

41
2ej



Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

LA INVESTIGACION COMO PARTE DE LA PRODUCCION DE PROGRAMAS EN TELEVISA

**Tesis que para optar al título de
Licenciado en Ciencias de la Co-
municación presenta :
JUAN ANTONIO RAMOS R.**

Asesor: Maestro JORGE CALVIMONTES

Ciudad Universitaria, Diciembre de 1993.

México, D.F.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está 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.

INDICE

	PAGS.
Introducción	1
1. La Función de los medios	3
1.1 Radio y Televisión	5
1.2 Organización de la producción	7
1.3 Periódico y Cine.	8
1.4 Organización de la producción	10
Citas bibliográficas del capítulo 1	12
2. La Televisión: su carácter y condicionalidad	13
2.1 Producción de la telenovela	14
2.2 El trabajo de investigación: soporte fundamental en la producción	19
2.3 Precisa la ubicación de una historia tanto en el tiempo como en el espacio	23
Citas bibliográficas del capítulo 2	27
3. Tareas del Departamento de Información a Producción en Televisión	28
3.1 Un área especial de investigación para apoyar el trabajo de las diferentes producciones	28
3.2 Distintas fases del proceso de producción en que Información a Producción desarrolla sus funciones	34

3.3 Preproducción	35
3.4 Producción	36
3.5 Postproducción	39
Citas bibliográficas del Capítulo 3	44
4. Labor del Investigador en el Departamento de Información a producción	45
4.1 ¿Dónde y cómo se realiza la investigación?	45
4.2 Los Universos de Investigación	52
4.3 El perfil del Investigador	56
Citas bibliográficas del Capítulo 4	62
5. El valor de la investigación	63
Citas bibliográficas del capítulo 5	68
CONCLUSIONES	69
BIBLIOGRAFIA	74
APENDICE	76
INDICE DEL APENDICE	77

Introducción

La presente tesis tiene por objeto dar a conocer, describir y analizar una actividad laboral casi inadvertida en el campo de la televisión: la de los investigadores que se encargan de aportar información, para apoyar el trabajo de ambientación requerido, principalmente por programas de televisión que presentan un argumento.

Inicialmente se pensó que el tema remitía a hablar únicamente de las tareas que realiza el investigador en el Departamento de Información a Producción de Televisa, San Angel: acopio de información bibliográfica, hemerográfica y documental. Sin embargo, conforme se desarrollaban los capítulos se consideró oportuno abordar el tema desde el punto de vista de la producción, porque a ésta obedece la creación del puesto de investigador en la empresa y porque la diligencia que exige dicha actividad, en su proceso interno, es poco conocida.

En otras palabras, no es posible explicar las funciones del investigador sin ubicarlas dentro del marco de la producción, ni tampoco cabe disertar sobre las necesidades de dicha labor sin considerar la participación del investigador.

Su actividad profesional no es reconocida. Los créditos de cualquier programa omiten su intervención sin justificación alguna. Tan creativo, difícil y exigente resulta el trabajo del investigador como el de cualquier camarógrafo, asistente, iluminador, escenógrafo u otro colaborador de producción. ¿Por qué excluirlo, entonces, del reconocimiento público?

Establecer una relación coherente entre lo que se dice y lo que se muestra en pantalla exige siempre un trabajo de investigación, de otra manera el producto exhibido corre el riesgo de ser blanco de críticas, por la poca o nula veracidad de su contexto verbal-visual.

La elaboración de esta tesis es resultado de cinco años de experiencia laboral en el Departamento de Información a Producción de Televisa, San Angel. Aunque constituye el testimonio de una actividad diaria, no fue fácil desarrollarlo; fue necesario entender la dinámica de la televisión y considerar su carácter creativo para orientar con la misma tónica el trabajo de las investigaciones realizadas. Sólo dentro de la televisión se puede aquilatar el trabajo informativo que ésta necesita para ser producida.

La bibliografía utilizada fue un apoyo referencial del tema tratado, el cual no es mencionado en textos de cine y televisión como parte importante para producir. Se hace mucho hincapié en el talento y oficio como cualidades indispensables de quienes se dedican al aspecto creativo de la televisión, pero se subestima la investigación, parte sustancial para mostrar calidad en la pantalla. Es por ello que se decidió hacer esta tesis, la cual pretende exponer una actividad desconocida en el campo de la televisión y que puede ser una opción de empleo para los actuales estudiantes de comunicación que deseen trabajar en la TV.

Mención aparte merece el uso indistinto de los términos guión y libreto para referirse a la guía de producción que exige un programa de TV con argumento. Ambos conceptos significan en la práctica lo mismo; libreto es un término común con el que escritores, guionistas, productores y artistas conocen a un guión en Televisa.

La nomenclatura de esta tesis considera a ambos términos por igual, según el manejo que se le da en Televisa y conforme a lo expuesto en el punto 2.2

1. La Función de los Medios

Los medios de comunicación prácticamente comparten las mismas funciones. Charles Wright afirma que sirven para informar, persuadir, educar y entretener.¹ El Informe de la Comisión Internacional sobre Problemas de la Comunicación establece que los medios cumplen las funciones de información, socialización, motivación, debate y diálogo, educación, promoción cultural, esparcimiento e integración.²

También pueden distinguirse sus funciones de acuerdo con los contenidos que transmiten: publicitarios, políticos, sociales, educativos, de entretenimiento e informativos. Son los tres primeros los que predominan.

Ahora bien, primero describiremos el contenido del entretenimiento en la televisión a través de los programas de este género que transmite Televisa y luego distinguiremos las funciones específicas que realiza cada medio, para entender mejor la capacidad de difusión que despliega la TV en el ámbito recreativo.

Si la diversión del individuo es entendida como la recreación que le brindan el teatro, el cine, una novela, la televisión, etcétera, entonces los medios de comunicación deben procurarle una participación social más amplia y una cultura de la sensibilidad, de la razón, que vaya más allá de su mera formación práctica y técnica.

El ocio es un conjunto de ocupaciones a las que el hombre puede entregarse voluntariamente para descansar, divertirse, desarrollar su información o su formación, su participación social voluntaria, una vez que se libera de sus compromisos profesionales, familiares y sociales.³ El entretenimiento que proporciona la televisión generalmente es visto como una actividad ociosa que aporta muy poco a la formación intelectual del individuo.

En sus transmisiones diarias, la barra de programas que difunde Televisa consta básicamente de telenovelas, emisiones musicales; de concursos; de humor; y series estadounidenses que van desde policíacas a melodramas, caricaturas y transmisiones deportivas.

En su producción nacional los programas que más difunde son las telenovelas, los humorísticos y los musicales. Los primeros son principal material de exportación para toda América Latina, España, Italia, Canadá, el sur de Estados Unidos y países de Asia y África, como China, Túnez, Corea, Sudáfrica o Malasia.

Las telenovelas gozan de alto índice de audiencia. Si bien sus mensajes pueden ser registrados por todo tipo de público, en la práctica se han convertido en una recreación popular a la que recurren mayormente los sectores sociales con menor nivel económico y educativo.

También se han constituido en medios de promoción social y económica. En lo primero buscan legitimar valores acordes con el orden de vida tradicional y evitar actos de transgresión al no exaltar la imagen de personajes negativos en las historias que se transmiten. De esta manera afirman entre la audiencia valores sociales en torno al control natal (**Acompañame,**

1977); la paternidad responsable (**Vamos juntos, 1979**); la integración de la familia (ésta es una constante en todas las historias); la justicia social (**La traición, 1984**); la educación, alentando el interés por el aprendizaje escolar (**Ven conmigo, 1975**), o ilustrando la historia de México (**La Constitución, 1970**; **Senda de Gloria, 1987**); la prevención de la delincuencia juvenil, la violación sexual, el aborto y el consumo de drogas (**Quinceañera, 1987**); y en síntesis, todos aquellos valores que tienden a alentar las aspiraciones sociales de los individuos sin cambiar el sistema de vida imperante.

Por lo que toca a la telenovela como medio de promoción económica, está muy vinculada al manejo publicitario y la circulación de mercancías. Función prioritaria cumplen las cápsulas comerciales, que permiten a Televisa no sólo renovar su propio proceso de producción y ampliar su margen de utilidades, como toda empresa lucrativa, sino también reafirmar el consumo como una forma de aspiración social entre los televidentes, que le permita a la vez asegurar la preferencia de que goza entre los fabricantes de bienes y servicios para que le sigan comprando mayor tiempo de espacio publicitario.

No pasan inadvertidos las modas en vestuario, peinados, mobiliario y ambientación de lo que se presenta en pantalla, pues si bien recrean un gusto estético también buscan promover la venta de artículos entre los televidentes. Por ejemplo, suele incluirse en los créditos finales de los capítulos "al aire" los nombres de establecimientos comerciales que colaboran en la producción de los programas.

En realidad la función de entretenimiento que proporciona la telenovela no se reduce a un acto de dispersión en la televisión, a ella están asociados una diversidad de factores sociales de los cuales apenas comienzan a deslindarse sus alcances sobre la audiencia. Por ejemplo, se ha observado que los espectadores de menor nivel económico principalmente encuentran en el melodrama ciertas enseñanzas. Les previene cómo actuar en problemas a los que rechazan verse expuestos, les orienta en nuevos comportamientos culturales (cómo vestir, arreglar la casa, comportarse, conocer las culturas de otros países, etcétera, y les da una visión de su propia forma de pensar, actuar y vivir, al confrontarla con los valores de vida que manifiestan otras clases sociales.⁴

Esto, que puede interpretarse como un conjunto de efectos menores que no guarda mucha relevancia para un mejor desarrollo de los televidentes, deja en claro, al menos, que el género del melodrama no es un producto nocivo como reiteradamente se le ha pretendido ver, sino que no se han valorado las posibilidades histriónicas y visuales que ofrece para la popularización de mensajes socialmente necesarios entre las masas de audiencia.

En su uso ha predominado el manejo de contenidos y argumentos muy identificados por los espectadores, donde las producciones dignas de elogio han quedado como casos aislados que no revierten la mala imagen del género.

Por lo cual, podemos asegurar que la telenovela es una conjugación de elementos histriónicos (concernientes al desarrollo de la trama), visuales (concernientes a su realización fotográfica) y artísticos (referentes al elenco de actores que la interpretan), que bien manejados constituyen una fórmula ideal para reforzar o desarrollar nuevos valores sociales entre el

auditorio, como despertar la conciencia cívica, fomentar hábitos positivos respecto al proceso enfermedad-salud, instruir sobre la farmacodependencia, la conciencia ecológica o las pérdidas económicas que sufre el país por el ausentismo laboral, entre un sinnúmero de factores cuya atención es de primera importancia en un contexto de vida como el nuestro.

El género puede complementar la educación formativa que muchas veces no se obtiene en la escuela o en el seno de la familia por falta de una orientación social adecuada.

Cuidado especial requiere el elemento histriónico para la emisión de los mensajes sociales, pues contar de entrada con un buen guión narrativo asegura la presencia del auditorio frente al televisor, aunque los elementos visuales y artísticos no estén a la altura del libreto manejado. No suele ocurrir así en la práctica, ya que Televisa pone especial cuidado en la presentación de ambientes visuales agradables y rostros de actores bellos para despertar el interés por las historias que presenta.

Función importante cumplen los investigadores del Departamento de Información y Producción de dicha empresa para apoyar el contenido temático de las historias. Mediante investigaciones de campo y documentales suministran al escritor de telenovelas la mayor cantidad de información posible para que desarrolle sus libretos con mayor apego al contexto real. Pero queda finalmente a responsabilidad del escritor y Televisa trabajar las historias con mensajes más actuales y congruentes con la realidad que vive el país

1.1 Radio y Televisión

La radio y la televisión son dos medios de comunicación que se difunden a través de las ondas electromagnéticas. El surgimiento de la televisión redujo la importancia de la radio. La televisión no se circunscribe sólo al ámbito visual sino también al auditivo por transmitir imágenes y sonidos.

Se dice que la radio utiliza también un tipo de imagen, la “auditiva”, más imprecisa que la imagen visual. Depende mucho de la estructura psicológica y cultural de quien la esté escuchando, y por ésta razón puede evocar cosas muy distintas.

Para comunicar la radio utiliza como código la voz, la música y los ruidos, mientras que la televisión se vale de imágenes, los sonidos musicales o ruidos y las emisiones verbales. La radio es un medio unisensorial, por lo que una emisión radial puede cansar y perder la atención del receptor más fácilmente que la de televisión.

El mensaje radiofónico es efímero, fugaz; si no es escuchado en el momento en que se transmite no hay manera de retenerlo (como sucede con la palabra escrita) ni hacer que se repita (a menos que se utilice una grabadora para registrarlo, pero con esto el medio pierde su condición inicial de funcionalidad). El mensaje televisivo no reviste el grado de fugacidad de el de la radio porque tiene la ventaja de utilizar las imágenes visuales y esto ayuda a recordar con menos dificultad lo que se observó en la pantalla. Por eso la radio tiene que ser más reiterativa en su información que la televisión.

La invención del transistor benefició a la radio al convertirla de un medio de recepción

estática y básicamente familiar, a un medio de recepción móvil y personal. Aún se mantiene la posibilidad de que su difusión llegue a todos los miembros de la familia a pesar de que no se encuentren reunidos. De igual manera si antes la recepción de la televisión sólo se realizaba de manera estática y casi siempre en interiores, actualmente se puede ver televisión casi en cualquier lugar pues también existen televisiones portátiles y de similar tamaño al de un radio, para su más fácil traslado.

La difusión de la radio puede llegar a un público más extenso que el de la televisión pero igualmente desconocido que el de esta última. Los dos medios cuentan con un auditorio condicionado al que no le exigen, prácticamente, tener cultura alguna para captar sus mensajes. Sin embargo, la televisión tiende a aglutinar más a los espectadores. “En una ciudad grande de 750 mil habitantes, con 10 o 12 estaciones de radio, el medio tiene posibilidad de llegar a más del 90 por ciento de las personas, pero no hay un programa único o una sola estación que al mismo tiempo pueda reunir a toda la población. Esto se logra en casos muy especiales, pero generalmente es la televisión la que logra aglutinar”.⁵

Ambos medios son unidireccionales, no sólo en el sentido físico de la transmisión de su señal, que no ofrece posibilidades de retroalimentación, sino también en cuanto a la comunicación de sus mensajes, los cuales únicamente son elaborados con el punto de vista e ideas del emisor. Esto crea en principio una relación dependiente del receptor sobre el emisor, aunque más tarde aquél pueda rechazar los mensajes porque no le permiten una reciprocidad de comunicación. Radio y televisión carecen de un interlocutor.

Persiste la idea de que la gente se ha acostumbrado a oír la radio y, en este sentido, el nivel de atención y concentración a su mensaje es bajo, la gente la puede oír como “música de fondo” mientras se dedica a sus tareas o momentos de descanso. Sin embargo, “escucharla” exige un mayor grado de concentración, inclusive que el de la televisión, pues sólo se dirige al sentido auditivo y la recepción a través de éste implica una mayor capacidad de olvido, que la que supone el sentido visual.⁶

La radio puede ejercer una comunicación más efectiva que la televisión porque el sentido auditivo está más ligado a las vivencias personales. Esto guarda relación con su capacidad de sugestión e incluso persuasión. Al escuchar el mensaje, el receptor lo imagina, lo interpreta y de acuerdo a su fantasía le da forma. Así, el mensaje radial funciona en el nivel de lo abstracto.

La televisión, en cambio, no necesita recurrir a la imaginación del receptor para comunicarle algo porque sus imágenes son evidentes y elocuentes. Es por medio de éstas, básicamente, como trata de persuadir al auditorio. Como información persuasiva y emocional, se ha situado a la cabeza de los demás medios.⁷

Entre la radio y el oyente se establece una relación de identificación, donde éste ve al medio como una compañía que le puede satisfacer necesidades culturales y motivaciones psicológicas profundas, lo cual también se hace extensivo a la relación que se da entre el televidente y la pequeña pantalla.

Ambos medios se caracterizan por su simultaneidad e inmediatez, pero la radio lo hace

más rápido por el menor despliegue de equipos técnicos que realiza y por su menor dificultad de operación.

Ambos medios pueden difundir su programación en transmisión directa o diferida (grabada). En cualquiera de los dos casos la producción radiofónica implica una elaboración más simple que la de la televisión, por el menor uso de recursos técnicos que realiza (no utiliza cámaras, reflectores, escenografía, etcétera). En radio cualquier producción es posible.

En el terreno del periodismo, la radio difunde más rápido que todos los demás medios de comunicación. La noticia puede conocerse casi en el mismo momento en que ocurre. La radio puede transmitir en condiciones técnicas precarias, además de que sus horarios son más amplios y en consecuencia más accesibles.

Aunque cuenta con la ventaja del video, la televisión no es tan rápida como la radio y requiere de mayor despliegue técnico para informar.

La radio pone en sobre aviso al auditorio con los enunciados de apertura y presentan lo esencial de la noticia, por lo que sus escritos son ajustados, directos y sin complicaciones.

Algunas noticias en televisión se ilustran con imágenes y otras son leídas por los difusores sin apoyo visual. La televisión utiliza básicamente el mismo tipo de redacción que la radio. La imagen recibe mayor atención, las palabras deben subordinársele. En condiciones ideales éstas se vuelven suplementarias, explican y se mezclan con las imágenes (al público no le gusta que se le hagan descripciones minuciosas de escenas que ve perfectamente por sí mismo).

La información de actualidad en ambos medios se puede dividir en tres modalidades de presentación:

"a) Información de actualidad: en sentido riguroso, diarios hablados y telediarios.

b) En sentido amplio: reportajes radiofónicos y documentales telefilmados.

c) En sentido amplísimo: entrevistas, debates, encuestas, los llamados magazines (revistas) radiofónicos o televisivos".⁸

Respecto a las técnicas de realización empleadas, mientras la radio utiliza a los elementos que le dan su expresión sonora, como las inserciones musicales (de característica o presentación, introducción o apertura, cierre musical, puente musical, ráfaga, golpe musical, transición, fundido o mezcla, tema musical, fondo musical) y los efectos especiales o efectos de sonido la televisión utiliza las formas que le dan expresión visual: los planos, los ángulos de toma y los movimientos de cámara.

1.2 Organización de la producción

La manera como ambos medios organizan la producción de sus mensajes es similar y se divide en tres etapas diferentes: 1) preproducción, 2) producción y 3) postproducción.

1) La preproducción. En la televisión la elaboración de un programa es más dilatada que en la radio porque se dirige a un mayor número de equipo técnico y humano, y porque los costos de producción son más elevados que en esta última.

En esta etapa, el productor o director, ya sea de radio o televisión, hace la propuesta de un programa a la dirección de la estación para la cual trabaja, considerando el perfil del público al cual se destinará, así como las necesidades técnicas (equipos de grabación, estudios, escenografía y locaciones -sólo en televisión-, permisos para grabar, etcétera) y humanas (personal que manejará el equipo de grabación, el equipo asistente del productor o director, el elenco artístico, el guionista, etcétera).

2) La producción. Comprende la realización del programa una vez que todo el personal técnico (operando los equipos de grabación) y artístico ha sostenido ensayos con el productor o director (con sus parlamentos ya aprendidos y actuaciones ya especificadas). Esta etapa abarca todo el período de grabación de un programa.

En el caso de la producción de noticieros en ambos medios, si bien éstos se realizan “en vivo”, ello no impide que se puedan grabar previamente y que sigan el mismo procedimiento de trabajo de los programas “en vivo”, con la condición de que la producción responda a una mayor inmediatez, como lo demanda el acontecer inesperado de las noticias.

3) La post-producción. En esta etapa se selecciona el material grabado y se continúa con el proceso de edición, donde se corrigen o agregan elementos que mejoran el programa. En el caso de la televisión se sonorizan las escenas después de editarlas. Finalmente, el productor o director puede supervisar o dirigir el trabajo de edición, para afinar la idea del programa de acuerdo con lo planeado originalmente.

1.3 Periódico y Cine

El periódico es un medio de comunicación impreso y el cine es un medio de comunicación audiovisual, sin embargo el periódico, al presentar textos acompañados de gráficas y un resumen de la información, parece aproximarse paulatinamente al lenguaje por la imagen.

Los códigos que utiliza el periódico se dividen en tres series:

- 1) La visual lingüística que corresponde al lenguaje escrito.
- 2) La paralingüística, que abarca los recursos gráficos que cualifican un texto, como los titulares y su tamaño, la disposición del espacio, la bastardilla, etcétera.
- 3) La visual no lingüística, que se refiere a las imágenes (fotografías, dibujos) y el color.⁹

Los códigos que utiliza el cine se dividen en dos:

- 1) Los que tienen que ver con la imagen colocada en secuencia y en movimiento.
- 2) Los relacionados con la combinación de la imagen con tres tipos de elementos sonoros

(palabras, música y ruidos) y también con menciones escritas.¹⁰

El mensaje que transmiten ambos medios es exclusivamente visual. Mientras que en el cine se compone básicamente de la sucesión de fotogramas (cada uno de los cuadros que constituye la película) en continuo movimiento, en el periódico se integra con la palabra escrita y la imagen impresa, estática.

Ambos medios adolecen de lentitud en la transmisión de sus mensajes, si se considera la inmediatez con que lo hacen la radio y la televisión, no obstante, el cine requiere mucho mayor tiempo que el que se toma para editar el ejemplar de un periódico (es cuestión de horas).

El periódico se puede leer cuando se desea y las veces necesarias para entender su mensaje; permite el análisis y la consideración de lo que comunica hasta que no queden dudas, en tanto que el cine bajo ninguna circunstancia permite el análisis ni la reconsideración de lo que transmite, por la imposibilidad material de frenado en la exhibición de una película o de poder regresarla cuando se quiera.

Esto no implica hablar del cine visto en casa y por medio de una videocasetera, porque entonces la televisión pierde su función original como medio. Referirse al cine en este sentido supone el desplazamiento y pago de una localidad en una sala de proyección determinada, con la presencia de público y en un ambiente de oscuridad, porque así lo exige el hecho físico de su proyección.

El periódico se compra y se puede leer casi en cualquier lugar, su mensaje permanece a través de lo escrito y no reviste la característica de fugacidad que el mensaje del cine demuestra. El lector puede escoger su tiempo de lectura, iniciarla por donde quiera y seleccionar los textos que más le interesen. De esta manera se da una relación personal entre el lector y el periódico, donde éste le exige a aquel una atención y una reflexión que no son requeridos por otros medios de comunicación.

En contraparte, el espectador de cine se encuentra supeditado a hacer la lectura del mensaje que se le envía cuando el medio se lo impone.

Ambos medios ejercen una comunicación unidireccional, al igual que la radio y la televisión, tanto en el sentido físico de la transmisión de su mensaje, que no permite retroalimentación alguna, como en la difusión de contenidos con el punto de vista e ideas del emisor.

Por lo que toca a la expresión del cine como lenguaje resaltan los siguientes puntos:

1) El filme es la voz del individuo que se dirige a la colectividad.

2) Manifiesta una fuerte sugestión psicológica a través de la imagen, ninguna sugestión ligada al medio y mínima sugestión con la imagen en sí. Esto refiere el nivel de emoción que puede suscitar, aspecto en el cual el diario no ofrece posibilidades, ya que apela más a la razón y por lo mismo debilita al máximo la emoción.

3) Una obra fílmica se desarrolla siempre en un tiempo ideal, no obstante que a veces coincide con el tiempo real.

4) La imagen es mediata, expresiva y significativa.

5) El tiempo de lectura del plano cinematográfico es lento. Entre más grande es su formato más lenta es su lectura.

6) En cine el montaje se hace en relación con el comportamiento y movimiento de los “centros de atención”, cuya disposición y distribución tiende a ensancharse.¹¹

En el campo de las noticias, la actualidad e inmediatez con que el periódico informa los últimos acontecimientos es amplia y detallada, en tanto que el cine no puede competir en tales sentidos, pues se integra a base de informaciones ilustradas sobre diversos acontecimientos seleccionados “a posteriori”, lo que se traduce en pérdida de actualidad e inmediatez.

Es oportuno señalar que en su origen el cine estuvo muy ligado al periodismo. Los primeros cortos que se exhibían, como La salida de los obreros de la fábrica (1895) u otros ya se consideran reportajes.¹² De hecho, hasta el nacimiento de la televisión el noticiario y el documental ejercieron el monopolio de las noticias en imágenes.

Actualmente el periodismo cinematográfico, ya sea como noticiario de actualidades, reportaje o documental, subsiste con incertidumbre respecto a su futuro. En realidad el cine cumple ahora finalidades más recreativas y artísticas que informativas, pues perdió estas últimas con la irrupción de la televisión. El espectador va más al cine en busca de la ficción, el ensueño y la fantasía.

Respecto a las técnicas de realización con que funciona cada medio, en el periódico distinguimos dos tipos: 1) en cuanto a la redacción de la información (en su estilo debe mostrar corrección, claridad, unidad, precisión, energía) y 2) respecto a la forma como se ordena el material que se publica (en formato de “página modelo” o tamaño grande y en tabloide o tamaño mediano. En ambos casos la titulación, la composición y la paginación son elementos importantes). El cine tiene como técnicas de realización a los planos, los ángulos de toma y los movimientos de cámara.

1.4 Organización de la producción

En el periódico existen aproximadamente ocho etapas desde que ocurre una noticia hasta que ésta llega al lector:

1) El reportero investiga algo digno de publicarse.

2) Escribe su información en la redacción del diario o la dicta por teléfono desde el lugar de los hechos.

3) El jefe de redacción o los correctores de estilo revisan su texto para afinarlo y titularlo.

4) El jefe de información, el de redacción o ambos sugieren en qué página publicarlo y lo envían a la sala de fotocomposición.

5) Un corrector marca los errores tipográficos para que sean corregidos. El jefe de talleres entrega el material a los formadores y éstos lo acomodan en las llamadas “cajas”.

6) Las cajas pasan a fotomecánica y de ahí a las insoladoras.

7) Las planchas que contienen los negativos de cada plana se sujetan a los cilindros de las rotativas y se imprimen en papel de rollo. Los periódicos salen impresos, cortados, doblados y contados.

8) Los periódicos se entregan al departamento de circulación para que los distribuya.

Al igual que en la radio y la televisión, en cine el proceso de realización de una película se divide en tres etapas diferentes: 1) pre-producción, 2) producción y 3) post-producción.

1) La preproducción. En el caso de una empresa productora de películas ésta selecciona el libreto a producir, considerando las semejanzas que tenga con el de otras cintas que hayan redituado mayores dividendos económicos con su explotación. Desde esta etapa se somete a la autoridad del director de la película todo el equipo humano (técnicos de rodaje, el grupo asistente del director, el elenco artístico, etcétera) y a su decisión todas las necesidades técnicas que se requieran para producirla (equipos de filmación, estudios, escenografía, locaciones, etcétera).

2) La producción. Comprende todo el período de filmación de la cinta, una vez que se han conjuntado todos los factores de la etapa anterior y que se han sostenido ensayos generales con el director.

3) La postproducción. Se selecciona el material filmado y se procede a editarlo. Después se realiza el doblaje de los diálogos al mismo tiempo que se graban los efectos de sonido (este procedimiento se acostumbra en México) y finalmente se musicaliza la cinta.

Citas Bibliográficas del Capítulo 1

1. Wright, Charles R. **Comunicación de masas**. Buenos Aires. Paidós, s/a. p. 16.
2. Unesco, **Un sólo mundo. Voces múltiples**. México, FCE, 1981, pp. 42-44.
3. Dumazedier, Joffre, et al. **Ocio y sociedad de clases**. Barcelona. Fontanella, 1971, p.20.
4. González, Jorge A. et al. **Estudios sobre las culturas contemporáneas**. Colima, México, Revista de investigación y análisis. Univ. de Colima, 1988. Núm. 4-5. pp. 251-252.
5. Romo, Gil Ma. Cristina. **Introducción al conocimiento y práctica de la radio**. México, Diana, 1987, p. 21.
6. Ibid, p. 23.
7. De la Mota, Ignacio H. **Función social de la información**. Madrid. Paraninfo, 1988. p. 132.
8. **Enciclopedia de periodismo y comunicación**. T. III. Madrid. Maveco de Ediciones, 1984, p. 428.
9. Ibid, p. 188.
10. Ibid, p. 545.
11. Herreros, Cebrían M. **Introducción al lenguaje de la televisión**. Madrid. Pirámide, 1978, p. 144.
12. **Enciclopedia de periodismo...**, op. cit., p. 546.

2. La Televisión: su carácter y condicionalidad

El éxito de una estación de televisión se mide por la mayor cantidad de público que atrae, lo cual solo consigue si cuenta con una programación balanceada y de calidad. Fracasa si no presenta emisiones de interés o si, a pesar de tenerlas, no sabe programarlas adecuadamente.

El público y la buena programación son objeto de estudio fundamental para la empresa de televisión comercial, ya que de las atinadas políticas que aplique en tales sentidos depende que consiga una mejor venta de anuncios publicitarios.

Visto así, la publicidad manifiesta el carácter comercial de la televisión. Cuando se trata de una empresa privada, la publicidad constituye su principal fuente de ingresos y su función se vincula estrechamente con el entretenimiento que se presenta en pantalla.

Se pretende demostrar como opera tal vínculo a través del género de la telenovela por la gran atracción que éste ejerce entre la audiencia, lo cual hace a los anunciantes decidir una mayor compra de espacio publicitario dentro de sus horarios de emisión.

"El programa no debe representar un fin por sí mismo, es decir, arrastrar el máximo de auditores (receptores) de la mejor calidad posible sino, sobre todo, servir de apoyo a la publicidad. Es preciso que exista continuidad entre el entretenimiento y la publicidad. La calidad de un programa es tanto mejor cuanto más íntima, más naturalmente se encuentra ligada su condición de diversión con la publicidad. De no ser así, corre el grave peligro de que los auditores se sientan interesados únicamente por la diversión, hasta el punto de ignorar al anunciante que se les ofrece".⁴

De esta manera, la publicidad televisiva consigue amplia penetración entre el auditorio, ya que combina información auditiva con información visual. Ventajas que, aunadas a la gran audiencia que el medio abarca, influyen de manera decisiva para que el costo por la transmisión de anuncios sea sumamente alto.

La mayor parte de la población urbana en México tiene televisión, lo que representa un gigantesco mercado de compradores de bienes y servicios capaces de ser motivados a adquirir las mercancías que se les ofertan.

Las ventajas para la publicidad aumentan con la transmisión de grandes acontecimientos (un Mundial de fútbol, el descenso del hombre sobre la Luna, la llegada del Papa a México o el final de una telenovela como Cuna de lobos), pues consiguen volcar a gigantescos auditorios sobre los aparatos receptores, paralizando muchas veces las actividades ciudadanas mientras ocurren tales sucesos. Pero ni la mera transmisión de los anuncios publicitarios ni su alta calidad de producción aseguran la efectividad de los mensajes.

La empresa comercial de TV cuenta con horarios bien establecidos para asegurar su mayor recepción y, por ende, posibilidades de venta. Orientados hacia este fin, los horarios de publicidad televisiva en México se clasifican en tres categorías:

- Clase A, comprende de las 12:00 a las 16:00 horas y después de las 23:00 o 24:00 horas, hasta el fin de las transmisiones normales.
- Clase AA, abarca de las 16:00 a las 19:00 horas.
- Clase AAA, comprende de las 19:00 a las 23:00 o 24:00 horas.

Las tarifas de venta por tiempo de anuncios comerciales se fijan de acuerdo con esta clasificación, donde la más cara es la clase AAA y la más económica la A.

Un aspecto muy unido a la interdependencia que existe entre la publicidad y el entretenimiento es el de los conocimientos que el programador de una estación debe tener sobre el auditorio al que se dirigen los programas. Debe conocer sus gustos, horarios de mayor audiencia, disponibilidad para ver la televisión, por edad y sexo, así como su nivel sociocultural.

Lo anterior, sirve de contexto para describir un manejo más funcional que se pretende dar a la continuidad de ciertos programas en su estructura interna, considerando las pausas comerciales que deben incluir en su tiempo de transmisión.

2.1 Producción de la telenovela

El ejemplo más oportuno lo ofrece la telenovela, cuyas pausas comerciales dividen sus diferentes bloques de escenas dentro de un capítulo. Obviamente el propósito de tales espacios es promover la venta de mercancías, cuidando de no anular el interés de los espectadores por el desarrollo de la trama.

Es decir, la escena que precede a una cápsula comercial debe provocar una emoción en el televidente, ya sea a través del suspenso o de un "ejercicio de emociones" (lo que significa manejarle sentimientos de compasión, alegría, ternura, admiración, tristeza, etcétera), que lo motiven a seguir atento al desenvolvimiento histriónico de la trama, sin demeritar el hecho de que también sea receptivo a la información que le dirigen los mensajes comerciales. De esta manera van ligados el mensaje de entretenimiento y el mensaje comercial, donde ninguno se manifiesta sin la existencia del otro porque ambos son interdependientes.

Bajo esta condición "el espectador se acostumbra fácilmente a la ruptura de la continuidad y aprende a leer e interpretar el producto (mensaje televisivo). De esta forma, no resulta paradójico que si percibiera el mensaje sin la existencia de los cortes comerciales le daría una lectura muy diferente".²

Cabe mencionar que a los escritores de melodramas en Televisa se les exige incluir, cuando menos, un número de cuatro cortes comerciales en sus capítulos de media hora de duración, lo que permite reafirmar la rentabilidad económica del medio.

Por otra parte, la condicionalidad de la televisión debe entenderse como un sistema de trabajo dinámico que se requiere aplicar para la grabación de los programas.

Tal sistema puede explicarse a través de dos procedimientos que utiliza Televisa. El primero consiste en la relativa planeación que puede hacer un productor para concluir la grabación de sus programas a tiempo y el segundo señala el sistema por medio del cual esta empresa

organiza el trabajo de sus productores en sus instalaciones de San Angel. Ambos procedimientos son difíciles de explicar bajo un esquema rígido de funcionamiento, debido a los contrastes que está sujeto el trabajo de producción en televisión. No obstante, señalaremos algunos de sus obstáculos más comunes en la práctica.

Respecto al primer punto, no existe un manual que jerarquice los pasos a seguir en un plan de grabación. En muchos casos éste es determinado por el productor y el director o el gerente de un programa, quienes son las cabezas de cualquier equipo de producción en Televisa.

Considerando las etapas de realización que dividen a un programa de televisión, en su preproducción, producción y postproducción, respecto a la telenovela las dos primeras revisitan mayores problemas.

Una vez que a un productor se le asigna la grabación de una historia, presenta un presupuesto desglosado de las necesidades técnicas y humanas que requiere para realizarla. El productor tiene que administrar muy bien el presupuesto que la empresa le ha confiado para hacerlo rendir al máximo con la menor erogación posible. Las cantidades que maneja son confidenciales, sólo las conocen él y la empresa (podemos darnos una idea de la división de gastos que realiza viendo en el apéndice las formas de presupuestos).

Aprobado el presupuesto, integra su equipo de producción (aunque varían los organigramas, pueden existir los siguientes puestos: productor, gerente de producción, director de escena, jefe de producción, coordinador y asistentes), delimita funciones y reproduce la novela.

El tiempo de preparación de una historia varía según su grado de dificultad técnica. Una como **Mundo de juguete (1974)** se puede preproducir en un mes aproximadamente, mientras que otra como **El pecado de Oyuki (1988)** requiere del trabajo de un año, por la escenografía, vestuario y decorados que deben utilizarse en su ambientación.

Existen otros casos, como el de **En carne propia (1990)**, que fue preparada en mes y medio pero tuvo que esperar ocho meses para que le autorizaran grabar, ya que Televisa determina qué historias van primero "al aire" y en qué horario (estelar o no), según la calidad de la trama y el elenco artístico que lleven.

En la etapa de producción el tiempo aproximado que requiere una historia para ser grabada (no de época, como Senda de gloria o Yo compro esa mujer) es de seis meses; cinco corresponden a grabación en foro y uno a locación, sin embargo siempre es preferible que un productor solicite un mes extra de grabación en foro, previendo las contingencias técnicas y la presión de tiempo que enfrentará.

Durante tal período deben grabarse de 160 a 200 capítulos de media hora (extensión promedio de la telenovela) o de 80 a 100 capítulos, si la historia se integra con emisiones de una hora diaria.

Lo ideal es que el productor y su equipo de apoyo laboren en un solo turno de foro, de 9:00

a 15:30 horas de lunes a viernes, pero esto casi no ocurre porque las dificultades de trabajo exigen grabar también en tiempo extra. Sobre todo cuando hay novelas que están por salir "al aire" o que ya se transmiten, y tienen pocos capítulos "de colchón" (de adelanto) para proteger su continuidad en pantalla. Eso sucede con frecuencia por los numerosos programas que Televisa debe producir, donde todos esperan turno de grabación conforme a la prioridad que tienen para transmitirse.

Concretando, los problemas más comunes que enfrenta un equipo de producción y que lo presionan contra el factor tiempo son:

- 1) Realizar entre 12 y 30 escenas diarias en un turno de grabación, que le permitan no estar tan presionado de tiempo. Hay escenas que se graban en un mismo lugar sin muchos cambios de vestuario, lo que favorece una grabación más rápida. Pero retardan el ritmo las que necesitan mayor cambio de ropa, por ejemplo en 20 escenas los actores pueden cambiarse 18 veces para dar a entender el transcurso de 20 días dentro de una historia.
- 2) El "glamour" de los actores es inevitable; hay gente muy mimada a quien no le importa llegar tarde a una grabación o cambiarse rápido. El productor tiene que apresurarla "con tacto"; en última instancia sólo él sabe a quién puede regañar y a quién no.
- 3) La interpretación del libreto es diferente para cada director de escena. Mientras muchos lo ensayan con sus actores "al aventón", sin tener una idea clara de la intención del texto, hay quienes exageran en preparar una escena antes de grabarla. Si un bloque de diez escenas puede ensayarse en 15 minutos, hay directores que tardan de 30 minutos a una hora en hacerlo.
- 4) Los problemas técnicos nunca faltan: una cámara se sale de registro, se funde una luz, se le bajan las pilas a una máquina, se despega el micrófono de un actor, afecta la toma una variación de voltaje y hay que esperar a que éste se regule, etcétera.
- 5) Problemas como los descritos han impedido terminar "el break" de escenas (plan de grabación) que se trazó originalmente para una jornada diaria de trabajo (en promedio 30) y hay que laborar en jornadas dobles a un ritmo más acelerado. Esto, para concluir el total de las grabaciones que se fijó a la historia dentro de la fecha límite, así como para evitar mayores presiones de tiempo por los pocos capítulos "de colchón" que existan "contra el aire".

Si la etapa de producción excede el período de grabaciones sin concluirse la historia, el productor tiene serios problemas para lograr que la empresa le conceda mayor tiempo y presupuesto. Esta valora si el nivel de audiencia de los capítulos transmitidos hasta entonces ha sido alto para que justifique autorizar ambos requerimientos; de lo contrario, ordena que se supriman capítulos a la trama y se le de fin lo más pronto posible.

Respecto al segundo procedimiento, Televisa organiza alternadamente el servicio que

prestan sus instalaciones (foros, unidades móviles de grabación, escenografías, cabinas de edición, etcétera) para que todos sus productores graben sus programas en orden prioritario, conforme a sus respectivas fechas de salida "al aire".

En sus estudios de San Angel cuenta con 11 foros de grabación, siete son para telenovelas y cuatro para programas "unitarios" (éstos no se desarrollan por capítulos).

Su Gerencia de Operaciones lleva un control anual del número de programas que tendrán que grabarse en cada foro para cubrir los horarios de transmisión. Como todos los tiempos de foro están saturados, con horarios semanales de 9:00 a 21:00 o 23:00 horas, incluyendo a veces sábados y domingos, se cuida que la distribución de servicios sea precisa y ahorre el mayor volumen de costos a la empresa.

En este sentido, los programas "unitarios" se realizan cada mes por medio de la "grabación paquete", que consiste en producir cuatro programas, por ejemplo de Chespirito o Anabel, durante cinco días seguidos de foro, lo cual evita mayor pago de actores por grabación de programa individual y el costo de doble escenografía, ya que se utiliza el montaje de una sola estructura para realizar las cuatro emisiones.

Caso distinto es el de la telenovela, según hemos indicado, a la que se otorgan períodos de seis o siete meses de grabación. En ambos tipos de programa ("unitario" y telenovela) Televisa exige a sus productores que produzcan un mínimo de tiempo real a la semana, como una medida de control para pagar sus salarios y a la vez, para presionarlos a que concluyan sus historias dentro del período fijado.

El fin último es evitar que la continuidad en la prestación de los servicios y grabación de los programas se vea afectada por los retrasos de algún equipo de producción.

Si ésto ocurre se retrasa la grabación de otras emisiones, los equipos de producción que esperan turno de foro tienen entonces que grabar con mayor tiempo extra para cubrir la programación anunciada en pantalla, y por lo tanto se crean mayores gastos financieros a la empresa.

Dentro de este contexto, la labor que desarrolla el Departamento de Información a Producción, consiste en resolver oportunamente las solicitudes de Información que le hacen los productores para preparar con tiempo la producción de sus historias. Las necesidades de consulta que surgen inesperadamente durante el período de grabación también las enfrenta dicha área con la presión de tiempo que demanda el sistema de trabajo en la empresa.

En resumen, el carácter comercial de la televisión y su condicionalidad son dos factores complejos que requieren de un manejo hábil para explotarlos adecuadamente, buscando con ello la rentabilidad económica del medio.

Destaca la publicidad como principal fuente de ingresos de la televisión privada, cuya evolución respecto a la manera de dividir en cortes comerciales la transmisión de sus programas la ha llevado a encontrar fórmulas que vinculen correctamente el manejo del entretenimiento

miento, en este caso a través de la telenovela, con los anuncios comerciales.

Es erróneo calificar a estos últimos como espacios que bloquean la buena continuidad de las historias, pues cuentan con dos ventajas a su favor: el interés que despierte la trama a la que acompañan y el que la televisión condicione al espectador a manifestarle otro tipo de lectura, más discontinua, por la misma duración de los cortes comerciales.

Ciertamente a veces se abusa de la inserción de estos últimos, lo cual tiene mucho que ver con la calidad artística de las historias, sus horarios de transmisión y el nivel de audiencia que consiguen tener. Causas que son fundamentalmente valoradas por cualquier empresa de televisión comercial.

Prueba de ello es la compraventa de programas de éxito que efectúan entre sí diversas televisoras del mundo para atraer mayores auditorios y en consecuencia vender más tiempo de publicidad.

Respecto a la condicionalidad del medio, si éste exige trabajar dinámicamente y casi siempre a presión contra el factor tiempo es porque su producción es muy costosa y tropieza muchas veces con imprevistos que los productores y las estaciones de televisión tienen que saber sortear.

La necesidad de transmitir oportunamente un programa se sobrepone a cualquier factor que implique un retraso en su producción. En relación a esto, creemos que no se puede establecer un sistema rígido de funcionamiento que asegure la realización de las emisiones como productos que se pueden maquilar rápidamente.

Conjuntar y dirigir equipos técnicos y humanos ya es de por sí una tarea difícil, que se vuelve más compleja cuando se pretende asegurar la rentabilidad económica del medio sin detrimento de la creatividad artística. En este sentido, tiene mayor mérito la labor de un productor y su equipo de trabajo cuando realizan un programa con calidad, a pesar de las limitaciones técnicas y financieras que les plantea un sistema de funcionamiento como el que utiliza Televisa.

2.2 El trabajo de investigación: soporte fundamental en la producción

No hay libros de cine o televisión en los que se dé importancia al trabajo de investigación que se realiza para preparar el guión de una película o un programa de TV. Generalmente no se menciona en los textos si tal labor se efectúa o no, o cómo se desarrolla, pero sí se hace hincapié en que corresponde al guionista de una obra argumental escribir el libreto de un tema específico y bajo determinado enfoque.

Gran parte de la calidad de una producción reside en el trabajo de investigación que se hace para apoyar el contenido del guión.

Al guión se le conoce indistintamente como argumento, libro cinematográfico o libro, se le puede definir como "la descripción, lo más detallada posible de la obra que va a ser realizada".³ Su utilidad se fundamenta en varias razones; entre las más importantes podemos citar las siguientes:

- a) Su autor, el guionista, el mismo director o ambos, trazan a través de su contenido un esbozo de la obra, desarrollando el hilo narrativo, los comentarios, los diálogos y cualquier otro elemento descriptivo en forma escrita, por ser ésta la manera más simple, precisa y económica de elaborarlo.
- b) Como texto detallado permite planear mejor la producción de una obra, tomando en cuenta todos los aspectos del tema, considerando sus costos y realización, para enfrentar un menor número de problemas.
- c) Tanto el personal creativo de una película como el técnico lo requieren como elemento común para cumplir sus funciones, antes, durante y después de la etapa de realización.
- d) El guión como descripción escrita sirve al director de una producción para organizar su trabajo escénico, si va a producir una obra argumental o para deslindar los momentos claves del rodaje, si va a filmar un documental: a los actores les permite conocer el carácter de los personajes y los diálogos; al jefe de producción le ayuda a trazar un plan de trabajo coherente; al director de fotografía le da posibilidad de visualizar los colores de ambientación que podrá conseguir y elegir, así como la técnica adecuada para lograrlos; al escenógrafo le servirá para construir la ambientación y los decorados convenientes; al encargado de vestuario para confeccionar la ropa indispensable; al sonidista para definir el carácter de la banda sonora y su equipamiento; al editor para guiar el orden de procesado de las tomas conforme se van realizando; al productor ejecutivo para ir suministrando los gastos que se requieran, etcétera.

Si bien lo anterior nos da idea de la importancia que guarda un guión para preproducir una obra argumental, casi siempre prevalece la impresión de que es el productor o el director quien decide cómo representar la historia, cómo ambientarla, en qué escenarios realizarla, con qué

actores montarla, etcétera, lo cual suele ocurrir muchas veces sin que se valore con debida justicia el trabajo creativo del guionista, quien puede aportar mucho en las fases de preparación y producción de la historia porque fue él quien la inventó o la adaptó y, por lo tanto, sabe mejor cómo está planteado el manejo narrativo del libreto. Este refleja el contexto ambiental que el guionista diseñó a la trama, el cual, a su vez, quizá no sea bien entendido por el productor o el director al momento de producir visualmente la obra, realizándose por consiguiente una mala producción desde su mismo origen conceptual.

Por lo anterior, es oportuno revisar la importancia que se daba desde el principio del cine al trabajo de los guionistas.

Las primeras películas no requerían un guión especializado que guiara su etapa de rodaje (de filmación); como no existía el sonido, los textos y diálogos escritos se intercalaban al terminar las filmaciones. Las primeras cintas eran reportajes, noticieros, escenas exteriores o filmes de viajes; géneros creados por Lumiere y sus operadores, cuya fórmula de filmación era puramente demostrativa. Presentaban fotografías animadas que duraban un minuto y cuyo arte se limitaba a elegir un tema y a encuadrar las tomas bajo ciertas condiciones de luz.

Después, Melies, Dickson, Kuhn y otros pioneros comenzaron a filmar pequeñas obras de teatro, en las que los personajes se perdían en grandes escenografías de tela pintada con resultados estéticos mediocres; sin embargo, esto no implicaba que ya utilizaran un plan de producción delimitado.⁴ "Charles Chaplin, por ejemplo, se permitía ir construyendo la película en forma directa, a partir de una idea que inmediatamente filmaba y repetía centenares de veces si era necesario, hasta ir agregando otras ideas y terminar sus obras invirtiendo por ello el tiempo y el material que consideraba imprescindible."⁵ Con el tiempo surgieron producciones más complejas y directores más cuidadosos en planificar su trabajo, quienes forjaron un tipo de guión, a veces llamado "de hierro".⁶

La llegada del cine sonoro cambió de repente las improvisaciones respecto al rodaje por una preparación más cuidadosa. El que los diálogos y los relatos ya pudieran grabarse determinó la duración de las escenas para poder escuchar todo lo que se decía en sincronía con la acción, la cual ya no se pudo alterar libremente. Con un montaje más preciso se fue requiriendo el trabajo de gente cada vez más especializada en la redacción de los diálogos y respecto a una estructura más acabada de la narración.

Al crecer la complejidad de los rodajes y aumentar la erogación de las películas, también surgió la necesidad de un plan de preparación más especializado, de manera tal que el departamento de producción tuviera ya la capacidad suficiente para calcular exactamente el presupuesto y financiamiento de una cinta antes de comenzar a filmarla, sin llegar a un costo tan bajo que fuera en detrimento de su realización o inclusive de su calidad.

"Para un filme hecho con cuidado, cada minuto de espectáculo registrado acabó por necesitar, por término medio, media jornada de trabajo. Se hizo necesario, pues, preparar minuciosamente el manuscrito de los films, para evitar toda pérdida dispendiosa de tiempo en el curso del rodaje".⁷ En Hollywood, por ejemplo, "la transcripción en lenguaje cinematográfico del asunto elegido se confió a numerosos especialistas de la adaptación, del tratamien-

to, del corte, del diálogo. Sus manuscritos, largamente elaborados, preveían todos los detalles de imágenes o de sonido, para que pudieran establecerse presupuestos y empleo de tiempo".⁸

Así se fue forjando un modelo de guión riguroso y detallado, que describiera todos los elementos a considerar para realizar una película: decorados, actores y "extras" a contratar; diálogos a pronunciarse; música que debería componerse e interpretarse; equipo técnico requerido; asesores y personal auxiliar: transportes e, incluso, pólizas de seguros para cubrir riesgos. De esta manera se pretendía hacer del guión un texto preciso, sin cambios ni improvisaciones; tal era la intención principal en la industria cinematográfica estadounidense al iniciar los años 30.

Es ilustrativo el testimonio de John Huston, director de cine estadounidense, quien empezó escribiendo guiones para la compañía Warner Brothers en 1938: "Defiendo el sistema de los viejos estudios. Era bueno en todo caso para los guionistas. Cuando se está pagado semanalmente poco importa el tiempo que se pasa sobre un guión. En tanto que si se es pagado por guión entonces se despacha pronto para comenzar otro. En la Metro se escribía para las estrellas, pero en la Warner el guionista era más importante y lo que contaba era la historia, gracias a la política llevada a cabo por un pequeño grupo de hombres (Zanuck, Henry Blake y Robert Lord). Nunca se empezaba un film antes de que se creyera que el guión era perfecto. Pero una vez terminado no permitían que el director se dedicara a reescribirlo".⁹

Tiempo después, en la década de los años 60, el desarrollo técnico y conceptual permitió al cine europeo, aunque también al estadounidense y al de Sudamérica, trabajar con mayor espontaneidad creativa. Los equipos técnicos de rodaje y grabación se volvieron más livianos y manejables, se comenzó a filmar en ambientes naturales para apegarse más al contexto real, reivindicando los directores una mayor autonomía autoral. Esto formó una concepción diferente del guión, el cual en ciertos casos se convirtió en un conjunto de anotaciones previas que podían sufrir modificaciones en el momento de una filmación.

El panorama anterior permite reflejar el peso alternativo que las exigencias industriales, por una parte y las necesidades creativas, por la otra, imponen a todas las estructuras de producción cinematográfica y televisiva.

Las exigencias industriales pretenden una planificación del trabajo que impida variaciones posteriores o, en dado caso, éstas puedan ser mínimas; las exigencias creativas requieren de una gran libertad de decisión para realizar en un momento determinado una escena tal y como se imaginó.

En ambas situaciones el trabajo de investigación documental juega un papel muy importante para reforzar la calidad de una producción. La tarea de crear el guión, como sabemos, corresponde al guionista, quien puede optar por uno de dos recursos para desarrollar su obra: conseguir por cuenta propia todo tipo de documentos y materiales que reclame el contenido de sus libretos o recibir ese acervo informativo de un equipo de investigadores dispuesto especialmente para auxiliarlo en el cumplimiento de su trabajo. Es decir, los investigadores pueden ayudarle a consultar un mayor número de fuentes informativas en un menor tiempo, lo que le favorece para escribir un guión más rico en su discurso narrativo.

No hay un sólo procedimiento de investigación documental para escribir un guión de televisión. De hecho la exigencia de tal requerimiento varía: algunos guionistas podrán fijarse un procedimiento muy metódico, mientras que otros abordarán la redacción del texto de manera más simplificada.

Respecto al mero desarrollo histriónico de un argumento, se pueden sugerir algunos pasos importantes en la redacción de un guión de TV. Podemos apoyarnos en ciertas recomendaciones que integran mejor la redacción de un guión cinematográfico ya que después de todo, cine y televisión trabajan con similares formas de producción, como lo advertimos en el capítulo anterior:

- a) Antes de escribir un guión debe investigarse a fondo el material que se va a utilizar. Según sea la obra que se quiera escribir, una adaptación literaria u obras inspiradas directamente en la realidad, en películas de época o en obras actuales, las fuentes de investigación son múltiples y diversas. Hay que investigar todo un conjunto de hechos y acontecimientos que se observan en la vida de manera personal o mediante la experiencia de otras personas: periodismo, novelas, conversaciones privadas, memorias, etcétera.

- b) Los procedimientos de trabajo que utilizan los guionistas varían mucho. No obstante, una vez recopilada la mayor información posible ésta es archivada, incluyendo también el material que tal vez pueda necesitarse.

La información archivada contempla desde cuadernos de apuntes hasta carpetas o fichas. Algunos guionistas, por ejemplo, planifican su archivo a largo plazo, guardan anécdotas, "gags" (chistes), escenas originales, borradores de temas, noticias, recortes de periódicos y muchos datos que pueden servir de fuente de inspiración.

- c) El siguiente paso consiste en seleccionar meticulosamente el material que se recopiló y archivó.

- d) A continuación se le da un orden y se estudia exhaustivamente hasta familiarizarse plenamente con él. Desde este paso se hace una selección rigurosa de la información para su último y definitivo estudio. El guionista se siente más cerca de la obra. Los personajes le parecen más concretos, las costumbres y el contexto de la historia revisten contornos más nítidos. No se debe olvidar que la obra se destina a una audiencia enorme, por lo que el guionista debe preparar escrupulosamente su trabajo.

En el cine, el procedimiento antes explicado ha hecho posible la realización de películas, como *La Caída del Imperio Romano* (1963), protagonizada por Sophia Loren, James Mason y Omar Shariff, en cuyo argumento se puso preocupación extrema por respetar la autenticidad histórica. La aspiración por ennoblecer el relato de la cinta fue la intención del director Anthony Mann y sus guionistas. Mann declaró que sus fuentes de documentación previa fueron las obras de Gibbon, *The Roman Way*, de Edith Hamilton, César y Cristo, de William Durant, *Vidas Paralelas*, de Plutarco y otras obras más, de cuyas lecturas extrajo aquello que le pareció esencial para la construcción del guión.¹⁰

En la actualidad, el creciente manejo de la producción industrial en TV ha hecho que grandes compañías del ramo cuenten con un autor o varios para la creación de sus guiones. En el primer caso, un escritor que trabaja en exclusiva para una cadena de TV comercial tiene que inventar una historia, sujetándose a los gustos del productor, la política de la cadena, sus anunciantes y la demanda de los espectadores. Cuando el guión es hecho por varios autores se rige también por las anteriores exigencias, sólo que el guión pasa por diferentes técnicos dentro de un departamento de guionismo antes de ser terminado.

En esta área algunos se dedican a elaborar sinopsis; otros las buscan y extraen de novelas viejas, revistas o películas antiguas; otros desarrollan la sinopsis en forma literaria, mientras que los encargados de escribir los diálogos deben convertir las anotaciones literarias en texto dialogado. Bajo este procedimiento el guión carece de sello propio, regularmente es de poca calidad y es grabado con bajo presupuesto y rapidez.

Sin embargo, hay empresas de TV que a pesar de sujetarse a sistemas de producción muy diversificados se preocupan por infundir calidad a la producción de ciertos relatos. Estos son apoyados con verdadero trabajo de investigación y la redacción del libreto se encarga a un escritor con oficio, el cual se ve auxiliado en ocasiones por el director del programa, el productor o expertos en el tema que se quiere exponer.

Planteado todo el contexto anterior, nos pronunciamos por el trabajo de investigación como herramienta fundamental para la producción de mensajes en TV. La investigación resuelve necesidades indispensables en la confección de un guión:

2.3 Precisa la ubicación de una historia tanto en el tiempo como en el espacio.

El tiempo es invisible y abstracto, sólo puede exponerse por medio de sus manifestaciones prácticas. Su desconocimiento implicaría no comprender el desarrollo de una historia. Por ejemplo, desde el momento en que transcurre la primera escena de un programa podemos ubicar a través del vestuario, peinados, decoración o accesorios utilizados, el espacio temporal que abarcarán los hechos a representarse.

Tales elementos sirven como pautas de información que deben observar correspondencia, por una parte, con el esquema ambiental para el que se les utiliza y, por la otra, con el período o tiempo del cual pretenden formar parte, para elaborar un testimonio narrativo adecuado, tanto desde el punto de vista verbal como visual. Esto es mayormente aplicable en cuanto a "producciones de época" (como Senda de gloria, Yo compro esa mujer, Bodas de odio, etcétera) por requerir de un trabajo de investigación más detallado.

También debemos advertir, que el tiempo nos puede transportar hacia el pasado o el futuro de manera inmediata. En un cambio de estación, por ejemplo, de una escena en primavera a otra en otoño, el intervalo nos revelará un transcurso de casi seis meses, lo que significa una abreviación del tiempo en la narración de la trama.

Respecto al espacio, ignorar dónde ocurre la acción dramática impide comprender el desarrollo de una historia y despertar el interés del espectador.

El espacio o lugar físico lo podemos entender desde una doble perspectiva. Es aquel que forma parte de la descripción narrativa de una obra y es el sitio que, ya sea por sus condiciones de ambientación natural o ficticia (construidas artificialmente), es valorado para saber si se adecúa a las necesidades de producción y realización de una historia.

En el primer caso se puede ofrecer al espectador la información de una escena por anticipado o durante el transcurso de la misma, a través de cuatro procedimientos:

- 1) Mostrando todo el decorado o un objeto en particular que nos refiera la clase de lugar donde estamos ubicados. Hay objetos típicos que pueden ayudar en ésto. Por ejemplo, un menú puede identificar un restaurante, la fotografía de una casa con una inscripción puede revelar la casa de un amigo o presentar instrumental quirúrgico puede sugerirnos la idea de que presenciaremos la acción dentro de un hospital.
- 2) Mediante el diálogo. Por ejemplo, un personaje puede decir a otro "vamos a casa de Juan". Esto despierta el interés del espectador, quien espera que se le muestre el lugar para el que se le ha preparado.
- 3) A través del ruido ambiental. El silbido de pájaros nos puede sugerir la idea de un bosque, una caída de agua el ruido de una cascada, etcétera.
- 4) Mediante la actuación. Por ejemplo, el que un actor se encuentre atendiendo a algunos invitados en una sala puede sugerirnos la idea de que está ofreciendo una fiesta en su casa.

Pero no es necesario exponer los anteriores procedimientos o factores a la vez, ni al comienzo de una escena para reconocer el espacio físico. Lo más importante es exponer la clase de lugar requerido, el cual por sí mismo puede revelar su propósito.

Para lograr exponer tal escenario se pueden dar uno o dos factores informativos e ir mostrando los demás conforme se desarrolla la escena, hasta completar todos los detalles que permitan reconocerla y ubicarla. El no hacerlo puede crear incomprensión en el espectador, al no saber dónde se encuentra (por importante que sea la acción de la escena).

El espectador, entonces manifiesta curiosidad por saber dónde está y corresponde al escritor de la obra saber mostrarle narrativamente los lugares por donde la historia transcurre.

El escritor puede despertar la curiosidad del espectador al principio de una escena, reteniendo información sobre el lugar donde ésta se desarrolla, pero sólo con la condición de exponerla más tarde.

Esto repercutirá finalmente en el entendimiento del guión, el cual debe ser construído con apego a un trabajo de investigación documental, para recrear no sólo el contenido argumental de la historia sino también su contexto físico, cuya elaboración requiere de toda una disposición de elementos ambientativos que el guionista debe considerar y saber sugerir de la manera más conveniente, para lograr transmitir el propósito expresivo de todo un espacio escénico.

En cuanto a concebir el espacio de acuerdo a sus condiciones de ambientación naturales o ficticias, debemos distinguir dos tipos de lugar para grabar una historia: 1) en el interior de

un foro y 2) en una locación.

El interior de un foro no siempre depara condiciones propicias de ambientación para recrear una historia. El lugar donde ésta ocurre (en un pueblo, ciudad, colonia, vecindario, población, etcétera) representa una fuente ideal de información para exponer distintas formas de vida, ideas, costumbres, valores éticos, morales, religiosos, o hasta la diferencia de clases.

Así, no siempre se logran exponer los hechos derivados de tales manifestaciones con la fidelidad que lo reclama el contenido específico de una historia, ya que al ambientarla en el interior de un foro de grabación, bajo condiciones artificiales de luz y sonido, dentro de réplicas escenográficas y espacios de actuación reducidos, pierde las posibilidades expresivas que escenarios naturales de una locación pueden proporcionarles.

Es decir, un escenario natural siempre ofrece condiciones más ventajosas para recrear una historia, porque ahí está la "viva expresión" de lo real. Este es un factor indispensable sobre el que necesita apoyarse la representación dramática de cualquier argumento, si se quiere lograr el acabado más preciso en su realización. De tal manera que su calidad narrativa verbal no se vea opacada por el pobre esquema ambientativo que la rodea o viceversa.

Esta es una idea muy difundida dentro del cine y se ha vuelto una práctica común en el trabajo profesional de la televisión; de ahí que actualmente todas las telenovelas graben muchas partes de sus capítulos en locaciones.

Si bien implica un ahorro en el costo de escenografías, éste no es el motivo principal por el que se graba en exteriores, sino porque se pretende vincular más las historias con el ambiente real y porque en ciertos casos se procura que los escenarios empleados sirvan para representar fielmente hechos históricos. Por lo tanto, las necesidades de ambientación de las historias no se pueden limitar únicamente a hacer uso del espacio cerrado que les permita un foro de grabación.

Dentro de este orden de ideas, corresponde al Departamento de Información a Producción investigar las solicitudes que les envían los productores, en el sentido de saber la ubicación de los diferentes escenarios donde pretendan grabar sus relatos.

Por ejemplo, si un productor necesita las condiciones propias de una Hacienda en el estado de Morelos para ambientar una novela sobre la Revolución Mexicana, el Departamento investiga exactamente en qué lugar del estado puede hallarla, las características que guarde como escenario, sus vías de acceso, si existen hoteles o sitios de alojamiento en sus cercanías para la estancia del personal de producción y el resguardo del equipo técnico, así como qué autoridad del gobierno local extiende los permisos oficiales para utilizar dicho escenario como una locación.

De esta manera, el equipo de producción cuenta con la información pertinente, a fin de disponer la ambientación propicia en el decorado de la novela. Lo que le ofrece la posibilidad de utilizar el espacio escénico bajo una doble modalidad: dentro de los límites reducidos y el ambiente artificial de un foro de grabación o mediante el escenario natural de locaciones

específicas, que puedan favorecer el realismo ambientativo que demande un argumento.

En síntesis, se ha hecho énfasis en el manejo del guión argumental porque es el que más requiere del acopio de datos para la buena producción de un programa de TV. Si también sugerimos apoyar la construcción de tal guión basándonos en recomendaciones que se hacen para elaborar un guión de cine, es porque a su contenido se destinan todas las investigaciones de campo y documentales que le pueden dar una mejor consistencia y calidad a la hora de producirlo verbal y visualmente.

Respecto a las causas que expusimos para justificar la ubicación de una historia tanto en el tiempo como en el espacio y que no son ajenas al trabajo de investigación que se realiza para producirla, consideramos que es importante valorarlas para entender como desde los mismos elementos de ambientación se puede lograr una mejor reconstrucción narrativa en el contexto de un relato y no considerar tales razones como parte de una labor secundaria, que puede resolverse con la disposición de atmósferas vistosas y el uso de accesorios, vestuario o mobiliario agradables, aunque éstos no guarden relación con el contenido de lo que se narra.

Los investigadores del Departamento de Información a Producción tratan de allegar el mayor acopio de datos a los productores y guionistas, para que provean de un mejor soporte informativo a la producción de sus programas. Los investigadores tienen por norma recurrir a las fuentes de consulta, de ser posible más precisas, para no falsear ni la veracidad de los hechos expuestos (de índole médico, jurídico, histórico, social, etcétera), ni la de los ambientes representados.

Creemos que el trabajo de investigación será tarde o temprano valorado en su justa medida, como soporte indispensable de la producción, por la misma competencia que se está generando día tras día entre las cadenas de televisión, principalmente comerciales, para realizar cada vez mejores programas y obtener en función de ello mejores producciones.

Citas bibliográficas del Capítulo 2

1. Haas, C.R. **Teoría, Técnica y práctica de la publicidad**. Vol. 1. Madrid, Rialp, 1966. p. 634
2. Sánchez, Luna Gerardo. **Sintaxis de la imagen del villano en la telenovela mexicana**. México. UNAM, Tesis de FCPyS. 1987. p. 32.
3. Feldman, Simon. **Guión argumental. Guión documental**. Barcelona. Gedisa, 1990. p. 4.
4. Sadoul, Georges. **Historia del cine mundial**. México. Siglo XXI Editores, 1977. p. 21.
5. Feldman, Simon, op. cit., p. 17.
6. Ibid., p. 17.
7. Sadoul, Georges, op. cit., p. 217.
8. Ibid.
9. Fernández, Heredero Carlos. **John Huston**. Madrid. Ediciones JC, 1984, pp. 59-60.
10. Ayala, Blanco Jorge. **Cine norteamericano de hoy**. México. UNAM, 1966. pp. 57-58.

3. Tareas del Departamento de Información a Producción en Televisa

3.1 Un área especial de investigación para apoyar el trabajo de las diferentes producciones

Es necesario que una empresa valore lo importante que es manejarse como una organización para que, conforme a su manera de organizarse, asegure el control de las diferentes actividades que desarrollan las distintas áreas que la integran. El éxito del sistema que utilice no radica tanto en la técnica que emplee sino en la organización que adopte.

La organización se define como "coordinar las actividades y comprobar que todo sucede de conformidad con el plan adoptado, con las instrucciones formuladas y con los planes establecidos".¹

En este sentido es necesario el control para asegurar el funcionamiento de tal organización, pues éste "tiene por objeto poner de manifiesto debilidades y errores para rectificarlos e impedir que se repitan".²

Atendiendo a lo señalado, podemos explicar que el Departamento de Información a Producción se creó a raíz de un error de ambientación detectado durante la transmisión de una telenovela.

En *La pasión de Isabela (1984)*, historia protagonizada por Ana Martín, Héctor Bonilla, Claudio Brook y Delia Casanova, los apagadores de luz utilizados en la ambientación de la escenografía eran de placa metálica, siendo que, en el tiempo en que se desarrollaba la historia (años 40) los apagadores todavía no se fabricaban de tal material.

Dicha observación la hizo un columnista de espectáculos en la prensa y permitió a Televisa advertir que no contaba, dentro de su organización, con un área que le informara correctamente si la ambientación de sus historias se apegaban al entorno físico que pretendían representar.

Ante tal circunstancia, se propuso crear un departamento específico que en adelante suministrara la información necesaria a sus programas, respecto a mobiliario, vestuario, peinados o conocimientos en general, con el fin de que no tuvieran errores de producción a la hora de transmitirlos.

La idea del nuevo Departamento se gestó desde abril de 1985. En un principio dependería de la Dirección de Operaciones, área encargada de organizar y distribuir la prestación de los servicios de grabación y postproducción en las instalaciones de San Ángel.

La tarea de organizar el sistema de trabajo interno se encargó a dos excolaboradores del programa "Para gente grande". Uno de ellos se había desempeñado hasta entonces como conductora de noticieros y el segundo como reportero, aunque también era director de cine. Ambos conocían la dinámica que exigía el trabajo de televisión, lo cual favorecería la

organización de las funciones en la nueva oficina.

Así, se trató de integrar un equipo de investigadores cuyos miembros tuvieran conocimientos de cultura general y capacidad para conseguir la información que se les requiriera, de manera inmediata, con la intención de apoyar el contenido de un programa.

Por ejemplo, a la primera investigadora contratada se le aplicó un examen de ingreso, como el que enfrentaría cualquier aspirante a reportero: "¿qué harías si llegara una solicitud al Departamento pidiendo información sobre Alicia Alonso (bailarina cubana), qué presidentes extranjeros han visitado México en los últimos cinco años o a quién consultarías para saber cuántos helipuertos hay en la ciudad?"

Sin contar aún con una oficina propia en las instalaciones de San Angel, con poco mobiliario y sin biblioteca particular, el nuevo Departamento compartió al principio su espacio de trabajo con el del productor Eugenio Cobo y su equipo de asistentes, en una casa ubicada a pocas cuadras de la empresa (Mariscal No. 31, San Angel Inn).

La primera solicitud de información turnada al Departamento fue de Ernesto Alonso. Necesitaba saber cómo eran los distintos uniformes militares usados durante la Revolución Mexicana, porque preparaba la producción de la telenovela **Senda de Gloria**.

Tras indagar durante hora y media, por teléfono, qué oficina de la Secretaría de la Defensa Nacional podía prestar dibujos o fotografías del vestuario requerido, la única investigadora que entonces tenía el Departamento consiguió la ficha bibliográfica del libro Ejército Mexicano, el cual traía ilustraciones al respecto. Se compró un ejemplar del texto para facilitarlo al productor y así quedó resuelta la primera necesidad de información para un programa.

Una experiencia decisiva para crear oficialmente el Departamento de Información a Producción, en agosto de 1985, fue el que se investigara oportunamente los nombres científicos de raza de ciertos caballos y otros animales, que deseaba importar a México la Vicepresidencia de Operaciones. Esto sirvió para que dicha área se concibiera no sólo como una unidad estrictamente de apoyo en la producción de televisión, sino también como una oficina que podía investigar informaciones derivadas de otro tipo de necesidades.

En sus inicios, Información a Producción tenía una jefa de Departamento, un coordinador, una investigadora y una secretaria. A su área de trabajo (en la calle Mariscal) fue trasladado el acervo de su futura biblioteca, el cual perteneció originalmente a otra oficina de investigación ya desaparecida en la empresa. Su acervo no era amplio, lo integraban aproximadamente 838 libros, entre enciclopedias, biografías; temas de maquillaje, vestuario, peinados, medicina, teatro, cine, literatura, flora, fauna y muchos más. Los recursos materiales que Información a Producción manejaba en un principio eran muy limitados y no contaba con mayor personal.

En septiembre de 1985 ingresó un nuevo investigador con estudios de biólogo y semanas después se integró otro que sabía de artes plásticas.

El siguiente paso era establecer un sistema de trabajo interno y organizar las funciones

para suministrar información documental, lo cual requirió tiempo, hasta no ser conocidas las necesidades reales de producción de la empresa y sus productores.

A pesar de que la jefa del Departamento promocionaba entre los productores la ayuda que podría brindarles su equipo de trabajo para elaborar sus programas, en cinco meses de agosto a diciembre de 1985 no hubo solicitudes de información. Dicho lapso fue aprovechado, básicamente, para comenzar a fichar y reclasificar el acervo de libros que había, ya que su sistema de clasificación original no resultaba funcional.

La intención era idear uno menos técnico que el utilizado por la mayoría de las bibliotecas, ya que ninguna persona del Departamento tenía conocimientos de bibliotecología para ordenar el acervo de acuerdo a los sistemas clásicos y los textos eran pocos.

Paralelamente, se solicitaron al Departamento investigaciones de otra índole, como realizar un inventario de materiales, instalaciones (tanto en foros como en oficinas) y personal que existía en el área de San Angel, con el fin de saber cuántas horas-hombre rendía cada dependencia laboral. Esto ayudaría a calcular el costo por hora de productividad en la empresa y a aumentar la capacidad de producción, especialmente en el renglón de las telenovelas.

Pero conforme empezaron a requerir al Departamento las primeras investigaciones (eran para los programas de XETU), éstas se fueron resolviendo sobre la marcha y mientras se terminaba de fichar y reclasificar el acervo. Esta era una labor prioritaria a concluir para delimitar tareas específicas entre todo el personal y poder planear, de manera más dinámica, el sistema de trabajo interno.

En realidad fue hasta principios de 1987 cuando se pudo delinear un sistema de trabajo específico. De los primeros meses de 1986 a la fecha anterior las labores planeadas se iban retrasando por factores como los siguientes:

- 1) Se integraron nuevos investigadores al Departamento: una egresada de las carreras de Teatro e Historia y otra que cursó estudios de Relaciones Internacionales y dominaba el inglés. Algunos colaboradores anteriores se fueron.
- 2) No todos los productores solicitaban investigaciones.
- 3) Se cambió la numeración al acervo para darle una clasificación nueva.
- 4) Se creó un fichero donde quedaron registrados todos los libros de la biblioteca.
- 5) Las solicitudes de información no eran permanentes pero sí continuas en ciertos períodos y se concentraban las actividades internas para darles respuesta inmediata.
- 6) Por la celebración del Campeonato Mundial de Fútbol (1986), al Departamento se le encargaron otras comisiones: investigar y organizar la información de diferentes menús sobre comida mexicana, imprimirlos en diferentes idiomas y bajo la asesoría de un "chef"; encargar papelería especial; conseguir edecanes; contratar servicios de pastelería, panadería

y repostería; todo con el fin de atender a los periodistas extranjeros acreditados para el evento, quienes transmitían su información vía satélite a diferentes países desde el Centro Internacional de Radiodifusión ubicado en las instalaciones de San Angel.

En octubre de 1986 el Departamento pasó a formar parte de la Gerencia de Supervisión Literaria, área encargada de cuidar el contenido histriónico de los programas producidos por Televisa, e Información a Producción se mudó meses después a oficinas nuevas dentro de la planta de San Angel (en enero de 1987) acondicionadas con grandes libreros para su acervo.

Desde entonces sistematizó su organización de trabajo, creando una hoja de responsabilidades para cada empleado, donde se les fijó sus respectivas labores.

Dicho esbozo de tareas no se delimitó antes debido a los factores ya expuestos y porque, al principio, no hubo continuidad en las solicitudes de información recibidas. Esto impidió preveer las necesidades reales de trabajo que habría que desarrollar más adelante.

Ya en la dinámica de ajustes para hacer más productiva la labor del Departamento, se observó que éste podría ahorrar tiempo y errores en la producción de televisión si asesoraba a los productores desde la misma etapa de diseño del guión (es decir, desde la preproducción). Esto contribuyó a reducir el trabajo de planeación (y por consecuencia de producción) de los programas y a facilitar la labor de muchos escritores, quienes antes debían investigar por cuenta propia la información de sus guiones.

A casi año y medio de fundado, Información a Producción empezó a resolver las necesidades de trabajo una vez que encontró cómo funcionar internamente.

No bastó que Información a Producción fuese creado con la finalidad de informar, hubo que delimitarse en qué áreas de la producción podía hacerlo y de qué forma.

Por lo tanto, podemos enunciar que el Departamento de Información a Producción cumple con las siguientes **FUNCIONES**:

- a) Provee fundamentalmente a productores y escritores la investigación documental y asesoría necesarias para manejar objetivamente el contenido informativo (de diversa índole: social, médico, jurídico, histórico, etcétera) de las obras que requiere Televisa en materia de telenovelas (básicamente), series cómicas, concursos, musicales, programas de radio o de teatro. También suministra información para ambientar adecuadamente las producciones de acuerdo a la época, lugar y medio socioeconómico donde se ubiquen.
- b) Custodia y amplía el acervo bibliográfico de la empresa, con el fin de satisfacer, a la brevedad, los requerimientos de información que le solicitan.
- c) Controla información del banco de datos de la computadora y microfilmadora, que permite el acceso del personal de Recursos Literarios al área de libretos sobre programas unitarios y telenovelas. El

acervo de esta área está integrado por historias, psicologías de personajes y conflictos, entre otras referencias.

Por otra parte, el Departamento de Información a Producción puede auxiliar con sus tareas en tres rubros:

I. Servicios a producción

Vestuario.-Documentación e imágenes del vestuario y accesorios usados en determinada época o zona, teniendo en cuenta condiciones socioeconómicas, climatológicas o geográficas, modas, tendencias o estilos, tradiciones, etcétera.

Escenografía.-Información y ubicación de locaciones, considerando factores como arquitectura, época, geografía, condiciones socioeconómicas, etcétera.

Ambientación (utilería).-Imágenes e información sobre mobiliario, decoraciones, accesorios y materiales acordes con estilos, tendencias, modas, arquitectura, época, condiciones geográficas, etcétera.

Caracterización.-Imágenes de peinados, maquillaje y accesorios. Uso de los mismos en distintas épocas, modas, estilos, etcétera.

Musicalización.-Documentación acerca de la música interpretada en distintos períodos y lugares considerando tradiciones, corrientes musicales, modas o niveles sociales.

II. Servicios al contenido (escritores)

Investigación, análisis y sinopsis sobre temas específicos, fichas bibliográficas, documentación de apoyo, contactos, etcétera.

III. Servicios en general

Documentación de apoyo.-Información actualizada sobre toda clase de temas, datos generales sobre acontecimientos importantes a nivel mundial, eventos deportivos y culturales, carteleras cinematográficas o teatrales, inauguración de exposiciones, museos, salas de arte, etcétera.

El Departamento de Información a Producción cuenta además con:

Directorio de Contactos.-Establece comunicación o contactos con personas, empresas e instituciones relacionadas con los temas a investigar (para conseguir locaciones, entrevistas, grabaciones, ampliación de información, etcétera).

Sección hemerográfica.-Ordenada por: Temas generales (medicina, leyes, artes, economía, ecología, deportes, etcétera, actualizados). Temas Específicos (una vez que se ha desarrollado una investigación, se abre un expediente y se sigue ampliando continuamente).

Sección de revistas.-Ordenada por: Tema, nombre del artículo, escritor, nombre de la publicación, fecha o volumen y páginas.

Por otra parte, a pesar de que la Gerencia de Supervisión Literaria cambió de nombre y mando, en diciembre de 1987 y después se convirtió en Dirección de Recursos Literarios en mayo de 1989, Información a Producción no alteró sus funciones en tal lapso, no obstante que también realizó tareas provisionales distintas a las acostumbradas.

Por ejemplo, durante varios meses los investigadores, además de resolver las diferentes solicitudes de información que requerían los productores y escritores, se dedicaban a leer los libretos de las próximas telenovelas a producirse, para detectar los errores de información y poder corregirlos.

Por varios meses la Dirección de Recursos Literarios integrada por los Departamentos de Contenidos, Análisis, Desarrollo de Proyectos, Supervisión Literaria e Información a Producción organizó cursos de capacitación sobre teoría dramática para todo su personal, con el fin de que éste tuviera una preparación más especializada en la planeación, desarrollo y control de los libretos de telenovela que supervisaba.

De esta manera, los investigadores de Información a Producción no estaban al margen de los conocimientos histriónicos ni de los argumentos, a la vez que se encargaban de cuidar la veracidad informativa de los contenidos.

En la actualidad Información a Producción cuenta con una jefa de departamento, una secretaria, cuatro investigadores y un encargado del acervo hemerográfico. Por su trayectoria y naturaleza de trabajo ha adquirido importancia no sólo en la labor de producción, sino también en la de investigación de tareas internas para la empresa.

A fin de evitar errores de producción, toda estación televisora debe contar con un área de información especial destinada a apoyar la ambientación material y conceptual de sus programas, lo cual implica que dicha área esté capacitada para investigar, desde los diferentes tipos de peinado, vestuario, accesorios personales o el menor detalle de utilería o escenografía, hasta el recurso o dato más complejo para recrear una obra visualmente.

La labor de investigación podría redituar beneficios en dos sentidos: por un lado ayudaría a clarificar la idea que un productor o un escritor tenga para formular un programa y, por el otro, contribuiría a evitar errores de producción, con un considerable ahorro de tiempo y esfuerzo para ambos creadores, pues desde un principio previeron las necesidades informativas del guión y por consiguiente del plan de trabajo.

De esta manera, las tareas resueltas por un Departamento similar al descrito beneficiarían al sistema de trabajo de una estación televisora y ayudarían a evitar errores de ambientación dentro de los programas que transmite.

3.2 Distintas fases del proceso de producción en que Información a Producción desarrolla sus funciones

En distintas ocasiones hemos escuchado comentarios acerca de una película o programa de TV cuya exhibición mostró un excelente trabajo de producción, que estuvo por encima de su interés narrativo o, por el contrario, que éste destacó sobre la labor de producción. Sin embargo, no siempre se sabe precisar qué es la producción.

En cine, por ejemplo, se suele confundir la superproducción de una cinta con el presupuesto invertido en su realización, lo cual no es del todo cierto. Refiriéndose al teatro, a veces se confunde una buena producción con el trabajo actoral o la calidad del argumento, lo que tampoco es exacto.

El concepto de producción en televisión no se aparta completamente de lo que significa en teatro, ni mucho menos en cine. La producción televisiva se manifiesta por la calidad de los actores, dentro de la pantalla, por los gastos erogados en vestuario, maquillaje o escenografía (que no siempre garantizan una buena producción), por la administración del presupuesto que se asigna para realizar un programa, por los requerimientos técnicos que permiten la grabación y transmisión de éste, por la dirección e incluso su presentación "en vivo".

"La producción es el proceso mediante el cual una idea se va transformando hasta llegar a plantearse en términos reales de audio y video (sonido e imágenes), más los elementos existentes en el momento de ser grabado o transmitido un programa".³

Entonces, la producción de televisión se traduce como la acertada conjugación de los elementos señalados, de acuerdo a una manera específica de disponerlos y manejarlos (con el fin de grabar y transmitir un programa o una serie).

De esta manera, el programa de televisión que se puede ver en el hogar es el producto final de una larga cadena que comenzó como una simple idea y gracias al esfuerzo realizado en equipo por un gran número de personas se convirtió en un espectáculo visual.

Es conveniente dividir la producción de televisión en tres fases distintas: preproducción, producción y postproducción. De hecho ésta es la asignación de una nueva nomenclatura, que permite delimitar más técnicamente un proceso de trabajo que de por sí ya existía.

Pero, con el propósito de entender mejor en qué fases del proceso general de producción desarrolla sus funciones el Departamento de Información a Producción, describiremos los aspectos más importantes que comprende cada fase para la elaboración de un programa. No existe un modelo único que señale cómo producirlo (habría que considerar primero si su transmisión obedece a un contenido pregrabado o es "en vivo"), ya que el procedimiento general de trabajo puede exhibir distintas variantes, dependiendo de quién lo pretenda elaborar: una compañía independiente, una pequeña estación de televisión o una gran empresa transmisora que acostumbre trabajar con esquemas de organización más diversificados y mayor personal.

3.3 Preproducción

Desarrollar una idea.-Un productor puede proponer la idea de un programa a una estación de televisión o ésta ya puede tenerla diseñada y encargar su desarrollo a un productor.

El productor analiza la idea desde un punto de vista personal (¿es interesante, novedosa?, etcétera) y profesional (¿es técnicamente realizable, qué obstáculos enfrenta, qué necesidades exige?, etcétera).

Análisis del auditorio.-Básicamente el productor debe conocer la composición del auditorio que verá el programa, su promedio de edad, nivel socioeconómico y sociocultural, qué sexo predomina, su ubicación geográfica, etcétera; estos datos servirán para conocer el perfil de la audiencia y saber qué temas puede presentar, con qué lenguaje e inclusive qué tipo de vestuario y forma de pensar deben mostrar los personajes en pantalla.

Investigación de la idea.-Es necesario conseguir la mayor información posible acerca del tema que tratará el programa. Es fundamental la asesoría de expertos en el tema para aclarar las dudas que éste pueda suscitar, consultar archivos, estudiar literatura relevante al respecto, revisar películas que tengan relación con los tópicos a tratar, así como establecer contactos con personas que puedan aportar información valiosa para el contenido.

En el caso de un programa de concursos, un musical o un evento deportivo, es necesario saber si los elementos para realizarlo están disponibles, ya se trate de un grupo musical, una locación o de cualquier otro tipo de elemento técnico y humano que demande su presentación.

El siguiente paso es saber cómo será producido el programa, ¿en locación o estudio, grabado o en vivo? En estudio se pueden evitar los factores externos (lluvia, viento, ruido, etcétera), se puede iluminar como se desea y a cualquier hora, así como tener todo el equipo dispuesto para la producción. La locación ofrece la ventaja de producir en sets naturales (un bosque, una cascada, un castillo, etcétera). También facilita el uso de lugares auténticos en los que se basa una historia. Es difícil igualar en estudio el ambiente y atmósfera de una locación.

La producción en vivo, por otra parte, requiere de una excelente coordinación entre quienes intervienen en la elaboración del programa: no permite ensayos ni necesita postproducción (edición, regrabación de audio y efectos especiales).

Las ideas para crear un programa deben presentarse en un resumen breve, conocido como "primer tratamiento".⁴ En éste se detalla la idea principal, el público al que va dirigido, el tipo de producción que requiere y una justificación de por qué debe realizarse, resaltando los aspectos importantes y diferentes que abordará.

Conviene acompañar el "primer tratamiento" con un presupuesto aproximado que divida los gastos de preproducción, producción y postproducción, especificando los costos de todo tipo de necesidades técnicas (máquinas, estudio, transporte, etcétera) y humanas.

El presupuesto normalmente se divide en dos secciones principales. Una abarca los gastos de:

1) Productor y personal de producción (director, asistentes, coordinador, etcétera).

2) Escritor y libretista (en muchos programas se le paga a un escritor para que invente un argumento, historia o idea básica y después se contrata a un libretista para que desarrolle el libreto o los capítulos. En este punto también se incluye al editor literario o corrector de estilo.

3) Actores, locutores, bailarines, modelos, extras, etcétera.

4) Música (grabada), músicos (intérpretes), derechos musicales, coreógrafo, asesoría artística, etcétera.

5) Oficinas, servicios secretariales, área de ensayo (en frío), etcétera.

6) Materiales de inserto (grabaciones y películas de archivo, etcétera).

La otra sección incluye gastos de:

1) Estudio y técnicos. Refiere las facilidades en cuanto a máquinas y personal para manejarlos (a pesar de que el productor trabaje para una empresa que disponga de todos estos elementos, el costo debe incluirse).

2) Director de iluminación y asistente.

3) Escenógrafos, diseñadores gráficos y diseñadores de vestuario.

4) Escenografía, vestuario, gráficos, utilería, mobiliario, etcétera.

5) Edición, material de grabado (videotapes, videocassettes, cintas y cassettes de audio, etcétera) editor, musicalizador.

6) Efectos especiales, transportes, locaciones (alimentos, alojamientos), misceláneos.

3.4 Producción

Tan pronto se aprueba el presupuesto y el "primer tratamiento", da inicio la fase de producción.

El productor selecciona a su equipo de trabajo con la intención de que entienda los conceptos que quiere manejar en el programa, pero también debe darle oportunidad de aportarle ideas. Si no dirige personalmente el programa se apoya en el director, quien es un elemento clave en su equipo.

Una vez que el director es elegido participa en todas las juntas de preproducción, fija las necesidades de producción con los encargados de cada una de las áreas, acuerda con el productor la elección del elenco artístico y sus decisiones son determinantes en cada aspecto de la realización.

Trabaja en forma directa con todos los elementos que implican la variada textura de un producto diseñado para ofrecer entretenimiento e información: la historia, los diálogos, la actuación, el movimiento, la música,- la fotografía, la cámara, el vestuario, la escenografía, el maquillaje, etcétera.

Debe conjuntar todos estos elementos de una manera creativa, para guiarlos, moldearlos e integrarlos en un todo cohesivamente dramático y estético.

El guión es corregido y se manda a imprimir. En adelante serán necesarios muchos libretos para repartirlos entre el equipo de producción, hojas de llamado (para citar al elenco artístico a grabar) y hojas de tomas (para los camarógrafos).

El guión incluirá todas las referencias de tipo: artístico (escenografía, actores, movimientos, sonido, música, efectos especiales, etcétera) y técnico (qué tipo de estudio, número de cámaras, tipo de sonido, iluminación, cables, pintura de luz, etcétera).

En lo sucesivo se realizan juntas con los responsables de las diferentes áreas. Con el director de escena se elige el reparto de actores y el tabulador de salarios. El trabajo del director de escena incluye:

- 1) Ensayo de lectura en frío.
- 2) Lectura y movimientos básicos (para fijar posiciones, modulación e intensidad de la voz).
- 3) Movimientos escénicos en frío (se utilizan sillas para asemejar la escenografía).
- 4) Movimientos con escenografía, mobiliario y utilería.
- 5) Ensayo general (el definitivo, sin cambio alguno).

El director acuerda con el escenógrafo o el director de arte la escenografía que quiere y calcula su costo. El escenógrafo y el jefe de utilería son los responsables de crear la ambientación. Deben mostrar al público lo que quiere y necesita ver para entender el programa. El set debe ser real y funcional, considerando las limitaciones de espacio; el movimiento de las cámaras, los actores; la disposición de la utilería, etcétera.

El escenógrafo debe mantener contacto permanente con el director para conocer sus necesidades de realización del programa. El utilero elige los muebles y accesorios adecuados (paraguas, ceniceros, vasos, teléfonos, etcétera) al tiempo y contexto de la historia que se vaya a narrar.

El jefe de maquillaje se encarga de que se aplique el maquillaje apropiado a los actores (para una comedia, una tragedia, etcétera) y se les hagan los peinados especiales que la atmósfera requiera (tipo Luis XV, futuristas, etcétera).

El director acuerda con el jefe de vestuario las prendas y trajes más apropiados al ambiente que se pretenda recrear. Si la historia es "de época" entonces el jefe de vestuario debe documentarse al respecto.

El jefe de iluminación coloca la iluminación ideal a la escenografía y basado en la idea de programa que se quiera realizar. La iluminación no sólo muestra las imágenes, sino también afecta la interpretación psicológica que les da el espectador (risa, llanto, tranquilidad, etcétera).

Con el musicalizador el director elige la música apropiada, especificando sus respectivos cambios, entradas, salidas y efectos especiales. Al ingeniero de sonido o al técnico "encargado de aparatos" (como también se llama a este tipo de empleado en el argot televisivo) se le pide el tipo de micrófono a utilizar (boom, inalámbrico, equipo especial de audio, etcétera).

El director del programa también sostiene juntas con los actores. Les comunica su método de trabajo, los horarios para ensayar y grabar, así como qué vestuario, maquillaje, peinado y accesorios usarán durante la producción. También aprovecha para resolver dudas que los actores tengan sobre el contenido del programa u otro aspecto similar.

Una vez que el director ha sostenido juntas con los encargados de cada área del programa, supervisa el trabajo de producción en general, asiste a los ensayos y afina los detalles para la grabación, ya sea en estudio o en locación.

Al mismo tiempo, en la oficina del productor se hacen los contratos del talento artístico (actores, locutores, músicos, bailarines, etcétera) y del personal técnico; requisiciones, cálculos de costos y horarios. Se mecanografían y supervisan las copias de los libretos y de las hojas de tomas. Se planean y contratan locaciones, transportes, etcétera y en síntesis se coordina a todo el personal de la producción.

Por su parte, el departamento de investigación para la producción se encarga de conseguir el material necesario: fotografías, mapas, transparencias, películas, videos, etcétera.

Tras quedar satisfechas todas las necesidades del programa, el director procede a efectuar un ensayo en el estudio:

1) De establecimiento.-Conoce y checa la apreciación visual del set al quedar montada la escenografía, la iluminación y la disposición de los muebles.

2) De cámaras en frío.-Se fijan los ángulos de las tomas, los movimientos de cámara y el orden que seguirán las tomas en la grabación.

3) General.-Se traza el guión técnico. Sobre el libreto el director o el director de cámaras anota las tomas que hará y las indicaciones de audio, iluminación, efectos especiales, etcétera, que requiera. Durante el ensayo general, el asistente del director anotará en el guión todas las modificaciones que se hicieron, el orden de enfoque de las cámaras y los datos útiles que sirvan para grabar el programa o transmitirlo "en vivo".

4) Se procede a realizar el programa. Una grabación permite corregir errores (aunque ello implica tiempo y éste representa un factor crucial para cualquier programa), mientras que una transmisión en vivo no. No obstante, siempre surgen imprevistos y el director debe prepararse para ello.

Siempre debe revisarse el material grabado para, en caso de encontrar fallas en la cinta, como rayas o "drop outs" (puntos que destellan como chispas), se puedan repetir escenas.

3.5 Postproducción

La postproducción se relaciona con la grabación de un programa en cinta de video. Luego de que éste es grabado todavía tiene que ser editado.

La grabación se hace en pequeñas partes o secuencias que contienen gran cantidad de tomas. Las secuencias pueden grabarse fuera de orden, según las necesidades de producción, pero en la edición final deberán unirse de acuerdo al orden que demande el guión.

Al material grabado se le puede hacer efectos especiales (wipers o barridos de pantalla, cámara lenta, disolvencias, freeze o congelamiento de imagen, etcétera).

El proceso de edición puede estar a cargo de un editor especial bajo la supervisión del director del programa. En esta fase el programa queda terminado con los créditos finales, el tiempo exacto de duración y los segmentos intermedios, para alternar su transmisión con comerciales o cápsulas promocionales.

Una vez delimitadas las tres fases del proceso general de producción de un programa, podemos explicar que el Departamento de Información a Producción asesora básicamente en las fases de preproducción y producción, bajo las siguientes condiciones de trabajo en Televisa, San Angel:

La Vicepresidencia de Operaciones elige, de entre las historias que esté desarrollando alguno de sus escritores, la que vaya a sustituir el horario de transmisión de una próxima novela a finalizar y la asigna a un productor.

El productor comienza a preproducir la historia, mínimamente con los primeros 50 capítulos que tenga redactados el escritor (el resto, hasta completar entre 160 o 200, extensión promedio de la telenovela, el escritor va entregándolo al productor en fechas preestablecidas por ambos).

Junto con los mandos principales de su equipo de producción, el gerente, el coordinador y el continuista, el productor valora las necesidades de recreación de la historia y, si advierte dificultades para apoyar su esquema ambientativo, solicita ayuda al Departamento de Información a Producción, el cual puede aportarle información en tres renglones fundamentales: uno, a locaciones difíciles de ubicar, a fin de trasladarse a hacer las grabaciones correspondientes; dos, implementos necesarios para "vestir el programa" mostrarlo a través del decorado, vestuario, maquillaje, caracterización, accesorios personales y escenográficos, muebles, etcétera; y tres, los datos que es imprescindible investigar para presentar con el mayor apego

al contexto real el contenido literario del guión, el cual suele manejarlo el escritor con diversas informaciones de índole médico, histórico, psicológico, jurídico, religioso, criminalístico y otros más, que le sirven para exponer la composición dramática del argumento con tramas más elaboradas, que puedan favorecer el interés por la historia.

En este sentido, por ejemplo, si un productor necesita recrear la vida de un seminarista, porque el personaje principal de la historia debe ingresar a tal lugar para convertirse en sacerdote, Información a Producción le investiga detalladamente cómo es la vida de un seminarista, cuál es su horario de labores diarias, qué estudios debe cursar para poder ejercer el sacerdocio, cómo es el lugar donde convive con sus compañeros; de qué manera se fomenta la convivencia entre todos los seminaristas, qué diversiones tienen, qué cosas se les prohíben y la mayor información que sirva para apoyar la psicología del personaje y considerar las características de ambientación que debe reunir el lugar donde se harán las grabaciones.

Otro ejemplo: Para la producción de la telenovela **Carrusel (1989)**, el productor solicitó al Departamento investigar qué tipo de negocios establecen los japoneses de clase media baja y baja en México, porque había que justificar el "modus vivendi" de algunos personajes de la historia, presuntamente japoneses. Se proporcionó la información más oportuna al respecto, mediante consultas a la embajada de Japón en nuestro país y a la Organización Promotora de Comercio Exterior en México (JETRO), pero lo más importante de esto es resaltar que siempre se buscan aportar datos reales para fundamentar el entorno ambientativo de las historias.

La misma norma de trabajo rige las solicitudes de información de los escritores. Por ejemplo, para la telenovela **Angeles Blancos (1990)** el escritor necesitaba saber de que se podía acusar a un piloto aviador que, presuntamente, fue engañado para transportar productos químicos de una ciudad a otra dentro del país, sin saber que en realidad trasladaba piezas arqueológicas robadas. Se trataba de probar la inocencia del piloto para mejor desarrollo de la trama.

En este caso se pidió asesoría al Departamento de Asuntos Jurídicos y Laborales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, el cual expuso los delitos en que incurría el acusado, pero explicando también la manera como debía manejarse su defensa legal para demostrar que era inocente.

Las explicaciones anteriores nos permiten exponer cómo Información a Producción colabora en la fase de preproducción de una telenovela, a través de la investigación de datos, si el productor lo solicita.

En cuanto a la fase de producción, ésta implica una dinámica más compleja respecto a las necesidades de trabajo en Televisa, a las cuales se sujeta igualmente la labor del Departamento.

Los horarios de grabación en foro están permanentemente saturados. Una vez que el productor comienza a grabar los primeros 50 capítulos de la historia, el escritor debe llevar desarrollados cuando menos 20 capítulos más, de tal manera que la celeridad de las grabaciones no supere o alcance su ritmo de trabajo y pueda entregar a tiempo el siguiente bloque de

capítulos que acordó con el productor.

Ambos establecen las fechas de entrega de los capítulos antes de que inicie la fase de producción. El escritor debe entregar al productor 20 capítulos como mínimo en cada ocasión y al menos una semana antes de que el productor termine de grabar el bloque de los primeros 50 o la serie que corresponda.

Esto permite al productor y a su equipo de asistentes prever de manera continua las necesidades de producción de la historia y, por consiguiente, girar las solicitudes de los servicios que requieren para grabarla a los departamentos de vestuario, utilería, maquillaje, ambientación o Información a Producción, algunas de las áreas más importantes que guardan relación inmediata con la producción de un programa.

Mención aparte merece la labor del departamento de escenografía, el cual necesita preparar con una semana de adelanto a la fecha de grabación los sets que serán montados en el interior del foro (no importa si son para los capítulos iniciales, intermedios o finales de la novela).

El escritor siempre se ajusta a las necesidades de producción del productor, quien ordena el plan de grabación como le resulta más conveniente. Por ejemplo, generalmente graba en un día todas las escenas que corresponden a un mismo set (sea una sala, recámara u oficina), aunque pertenezcan a diferentes capítulos.

Estar cambiando la escenografía continuamente, es decir, grabar siguiendo el orden literal de la historia, resulta inconveniente e impide hacer el trabajo de producción más funcional, menos costoso y naturalmente, menos lento.

Así, si en un día graba, por ejemplo, 30 escenas que corresponden a cinco capítulos diferentes en tres sets distintos, ésto le redituará mayor ahorro de tiempo y esfuerzo que si pretendiera grabar los mismos capítulos completos pero con cambios continuos de escenario, lo que sería sumamente tardado, porque una escenografía exige un tiempo previo de montaje, iluminación, decorado, etcétera, además del tiempo que requiere su diseño.

La mecánica de trabajo anterior permite advertir que en la fase de producción de la novela, el productor tiene que ir resolviendo las necesidades de ambientación de la historia conforme el escritor le va entregando bloques de capítulos.

En este sentido, la ayuda que el productor pueda demandar al Departamento de Información a Producción durante las grabaciones depende de las necesidades de investigación que enfrente para apegarse al contenido informativo de los libretos.

No obstante, en esta fase el escritor llega a solicitar ayuda del Departamento cuando requiere datos temáticos muy precisos para fundamentar los recursos narrativos de la trama.

Atendiendo a dichos factores, es frecuente que el Departamento reciba llamadas telefónicas desde los mismos foros de grabación o desde las locaciones, solicitando información

urgente, de la cual depende que continúe la grabación de una escena. Por ejemplo, pueden solicitar datos sobre cómo es el uniforme utilizado por el personal de rescate de la policía capitalina, a fin de usar uno similar en la grabación de una escena donde se preste auxilio a unos damnificados; cuál es el equipo quirúrgico que, mínimamente, debe existir en un quirófano donde se va a realizar un trasplante de corazón, para mostrar uno de réplica igual entre las diversas tomas de una secuencia; qué obstáculos legales debe sortear un empleado bancario acusado de fraude para poder salir de prisión una vez que devuelve el monto de lo defraudado y la parte acusadora retira su denuncia; cómo son las placas de circulación que utilizan los automóviles en California, Estados Unidos, para diseñar unas iguales y dar a entender una persecución violenta de autos por calles de aquella ciudad en locaciones del Distrito Federal, etcétera.

El factor indispensable que apresura la mecánica de trabajo en la fase de producción es que habitualmente la novela se comienza a transmitir conforme se va grabando, independientemente de que tenga pocos o muchos capítulos "de colchón" para proteger su salida "al aire".

Televisa tiene motivos especiales para elegir el momento en que una novela se empieza a transmitir; entre ellos valora cuestiones como; la calidad de la historia, el tema que trata, su elenco artístico, el horario más conveniente para transmitirla o la audiencia que puede lograr.

Todo el marco expuesto puede dar idea de la manera como interviene el Departamento de Información a Producción en las fases de preproducción y producción de un programa. En este caso a través de la telenovela, género que exige la dinámica de trabajo más compleja en Televisa, por todos los elementos que se necesitan conjuntar para su grabación.

Lo ideal es que todos los capítulos de una historia estuvieran escritos desde un principio, para que el productor pudiera advertir todas sus necesidades de información (o ambientación) desde la fase de preproducción. Sin embargo, por el factor expuesto, que sólo atañe a una política institucional de la empresa (al que no dudamos se agrega también la necesidad de una gran producción industrial para cubrir los horarios de transmisión) el sistema funciona como lo hemos descrito.

Un hecho común que influye para observar retardos en el trabajo de producción, es la serie de cambios que el productor en determinado momento puede sugerir al escritor en la historia con objeto de mejorarla, según su personal punto de vista. De esta manera trabajan todos los productores en Televisa.

Sin embargo, un caso excepcional, es el de Valentín Pimstein (productor de **Rosa Salvaje**, (1987), **Carrusel** (1989) o **Vivir un poco** (1985)), quien suele introducir cambios en los capítulos basado en el nivel de audiencia que le va reportando la transmisión de una novela. Esto propicia que grave bajo mucha presión de tiempo los capítulos que deben transmitirse (en ocasiones un capítulo destinado al horario nocturno lo termina de postproducir unas horas antes).

Cabe aclarar que a todos los productores les interesa el nivel de audiencia que reporten sus historias porque de ello depende el que les den a producir otras, pero normalmente hacen pocos cambios a los libretos cuando ya están terminados y existe mayor necesidad de grabarlos porque la novela ya entró "al aire" (sobre todo si tienen pocos capítulos "de colchón"). Si los productores hicieran cambios mayores a los libretos o pidieran al escritor reconstruir capítulos enteros alterarían todo su sistema de trabajo y sería más fuerte la presión de tiempo que de por sí ya enfrentan para grabar.

En este sentido, a pesar de que el productor, el gerente, el coordinador y el continuista de un equipo de producción intentan tener todas las necesidades de información cubiertas durante la fase de producción, siempre hay detalles que escapan a su control por la diversidad de elementos que exige conjuntar el plan de grabación. A éste se contraponen los obstáculos imprevistos: fallas en el equipo técnico (averías en máquinas, falta de iluminación, cámaras fuera de registro, etcétera), fallas del elenco artístico (faltó un actor, otro se demoró, repetición de escenas por equivocaciones, etcétera), necesidad urgente de completar los implementos de vestuario, utilería, decoración y recursos extras que demande la orden de trabajo en un foro o en una locación. Todo esto en perjuicio del tiempo que se tiene para grabar y que incide como una limitante para elaborar un producto de calidad.

Por lo tanto, las fases del proceso de producción en que desarrolla sus funciones el Departamento de Información a Producción son más complejas en la práctica de lo que puede revelar su explicación escrita.

Lo importante es que el Departamento puede desplegar su ayuda en tres renglones básicos para la creación de un programa. Con la ventaja, además, de que puede ejercer un cierto "factor de oportunidad", cuando le demandan información urgente que ayude a continuar con una grabación en un foro o en una locación.

Así, las fases de preproducción y producción en que interviene, si no quedan plenamente delimitadas porque en algunos momentos ambas se confunden, si se atienden con la especificidad que lo exige el trabajo de productores y guionistas.

Lo anterior permite reflejar la fidelidad de datos de ambientación en el contexto de un programa, aunque sea en un aspecto complementario de su diseño, de cuyo origen, seguramente, no tiene idea un televidente cuando se sienta a observar el espectáculo que le presenta la pantalla.

Citas bibliográficas del Capítulo 3

1. Velázquez, Mastreta G. **Administración de los sistemas de producción.** México. ,Limusa, 1974. p. 85
2. Ibid., p. 85
3. González, Treviño Jorge E. **Televisión, teoría y práctica.** México, Alhambra Mexicana, 1a. reimpresión, 1987. p. 26.
4. Jaime Volochinsky, José Miguel. **Introducción a la producción de televisión.** México, tesis Universidad Anáhuac, 1983. p. 181.

4. Labor del investigador en el Departamento de Información a Producción

4.1 ¿Dónde y cómo se realiza la investigación?

Antes de exponer dónde y cómo se realiza la investigación, queremos establecer que ésta se define como "la serie de pasos que dan respuesta lógica a una pregunta específica".¹

Con esto pretendemos apoyar el argumento general de nuestra explicación, respecto a la búsqueda de información veraz que realiza el Departamento de Información a Producción para resolver las solicitudes de investigación.

Si bien el Departamento despliega un procedimiento habitual de trabajo para responder a los cuestionamientos que se le hacen, también hace una valoración previa de cada solicitud para conocer cuánto trabajo habrá que invertir, así como qué fuentes y contactos deberán consultarse para dar respuesta al contenido de un tema.

El Departamento cumple sus tareas apoyándose en investigaciones de tipo documental, identificadas éstas por el manejo de información registrada en la forma de manuscritos e impresos y que se asocia normalmente con la información archivística y bibliográfica (aunque el concepto de documento también abarque, por ejemplo, micropelículas, microfichas, diapositivas, planos, discos, cintas y películas).²

La información que el Departamento obtiene procede del manejo de fuentes bibliográficas, hemerográficas, documentales y "vivas". En estas últimas incluimos aquella información que se consigue mediante una entrevista personal o por vía telefónica.

Todas las investigaciones comparten un mismo procedimiento de trabajo, aunque la forma de resolverlas varía por el conocimiento del tema que requieran abordar. Es decir, el procedimiento para valorarlas y determinar su grado de dificultad prácticamente es el mismo, en lo único que se distinguen es en el modo de investigarlas.

Con base en esto expondremos, valiéndonos del ejemplo de una solicitud específica, dónde y cómo se realiza una investigación.

El curso que se le da a una solicitud es el siguiente:

1. Se valora su grado de dificultad. El universo temático de investigaciones que pueden solicitar es muy amplio, aunque como ya lo expusimos en el inciso 3.1, las necesidades principales comprenden información para la ambientación de un programa, tanto en su diseño escenográfico como en el contenido informativo del guión.

En este punto los investigadores se reúnen y comentan sus conocimientos sobre el tema inquirido, si éste exige mucho trabajo o si se trata de un dato difícil de hallar. En investigaciones y datos sencillos uno o dos investigadores se encargan de la tarea. También se habla de las

posibles fuentes de consulta: libros, periódicos, revistas, contactos telefónicos o autoridades en la materia e investigaciones realizadas anteriormente que puedan aportar antecedentes al respecto.

2. En un fichero general de investigaciones, ordenado alfabéticamente, se buscan antecedentes del tema en cuestión.

Las fichas registran los temas o datos investigados por fecha. Los antecedentes favorecen la guía de trabajo, especialmente en el caso de temas difíciles de investigar para concluir rápidamente las investigaciones.

3. Con los datos del fichero se localiza la investigación correspondiente (o los antecedentes del tema) en la carpeta mensual de trabajos hechos. Desde 1985 el Departamento lleva un registro de trabajos, los cuales se clasifican en una carpeta diferente por mes y conforme a la fecha en que se investigaron.

4. Conocida la información archivada (si es que existe) y ubicadas las fuentes de consulta, la jefa del Departamento distribuye el trabajo que falte por realizar.

5. Se realiza la investigación. Cada investigador redacta o expone por escrito la información que le correspondió buscar y la complementa con ilustraciones pertinentes.

A continuación explicaremos el ejemplo específico de investigaciones solicitadas para la Producción de la telenovela **Amor de nadie (1990)**:

Sinopsis: es la historia de una pueblerina, Sofia, quien desde niña quiso ser modelo. Rodeada de miseria aprendió a leer y escribir ayudada por la maestra del pueblo y a escondidas de su madre, quien muerto su marido se prostituyó en la cantina del poblado para sostener a sus cuatro hijos.

Presionada por su madre, quien la había vendido a su futuro marido, y para evitar que su hermano Pablo quedara parálítico, debido a la falta de dinero, Sofia se tiene que casar con el tendero de la localidad.

El tendero comenzó a tratarla despóticamente y un día, al creer que Sofia lo engañaba con su exnovio, la golpeó haciéndola perder al hijo que esperaba. Sofia decidió irse a la capital alentada por la maestra del pueblo.

Tras mucho esfuerzo para costear sus estudios se convirtió en modelo. Sin embargo, su belleza, que siempre la ayudó a sobresalir, también le trajo dificultades y sufrimiento amoroso con los hombres con los que pretendía relacionarse sinceramente.

A pesar de que llegó a destacar como modelo ello no le compensaba la falta de amor que siempre había tenido. Los cuatro hombres a quienes en verdad amó los perdió por causa de muerte o por adversidades del destino.

En el desenlace de la historia Sofía llegó a convertirse en empresaria editorial de modas, reencontró a uno de los hombres que había amado y se dedicó a saldar la felicidad que le había negado la vida.

Se pretendió que tal historia abarcara un período de dos décadas y media aproximadamente; es decir, de 1965 a 1990. Con ese propósito, la productora de la telenovela, Carla Estrada solicitó al Departamento de Información a Producción las siguientes informaciones durante el mes de mayo de 1990:

1. Televisión: programas más populares de 1954 a 1986.
2. Televisión mexicana: ¿cómo se fue encadenando?
3. Autos en México entre 1954 y 1986 (ilustraciones).
4. Moda femenina entre 1954 y 1986 (ilustraciones).
5. Música: canciones y cantantes más populares desde 1954 a 1986.
6. Arquitectura en México de 1946 a 1990 (nombres de edificios e ilustraciones).
7. Moda masculina de 1954 a 1986 (ilustraciones).
8. Publicidad: perfumes que se anunciaban en 1970 (nombres e ilustraciones).
9. Modelaje: ¿cómo eran las instalaciones de las primeras escuelas y el panorama general de la actividad en sus orígenes (años 60 a 70).

Si inicialmente la productora solicitó las informaciones anteriores, en algunos puntos, con datos de los años 40 y 50 y al transmitirse la telenovela, ésta presentó ambientaciones de 1965 en adelante, fue porque resultaba más conveniente para la producción de la historia. Es decir, no era el objeto fundamental presentar ambientaciones de cualquier género (vestido, autos, peinados, etcétera) que no correspondieran a los períodos en que iba transcurriendo el relato. Esto siempre ha sido una tarea difícil de lograr, recrear historias del pasado exige, además de recursos económicos y conocimientos, ideas creativas para diseñar la atmósfera más adecuada.

En **Amor de nadie** se trató de dar a conocer al espectador el período en que transcurría la historia, principalmente a través del vestuario que iban mostrando los personajes en la pantalla y no por medio del diálogo o de otras pautas como a veces suele hacerse (con carteles, calendarios deshojándose, títulos en la pantalla, etcétera).

Esto permitió, a la vez, presentar distintos estilos de vestir dentro de cada época, pero sin tratar de delimitar mediante el uso de prendas típicas las etapas que se narraban, porque ello implicaba cometer imprecisiones en cuanto a la ubicación de la historia.

No siempre el vestuario que se usa en la vida real, por ejemplo, forma parte de lo último

en moda. Hay prendas que se continúan usando a pesar del paso del tiempo, en ciertos casos por gusto y en los más por necesidad.

En la telenovela, género que busca fundamentarse en pautas del contexto real, los personajes que asemejan ser de clase media o baja suelen mostrar un vestuario acorde a su circunstancia económica y los de clase alta siempre portan los modelos de ropa más actual.

Lo anterior vale también para la presentación de mobiliario, accesorios, automóviles y tipos de vivienda que usan los personajes. Así, quienes representan tener un estatus bajo o medio viven en zonas populares o semipopulares, cuyo estilo arquitectónico refleja sobriedad o puede formar parte, por ejemplo, del tipo de construcción del México de los años 20 o 50 (si nos referimos a una colonia del Centro o de la Roma, respectivamente); de la misma manera que los personajes que asemejan ser de clase económica alta ocupan residencias modernas, ostentosas algunas veces en su acabado o de estilo arquitectónico especial. Atendiendo a todo el panorama anterior se desplegó el trabajo de Producción en **Amor de nadie**.

A continuación exponemos qué fuentes se consultaron para obtener la información suministrada en las investigaciones enumeradas anteriormente, las cuales en gran parte pertenecen a la biblioteca del Departamento:

1. Se suministraron nombres de programas de todo género (teleteatros, musicales, infantiles, de concurso, etcétera).

Texto: Carrandi, Ortiz Gabino. Testimonio de la Televisión Mexicana. México. Diana. 1986.

Revistas: Teleguía y TVyNovelas. Existen ejemplares de ambas en la biblioteca del Departamento, de la primera desde 1961 y de la segunda desde 1985. Se consultaron las correspondientes al período solicitado.

Periódicos: (consultados en la Hemeroteca Nacional) Excélsior y El Universal. Se copiaron las carteleras de televisión de 1954 a 1960; tres por año, de los meses enero, mayo y diciembre, de días seleccionados al azar.

2. Texto: Mejía Prieto Jorge. Historia de la Radio y la Televisión Mexicana. México. Editores Asociados. 1972.

3. Textos: Seis Siglos de Historia Gráfica de México. México. Gustavo Casasola. Vols. 10 al 14. 1989.

Revista: Life en español. Ed. Time Inc. Fechas de ejemplares consultados. 7-3-1960, 26-4-1961, 3-9-1962, 27-4-1964, 18-1-1965, 25-10-1965, 4-7-1966, 18-7-1966, 10-10-1966, 5-12-1966, 24-4-1967, 22-5-1967, 20-5-1968 y 7-4-1969.

4. Textos: Seis Siglos de Historia Gráfica de México. Op. cit.

-Anuarios. México. Difusora Internacional Mexicana. Vols. de 1966 a 1984.

Revistas: Cosmopolitan. Ed. Popumex. Números consultados: 1 de 1968; 5, 14, 15, 18 y 24 de 1970; 2, 11, 12, 15 y 16 de 1971; 4 y 15 de 1972; 21 de 1974; 5, 12 y 23 de 1976; 13 de 1977; 8 y 16 de 1979; 7 de 1980; y 1 de 1982.

Claudia. Ed. Mex-Abril. Números consultados: 43 y 48 de 1969.

5. Textos: Walter, Claire. Winners. The Blue Ribbon Encyclopedia of Awards. New York. Published by Facts on File Inc. 1978.

Revistas: (consultadas en la Hemeroteca Nacional) Notitas Musicales. Ed. Salcedo. Ejemplares consultados: Ene-1976, Feb-1977, Mar-1978, Abr-1979, May-1980, Jun-1981, Jul-1982, Ago-1983, Sept-1984, Oct-1985, Nov-1986.

Radiolandia. Ed. Publicaciones Montaña. Se consultaron los ejemplares del período 1954-1981, en la biblioteca de Silog (Sistema Logístico de Información), perteneciente a Televisa Chapultepec. Se consultaron dos revistas por año, de los meses marzo y octubre.

6. Textos: Historia del Arte Mexicano, México. Salvat Mexicana de Ediciones. Vol. 15. 1986.

Florescano, Enrique y otros. Historia Gráfica de México. México. Patria e INAH, Vols. 7, 8, 9 y 10. 1988.

O'Gorman, Edmundo y otros. Cuarenta Siglos de Plástica Mexicana, México. Herrero, Vol. 3. 1971.

Revista: Imágenes de México. Ed. Cia. Periodística Internacional. México. Núm. 202. 1981.

7. Textos: Anuarios, Op. cit.

García Riera, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano. México. Era. Vols. 5, 6, 7, 8 y 9. 1978.

Revistas: Radiolandia. Op. cit.

8. Revistas: Claudia. Ed. Méx-Abril. 1970. Se consultaron los ejemplares de junio, julio y agosto.

Vanidades Continental. Publicaciones Culturales de México. 1970. Se consultaron Números: 9, 11, 12 y 13.

9. Se hicieron tres entrevistas, dos por vía telefónica y una en forma personal. Por vía telefónica: a Margarita O'Farril, propietaria de la escuela para modelos del mismo nombre y a Miriam Acosta, propietaria de la Escuela Profesional de Modelaje y Personalidad. Ambas personas fueron de las primeras modelos que surgieron en México.

En forma personal: a Tania García Zárate, copropietaria de la agencia de modelos Tania

y Aníbal y encargada de preparar a las aspirantes del concurso anual de belleza Señorita México.

Es oportuno anotar algunas precisiones que sirven para fundamentar el criterio de investigación dentro del Departamento de Información a Producción.

Las informaciones escritas, aunque fueron laboriosas, no representaron problemas de investigación, se pudieron resolver completamente todos los puntos solicitados. En este sentido, la biblioteca del Departamento cuenta con textos adecuados para responder a la mayor parte de las necesidades de ambientación que requieren los programas en Televisa.

En el caso de las ilustraciones hubo que recurrir a los expendios de revista vieja para conseguir material del período solicitado, pues en el centro de información hemerográfica más importante en la ciudad de México, al cual siempre se acude a consultar material muy atrasado, la Biblioteca Nacional, sólo se permitía sacar cuatro fotocopias de ilustraciones por día, lo cual representaba una pérdida de tiempo considerable para todo el vestuario que se debía investigar (del período 1954-1986, de moda masculina y femenina).

Los ejemplares más antiguos hallados en los expendios de revista vieja eran de los años 60, y constituían poca información. Entonces se optó por fotocopiar ilustraciones de revistas del ambiente artístico, así como de anuarios y textos con fotografías de décadas anteriores, sin importar si eran de historia, pintura u otro género, donde aparecían personajes importantes de la vida pública (escritores, políticos, actores, empresarios, etcétera) y cuyo vestuario podía servir de pauta para saber cómo era la moda de antaño.

Al respecto, cabe decir que en México no hay libros especializados que den un panorama histórico de la moda mexicana. Ciertamente los modelos de ropa local en su mayoría son copia de diseños extranjeros; sin embargo, los modelos de vanguardia, ya sean estadounidenses o europeos, siempre tardan un tiempo considerable en llegar a nuestro país y otro más en ser adoptados como moda entre los consumidores.

No obstante, tampoco se pueden desacreditar las prendas de los modistos y fabricantes de ropa nacional, cuya producción influye también, aunque en menor medida, para que se defina el repertorio de tendencias y estilos de moda que van apareciendo en las distintas épocas de uso.

Bajo esta idea se fueron consiguiendo las ilustraciones presentadas en las investigaciones, concretamente las que se referían a moda masculina y femenina, sobre todo de los años 50, 60 y 70, las más difíciles de encontrar.

En la actualidad, afortunadamente, existen en el mercado textos sobre casi todo tipo de temas para apoyar el contenido de programas de TV, entre los cuales es prioritario elegir los que mejor se ajustan a las necesidades de trabajo de quien los necesite, ya sean enciclopedias, compendios, libros especializados o fascículos de fácil manejo, que constantemente publica el mundo editorial con informaciones actualizadas.

Cabe resaltar, finalmente, que las investigaciones requieren ser muy concretas en su exposición. En los casos de temas médicos o jurídicos, por ejemplo, que es sobre lo que más solicitan asesoría al Departamento, no se deben suministrar informaciones muy técnicas ni complejas que sólo puedan entender especialistas en la materia. El productor, el escritor, el escenógrafo o el ambientador de un programa requieren información clara y objetiva para poder manejarla de manera accesible en la representación de un programa, de tal modo que el auditorio pueda comprender el mensaje que se dirige y la emisión pueda cumplir su objetivo.

Entender las necesidades informativas de un productor, un escritor o el creativo de un programa, apela no sólo a la idea de entregarle el material idóneo, el cual muchas veces no es fácil encontrar con la urgencia y calidad que se requiere, sino también a los recursos que el investigador tiene que idear para presentar la información más objetiva que exista al respecto, sin importar si procede de una fuente "viva", hemerográfica o bibliográfica no especializada en el tema a tratar, pero cuyo soporte informativo pueda ser válido para lo que se requiere utilizar. Tal y como sucedió con las ilustraciones de políticos, empresarios, artistas, etcétera, copiadas de fuentes ajenas al tema de vestuario, para exponer cómo era la moda de antaño, ya que no existía el material suficiente con la urgencia que se necesitaba.

El perfil de las informaciones siempre debe considerar el esquema visual hacia el cual se destinan los conocimientos indagados, sólo así se podrá entender de manera más concreta lo que el productor necesita, para representar en forma más creativa el concepto o idea de lo que desee ambientar.

4.2 Los Universos de Investigación

Los universos de investigación tienen relación directa con lo que usualmente se denomina "contenido" de una obra o de un argumento. Los contenidos son tan variados como la realidad misma. En sus inicios la televisión mexicana utilizó muchos contenidos de la radio para elaborar los primeros programas de TV.

Los primeros del género dramático que la TV comenzó a presentar, al inicio de los años 50, tenían su antecedente inmediato en radioteatros y radionovelas de la época, como **El derecho de nacer**, de Félix B. Caignet, transmitida por la XEX con mucho éxito.

En un principio los dramas de la TV se llamaban teleteatros, sus estilos de adaptación argumental se formaron utilizando la terminología del cine y sirvieron como primeras fórmulas de programación. Algunos eran: Fernando Soler y sus comediantes; El teatro de Manolo Fábregas; Teatro Cucurucho, para niños; Teatro Bon Soir; Teatro Ford del aire; y Teleteatro Café Oro, entre otros. Estos espacios, que presentaban una historia completa en una sola emisión y que en ciertos casos permitieron presenciar obras clásicas, fueron cediendo terreno ante el auge creciente de la telenovela, que se convirtió en un género dramático más rentable y atractivo para los patrocinadores comerciales, quienes fueron definiendo el perfil de la naciente industria de TV privada.³

La primera telenovela fue **Senda Prohibida**, escrita por Fernanda Villeli en 1957; los contenidos seguían dependiendo en gran parte de la radio en cuanto a los temas que trataban y mientras no se definía una técnica de narración específica para la televisión.

Antes de su adaptación en TV, **Senda Prohibida**, había sido radionovela, al igual que **Gutierritos**, transmitida por la XEQ en 1958; **Teresa**; y **Un paso al abismo**.

En 1960, ya adoptado el sistema de videotape, que permitió grabar capítulos por adelantado y aumentar la producción de melodramas, se presentaron **Las Murallas Blancas**, en 60 capítulos; **La Leona**, estelarizada por Amparo Rívelles y Arturo Benavides; **La Herencia** (1962), con reconocimiento a la dirección de Julio Bracho y la calidad de la historia.

En la modalidad de telenovelas semanales (cuya historia se contaba en cinco días), Luis de Llano produjo obras populares de la literatura universal, como **Impaciencia del Corazón**, de Stephan Zweig. Luis Aragón dirigió, por su parte, Morelos, que sería precursora de la novela histórica.

En 1962 el **Profesor Valdés**, que "fue un intento curioso de telenovela pedagógica, bajo el principio de amor y respeto a nuestros maestros".⁴ **La novela de un joven pobre**, con Carlos Ancira como protagonista, recreaba una Inglaterra preocupada por la diferencia de clases sociales. **El Místico**, que planteaba el drama de un sacerdote, quien debía decidir entre el amor a Dios o a un mujer. En **La Madrastra** se advertía la angustia de toda mujer que pretendía casarse: el problema del matrimonio. También en 1962 se realizó la primera telenovela escrita en verso, **Don Juan Tenorio**.

Las telenovelas que adquirieron más éxito fueron las largas, desde la mitad de los años 60. **La Mesera**, de Fernanda Villeli, destacó entre otras cosas por el diálogo apegado al ambiente en que se desarrollaba. **María Isabel** fue otro acierto en pantalla, donde una sirvienta que llegó a trabajar a la casa de un viudo rico terminó conquistándolo y casándose con él.

En abril de 1968, **Chucho el Roto**, repitió el éxito que alcanzó como radionovela; "conocer a un bandido generoso que roba al rico para darle al pobre, que el delito contra la propiedad lo convertía en una obra artística del ingenio, movió los sentimientos de admiración".⁵

Dentro de la serie **Leyendas de México**, se presentaron historias como **La Calle de Don Juan Manuel**, **La Mulata de Córdoba**, **La Llorona** y otras más, donde Salvador Novo leía el prólogo.

Caso distinto es el de la telenovela histórica, que abarcó historias como **México 1900** (presentada en la primera mitad de los años 60), donde se hablaba del México porfiriano y los primeros brotes de la lucha revolucionaria, a través de la vida de una actriz. **La Tormenta (1967)**; **Los Caudillos (1968)**, narra el período transcurrido en México, desde la Independencia hasta antes de 1860; **La Constitución (1970)**; **El Carruaje (1972)**, que representaba la lucha del gobierno de Juárez contra el Imperio de Maximiliano; o **Senda de Gloria (1987)**, que presentaba la historia revolucionaria de 1917 a 1938.

En las telenovelas de contenido social, como ya se expuso en el primer capítulo, se fomentó el interés por la educación (**Ven Conmigo y El Combate**), el control natal (**Caminemos y Acompañame**), o la paternidad responsable (**Vamos Juntos**).

Sin embargo, también se continuaron presentando historias meramente recreativas, como **Colorina (1981)**; **El Derecho de Nacer (1982**, en nueva versión); **El Maleficio (1983)**; **La Pasión de Isabela (1984)**, que buscó recrear al México de los años 40; **Tu o Nadie (1985)**; **De Pura Sangre (1986)**; o dentro del género policiaco y de espionaje, **El Engaño (1986)**; **Sedución (1986)**; y **Lista Negra (1986)**.

El anterior resumen, que no incluye referencias sobre las historias de telenovela más actuales, permite advertir que el desarrollo de los contenidos producidos por Televisa ha mostrado diversidad en los temas presentados en la pantalla y su tratamiento ha requerido una tarea de investigación, en una u otra medida, por parte de los escritores que los han abordado en sus libretos. Con esto queremos afirmar categóricamente que no existen límites en cuanto a los universos de investigación o temas que se pueden investigar para fundamentar la narración de una historia. Sin embargo, cabe hacer una precisión al respecto:

Por una parte, el tema del relato es el punto de vista desde el que se considera la trama que se cuenta. Si por tema se entiende cualquier apreciación sobre el mundo -real o imaginario-, también se le puede considerar en relación al contenido de la idea central de la obra que se narra (la cual aglutina a los elementos que deben expresarla: narración, argumento, estilo, interpretación, música, diálogos, etcétera), es decir, en relación a la manera en que dicho contenido es tratado para comunicarlo al espectador.⁶

Por la otra, el tema se estructura en ideas particulares, secundarias (relativamente) o subideas, que ayudan a armar puntos de conflicto en la historia o a manejar hechos en la narración de la trama.

En el primer caso (el del tema tratado desde un punto de vista particular) quedarían comprendidos los asuntos que regularmente han considerado hasta la actualidad las telenovelas presentadas: El Profesor Valdés (refería el amor y respeto por los maestros), María Isabel (la sirvienta pobre capaz de conquistar al patrón rico), Chucho el Roto (el bandido generoso que robaba al rico para darle al pobre), El Carruaje (la lucha de Benito Juárez contra el gobierno de Maximiliano) o Ven Conmigo y El Combate (ambas procuraban fomentar el interés por la educación escolar), entre otros temas.

El segundo caso (el del tema explicado con base en ideas particulares), comprende los recursos informativos de que se vale el escritor para tratar los hechos narrados. Por ejemplo, el escritor de El Carruaje tuvo que saber cómo pensaba Juárez, qué actitud tomó contra el Imperio Francés, qué circunstancias políticas y sociales lo favorecieron para derrotar a Maximiliano de Habsburgo, cómo era la moral de la época, la moda, los peinados, las ideas religiosas. Otro ejemplo: en El Combate y Ven Conmigo, el autor del libreto tuvo que considerar los índices de analfabetismo y escolaridad que había en México, para proponer mensajes que fomentaran el interés por la educación escolar en ambos relatos.

En novelas más recientes, en **Amor de Nadie (1990)** por ejemplo, el Departamento de Información a Producción suministró al autor amplia información sobre el Sida, ya que uno de los personajes contraía dicha enfermedad y se trataría de instruir al público sobre sus efectos y maneras de prevenirla.

Para **Luz y Sombra (1989)** el Departamento entregó al escritor una investigación sobre cómo era la vida de un policía de caminos, qué capacitación recibía para ejercer su trabajo, qué disciplina mostraba, qué reglamentos obedecía, cómo pensaba, cómo vestía, etcétera, ya que también uno de los personajes de la trama se desenvolvía como tal y había que definir su perfil psicológico.

El planteamiento expuesto permite afirmar que los contenidos o temas que fundamentan las historias siempre se han distinguido de acuerdo a las dos posiciones que hemos expresado. La labor de apoyo que presta el Departamento de Información a Producción se aprecia más dentro del segundo caso, es decir, en el ámbito de las investigaciones que dan sustento a los recursos narrativos del tema, ya que la manera de orientar éste en la exposición de un relato corresponde básicamente al escritor, aunque las investigaciones también pueden ayudarle a resolver el aspecto temático que quiera tratar.

Por ejemplo, a pesar de que muchas veces se ha hablado de Sor Juana Inés de la Cruz en la televisión, pudiera aun no delimitarse su vida religiosa de su vida civil y ésto ofrece la posibilidad de que un escritor explote el tema como telenovela, con una visión distinta sobre la monja. Los recursos narrativos para desarrollar los libretos estarían dados por los hechos y circunstancias históricas desconocidas e investigadas en torno al personaje por el Departamento de Información a Producción, desde la perspectiva que se le quiere abordar.

De esta manera, se ha integrado en dicha oficina un registro de 1056 investigaciones, aproximadamente (desde 1985, fecha en que fue creado), para apoyar el contenido de los programas de televisión.

Merece comentario aparte el que en ocasiones se presenten telenovelas con temática similar (no aludimos a nuevas versiones de historias presentadas: **El Derecho de Nacer**, **Simplemente María**, etcétera), ya que la presencia ininterrumpida del melodrama por más de 30 años en la televisión da pauta para ello; sin embargo, dicho lapso innegablemente confirma la diversidad temática del género en la pantalla, de ahí que a la fecha pueda seguir funcionando.

Si los temas en ocasiones se parecen, la diferencia entre todos subsiste por las posibilidades histriónicas que ofrecen los recursos informativos para armar nuevas tramas. Por ejemplo, las primeras telenovelas no abordaban temas como drogadicción, alcoholismo, violación u otro tipo de conflictos similares que existían socialmente en las subtramas de la historia, porque seguramente, entre otras causas, no eran problemas que afectaran a la sociedad con la magnitud actual.

De ahí que en el presente los cambios derivados de tales problemas permitan ir renovando la introducción de nuevos contenidos en el tratamiento de los relatos. Aunado a esto, se manifiesta como influencia indirecta el avance de la ciencia, los cambios en los modos de vida, la creación de nuevos inventos y tecnologías para el progreso del hombre, etcétera, que permite a los escritores valerse de nuevos elementos para proponer historias más ricas en datos narrativos, los cuales, bajo una combinación acertada en el discurso general de las obras, permiten crear conflictos más interesantes para retener el interés del espectador y a su vez ayudan a renovar la capacidad de asombro, como una constante que procura el género para reafirmarse como un producto de alta audiencia.

Queda pues abierta la temática de las pesquisas o de los universos de investigación para formular cualquier tipo de contenido que demande el esquema de un relato. Pensamos que, con el tiempo, el repertorio de temas seguirá ampliándose por la misma necesidad que existe de crear obras nuevas, con recursos temáticos más apegados a las circunstancias de vida actual, dentro de las historias que Televisa presenta por televisión.

4.3 El perfil del investigador

Investigar quiere decir inquirir, buscar, indagar, averiguar, curiosar o "hacer cuantas diligencias sean posibles y necesarias para descubrir una cosa, cuya acción y efecto es la investigación".⁷

"Si como alguien ha dicho con bastante verdad, 'el investigador se hace, no nace', no es menos cierto que no existiendo dos personas iguales, algunas poseen mayores aptitudes naturales, están de origen mejor dotadas para las tareas de investigación".⁸

Originalmente el Departamento de Información a Producción se rigió, por dos requisitos para contratar investigadores: uno, que los aspirantes tuvieran conocimientos sobre diversos temas de cultura general (música, historia, literatura, política, deportes, etcétera); y dos, que demostraran su capacidad haciendo una correcta investigación sobre un tópico determinado que se les fijaba como exámen de ingreso. En realidad este punto prevalecía sobre el anterior.

De ahí que entre los primeros investigadores se contaran un biólogo, un creativo en artes plásticas, un restaurador, una traductora de inglés con estudios de relaciones internacionales y/o una egresada de la carrera de derecho.

Esto permite explicar dos situaciones. Una, todos los investigadores que han laborado en el Departamento recibieron una educación universitaria, lo que les ha provisto en cierta forma de la visión necesaria para saber realizar un trabajo de investigación, independientemente de que hayan cursado una licenciatura no relacionada con el trabajo que puede requerir la producción de televisión. La otra, trata de los investigadores que se integran al Departamento tiempo después de foguearse en actividades periodísticas relacionadas con la prensa, el cine, la radio, la televisión o la labor de producción que exige cualquiera de estos medios. Lo que les sirve para entender, de manera más directa, las necesidades informativas que reclama el trabajo de TV, ya sea en su función periodística o de mero espaciamento.

Partiendo de esta segunda situación definiremos el perfil del investigador, pues la primera atañe más a circunstancias provisionales de trabajo, de quienes por interés personal o tal vez por desempleo, optaron por laborar, durante algún tiempo, como investigadores del Departamento, mientras encuentran una actividad más afín a su vocación profesional.

a) El investigador del Departamento de Información a Producción tiene como característica principal encargarse de realizar un trabajo de especialización, para el soporte de ambientación de los programas que se producen en Televisa.

b) El investigador debe conocer el proceso de producción de un programa para saber en qué fases de éste interviene su trabajo y de qué forma. Esto le permitirá entender a qué áreas de la empresa, relacionadas directamente con la producción, suministra la información que investiga en forma permanente. Básicamente la provee a las áreas de escenografía, vestuario, caracterización y ambientación, según sean las necesidades que requiera un productor y su equipo de trabajo para elaborar un programa que le haya encomendado la empresa.

De igual forma debe atender la labor informativa del escritor del guión o del libreto en tal proceso, a fin de que éste resuelva las necesidades en un programa unitario en el proyecto de una telenovela o en el desarrollo de la misma.

c) La recurrencia del investigador en la indagación de distintos temas (médico, jurídico, social, político, histórico, cinematográfico, deportivo, religioso, etcétera) le permite obtener un acervo de conocimientos muy amplio, que a su vez le ayuda a comprender la tónica y el sentido que se requiere manejar en las investigaciones sobre tales materias, para considerarlas en el trabajo informativo que despliega. No se limita el asunto a resolver un problema haciendo un vaciado de información de un texto a un cuestionamiento específico, sino de saber discernir y seleccionar lo que es objetivo para darle un tratamiento claro y que le sirva al escritor de un programa.

d) El investigador debe saber exponer la información, teniendo una clara idea de lo que es importante mostrar y explicar en la pantalla, independientemente del área a la cual suministre dicha información. Es decir, debe considerar que la información que proporciona dará sustento a los hechos que se narren oral y visualmente. Por ser la televisión básicamente un medio de expresión visual, se puede enfatizar que debe indagar datos en función del tratamiento visual por el que éstos serán procesados y no meramente en función del trabajo escrito u oral al que sirvan de soporte, por ejemplo: a las líneas de un parlamento, a la descripción de un set, o al ambiente de un contexto social específico (de una época anterior o actual).

A un escritor le resulta muy útil que el Departamento le informe ampliamente sobre un tema en especial para construir el texto verbal de su guión o de su libreto, no obstante, cuando se trata de que turne tal escrito ya redactado al productor y su equipo de trabajo para que lo procesen y le den una forma visual, una expresión plasmada en imágenes, éstos requieren elegir fotografías, ilustraciones, bocetos de los modelos más adecuados al producto que desean presentar en la pantalla. Con base en dichos modelos solicitan los servicios del peinador, del diseñador de vestuario, del escenógrafo, del ambientador o del encargado de caracterización, si se requiere, en el trabajo de algún personaje.

En apoyo a esta visualización de lo que necesitará verse en pantalla se orienta también la búsqueda de información ilustrada del investigador. Aún más, el suministro de información gráfica resulta ser lo más objetivo para el diseño artístico de peinados, vestuario, escenografía, caracterización y servicios especiales de imagen (para crear en la pantalla efectos especiales y animaciones por medio de computadora).

En estos rubros la información escrita puede funcionar como complemento de lo gráfico o como referencia temática, en los casos en que el acervo ilustrado es difícil de hallar. Pero vale aclarar que el trabajo informativo en cualquiera de sus dos modalidades, gráfica o escrita, es muy valioso para cualquier creativo de la televisión y ninguna tiene mayor importancia que la otra. Entre más rica es una investigación más ventajas ofrece para ser entendida y producida en función de lo que se pretende mostrar a cuadro.

Por ejemplo, si al investigador se le solicita información sobre "Drácula", es importante

que suministre diferentes fotografías sobre este personaje, pero también es importante que exponga sus datos biográfico y el origen de las leyendas que sobre el mismo han surgido para caracterizarlo correctamente, tanto física como actoralmente (aunque esta tarea sea propia del director de escena), muy aparte de que se quiera construir una atmósfera o un escenario apropiado a su psicología de personaje, a fin de dar más veracidad a la ficción que se represente.

e) El investigador tiene que dar respuesta, con su trabajo, a un factor de oportunidad, el cual significamos por la cantidad de información que existe respecto a un tema, en libros, periódicos, revistas, documentos, etcétera (independientemente de que sea poca o mucha); por la objetividad que dicha información guarde con un contenido actualizado; y por lo apropiada que sea para apoyar la argumentación ambientativa de un programa, ya sea en su diseño material (vestuario, escenografía, decorado, etcétera) o en el uso de los recursos temáticos que sirvan para desarrollar su trama.

f) El investigador que se ha capacitado en una carrera vinculada a la comunicación, que se ha fogueado en los medios y específicamente en la televisión, demuestra en la actividad diaria que puede advertir mejor las necesidades informativas que requiere un programa en su producción. Esto se ha observado con el trabajo de que han dado muestras los investigadores egresados de licenciaturas como Periodismo y Ciencias de la Comunicación y de otros que han obtenido experiencia en la realización de TV, en la práctica del periodismo impreso, radiofónico y televisivo, principalmente (no han formado parte del Departamento egresados de la carrera de cine, aunque fue a un cineasta y a una conductora de noticieros a quienes se encargó la creación de dicha área laboral).

Como añadidos al perfil del investigador descrito anteriormente, es importante que posea:

Juicio crítico.-Este debe desplegarlo por encima de cualquier tema o dato que investigue, independientemente de la trascendencia que pueda guardar. Debe evitar que prejuicios derivados de alguna doctrina o ideología impidan la objetividad en sus informaciones.

Buena memoria.-No entendida realmente como el registro de la mayor cantidad de información posible (lo que siempre es una ventaja para cualquier investigador), sino como un medio que pueda ayudar a resolver de mejor manera los temas a investigar, por la evocación de datos significativos.

Persistencia.-No debe renunciar a la solución de una investigación o un dato por difícil que sea, a pesar del esfuerzo que le ha dedicado. Tiene que mostrar paciencia y firmeza de voluntad hasta conseguir resolverlo.

Espíritu de cooperación.-Sólo intercambiando información y puntos de vista con los demás investigadores del Departamento podrá mejorar su trabajo como investigador.

Amplitud en cuanto a sus lecturas.-La lectura de toda clase de libros, periódicos, revistas, etcétera, aunque sea con un propósito recreativo, le amplía su acervo de conocimientos y le hace investigar en forma inconsciente sobre un tema.

Gusto por ser espectador.-Conviene que asista con frecuencia a conferencias, cine u otro tipo de espectáculos y estar en contacto permanente con la radio y la televisión, para sintonizar desde noticieros, mesas redondas o programas de testimonio público, hasta eventos deportivos, películas, programas cómicos, musicales y particularmente telenovelas, a fin de estar al día en cuanto al trabajo de ambientación que constantemente se maneja en la televisión.

Curiosidad permanente.-No puede ser indiferente al entorno real. Por tener una curiosidad insaciable se encuentra siempre investigando.

Sentido periodístico.-Como en el periodismo, requiere saber explotar el ángulo de las informaciones desde el punto de vista que guarden interés para el tema que se aborda.

Preparación complementaria.-Es aconsejable que se capacite en estudios afines a su actividad (idiomas, redacción, computación, mecanografía, archivo, etcétera) para poder desarrollarla mejor.

Iniciativa.-Debe saber actuar de acuerdo a las circunstancias del momento para conseguir la información requerida, aunque llegue a relegar las sugerencias e instrucciones del jefe del Departamento si no son aptas para conseguirla conforme al plan previsto.

Integridad profesional.-Esto apela al sentido de honestidad que demuestra en la calidad de su trabajo, lo que redunda en el reconocimiento y confiabilidad de los productores, jefes, compañeros y demás personal de la empresa donde labora.

Perspiciacia.-Requiere agudeza para saber reconocer a través de una lectura, una charla o un comentario informal, entre otras cosas, datos que le puedan ayudar a resolver, exponer o completar una información valiosa.

Por otra parte, una característica fundamental del investigador que se ha querido abordar por separado es la ética que debe demostrar en su trabajo.

El término "Ética", concuerdan lingüistas y expertos en la materia, tiene un origen etimológico común al de moral, aunque el primero provenga del griego "ethos", "costumbre" y el segundo del latín "mos", de igual significado.⁹

Pese a que ambos términos se ven usualmente como sinónimos, la ética se ha formado desde hace milenios como teoría de la moral y se describe en este sentido como "la disciplina filosófica empeñada en la explicación científica de los problemas básicos del bien y el mal, del deber, la justicia, la conciencia y el sentido de la vida".¹⁰

Adolfo Sánchez Vázquez advierte que ambos conceptos no deben confundirse, la ética no crea la moral y en consecuencia la define como "la teoría o ciencia del comportamiento moral de los hombres en sociedad".¹¹

Existe otra connotación de ética ligada a los principios morales que deben observar los periodistas y dentro de la cual se circunscribe el término "Deontología", que se define como

la ciencia o trabajo de los deberes. Por extensión se le utiliza también como sinónimo de ética, en tanto norma y delimita los deberes que tienen que cumplir quienes desarrollan determinadas actividades profesionales. En este sentido, la ética o deontología profesional se define como "la moralidad, el honor, la honestidad, el deber, la responsabilidad y la obligación de conciencia referidos al ejercicio de una profesión".¹²

Apegados a tal concepto podemos afirmar que el investigador del Departamento de Información a Producción debe demostrar responsabilidad profesional en el manejo de información veraz y respetar el compromiso moral de no difundir información confidencial o de acceso restringido, cuando una fuente se la proporcione por consideración al cumplimiento de su trabajo pero a condición de que no la difunda porque está prohibido hacerlo.

Como sucedió, por ejemplo, con la investigación entregada a Nora Alemán, escritora de la telenovela **Valeria y Maximiliano (1991)**, quien necesitaba saber qué proceso de rehabilitación psicológica empleaba el Centro de Terapia y Ayuda para la Mujer Violada, ya que pretendía exponer en forma realista cómo era la rehabilitación de un personaje que había sufrido una agresión sexual dentro de la historia.

Para este fin se solicitó una entrevista a la doctora Martha Herrera, especialista de dicho Centro, quien accedió a explicar en qué consistía el proceso siempre y cuando tal información no se divulgara, ya que estaba prohibido hacerlo y ella corría el riesgo de recibir una sanción de dos años de cárcel por infringir dicha disposición, la cual fue fijada por la Secretaria de Salud, institución responsable de autorizar el acceso a tales datos.

Se prometió a la doctora Herrera respetar la condición precisada y sólo utilizar la información para los fines expuestos. Contribuyó a su colaboración el que advirtiera que los alcances de prevención social en torno al tema, expuestos por medio del trabajo de una telenovela, podían servir como una orientación valiosa para el público televidente.

Otro factor vinculado al valor ético y que entorpece a veces el trabajo de los investigadores del Departamento es la mala imagen que contribuyen a formar a Televisa muchos de sus empleados, cuando solicitan a algún especialista en determinada materia o a una institución la prestación de un servicio y no saben corresponder con gratitud a la cortesía que se les demuestra para que cumplan su trabajo sin problemas.

Recibir información periodística de la cual no se da crédito a la fuente que la suministró, obtener en préstamo material fílmico y de video para elaborar un programa y no devolverlo por negligencia o extravío, negar copia del mismo a quien prestó el material y dio facilidades para hacerlo o desvirtuar la información obtenida por medio de una entrevista, son algunos de los hechos que contribuyen a cerrar las puertas a la empresa en diferentes lugares.

Esto se debe en gran parte a la falta de ética profesional de muchos empleados (sin demeritar el principio de autoridad con que actúa Televisa), quienes en lugar de rectificar su comportamiento adoptan una actitud de prepotencia por el "poder" que creen adquirir escudándose tras el nombre de la empresa.

No advierten que su conducta va en perjuicio de su propio trabajo y el de sus compañeros, ya que difícilmente podrán recibir ayuda de la misma persona o institución la próxima vez que lo requieran para cumplir con una tarea profesional.

En consecuencia, empleados de otra área de la empresa (como los investigadores) quedan en riesgo de recibir una respuesta negativa o escasa información, cuando inevitablemente necesitan hacer una consulta con la misma fuente.

Aunque pueden derivarse más aspectos de lo que en la práctica implica un comportamiento ético, los dos factores expuestos constituyen la pauta más representativa de lo que el investigador debe tratar de cuidar en su trabajo diario. Consideramos que el perfil expuesto está muy apegado al que debe tener cualquier aspirante a investigador del Departamento de Información a Producción.

Quienes laboran actualmente en tal área como investigadores son cuatro egresados de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación y cuya experiencia profesional la han forjado en labores de periodismo escrito, radiofónico y televisivo. Su trabajo ha permitido ampliar el acervo de investigaciones archivadas en el Departamento, pero bajo una visión más fundamentada y crítica en la exposición del trabajo realizado.

El perfil descrito no alude a un ideal previo de cualidades esbozadas, es producto de la experiencia personal de trabajo, observada y adquirida durante más de seis años en dicha oficina. Si se valora el nivel de elaboración técnica de las primeras investigaciones y se compara con el que se exhibe actualmente, se puede advertir una mejor destreza en las informaciones actuales, la cual es avalada por un sistema de trabajo que se conoce claramente y que se fue depurando con el trabajo de los diferentes tipos de investigadores que laboraron en tal área.

Es decir, se fue advirtiendo el perfil de un investigador que se mostraba más apto y hábil para cumplir las tareas requeridas, en tanto provenía de áreas de estudio vinculadas con la comunicación, y observaba experiencia periodística o de producción dentro de los medios.

Obviamente queda abierta la posibilidad de que ejerza el puesto de investigador en el Departamento la persona que demuestre más capacidad para ejercer el oficio o manifieste talento natural para realizar investigaciones, a pesar de no haber cursado una carrera afín a la de Comunicación ni de haber laborado dentro de los medios.

Citas bibliográficas del Capítulo 4

1. Baena, Paz Guillermina. **Instrumentos de investigación**. México. Editores Mexicanos Unidos. 1981. p. 9
2. Garza, Mercado Ario. **Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales**. México. El Colegio de México. 1988. p. 10
3. Aceves, González Francisco y otros. **Las redes de Televisa**. México. Claves Latinoamericanas. 1988. p. 90
4. **Revista Teleguía**, México, num. 1453, junio de 1980, p. 43
5. Ibid, núm. 1493, marzo de 1981, p. 79.
6. Gutiérrez, Espada Luis. **Narrativa fílmica**. Madrid. Ediciones Pirámide. 1978. p. 21
7. García Laguardia Jorge Mario y Luján Muñoz Jorge. **Guía de técnicas de investigación**. México. Publicaciones Cruz O., 1989. p. 5.
8. Ibid. p. 2.
9. Uribe Hernán O. **Ética periodística en América Latina**. México. UNAM, 1984. p. 19.
10. Ibid.
11. Ibid.
12. Ibid. p. 21.

5. El valor de la investigación

“La investigación es en verdad una gran dosis de concentración y de trabajo intelectual inquisitivo alrededor de un tema. Sin embargo, hay que tener presente que la investigación supone una tarea previa de formación básica intelectual en las disciplinas más importantes de la cultura, porque no sólo es un camino hacia la limitada especialidad de una particular rama científica -generalmente con destino profesional, de aplicación- sino un eficaz adiestramiento metodológico que abre la posibilidad de incrementar el acervo de la ciencia y de la cultura”¹

Se ha hablado del trabajo de investigación como soporte fundamental para asegurar la buena producción de un programa de TV, principalmente de contenido argumental, pero hablar del valor de la investigación lleva a aquilatar el trabajo que despliega el Departamento de Información a Producción, dentro del mismo ámbito de las imágenes que presenta la pantalla televisiva.

Apelando al gusto de los espectadores, sin el cual no es posible que un programa sea sintonizado, los primeros 30 segundos de una emisión son decisivos para captar la atención del público. Si en tal lapso no se logra retener el interés del espectador, es probable que éste cambie de canal o apague el televisor.

Con base en ésto, se puede afirmar que la primera escena o la secuencia de introducción de un programa responde a tres funciones: 1) de ambientación, debe informar cuestiones que son importantes para el argumento, presentar el escenario y tal vez informar sobre los protagonistas; 2) puede despertar una emoción, tratar de que el público se interese por el tipo de argumento que verá, si es triste, melodramático, alegre, de terror, etcétera; y 3) que induzca el interés del espectador, por ejemplo, el éxito de un comercial reside en la atención que logre captar.

Por guardar mayor afinidad con las labores del Departamento de Información a Producción aludiremos a la primera función, especialmente en lo que toca a la presentación del escenario, ya que las dos restantes están más vinculadas con la habilidad del guionista y el productor, quienes pretenden retener la atención del público.

Desde la primera escena de un programa y con base en un plan de grabación, el director de cámaras decide la clase de tomas que harán justicia a la combinación de elementos expresivos que se verán en la pantalla: actuación artística, decorado, muebles, iluminación, vestuario, escenografía, los cuales son capaces de revelar información en su disposición conjunta.

Las imágenes darán fe de la clase de decorado diseñado por el escenógrafo, de los accesorios suministrados por el utilero, de la iluminación orientada para el mejor retrato de las acciones, del trabajo de dirección trazado a los actores y de todos los elementos dispuestos para dar realce a las escenas.

“La libertad de ir a cualquier lugar (con el recorrido de la cámara), da como resultado la

exigencia de realizar la mejor elección. Debemos comprender que hay ciertas características conectadas con el lugar. Estas características afectan a los eventos que allí ocurren. En consecuencia la elección correcta del lugar significa que estas características se suman a los hechos; una elección de lugar indiferente significa que ellas no tiene relación con los hechos y una incorrecta elección de lugar significa que los contradicen”².

Es evidente que la realización de una obra y el sentimiento del lugar donde se desarrolle se sujeta más a los factores a que dicho espacio se encuentre asociado, que al realismo con el cual se construya el decorado. Esto no significa que esté de más el realismo con que se presente un espacio físico, ni que se puedan utilizar ciertos objetos sustitutos a manera de símbolos, como se hacía en el teatro siglos atrás, donde una silla podía representar una fuente o un banco a una cama, requiriéndose para ello que el espectador utilizara su imaginación. A partir del cine se ha empezado a ver las cosas con más realismo porque el ojo de la cámara puede dar una representación fotográfica del mundo.

Al igual que en el cine, los decorados muy elaborados para televisión no dan mayor realce a las acciones dramáticas. Por sí solos no dicen nada y sólo interesan en tanto caracterizan a los seres humanos que viven o actúan dentro de ellos. Se puede decir que hay lugares que tienen atmósfera y otros no, al evocar con éxito el clima de un ambiente.

El valor de una investigación guarda trascendencia por el trabajo informativo que contribuye a definir las distintas necesidades para recrear un ambiente.

El vestuario, mobiliario, utilería, escenografía, peinados y accesorios, por mencionar los elementos que son más evidentes en la pantalla y que sirven para contextualizar el ambiente de una historia, deben quedar justificados de acuerdo al argumento que se represente artísticamente.

Deben corresponder a la psicología de los personajes (en la que queda implícita su situación económica y social entre otras características), al tiempo y ubicación de la historia, a la índole del tema a tratar, etcétera.

Tales elementos constituyen productos de información que suministra regularmente el Departamento de Información a Producción, mediante investigaciones escritas e ilustradas para fundamentar el esquema físico de lo que se representa.

Cabe aclarar que en Televisa San Angel existe una Gerencia de Ambientación encargada de decorar los sets de grabación, así como de aportar la utilería y el mobiliario de casi todos los programas. Sin embargo, dicha área también se apoya en los servicios que presta el Departamento para documentar mejor el trabajo que le requieren los productores.¹

¹ Al departamento han solicitado, por ejemplo, investigaciones e ilustraciones sobre art déco, gitanos, diarios de 1965 y 1970, monedas y billetes de dichos años, accesorios de una sacristía, la bandera española de 1909 y cartetes de películas mexicanas entre 1949 y 1957.

Por otra parte, entre las cuestiones importantes que debe informar cualquier argumento, también como parte del trabajo de ambientación, podemos mencionar la construcción de hechos o de conflictos armados con base en investigaciones temáticas de diversa índole (médica, jurídica, psicológica, religiosa, histórica, etcétera). Dichos recursos deben trabajarse con apego al contexto real para dar credibilidad a una historia o, dicho de otra manera, verosimilitud (término que avala lo aparentemente verdadero y posible de probar en la realidad tal y como sucede en un relato).

De no hacerse así, el producto transmitido conlleva el riesgo de falsear información que normalmente es detectada por el juicio crítico de espectadores en desacuerdo con lo expuesto. Como lo hizo el doctor Torregrosa (nombre de un espectador) respecto a la telenovela **Yo compro esa mujer (1990)**, ubicada en México antes de 1910, en una de cuyas escenas un personaje herido requería una transfusión de sangre y ésta le fue practicada tras encontrarse la correspondiente a su tipo. El Dr. Torregrosa advirtió el error, afirmando con base en informaciones médicas enviadas a la empresa que las primeras transfusiones sanguíneas se practicaron en México entre 1918 y 1922, por lo que desmentía el dato manejado en el capítulo transmitido (la misiva del Dr. puede leerse en el apéndice).

En **Yo compro esa mujer** el guionista no reparó en la confiabilidad de la información que expuso, la cual no consultó al Departamento de Información a Producción. De haberlo hecho posiblemente su trabajo no hubiera despertado críticas, ya que tras investigarse una información para cualquier escritor, éste decide finalmente cómo manejarla.

Otro caso es el de la escritora Martha Williams, quien para darle credibilidad al tema de su historia (en proceso de elaboración hasta el momento de escribir estas líneas) pidió al Departamento confirmar si era posible ordenar a control remoto a una persona hipnotizada que asesinara a varios sujetos, ya que tal sería un recurso de interés central en su telenovela, de la cual llevaba escritos un número considerable de capítulos.

El Departamento consultó con especialistas del Instituto Mexicano de Hipnosis Médica y del Centro de Investigación en Psicoanálisis y Psicoterapia, quienes coincidieron en que médicamente era imposible manipular psicológica e hipnóticamente a una persona (y menos a larga distancia) para que asesinara a otra. Esto se comunicó a la escritora, quien dijo que tal juicio rompía el esquema de su trabajo desarrollado hasta entonces y perdía la verosimilitud de que pretendía dotarlo.

La inexactitud en el manejo de lo verosímil altera todo un bloque de trabajo cuando no hay un tema bien fundamentado y se intenta sustentarlo. No es tarea fácil para un escritor recomenzar otra historia y suspender en definitiva la que escribía; requiere tiempo, dinero y esfuerzo planearla y desarrollarla.

El Departamento no dió por concluida la investigación; tras varios días de indagar sobre el tema logró ponerse en contacto con la licenciada Agnes Braun, especialista dedicada en exclusiva a la técnica del hipnotismo y miembro de la Sociedad Nacional de Psicología e Hipnosis Clínica y Experimental, A. C., quien externó un juicio favorable respecto al manejo argumental de la escritora. Sí es posible manipular con órdenes posthipnóticas a una persona

para que atente contra otras, siempre y cuando esté convencida, ya sea por su carácter y personalidad, educación, valores, prejuicios, etcétera, de que el acto a realizar será por justicia, heroísmo o deber patriótico (se puede leer la información sobre el tema en el apéndice).

La licenciada Braun mostró interés en el trabajo de Martha Williams y aceptó colaborar con ella para dotar del realismo necesario al tema de su historia.

Los dos ejemplos expuestos permiten advertir la responsabilidad que implica manejar información en la TV respecto a la telenovela, género de entretenimiento que requiere un trabajo de investigación serio y preciso para informar correctamente al televidente sobre los temas que usualmente se abordan en el contexto de una narración.

El valor de la investigación cobra sentido por el apoyo documental que exige la ambientación de lo que se ve y escucha en la pantalla, trabajo del cual los investigadores del Departamento son corresponsables cuando se les pide asesoría, junto con todo el personal de producción de un programa.

La tarea de los investigadores adquiere relevancia al discernir y procesar información indispensable para la creatividad de un programa. Aunque son parte del personal que labora detrás de los escritorios y no de las cámaras, constituyen el principio de una cadena de investigación que se tiende desde las páginas de un libro consultado en una biblioteca hasta las oficinas de ambientación o el taller de escenografía en la empresa, donde se diseñan y decoran sets con base en los datos aportados por el Departamento.

Desde otra posición, dicha cadena alude al trabajo de búsqueda que deben realizar los investigadores en instituciones universitarias, museos, embajadas, centros religiosos, de asistencia social, culturales, reclusorios, agencias de viajes y muchos lugares más, para entrevistar a científicos, funcionarios, artistas de cualquier género, sacerdotes, deportistas, médicos, abogados y demás especialistas en diferentes áreas del conocimiento humano, a fin de aportar información valiosa a cualquier escritor que necesite idear los conflictos temáticos de su historia, con apego a información factible de ser comprobada.

Pese a lo argumentado, aún no se valora con justicia el trabajo del investigador en Televisa, su labor permanece rezagada como la aportación anónima de un colaborador que no goza de crédito en la pantalla al término de cada emisión.

Es necesario que se le reivindique el lugar que le corresponde en el proceso de producción de la TV, ya que a éste se orienta la especialización de su actividad profesional. Meritorio es su papel como forjador de una parte muy importante del acervo documental de la empresa, de aquella que le da veracidad informativa, tanto a los recursos materiales que se ven en la pantalla (mobiliario, decorado, escenografía, vestuario, peinados, etcétera) como a los temas que sirven para armar el contexto de un argumento.

La calidad de las investigaciones está por encima de la remuneración salarial que ofrece la empresa, no obstante, por la necesidad imprescindible que representa para cualquier compañía o estación de televisión contar con un equipo de investigadores especializados, se

abren las expectativas para que en el futuro este oficio sea bien retribuido. De otra manera, la misma necesidad de información especializada dará la pauta para que dicho reconocimiento se imponga.

Citas bibliográficas del capítulo 5.

1. Zubizarreta, Armando F. **La aventura del trabajo intelectual**. México. Addison Wesley Iberoamericana. 1986. p. 95.
2. Vale, Eugene. **Técnicas del guión para cine y televisión**. Argentina. Gedisa. Colecc. Libertad y Cambio. Serie Práctica. S/A. p. 48.

CONCLUSIONES

La telenovela es un género originario de la novela por entregas del siglo pasado y de la radionovela de los años 50. Probada su utilidad comercial y alto nivel de audiencia, tiene como objetivo principal entretener al televidente mediante una historia capitulada de angustias, que lo gratifique con un final feliz. Su contenido no es tratado con entera verdad porque el auditorio lo rechaza, su éxito radica en saber mostrar los personajes con realidad en una historia que pretende discurrir como un "cuento de hadas".

Su característica positiva es que puede llegar a gigantescos auditorios por la vía del entretenimiento, lo que la hace un vehículo ideal para la inducción de mensajes constructivos por medio de una trama ingeniosa, creativa e inteligente, que no tenga un propósito didáctico formal, porque el público difícilmente acepta que le den clases a través de una telenovela.

Su característica negativa es que muchos argumentos que difunde son vacíos y enajenantes, por el pobre contenido en calidad y moralidad que presentan. No están bien pensados, se valen de truculencias y morbosidades para atraer la atención del espectador. Un tema bien pensado puede tratarse un sinnúmero de veces, no obstante se haya presentado con anterioridad, como se hace en la literatura, el cine y otras artes.

Quienes se dedican a trabajar el género en la producción, la dirección o los argumentos deben proponer la presentación de historias que orienten y dejen enseñanza positiva, pero sin descuidar el manejo del entretenimiento como función principal.

Ejemplo oportuno es el de la telenovela **Muchachitas (1991)**, cuya intención era dirigirse a la juventud menor de 20 años de edad en México -que es la mayoría de la población para entretenerla y dirigirla mensajes de superación personal, según su productor Emilio Larrosa, atendiendo a que los jóvenes son un sector descuidado en la sociedad mexicana.

"Muchachitas" pretendía que adolescentes de diferentes clases sociales se sientan identificados con un concepto televisivo interesante, popular y de valor para su forma de vida, donde todos los aspectos de lo cotidiano se vinculan a sus actividades y a su relación con todo su entorno social.

En realidad la historia no constituyó un universo abierto en sus pautas de promoción social, el estrato económico de los personajes denotaba ser de clase media para arriba y sólo tres de ellos suponían tener un estrato bajo, el cual se encontraba distorsionado, ya que convivían con los ricos y clasemedios por igual, sin ninguna distinción de clase, como sucede en la realidad.

Todos eran arquetipos que se debían a un código de aspiraciones sociales, donde se aludía a fomentar el estudio, el trabajo, la superación personal, etcétera, como una forma de posibilitar el acceso al consumo de toda mercancía de vida (diversiones, ropa, autos, viajes, estatus social, etcétera), anhelos que difícilmente pueden alcanzar los jóvenes marginados, los "lumpen", los más pobres de la sociedad.

Mención aparte merece el trabajo de ambientación que requiere una novela para saber disponer el escenario adecuado a su representación conceptual. Independientemente de que la historia sea de una época anterior o actual, el productor y el director como cabezas principales de cualquier equipo de producción tienen que advertir, por una parte, las necesidades informativas que demanden los temas de apoyo en el contenido del argumento, para darles el apego real en su expresión artística. Los temas de apoyo pueden versar sobre cuestiones médicas, legales, históricas, científicas o de cualquier otra índole.

Por otra parte, ambos creativos tienen que saber elegir el escenario y los elementos más afines a la exposición del relato. El escenario alude a concebir una escenografía apropiada, que refleje la tipicidad de los personajes (del campo o de la ciudad), su estrato social y económico (del cual pueden hablar los interiores de una casa, su mobiliario o la ubicación de una vivienda) o el tipo de ambiente donde discurrirán los hechos a narrar (en el espacio de un hospital, una gran industria, una presa, el hipódromo, etcétera), entre los factores más comunes a considerar en torno al tema.

De manera adjunta, los elementos más afines a la exposición del relato comprenden los diferentes tipos de vestido, peinado, maquillaje, accesorios personales o el trabajo de caracterización que se elige, para lograr la apariencia externa más apropiada a la psicología de los personajes, la que denota su forma de ser y de pensar en el terreno dramático.

- a) La función de entretenimiento que cumple la televisión no se reduce a un mero acto de distracción sin aportación social alguna. La telenovela manejada por Televisa, aunque continúa reafirmando los valores de una sociedad tradicional en la mayoría de sus historias, ha dado muestras de contribuir a alentar las aspiraciones sociales de los espectadores. De otra manera, continuará desaprovechándose una fórmula ideal que puede contribuir a reforzar y fomentar nuevos hábitos y comportamientos de vida positivos en los individuos de menor estrato social, principalmente.
- b) El carácter comercial de la televisión privada debe responder a tres factores fundamentales para el financiamiento y desarrollo de una estación, al patrocinio de programas de calidad, a la presentación de una programación balanceada y a la disposición de anuncios comerciales en los momentos de suspenso y emoción de un programa, tal y como sucede con la telenovela.

Por otra parte, la condicionalidad exige un ritmo de trabajo dinámico que implica laborar bajo presión por el alto costo que requiere la producción del medio. Sobre todo en la gran empresa industrial, donde los productores deben sortear problemas técnicos, humanos y financieros para grabar sus programas en el lapso que les fija la empresa.

Es un sistema laboral que se planea y organiza anualmente, en el que se turna a cada productor el uso de equipo técnico e instalaciones necesarias para que realicen sus emisiones, a fin de que la empresa pueda cubrir sus horarios de transmisión a tiempo.

- c) El trabajo de investigación en la televisión tiene que entenderse como un soporte fundamental de la producción.

El guión como base esencial de todas las ideas expresadas en la pantalla, verbal y visualmente, exige oficio por parte de su autor y apegada labor de investigación para infundir veracidad a su contenido, principalmente en su aspecto de ambientación.

Tarea indispensable para que el personaje que lo produzca pueda prepararle una acertada representación artística y darle relevancia en su composición final.

Ningún argumento escapa a precisar su ubicación en el tiempo y el espacio. El vestuario, peinados, decoración, etcétera, son elementos informativos de la época que narra. El diálogo, los objetos y las actuaciones informan de la clase de lugar donde se está. Ambas disposiciones conforman la ambientación general en el espacio cerrado de un foro o de una locación y deben ser consideradas como parte del sustento informativo de una producción.

- d) Es indispensable que una estación de televisión cuente con un área que le ayude a prevenir errores de ambientación en la planeación de sus programas, mediante el suministro de información veraz y oportuna a escritores y productores, básicamente, para precisar el contenido narrativo de un guión con datos temáticos de distinta índole que lo haga ser vinculado a la realidad o, por otra parte, para disponer el escenario físico más adecuado (considerando vestuario, utilería y mobiliario) a fin de favorecer su representación visual.

Podría ofrecer también información valiosa en servicios de caracterización y documentación de apoyo en general, con el propósito de servir como una unidad especializada en labores de la actividad televisiva.

- e) Las fases del proceso de preproducción y producción en que presta asesoría el Departamento de Información a Producción no pueden quedar plenamente delimitadas en un sistema industrial de trabajo como el de Televisa.

El ritmo ininterrumpido que rige el plan de grabación de las emisiones y principalmente de la telenovela, le obliga a investigar indistintamente para cualquiera de las dos fases en cualquier momento del proceso general de producción según lo demande un productor, un escritor o alguna otra área vinculada con la realización de la novela.

Debe entenderse que el atareado y dividido plan de grabación responde a la necesidad empresarial de elaborar historias al menor tiempo y costo posibles. Ponderando en la decisión de transmitir las: su calidad, tema, elenco artístico y horario más conveniente, para alcanzar la mayor audiencia posible.

- f) La información que aporta el Departamento de Información a Producción ayuda a dar una imagen de los protagonistas, un discurrir de los hechos dentro de las circunstancias más reales posibles. Es decir, la ambientación de la telenovela ayuda a mostrar el universo de un hecho circunstancial que necesariamente ha sido marcado por la época y por sus expresiones cotidianas, como el escenario social, los hábitos, las costumbres y las modas prevaletentes.

Esto, desde luego, es también una forma de recrear la atmósfera cultural del momento, la música, las canciones, los sucesos y el pensamiento predominante que se manifiesta no sólo en la vida cotidiana, en el ámbito doméstico, sino también en los espacios, en los diseños arquitectónicos, las formas de la vivienda y la tipicidad de los lugares públicos. Todo esto ayuda a que la telenovela, aunque sea de ficción, no distorsione los valores históricos.

Información orientada en igual sentido adquiere principalmente el manejo de sucesos de orden: delictivo, adecuando la sanción respectiva a las normas jurídicas; y médico, dando fidelidad a la prescripción de los diagnósticos y tratamientos suministrados. Además de la exposición de sucesos de cualquier otra índole (social, artístico, histórico, etcétera) que se tratan narrativamente.

- g) Los universos de investigación son testimonio de la diversidad de temas que ha abordado la telenovela producida por Televisa desde 1957.

Apoyado inicialmente en radionovelas y obras de teatro, el melodrama discurre como un género comercial usado para la presentación de "novelas rosas". Sus temas sobre personajes legendarios, sirvientas que se casan con el patrón, amor y respeto por los maestros, mujeres abnegadas con peripecias de éxito, historia de México, natalidad, delincuencia, violación, etcétera, todo lo cual permite advertir cambios en los argumentos de interés para la audiencia.

Tarea importante cumple en tal sentido el autor de los temas, quien necesita plasmar en los libretos el discurso que de ambiente a las historias, mediante la investigación documental que solicite al Departamento de Información a Producción o mediante su propia investigación.

No hay límites para que se siga ampliando el repertorio de temas que dan sustento a las historias, por la misma necesidad que existe de proponer nuevos asuntos de interés, orientados a seguir despertando la atención del televidente.

- h) El discurso verbal-visual de un programa es objeto de crítica cuando presenta imprecisiones de ambientación.

La investigación, factor importante de cualquier actividad humana, exige especial cuidado en el espacio abierto de la TV, porque ésta constituye una fuente de información para la heterogeneidad de los espectadores, aun en su función de esparcimiento. Igual cuidado exige el valor de lo que se investiga para el cine, la radio o la prensa, medios de comunicación no exentos de suscitar el comentario crítico de lo que se difunde.

La producción de TV no es actividad exclusiva de técnicos, actores, presentadores o asistentes, su labor tiene que manejarse con un nivel de preparación universitario, al menos en su propuesta conceptual, de la que deriva todo el trabajo creativo que se expone.

Partir de una idea bien fundamentada en el discurso de un libreto asegura el interés de la audiencia, cuya magnitud dependerá también del terminado final de la emisión.

Ser investigador del Departamento de Información a Producción abre una nueva posibilidad laboral en el campo de la televisión, empleo en el que pueden encontrar respuesta profesional las aspiraciones creativas de futuros comunicólogos, dispuestos a laborar en el diseño ambientativo del medio, suministrando información calificada.

- i) El investigador de Información a Producción cumple una labor especializada en la preparación de los programas de TV.

Sus cualidades profesionales son resultado de una educación universitaria en áreas afines a la comunicación y de la experiencia laboral adquirida en la producción de los medios.

El investigador tiene que atender a la visualización de los conceptos informativos que se le reclaman, para saber hallarlos y exponer con claridad y el sentido que lo demanda, por una parte, el recurso temático de un argumento o, por la otra, la ambientación física de cualquier recurso substancial (vestuario, decorado, escenografía, caracterización, etcétera) en el espacio de un programa.

Se vinculan a su perfil atributos que son indispensables en la especialización de su actividad, ponderándose un "comportamiento ético" entre el personal de producción, para que aprenda a corresponder gentilmente al apoyo desinteresado que le brindan fuentes dispuestas a colaborar en el cumplimiento de su trabajo. De otra manera, continuarán cerrándose injustamente las puertas al investigador en diferentes instituciones, fuentes de información y con especialistas en alguna materia, debido a que sus mismos compañeros de empresa suelen dejar un mal precedente laboral, que inevitablemente repercute en perjuicio de su trabajo, cuando necesita la asesoría profesional de una fuente tratada con deslealtad anteriormente.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Aceves González, Francisco y otros, 1988, **Las redes de Televisa**, México, Claves Latinoamericanas, 237 pp.
- 2.- Ayala Blanco, Jorge, 1966, **Cine norteamericano de hoy**, México, UNAM, Dir., Gral. de Difusión Cultural, Cuadernos de cine No. 14, 104 pp.
- 3.- Baena Paz, Guillermina, 1981, **Instrumentos de investigación**, 5a. ed., México, Editores Mexicanos Unidos, 134 pp.
- 4.- De la Mota, Ignacio H., 1988, **Función social de la información**, Madrid, Paraninfo, 132 pp.
- 5.- Dumazedier, Joffre y otros, 1971, **Ocio y sociedad de clases**, Barcelona, España, Fontanella, 223 pp.
- 6.- **Enciclopedia de periodismo y comunicación**, 1984, Madrid, Maveco de ediciones, T. III, 645 pp.
- 7.- Feldman, Simon, 1990, **Guión argumental. Guión documental**, Barcelona, Gedisa.
- 8.- Fernández Heredero, Carlos, 1984, **John Houston**, Madrid, Ediciones JC, 224 pp.
- 9.- García Laguardia Jorge Mario y Luján Muñoz Jorge, 1989, **Guía de técnicas de investigación**, México, Publicaciones Cruz O., 194 pp.
- 10.- Garza Mercado, Ario, 1988, **Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias, sociales**, 4a. ed., México, El Colegio de México, 351 pp.
- 11.- González, Jorge A. y otros, 1988, **Estudios sobre las culturas contemporáneas**, Colima, México, Universidad de Colima, Revista de Investigación y Análisis, núm. 4-5.
- 12.- González Treviño, Jorge E., 1987, **Televisión, teoría y práctica**, 1a. reimpresión, México, Alhambra Mexicana, 167 pp.
- 13.- Gutiérrez Espada, Luis, 1978, **Narrativa fílmica, teoría y técnica del guión cinematográfico**, Madrid, Ediciones Pirámide, 199 pp.
- 14.- Haas, C. R., 1966, **Teoría, técnica y práctica de la publicidad**, Madrid, Ediciones Rialp, vol.1, 634 pp.
- 15.- Herreros Cebrián, M., 1978, **Introducción al lenguaje de la televisión, una perspectiva semiótica**, Madrid, Ediciones Pirámide, 308 pp.

16.- Jaime Volochinsky, José Miguel, 1983, **Introducción a la producción de televisión**, México, Universidad Anáhuac, tesis profesional, ed. del autor, 258 pp.

17.- Romo Gil, Ma. Cristina, 1987, **Introducción al conocimiento y práctica de la radio**, México, Diana, 120 pp.

18.- Sadoul, Georges, 1977, **Historia del cine mundial**, México, Siglo XXI editores, 828 pp.

19.- Sánchez Luna, Gerardo, 1987, **Sintaxis de la imagen del villano de la telenovela mexicana**, México, UNAM, tesis profesional de FCPyS, ed. del autor.

20.- UNESCO, 1981, **Un sólo mundo, voces múltiples**, México, Fondo de Cultura Económica, 508 pp.

21.- Uribe Hernán, O., 1984, **Ética Periodística en América Latina**, México, UNAM.

22.- Velázquez Mastreta, G., 1974, **Administración de los sistemas de producción**, México, Limusa.

23.- Wright Charles, R., s/a, **Comunicación de masas**, Buenos Aires, Paidós, 155 pp.

24.- Zubizarreta Armando, F., 1986, **La aventura del trabajo intelectual**, México, Addison-Wesley Iberoamericana, 198 pp.

Fuentes Hemerográficas

1.- **Revista Teleguía**. México, Semana del 12 al 18 de Junio de 1980, No. 1453.

2.- **Revista Teleguía**. México, Semana del 19 al 25 de marzo de 1981, No. 1493.

APENDICE

La selección de las investigaciones que se presenta a continuación permitirá formar una idea muy cercana a la diversidad de temas, campos y disciplinas que constituyen el soporte oculto en la producción de programas televisivos.

Por otra parte, el hecho de que puedan servir como fuente de información y como indicadores para procesos similares, ha determinado que presentemos estos materiales que, por sí mismos hablan de su utilidad.

INDICE

	PAGS.
Comité de producción, presupuesto de programas	1
Carta del Dr. Luis Torregrosa Ferráez	8
Memorandum. ¿Es posible que un individuo sea manipulado hipnóticamente para cometer un daño a otra persona?	20
Memorandum. Información general sobre el porfiriato	22
Memorandum. Tipo de negocios que establecen los japoneses de clase media y baja en México	23
Memorandum. Trasplante de corneas, cuidados postoperatorios	24
Memorandum. Cantinas. ¿Se permitía el acceso a las mujeres a las cantinas en 1965?	27
Memorandum. Uniformes del ejército mexicano, su evolución	28
Memorandum. Autores de algunas canciones	29
Memorandum. Serdán hermanos, información general	33
Memorandum. Televisión Mexicana. ¿Cómo se fue encadenando?	40
Memorandum. Arquitectura en México de 1946 a la fecha	43
Memorandum. Ferias 1930-1940	45
Memorandum. Cafes y restaurantes, fachadas (ilustraciones) en 1910 y 1920	49
Memorandum. Adopción: procedimiento legal e institucional	62
Memorandum. Legal: tráfico ilegal de piezas arqueológicas	69



COMITE DE PRODUCCION PRESUPUESTO DE PROGRAMAS

PROGRAMA _____ No. _____

CANAL _____ DIA(S) _____ HORARIO(S) _____ TIPO _____

PRODUCTOR RESPONSABLE _____
NOMBRE FIRMA

INICIO DE GRABACION _____ EN VIVO _____
 INICIO DE TRANSMISION _____ EN REMOTO _____
 DIRECTOR DE CAMARAS _____
 DIRECTOR DE ESCENA _____
 AUTOR DE LIBRETOS _____
 CAPITULOS: _____ FECHA DE ELABORACION _____
 FECHA DE APLICACION _____

NOTAS:

SUB CIA.	CONCEPTO	FACILIDADES	CONSUMOS	PAGOS A TERCEROS
100	TALENTO ARTISTICO		\$	
200	HONORARIOS TALENTO ARTISTICO		\$	
300	TALENTO MUSICAL		\$	
400	LIBRETOS Y GASTOS INHERENTES		\$	
500	DERECHOS DE TRANSMISION Y AUTORALES		\$	
600	HONORARIOS SERVICIOS DE PRODUCCION		\$	
700	EQUIPO, MATERIAL Y SERVICIOS DE PRODUCCION	\$		
800	ATENCIONES, GASTOS DE VIAJE Y LOCACION		\$	
900	SERVICIOS DIVERSOS	\$	\$	
	SUB-TOTAL	\$		
771	ESCENOGRAFIA	\$		
776	UTILERIA	\$	\$	
	ESTUDIO, FORO, MAQUINAS Y CONTROL REMOTO	\$		
TOTAL COSTO POR CAPITULO		\$		

SUB-ETA.	CONCEPTO		
110	TALENTO ARTISTICO ANDA de: 17 a 24 hr. _____ de 0 a 17 hr. y Pilotos _____	\$	
	____ Sobre Tabulador	\$	
	____ Estelares \$ _____ c/u \$ _____		
	____ Coestelares \$ _____ c/u \$ _____		
	____ 1as. Partes \$ _____ c/u \$ _____		
	____ 2as. Partes \$ _____ c/u \$ _____		
	____ 3as. Partes \$ _____ c/u \$ _____		
	Director de Escena	\$	
	____ 3% Recontrat. 5/\$ _____ \$ _____		
	Transmisión Simultánea por Radio y Televisión:		
	____ 20% Actores 5/\$ _____ \$ _____		
	____ 10% Dir. Escena 5/\$ _____ \$ _____		
130	CUOTA TALENTO ANDA	\$	
	____ 17% Prev. Social 5/\$ _____ \$ _____		
140	DELEGADO ANDA	\$	
150	CUOTA ANDI.....Repetición _____ %: Exhibición fuera de la Rep. Mex. _____ %	\$	
	____ Sobre Tabulador	\$	
	____ Estelares \$ _____ c/u \$ _____		
	____ Coestelares \$ _____ c/u \$ _____		
	____ 1as. Partes \$ _____ c/u \$ _____		
	____ 2as. Partes \$ _____ c/u \$ _____		
	____ 3as. Partes \$ _____ c/u \$ _____		
	Director de Escena	\$	
100	TOTAL TALENTO ARTISTICO	\$	
210	SUPERVISION DE VESTUARIO	\$	
	_____ \$ _____		
	_____ \$ _____		
	_____ \$ _____		
	_____ \$ _____		
	_____ \$ _____		
230	CRONISTAS, CONDUCTORES Y LOCUTORES	\$	
	_____ \$ _____		
	_____ \$ _____		
240	EXTRAS Y COMPARSAS	\$	
	_____ \$ _____ c/u _____		
	_____ \$ _____ c/u _____		
260	TALENTO ARTISTICO DIRECTO	\$	
	____ Sobre Tabulador	\$	
	____ Estelares \$ _____ c/u \$ _____		
	____ Coestelares \$ _____ c/u \$ _____		
	____ 1as. Partes \$ _____ c/u \$ _____		
	____ 2as. Partes \$ _____ c/u \$ _____		
	____ 3as. Partes \$ _____ c/u \$ _____		
	Director de Escena	\$	
200	TOTAL HONORARIOS TALENTO ARTISTICO	\$	

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

SUB CIA.	CONCEPTO			PAGOS A TERCEROS
310	<u>MUSICOS</u>		\$	
	<u>TARIFAS</u>			
	Transmisión y Ensayo en Vivo: "A" y Pilotos _____ hrs. "B" _____ hrs.			
	Grabación: Telenovelas _____ hrs. Otros Programas _____ hrs.			
	Convencional: _____ hrs.			
	<u>SUELDOS</u>			
	_____ Elementos	\$ _____	c/u \$ _____	
	_____ Director o Jefe de Grupo	\$ _____	c/u \$ _____	
	Distribución Complementaria	\$ _____	c/u \$ _____	
	Sub-Total		\$ _____	
	<u>SOBRESUELDOS</u>			
	_____ Solista	\$ _____	c/u \$ _____	
	_____ Concertino ó 1er. violín ó fermata ó acompañamiento especial ó el más importante	\$ _____	c/u \$ _____	
	_____ Piano u Org. ó 1er. Tromb. ó 1er. Tromp. ó Sax.	\$ _____	c/u \$ _____	
	_____ 25% Doblete ó Memor. o gulo ó cambio tono	\$ _____	c/u \$ _____	
	_____ 50% Triplete (sólo con Sax. ó clarinete)	\$ _____	c/u \$ _____	
	_____ % Delegado (20% en Orquesta y 15% grupo)	\$ _____	\$ _____	
	_____ Hr. adicional de ensayo \$ _____ c/hr.	S/\$ _____	\$ _____	
	_____ Hr. adicional de grabac. \$ _____ c/hr.	S/\$ _____	\$ _____	
	_____ % Control Remoto	S/\$ _____	\$ _____	
	_____ 35 % Transmisión simultánea por R y TV	S/\$ _____	\$ _____	
	_____ % Transmisión simultánea al extranjero	S/\$ _____	\$ _____	
	Provisión Días festivos (____dobles____triples)		\$ _____	
	Sub-Total		\$ _____	
	<u>PRESTACIONES</u>			
	_____ 22 % Vacaciones, 7o. día y aguinaldo	S/\$ _____	\$ _____	
	_____ 3 % Fondo de ahorro	S/\$ _____	\$ _____	
	Sub-Total		\$ _____	
	<u>ADICIONALES</u>			
	_____ 11 % Transmisión liberada fuera del D.F.	S/\$ _____	\$ _____	
	_____ Etiqueta, traje negro ó de charro	\$ _____	c/u \$ _____	
	_____ Transporte Tuba ó elikón ó marimba Std.	\$ _____	c/u \$ _____	
	_____ Transporte para otros Instrumentos	\$ _____	c/u \$ _____	
	Sub - total		\$ _____	
320	<u>CUOTA SU TM.</u>		\$	
	_____ 100 % Repetición en el D. F.	S/\$ _____	\$ _____	
	_____ 19 % Previsión Social	S/\$ _____	\$ _____	
	_____ Complementos (a 10 músicos + director)	\$ _____	c/u \$ _____	
	_____ Desplazamientos por nacionales	\$ _____	c/u \$ _____	
	_____ Desplazamientos por extranjeros	\$ _____	c/u \$ _____	
	_____ 1/2 hr. Pista Programas de concurso	\$ _____	c/1/2 h \$ _____	
	_____ 1/2 hr. Pista otros programas	\$ _____	c/1/2 h \$ _____	
	Sub-Total		\$ _____	
330	<u>GASTOS MUSICALES DIVERSOS</u>		\$	
	Costo de tema(s) a :	\$ _____	\$ _____	
	Arreglo Musical :	\$ _____	\$ _____	
	Copia Musical :	\$ _____	\$ _____	
300	<u>TOTAL TALENTO MUSICAL</u>		\$	

SUB CTA.	CONCEPTO	PAGOS A TERCEROS
410	LIBRETO ----- \$	\$
	Autor : _____ \$	
	Guiónista : _____ \$	
	Adaptación : _____ \$	
	Supervisión : _____ \$	
	Asesor : _____ \$	
	Edición : _____ \$	
	Guias : _____ \$	
420	COPIAS LIBRETOS ----- \$	\$
	Materiales: _____ \$	
	Mecanografía: _____ \$	
430	CUOTAS SOGEM ----- \$	\$
	Para Transmisión liberada fuera del D.F.:	
	<u>17.5%</u> Telenovelas y teleseries _____ \$	
	<u>20%</u> Teleteatros y otros _____ \$	
	Par Repetición de Programas:	
	<u>50%</u> de 17 a 24 horas _____ \$	
	<u>25%</u> de 0 a 17 horas y otras repeti. _____ \$	
	Par derechos de Representación:	
	Obra de repertorio teatral _____ \$	
	Repetición Obra repertorio teatral _____ \$	
400	TOTAL LIBRETOS Y GASTOS INHERENTES ----- \$	\$
510	DERECHOS DE TRANSMISION ----- \$	\$
	Regallo por transmisiones _____ \$	
520	DERECHOS AUTORALES ----- \$	\$
	Trámite y registros _____ \$	
	Cesión de Personajes _____ \$	
500	TOTAL DERECHOS DE TRANSMISION Y AUTORALES ----- \$	\$
610	PRODUCTOR, DIRECTOR Y ASISTENTES ----- \$	\$
	Productor: _____ \$	
	Dir. Cámara: _____ \$	
	Editor: _____ \$	
	Asistente de: _____ \$	
	_____ \$	
	_____ \$	
	_____ \$	
	_____ \$	
	_____ \$	
	_____ \$	
640	PERSONAL DIVERSO ----- \$	\$
	Edecanes _____ \$ C/U \$	
	Seguridad _____ \$ C/U \$	
	Otros: _____ \$ C/U \$	
	_____ \$ C/U \$	
	_____ \$ C/U \$	
660	APUNTADOR VOZ ----- \$	\$
670	INTERVENTOR ----- \$	\$
680	SUPERVISION CINEMATOGRAFICA ----- \$	\$
600	TOTAL HONORARIOS POR SERVICIOS DE PRODUCCION ----- \$	\$

SOP CITA	CONCEPTO	FACILIDADES	CONSUMOS	
710	ALQUILER EQUIPO <u>TECNICO</u> Apuntador \$ _____ Otros: _____ \$ _____ _____ \$ _____ _____ \$ _____ <u>TRANSPORTES</u> _____ \$ _____ _____ \$ _____			\$ _____
721	PELICULAS Compra o alquiler \$ _____ Honorarios filmación \$ _____ Materiales \$ _____	\$ _____		\$ _____
724	MAQUILLAJE, PEINADOS Y PELUQUERIA Honorarios: Maquillaje \$ _____ Peinados \$ _____ Materiales: Maquillaje y Peina. \$ _____ Peluc. Bigot. y Post. \$ _____	\$ _____		\$ _____
725	VESTUARIO Compra o alquiler \$ _____ existente \$ _____	\$ _____		\$ _____
726	SLIDES Y FOTOGRAFIAS			\$ _____
727	CARTONES Y ROLLER	_____		\$ _____
726	IMPRESION DE PASES			\$ _____
729	EFFECTOS ESPECIALES Honorarios \$ _____ Materiales: eléctrico \$ _____ Otro \$ _____	_____		\$ _____
731	PREMIOS DE CONCURSO			\$ _____
732	IMPUESTO SOBRE PREMIOS DE CONCURSO			\$ _____
734	GASTOS DE OFICINA Materiales \$ _____ Otros: _____ \$ _____ _____ \$ _____	\$ _____		\$ _____
736	COMUNICACIONES (Microondas y/o Satélite)			\$ _____
737	FLETES Y EMBARQUES			\$ _____
736	TELEFONOS (enlaces de coordinación y narración)			\$ _____
754	CINTAS VIDEO TAPE: Secuencias = _____ hrs. de _____ Pulg. \$ _____ Virgenes = _____ hrs. de _____ Pulg. \$ _____		\$ _____	
700	TOTAL EQUIPO MATERIAL : SERVICIOS DE PROD.	\$ _____		\$ _____

SUB-CTA.	CONCEPTO	FACILIDADES	CONSUMOS	PAGOS A TERCEROS
810	ATENCIONES		\$	
820	GASTOS DE VIAJE		\$	
	Personal de Producción, Actores y Músicos:			
	Boletos _____ elementos \$ _____ c/u \$ _____			
	Hospedaje _____ elementos \$ _____ c/u \$ _____			
	Alimento _____ elementos \$ _____ c/u \$ _____			
	Viáticos _____ elementos \$ _____ c/u \$ _____			
	Personal Técnico (Staff):			
	Boletos _____ elementos \$ _____ c/u \$ _____			
	Hospedaje _____ elementos \$ _____ c/u \$ _____			
	Alimento _____ elementos \$ _____ c/u \$ _____			
	Viáticos _____ elementos \$ _____ c/u \$ _____			
830	LOCACION		\$	
	Renta \$ _____			
	Trámite de permisos \$ _____			
	Desplazamiento de Unidad \$ _____			
	Viáticos (personal extraño) \$ _____			
870	IMPUESTOS Y DERECHOS VARIOS		\$	
	_____ % Impuesto SPT S/\$ _____ \$ _____			
	_____ % Derechos S/\$ _____ \$ _____			
800	TOTAL ATENCIONES, GASTOS DE VIAJE Y LOCACION		\$	
930	SERVICIOS DIVERSOS	\$	\$	
	Seguros y Fianzas \$ _____			
900	TOTAL SERVICIOS DIVERSOS	\$	\$	
771	ESCENOGRAFIA	\$		
776	UTILERIA	\$	\$	
	TOTAL ESCENOGRAFIA Y UTILERIA	\$		

SUB CTA.	HORAS		COSTO		S FACILIDADES
	FIJAS	+	FIJO	ADICIONAL	
	SERVICIOS:				
	_____ Estudio(s) ó Foro(s) _____				
	_____ Máquina(s) VTR _____				
	_____ Grabadora(s) Audio _____				
	_____ Telecine _____				
	_____ Centro de Acabado _____				
	_____ Centro de Postproducción _____				
	_____ Sala de Proyección _____				
	_____ Unidad(s) Control Remoto _____				
	_____ Unidad(s) Microondas _____				
	_____ Unidad(s) Audio Remoto _____				
	_____ Unidad(s) Iluminac. Remoto _____				
	_____ Unidad(s) Grúa Remoto _____				
	_____ Unidad(s) Staff especial _____				
	_____ Unidad(s) Staff técnico _____				
	SERVICIOS ADICIONALES:				
	_____ Cámaras _____				
	_____ Audio _____				
	_____ _____				
	_____ Otros _____				
	_____ _____				
	_____ _____				
	TOTAL ESTUDIOS, FOROS, MAQUINAS Y UNIDADES EN CONTROL REMOTO				S

OBSERVACIONES

- Indicar las cantidades de presupuesto en unidad de pesos.
- Las cantidades para "facilidades" serán indicadas sólo en caso de que el programa a realizar sea facturado para cliente directo.

Dr. Luis Torregrosa F.

México, D.F., a 24 de octubre de 1990

DR. JOSE ROBERTO MONROY
Televisa San Angel
Adolfo López Mateos 232
San Angel Inn
01060 México, D.F.

Muy estimado y fino amigo:

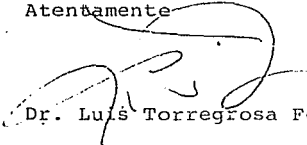
Como le platiqué hace unos días, en la telenovela de Televisa "Yo compro a esa mujer" que al parecer se desarrolla antes de 1910, ya que por los diálogos y el vestuario se puede fijar - alrededor de 1905 ó 1906, tiene una escena en donde uno de los personajes es herido y requiere de una transfusión de sangre y el director de la obra se equivoca al sugerir que busquen una sangre de un grupo determinado para hacer la transfusión.

A la fecha no existe aún el análisis histórico y la cronología respecto a cuando en México se hizo la primera transfusión, - tomado en cuenta los grupos sanguíneos.

Me permito enviarle unas líneas que intentan definir el momento en que se inició en México la transfusión sanguínea, las pruebas cruzadas y la determinación de Grupo y Rh; así mismo los títulos de algunas tesis elaboradas durante los años en que estos procedimientos se pusieron en práctica. Por el análisis de los anteriores datos se puede inferir que las primeras transfusiones, - tomando en cuenta los grupos sanguíneos básicos, se realizaron en México entre 1918 y 1922.

Los anteriores informes me fueron gentilmente proporcionados por el Dr. Juan Somolinos Palencia y que espero le sean de utilidad para que la televisión sea no solo motivo de esparcimiento sino que los datos que se presenten sirvan para informar algunos aspectos médicos a nuestra población, aunque sea indirectamente.

Atentamente



Dr. Luis Torregrosa Ferráez

LTF'leg

CUADRO COMPARATIVO PRUEBAS DE TIPIFICACION SANGUINEA EN MEXICO

INTERNACIONAL
1900-1940

M E X I C O
1900-1940

El año 1901 el hematólogo austriaco, KARL LANDSTEINER, descubrió la existencia de grupos sanguíneos.

En 1907 el investigador checo, JANSKY, determinó que esos -- grupos eran 4. Más tarde en 1910, el norteamericano W. L. MOSS, confirmó los trabajos.

En 1905 un descubrimiento trascendental de LANDSTEINER, comprobó la existencia en las sangres, de aglutininas e isoenaglutininas.

En 1927, LANDSTEINER y PHILIP LEVINE, su colaborador ruso-Judío, hallaron dos factores nuevos en la sangre, que denominaron M y N, afirmando que existen en la sangre humana, independientemente o combinados. Estos investigadores clasificaron a la población, desde el punto de vista hematólogico, en 12 grupos en vez de los 3 originales.

En 1940, el mismo LANDSTEINER, y su colaborador Alexander Solomon WIENER, de Brooklyn, N. Y., dieron a conocer el factor Rh.

En 1925 el Doctor Gabriel MALDA en Gaceta Médica de México, (Vol. 61-No. 3), habla de la "TRANSFUSION AZUCARADA DE MEXICO" y menciona un aparato para esta manobra y lo referente al fenómeno de aglutinación, así como de grupos sanguíneos descritos por MOSS.

En 1932, el alumno Daniel NIETO ROHARD, presentó un estudio, acerca del valor comparativo de las pruebas de compatibilidad sanguínea de Jeanbrau y de Kolmer.

Ese mismo año (1932), José AGUILAR ALVAREZ, publicó las "Reglas para llevar a cabo la transfusión", donde se incluyó un inciso sobre pruebas de incompatibilidad: La prueba serológica cuando el suero del Aceptador con sangre de los donadores, se ha impuesto por su aglutinación y simplicidad. La prueba de juicio médico es la llamada biológica, o mejor dicho, directa, que se hace en el momento de practicar la transfusión.

Coinciden estas referencias con las primeras tesis que contienen información al respecto.

ESCUELA NACIONAL DE MEDICINA:

1939 MANUEL ELIZONDO C.
Los grupos sanguíneos. Su importancia en la transfusión de sangre.

ESCUELA MEDICO MILITAR:

1921 JOAQUIN PAREDES ROMAN
La transfusión sanguínea y las isohemaglutininas e isohemolisis.

1934 RAYMUNDO ABARCA ALARCÓN
Contribución al estudio de los grupos sanguíneos en México.

1934 NECTAR A. GOMEZ
Grupos sanguíneos en los niños del Distrito Federal.

1943 VICTOR M. PAREJA GARCIA
Donadores universales peligrosos.

1944 ROBERTO HERNANDEZ DE LA PORTILLA
El factor Rh y su frecuencia en la población mexicana.

1945 MARGARITO M. GARCIA E.
Nuevo procedimiento para determinar los grupos sanguíneos.

1945 ADOLFO GONZALEZ A.
La transfusión sanguínea y el factor Rh en México.

“La Transfusión de la Sangre al Alcance del Médico y del Cirujano”

POR EL DR. GABRIEL M. MALDA

Siempre que de esta Academia he recibido el aviso oficial para cumplir con mi trabajo reglamentario, he entrado en meditaciones y en catequismos mentales para la elección del tema que tratar. Hoy, como otras veces, me veo comprometido al aportarlo, llevando siempre como mira el presentar algo que despierte interés general y que no entre únicamente en el terreno de lo hipotético o especulativo, sino que tenga algún fondo de utilidad para la esencia misma, para la última de las finalidades de nuestra profesión, «curar o tratar a nuestros enfermos».

La transfusión de la sangre no es ni un neologismo en la patología ni un método desconocido en la clínica; pero no comprendida, temida u olvidada, pasó a formar historia en los anales de la medicina como otros millares de consejos terapéuticos hoy enteramente inhumados. No obstante, todo lo que es bueno, lo que es útil tiene vida propia: borrado por la niebla del tiempo, o envuelto en el sudario del olvido, tarde o temprano da señales de vida, y despierta apoyándose en pedestales indestructibles, que la imaginación o el apasionamiento nunca podrán conmovér.

No voy a hacer historia de este método, pues mi trabajo se reduciría a la vulgar copia de nombres, de fechas, de procedimientos, con buenos o malos resultados, que a nada conducirían, o quizá únicamente al fastidio o monotonía que tienen este género de trabajos. Por otra parte, estamos tan convencidos de la relatividad de la historia que más útil es entresacar de ella el fondo filosófico; obtengamos la noción, la idea que se esfuma en ella, que no definida por nuestros antepasados, que no connotada, se la ve ya en lontananza para convertirse hoy en una realidad y en un progreso de la ciencia; me refiero a la idea de la transplatación de los tejidos y órganos. ¿Nació de la ilusión, o del empirismo, o de los dos a la vez? Habría mucho que platicar de esta génesis interesante y divertida, que haría desviar el propósito de mi trabajo. La idea de prolongar la vida, de revivificar, de substituir el líquido púrpura perdido por una hemorragia, despertó en

Nuestros antecesores la práctica de la transfusión. Pasar la sangre de una persona a otra, debía en el criterio de nuestros antepasados, substituir la pérdida. Empieza este procedimiento de substituciones por la ingestión de la sangre, y la historia cuenta que en 1492 el papa Inocente VIII tomó un brebaje mezcla de sangre de tres personas sangradas in extremis para proporcionarle la salud. Fue un paso de la sangre no lo que llamamos actualmente una transfusión. Esta empieza propiamente en 1654 practicándola Francisco Folli médico italiano, y en años anteriores, Daniel, Lower, Deny y otros muchos. Todos llegaron a la conclusión de lo que hoy sabemos y podemos ya evitar: que la transfusión puede matar, y con suma rapidez. No debiendo sorprender que este procedimiento fuese condenado en Francia por la Suprema Corte en decreto de abril de 1668. Hasta el año de 1818 se descubrió del velo del olvido, y al partir de esa fecha se hacen estudios pormenorizados que llegan a la cima de la adquisición científica, con el descubrimiento de la compatibilidad e incompatibilidad entre sangres humanas. En 1905 los nombres de Landsteiner y Shottoken serán imborrables; estos dos genios hacen ostensible el peligro de las aglutininas e isoaglutininas, y las acusan como causas principales de la muerte. El problema queda resuelto para obviar el peligro en el momento en que Jansky y Moss en 1910 llegan a clasificar la sangre. Se descubren los «cuatro grupos». Medítense por un instante lo que significó este descubrimiento trascendental. Fue uno de los ricos presentes que el laboratorio dió a la clínica y que esta ostenta orgullosa, para emplear un método que veremos más adelante, es sinónimo de «vida». El descubrimiento de los grupos sanguíneos dió la luz para descubrir el peligro, eludirlo y enfrenarlo; pero la aplicación de la transfusión no era ni sencilla ni al alcance de todos, menos aún para usarla en trances de angustia, de congoja, cuando el médico está al lado de una vida que se va. Se sabe ya el método, se tiene la seguridad que aplicándolo se combatirá la muerte, y sin embargo, no se puede aplicar por sus dificultades de laboratorio, y por su técnica difícil a la cabecera del enfermo. Esta memoria que traigo tiende a subsanar estos dos escollos y disipar las dificultades exhibiendo este gran recurso terapéutico en su forma más sintética y expresiva.

La clasificación de los «donadores» bajo el control del laboratorio, el peligro de la coagulación en la aplicación del método, hacían a este gran recurso terapéutico rendirse ante la evidencia de los hechos.

La gran guerra mundial fue el escenario de las decepciones y el principio de nuevos horizontes para la aplicación de la «hemoterapia». La idea de estabilizar la sangre para retardar su coagulación, parece que vino como una inspiración divina, en los trágicos momentos en que la conflagración mundial volvía loca a la humanidad, y el angel de la paz marcaba ya un has-

ta aquí al derramamiento de tanta sangre. Los cirujanos alemanes fueron los primeros en aplicar la técnica ya seguida en New-York por Lewishon, base de citrato de sosa, y que por una de esas felices coincidencias también la empleaban Hustin en Bruselas, y Agote en Buenos Aires: Esto aconteció por el año de 1914, y desgraciadamente para la Francia, no se empleó el procedimiento, sino hasta que fue impuesto por Jeanbrau en 1917, inundándose el suelo francés, durante tres años, con la sangre de sus soldados ni restañada ni substituída. El éxito del descubrimiento y el entusiasmo de emplearlo, cundió por todas las ambulancias, puestos de socorro, y hospitales. Aun más, el procedimiento era apadrinado por cirujanos de la talla de los hermanos Mayo. Poco tiempo después, de este vivo entusiasmo, se modifican las opiniones, y el citrato ya no es considerado tan inocente en su aplicación al método; impide la coagulación, pero puede lastimar la vitalidad del eritrocito, y aun ser tóxico, produciendo reacciones graves. El mismo profesor Gosset en París, me habló de estos hechos, presenciados por él, en estudios de laboratorio. Tzanck substituye el anticoagulante anterior, por el sulfóarsenol en dosis diez veces menor, siendo menos tóxico. La solución fisiológica de cloruro de sodio al 7 / 1000 retarda la coagulación, y con gran júbilo demuestran Justin, Ribereao y Tzanck la acción benéfica del suero glucosado al 17 / 1000, para retardar la coagulación, y por último Dupuy fija el retardo de coagulación en tres cuartos de hora, cuando se pone una mezcla de dos tercios glucosado por uno de sangre. El descubrimiento de estabilizar la sangre facilitando la transfusión, hasta volverla maniobra de pequeña cirugía, atrajo numerosos adeptos a esta benéfica terapéutica; pero no ha dejado de tener enemigos que esgriman argumentos, aunque algunos no siendo de peso, otros por lo menos dejan duda en el ánimo de quien emplea la sangre esterilizada. ¿Estos productos anticoagulantes lastimarán al glóbulo, al plasma o a la composición de la sangre? ¿Se modificarán las condiciones biológicas del líquido vital? Poco se sabe en realidad, y como siempre el juicio formulado por el tiempo aclarará la verdad. Con esta duda hay la tendencia a usar la sangre pura, no estabilizada; y notabilidades como Cril han siempre perseverado en usarla y seguirla usando. Todos los aparatos, todos los instrumentos, necesitan la adaptación para impedir que la sangre se coagule, y de aquí viene el parafinado y vaselinado de los tubos y jeringas, que nos vemos obligados a hacer. Los tubos de Kimpron y Brown, de Percy, la ampula de Vincet, la técnica con el tubo de Becart, todos, vuelvo a repetir, requieren el parafinado y vaselinado de sus diferentes partes. La preparación de antemano de estos tubos, siempre con el temor de una contaminación accidental, y la fragilidad que por su estructura presentan, vuelven al método difícil de estar al alcance de todas las habilidades.

Hoy traigo a esta Academia, un nuevo aparato que me ha parecido de suma utilidad, y cuya procedencia es de New-York, ideado por el Doctor Koster, quien lo clasifica como el aparato que hasta estos momentos, vuelve más sencillo el método. Lo tienen ustedes a la vista: un tubo horizontal

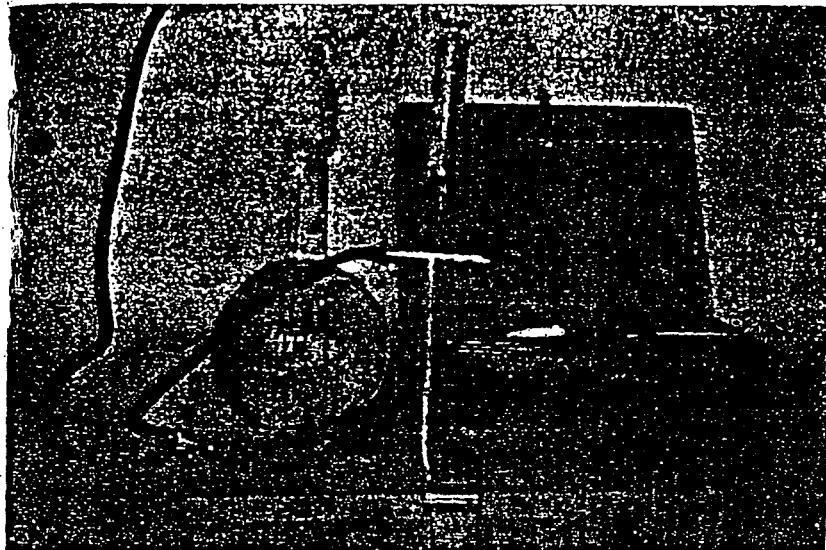


FIG. 1.—APARATO DEL DR. KOSTER PARA LA TRANSFUSION DE LA SANGRE

huevo, con un sistema de válvulas de bala y resorte que automáticamente, mientras una se cierra la otra se abre, siendo completa la oclusión; monta este tubo horizontal, uno vertical que con él comunica, al que se adapta una jeringa de capacidad de dos c.c. que automáticamente vuelve a aspirar el émbolo, en el momento que ha terminado el periodo de expulsión; todo esto está montado en un arbol vertical que a su vez se fija en un soporte con tornillo adaptable a cualquier mesa. Las extremidades del tubo horizontal se conectan con tubos de caucho cuyas puntas van unidas a agujas trócars, correspondientes al donador y receptor; en el aparato están los nombres «donador y receptor», para nunca sufrir una confusión. Funciona el aparato colocándolo al lado del receptor y tomando para introducir la sangre una de las venas del pliegue del codo; el donador está del otro lado, la dirección de los brazos está invertida. El aparato es impregnado previamente con solución fisiológica, para eliminar el aire e impedir la coagulación; se introduce la aguja trócars primero en el receptor, extrayendo la aguja cuando ha penetrado en la luz de la vena, substituyéndola por un mandrín para cerrar su luz, e impedir que la sangre siga saliendo. Rápidamente se pun-

ciona la vena del donador, pero aquí se saca la aguja, y no es substituída por mandrín alguno, conectándose con el tubo correspondiente; poniéndose en conexión después de la extracción del mandrín, la cánula del receptor. En esos momentos poner inmediatamente en función el aparato, bombear seguir bombeando, hasta que el cuerpo de bomba presente la coloración de la sangre; proseguir la maniobra contando el número de impulsiones. El autor de este aparato, asegura que en cinco minutos se pueden inyectar hasta 500 c.c. de sangre. Es natural y humano que cada autor o fabricante sostenga que lo que ha ideado o construído es lo mejor, pero los años hacen tomar con poco entusiasmo, las innovaciones o descubrimientos, hasta que la evidencia de los hechos, demuestran la exactitud de lo anunciado. Este aparato lo he usado en estos últimos días en dos transfusiones, y ha llenado su objeto; nunca inyectando lo que el autor indica, y en el tiempo que lo marca: tal vez la densidad de la sangre sea demasiada para hacer aspirada por el escaso vacío que produce una jeringa de 2 c.c.; por otra parte; los tubos de caucho son demasiado estrechos, y todo esto retarda la maniobra. Estos defectos de técnica me obligaron a hacerle algunas modificaciones; he aumentado el diámetro de los tubos, donador y receptor, poniendo en el primero una llave de tubuladuras para que una de ellas siempre esté en conexión con el aparato, y las otras a voluntad, según el movimiento del pequeño manubrio, se conecten o con el donador o con un recipiente con suero; he dicho que al principio el aparato debe llenarse con el líquido mencionado, después se cierra la llave, la que automáticamente queda en relación con el donador ya conectado e interceptado el paso del suero. Si la maniobra se dilatara o interrumpiere temiéndose la coagulación de la sangre, se invierte la llave y el suero pasará lavando el aparato e impedirá la coagulación; de la misma manera deseando inyectar sangre y suero, basta alternativamente, darle vuelta al manubrio de la llave. Cuando la operación se va a terminar, se pone el suero en movimiento, para que la sangre depositada en las paredes del aparato la aproveche el paciente.

Además de esta pequeña innovación también he substituído la jeringa por otra de más capacidad, para que el vacío sea mayor. Mi segunda transfusión fue con estas innovaciones; no hubo nada de coagulación, aun después de desmontado el aparato.

Las modificaciones anteriores proporcionarán a médicos y cirujanos, momentos de oportunidad para la aplicación terapéutica de la sangre. Encuentro por este método las ventajas de no necesitar parafinado previo, de no descubrir las venas, lo que trae dificultades con donadores escrupulosos, más aun, cuando las transfusiones tienen que repetirse: no presenta la fragilidad de los aparatos de vidrio, pues lo único delicado es la jeringa que puede substituirse.

Según mi parecer este aparato entrará en nuestro arsenal al lado de otros muchos, que presentando ventajas en un sentido tienen sus inconvenientes

Momentos antes marcaba, una dificultad mayor que subsanar, para volver esta terapéutica más dominable y alcance de todos, me refiero a saber en un momento dado, si las sangres son o no compatibles. Un enfermo está con hemorragia su estado es grave, la transfusión es el supremo recurso; donadores espontáneos desean ser protagonistas, por distinción de afecto o humanidad; pero el problema surge, «cuál sangre será la apropiada», el laboratorio será el árbitro para fallar no se tiene al especialista, y hasta se llega a renunciar al tratamiento, «PRIMUM NON NOCERE». También traigo algo en técnica de laboratorio en pruebas de aglutinación fáciles para llegar a un pronóstico, y con la venia de los distinguidos especialistas aquí presentes nuestro el estuche que tenemos a la vista;

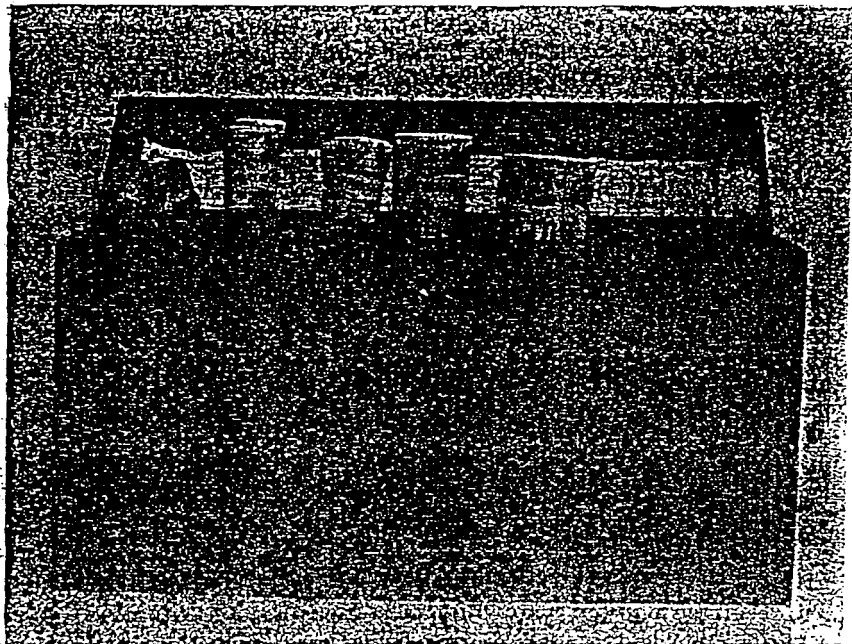


FIG. 2.—ESTUCHE PARA INVESTIGACIONES RAPIDAS DE AGLUTINACION SANGUINEA

él compendia y vulgariza las pruebas de la reacción de la sangre; cuando yo dejaba París la casa Brunau me anunció su próxima fabricación, y meses después de mi llegada, lo recibí, con todos los detalles que se me habían anunciado; contiene las pruebas para el método «indirecto»; es decir, el de los grupos sanguíneos de Moss. Este inventor en 1910 confirmando los trabajos de Janski demuestra que los seres humanos podían clasificarse por el fenómeno de interaglutinación en cuatro grupos, y demuestra la existencia de la aglutinación, precediendo a la hemólisis. Los grupos fueron clasificados arbitrariamente con las cifras romanas una, dos, tres y cuatro, cada una teniendo su reacción correspondiente. Se podrá ver en el prospecto que acompaña la caja, las interaglutinaciones representadas gráficamente por el cuadro de Moss. Si se estudia este cuadro, pronto podrá verse que al suero del grupo uno le faltan completamente aglutininas, entretanto que los glóbulos del grupo cuatro no poseen isoaglutininas. El suero del grupo uno, no aglutina los glóbulos de los otros grupos, y los glóbulos del grupo cuatro no son aglutinados por el suero de ningún grupo. Los individuos perteneciendo al primer grupo se les ha llamado «receptores universales», y los del cuarto «donadores universales». Esta manera de razonar puede aceptarse en casos de urgencia, siendo más meticolosos cuando el tiempo nos proporcione la oportunidad de hacer algo más. La práctica por otra parte ha demostrado, que solo es peligrosa la aglutinación o hemólisis de los glóbulos rojos inyectados; la aglutinación de los glóbulos del receptor por el suero del donador, no provoca los accidentes que podían esperarse; tal vez porque las albúminas a que dan lugar son homogéneas o reabsorvidas con facilidad. Contrariamente pasa con los residuos de eritrocitos extraños que se portan como albúminas heterogéneas. El problema biológico no está enteramente resuelto, y aun no se explica porque en algunos casos, únicamente los glóbulos rojos son vueltos inactivos, y en otros se presentan fenómenos mortales. Lo primero legitima las ideas de los franceses, que permiten en un momento de urgencia hacer la transfusión sin prueba y solo la iniciación de la entrada de la sangre, da el grito de alarma, por la angustia precordial, las molestias respiratorias, los dolores lumbares y las perturbaciones vasomotoras. Los americanos son más exigentes en este asunto y a ellos me adhiero en su manera de pensar. Clasifíquese el receptor y el donador en el grupo a que pertenezcan; por regla general debe hacerse la transfusión de grupo a grupo, en caso de no ser así, recúrrase al grupo cuatro «donadores universales»; y si el receptor es del grupo uno admítase las sangres de los otros grupos «receptores universales». Téngase mucho en las enfermedades de la sangre, que estas pruebas se modifiquen por la presencia de aglutininas anormales, y en es-

En los casos, hacer prueba directa entre el suero del receptor y glóbulos del dador.

Para la reacción indirecta de Beth-Vincent, está principalmente destinada la caja que tengo el gusto de presentar esta noche. Muy simplificados están los utensilios que la constituyen, y cuando se quiere agrupar basta depositar una gota de los sueros dos y tres bajo cada una de las ciras correspondientes; depositar la gota de sangre, tomada por picadura de la yema del dedo de la persona a quien se quiere estudiar, en las gotas de suero, agitar y observar la reacción. La aglutinación cuando existe, es inmediata; se tiene la impresión de dos líquidos que no se mezclan; viéndose con toda claridad los glóbulos rojos formar pequeñas masas. Si no hay aglutinación la mezcla da una coloración rosa homogénea, con suspensión de partículas pulverulentas. Este método es sencillo y útil para quien no se dedica al laboratorio, y que en un momento de angustias necesita comprobar una sangre. Si alguna duda naciere hay que recurrir a la investigación, por prueba directa del suero del receptor, sobre los glóbulos del dador. La prueba directa la he seguido en varias ocasiones, apegándome a la técnica de JEANBRAU, sencilla y verídica: basta tomar por punción de una vena del pliegue del codo tres a cuatro c.c. de sangre del futuro receptor, depositarla en un tubo, esperar la formación del coágulo y la producción del suero; tomar gotas de este suero y disponerlas en portaobjetos, donde gotas de sangre de los futuros donadores serán mezcladas con ellas para darse cuenta de las inter-reacciones.

Solo en el caso donde la preparación permanezca homogénea se puede hacer la transfusión. Por último, en casos de extrema urgencia, una prueba llamada de las tres gotas, que la ví usar en Suiza, y la he repetido en varias de mis transfusiones, puede dar inmensas utilidades. Esta prueba fue ideada por Nurenberg en 1920. Basta poner en una lámina portaobjeto, una gota de solución de citrato de sosa al 10 / 000, depositar enseguida una gota de sangre del dador y una del receptor; mezclar las tres gotas íntimamente; observar las reacciones, no hay aglutinación, las sangres son compatibles.

No me queda ahora, para poner fin a estos apuntes, sino expresar ante esta honorable Academia, mi sentir, mis impresiones y mis emociones, en aquellos casos en que he aplicado la transfusión de la sangre. Remedio heroico. fluido vivificante, que solo en los cuentos de las hadas, o en la quimera de la mitología, podría caber en narración asombrosa: el despertar a la vida quien se encuentra más allá del umbral de la muerte, el hacer latir a un corazón desmayado y exangue, el ir a dar la combustión a las celdillas privadas de oxígeno, el hacer marchar la sangre inerte, detenida en los capilares; el llevar el agua necesaria para que los fenómenos electro

químicos, vuelvan a su estado normal, y rijan según las doctrinas de Crí el dar calor cuando ya no existe, el animar la celdilla psíquica para dar grito del yo pienso, luego existo; en fin, el gobernar el organismo imitando las leyes de la naturaleza; esta es la transfusión aplicada al «choque traumático y a la hemorragia».

Cuando se hayan ya agotado todas aquellas prácticas, de inyectar auro, alcanfor, cafeína, espartefina, etc., etc., para levantar un traumatizado en estado de choque, y que el corazón y el sistema nervioso no respondan ya, nunca olvidar que la transfusión, es lo único que decidirá aquel grave compromiso: ella es la vida, ella es la salud y la terapéutica patogenética no hay tiempo que perder, aplíquese antes que las lesiones del sistema nervioso sean irreparables. Esta eficacia inaudita, se le ve aparecer cuando la pérdida de sangre ha casi vaciado el aparato circulatorio; cuando el pulso se está perdiendo, y cuando el enfermo en un estado semiconciente pide aire, se agita, se sienta en la cama, avienta brazos y piernas, quiere pararse y salir de la alcoba; en una palabra, presenta el cuadro de la anemia cerebral, precediendo a la muerte. Si en este instante dramático y desesperado entra la sangre, se presencia una verdadera resurrección.

Como hemostático también, este método no tiene competidores; muchas de las personas aquí presentes, recordarán mi última comunicación a esta Academia, donde hacía palpable el efecto prodigioso de la transfusión para restañar la sangre, en un enfermo que yo perdía por una fulminante gastrorragia. Prodigiosa aun la transfusión para combatir la toxemia, el año de 1920, ante el Congreso Médico Nacional, en un trabajo que titulé: «¿Porqué y cómo se mueren los enfermos atacados de apendicitis?» allí consigno el papel que debía tener la transfusión de la sangre para desintoxicar al paciente de esta terrible septicemia; los hechos me lo han confirmado, pues la transfusión consecutiva a la sangría, en las toxemias apendiculares, me han proporcionado éxitos muy satisfactorios.

La lista es interminable de todas las formas ya sean médicas y quirúrgicas de la enfermedad, en que la transfusión puede aplicarse como recurso terapéutico sublime; ni intentar siquiera enumerarlas; hablo únicamente de las aplicaciones en que he sido actor y testigo ocular, en que la claridad de los hechos hanme transformado en un convencido.

Entremos en un momento de meditación, hagamos un interrogatorio mental inquiriendo por qué este procedimiento de natural vivencia, no fue de remotos tiempos perfeccionado para dar la salud y la vida. Cierro por momentos mis ojos, y se me avivan los recuerdos impresionantes que pasé, al visitar los frentes de batalla de la heroica «Verdun». Cuando el viajero se pasma y casi llega al estoicismo, al contemplar con piadosa tristeza, las selvas transformadas en cementerios; cada árbol substituído por

una cruz y abajo de ella un cuerpo desconocido. El cementerio militar Faubourg Pavé, en que lo blanco de las cruces y el alineamiento monótono que presentan, dan la idea de que los bravos soldados que allí reposan, marchan aun en línea de batalla para defenderse del enemigo.

El médico que visita aquellos fuertes, queda estupefacto ante el tropel de ideas que sbruman su mente en el terreno de la patología, y languidece el espíritu ante el pensamiento que despiertan aquellas tumbas, de que muchos de sus moradores, hubieran vivido con la aplicación de métodos hoy perfeccionados. Mucha de aquella sangre derramada, hoy da vida y exuberancia a los inmensos matorrales de hierba que el viajero va destruyendo, para poder abrirse paso. Indudablemente aquel derramamiento de sangre, debe haber hecho, a los cirujanos pensar con urgencia, el restañarla; Jeanbreaud de una manera indirecta facilita la hemostasis en los ejércitos.

Cuando yo por primera vez en mi práctica profesional apliqué la transusión, fue en un momento desesperado, cuando se acude al consejo terapéutico por la indicación, más no por la fe; toda una noche de lucha, de sozobra, de inquietud, de verdadero cansancio intelectual, había pasado al lado de un enfermo, que perdía sangre por una «hematemesis». El despertar del día se empezaba anunciar, el alba, la hora gélida para quien ha velado por la noche, la hora que fatiga y desanima los más bellos heroísmos. que hace sentir en el alma el peso enorme del despertar universal, cuando los primeros resplandores de claridad me hicieron ver a mi enfermo, contemplé el presagio infalible de la muerte; pero la idea es la fuerza del hombre y pasa sobre todos los dolores; inyectarle la sangre era lo último que recordaba mi índice mental terapéutico, y como si un espíritu celeste, me hiciera ver una visión mágica, aquel hombre fue sonrojándose, el pulso aparece, la respiración se regulariza, la agitación cesa, y pronuncia estas palabras «qué bien me siento».

Algo superior en ese momento, me sugirió inmensa fe; hoy soy un creyente y decidido apóstol para predicar la verdad del método. Al ver parecidas resurrecciones, se llega al fabuloso misterio la epopeya de la vida, «que no reconozca fin», y viene a mi memoria el hermoso cuadro «INMORTALICEMOS LA VIDA» del gran artista Praxiteles.

J. Abel M. Maldonado




Fecha 11. OCTUBRE. 1991 Asunto RESPUESTA A SOLICITUD DE INFORMACION
Del Sr. PALMIRA OLGUIN de DIRECCION DE RECURSOS LITERARIOS
Para el Sr. MARTHA WILLIAMS de ESCRITORA

POR MEDIO DEL PRESENTE, DAMOS RESPUESTA A SU SOLICITUD DE INFORMACION CON RESPECTO A: "HIPNOSIS. ¿ES POSIBLE QUE UN INDIVIDUO SEA MANIPULADO HIPNOTICAMENTE PARA COMETER UN DAÑO A OTRA PERSONA?". SI REQUIERE AMPLIAR INFORMACION SOBRE EL TEMA PUEDE SOLICITARLO.

A T E N T A M E N T E

Palmira Olguin

El doctor Jorge Darío y el doctor Raúl González, del Instituto Mexicano de Hipnosis Médica y Medicina (tel. 575/9348) y del Centro de Investigación en Psicoanálisis y Psicoterapia, A.C., respectivamente, explican que hipnotizar a una persona con el fin de hacer daño a otra no se debe ni se puede. Menos aún, el hecho de que con alguna señal sonora (timbre de teléfono, chasquido de dedos, etc.) pueda manipularse a tal persona para cometer un crimen. Por su parte, el doctor González, de la Clínica Psiquiátrica (tel. 250/1685 y 250/1736) declara que es imposible manipular psicológicamente a una persona bajo un estado de hipnosis para que éste cometa un crimen. Sólo sería posible, dice, si se tiene a la persona bajo el efecto de alguna droga muy fuerte hasta el punto en que se encuentre en estado de zombie.



Finalmente, la licenciada Agnes Braun, de la Sociedad Nacional de Psicología e Hipnósis Clínica y Experimental, A.C. (tel. 519/4437) explica que sí es posible manipular a través de la hipnósis a una persona para que atente contra otra, es decir, con órdenes posthipnóticas (no a control remoto), pero siempre y cuando la persona a la que se ha sometido, esté convencida, ya sea por su carácter y personalidad, educación, valores, prejuicios, etc., de que el acto a realizar es por justicia, heróico o patriótico. Ejemplo: si a alguien a quien se ha hipnotizado se le pregunta por su artista preferido y que además lo imite, la persona hipnotizada lo hará siempre y cuando éste convencida y coincida en su conciencia (despierta) de que realmente es su artista favorita. Así entonces, quien acepte atender contra una persona, conscientemente, pero que en su estado hipnótico no lo acepte, ya sea por sus convicciones o moral oculta o que no explayó y cree que no es debido, definitivamente no lo hará.

Para aclarar sobre el tema y ampliar información al respecto, se telefoneó a Martha Williams y se le facilitó el número telefónico de la licenciada Braun quien aceptó cooperar con la escritora y entrevistarse posteriormente con ella. El contacto lo realizará, en lo subsecuente, la propia escritora (14.oct.91)



* NOTA.- por ser muy extensa esta investigación se presenta sólo su índice.

memorandum

22

Fecha 12 ENERO DE 1987 Asunto RESPUESTA A SOLICITUD DE INF.
Del Sr. LUCINA DOMINGUEZ C. de INFORMACION A PRODUCCION
Para el Sr. LIC. PALMIRA OLGUIN de ASESORIA DE RECURSOS LITERARIOS

POR MEDIO DEL PRESENTE, DAMOS CONTESTACION A SU SOLICITUD DE INFORMACION RESPECTO A :

"INFORMACION GENERAL SOBRE EL PORFIRIATO.

POLITICA.....	Pág. 2
ECONOMIA.....	Pág. 5
CULTURA Y EDUCACION.....	Pág. 7
EL CAMPO.....	Pág. 9
EL OBRERO.....	Pág. 11
SOCIEDAD PORFIRIANA.....	Pág. 12
ARQUITECTURA.....	Pág. 14
LA CIUDAD.....	Pág. 15
ESTILOS.....	Pág. 16
VIVIENDAS.....	Pág. 17
LA VIDA EN LA CIUDAD.....	Pág. 18
MOBILIARIO.....	Pág. 20
EL VESTIDO.....	Pág. 23
ALGUNAS MUJERES DE LA EPOCA PORFIRIANA..	Pág. 35

ATENTAMENTE


LUCINA C. DOMINGUEZ C.

Recibido
Lic. Palmira Olguin

Fecha 22/MARZO/'89.Asunto RESPUESTA A SOLICITUD DE INF.Del Sr. LUCINA CELIA DOMINGUEZ C.de INFORMACION A PRODUCCION.Para el Sr. ANGELLI NESMA.de PRODUCCION "CARRUSEL".

POR MEDIO DE LA PRESENTE, DAMOS RESPUESTA A SU SOLICITUD DE INFORMACION RESPECTO A: "TIPO DE NEGOCIOS QUE ESTABLECEN LOS JAPONESES DE CLASE MEDIA Y BAJA EN MEXICO".

A T E N T A M E N T E

LUCINA CELIA DOMINGUEZ C.

La embajada de Japón en México nos remitió a la Organización Promotora de Comercio Exterior en México (JETRO) Tel. 2.54.51.96 donde nos atendió el Lic. Jorge Castro, quien informó que los japoneses de clase media-baja no vienen a México a establecer ningún tipo de negocio en la actualidad, -- puesto que el nivel de vida y las oportunidades de desenvolvimiento económico son mejores en su país. Sin embargo, el Lic. Castro, apuntó que esto fue común muchos años atrás, refiriéndose concretamente a: La Segunda Guerra Mundial.

Hoy en día, el japonés, que llega a nuestro país -- según señaló el Lic. -- Castro -- lo hace a través de grandes empresas inversionistas, como lo -- sería el caso de compañías de manufactura eléctrica (Sanyo, Sony, Toshiba, Nec, Panasonic), o automotriz como Nissan o Tokio Eléctrica, etc.

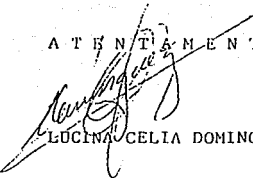
Asimismo, la embajada japonesa en México nos sugiere la compra de un directorio en la Asociación de la Colonia Japonesa, con el fin de establecer las diferentes actividades de los japoneses en México. La Asociación se encuentra en Fujiyama 144, Tel. 6.51.93.82. El precio del directorio es de cinco mil pesos.

J. Anguila 28/11/89

Fecha 4 de SEPTIEMBRE DE 1989 Asunto RESPUESTA A SOLICITUD DE INFORMACION
Del Sr. LUCINA C. DOMINGUEZ C. de INFORMACION A PRODUCCION
Para el Sr. CARLOS OLMOS de ESCRITOR


POR MEDIO DEL PRESENTE DAMOS REPUESTA A SU SOLICITUD DE INFORMACION RESPECTO A: "TRASPLANTE DE CORNEAS. CUIDADOS POSTOPERATORIOS"

ATENTAMENTE


LUCINA CELIA DOMINGUEZ

De acuerdo a los doctores Silvia Isabel Olivares, del Banco de Ojos de Xoco (D.D.F) Teléfono: 688/9206; Gabriel Gómez Hermosillo, oftalmólogo (Tel: 531/8162), y Silvano Jaimes, del Instituto de Oftalmología "Conde de Valencia" (578/4745), así como la señorita Edith Loyola, jefa de Relaciones Públicas de la Cruz Roja Mexicana (tel:595/1111 ext.195), los cuidados postoperatorios luego de una cirugía de un trasplante de córnea son mínimos. Sólo se requiere de un apósito*(parche) ocular. No se necesita de un reposo prolongado (3 ó 4 días), ni tampoco una iluminación especial en la habitación en la que se encuentra el paciente. La dieta no se altera (si acaso se eliminan grasas e irritantes). Los medicamentos que se le suministran son desinflamatorios y antibióticos, ya sea en gotas o pastillas. Entre ellos está la "Atropina" para dilatar la pupila, un antibiótico mezclado con corticosteroides para evitar la inflamación o una infección, analgésico para el dolor, mismo que podría ser dipirona o papaderina, en casos más graves de dolor se recomienda mezclar el analgésico con una pequeña dosis de sedante. Otros cuidados consisten en que el paciente no realice esfuerzos extremos (como

*Este se quita continuamente para poner gotas y hacer revisiones al ojo.



toser) puesto que ello podría aumentar la presión del ojo, llegando inclusive a romperse las suturas. Por cierto que las suturas se retirana los 2 meses, aproximadamente, ya que ello depende de la respuesta del paciente al trasplante. En caso de molestia a la luz, se aconseja el uso de anteojos oscuros.

Respecto a una posible complicación postoperatoria, el Dr. Silvino Jaimes señala que una podría ser un "proceso de uveítis", que comprende una inflamación, generalmente, de la coroides, el cuerpo ciliar y el iris, o uno de los tres órganos (lo cual es menos probable). Generalmente se da un tratamiento agresivo de tres a cinco días pues este padecimiento puede derivar en la formación de "glaucoma". Los medicamentos recomendados para atacar la "uveítis" son antiinflamatorios y corticosteroides.

UVEITIS

Se entiende con este término una inflamación no purulenta de la vívea ocular debida a invasiones de organismos o a reacciones hipersensibles a agentes infecciosos y no infecciosos. Se han formulado diversas clasificaciones, una de las cuales, la que se acepta por la mayoría de los autores, se basa en la localización anatómica de la inflamación: 1) — anterior; 2) — posterior; 3) — total. El curso de la — se puede presentar de forma aguda, subaguda y crónica. Bajo el perfil morfológico existen formas granulomatosas y no granulomatosas.

La sintomatología que conduce al paciente al examen del oftalmólogo se caracteriza por dolor, fotofobia, lacrimoso y disminución visual. Esta sintomatología es múltiple, muy variable y común a otras afecciones oculares; es decir, no posee nada de específica o patognomónica. Para el control oftalmológico se utiliza una lámpara de hendidura con luz muy potente, un oftalmoscopio, y un tonómetro, que ponen de manifiesto una serie de parámetros que sirven para valorar el estado de los diferentes componentes del ojo; se podrán observar células, precipitados queratínicos blancos, pigmentados o rojos, con la dispersión en triángulo, y el amontonamiento de grasa; el iris podrá presentarse edematoso, con nódulos de Koetpe, tuberculares o sarcoidosis; la deformación de la pupila podrá tener aspectos diferentes, en forma redondeada o en forma de trébol. La afectación del humor vítreo puede estar constituida por pequeñas o gruesas opacidades en cadena o en pala de nieve; la afectación retiniana estará a cargo de la mácula o de otras zonas, presentándose un edema retiniano o subretiniano, con migración pigmentaria; el nervio óptico está indemne; la vasculitis afecta a la extremidad periférica de la retina, es decir, a la *pars planitis*, si bien es menos frecuente.

Los agentes causales responsables de la — constituyen una larga lista, pero los más comunes son la afección tuberculosa, sarcoidosis, herpes, sífilis, toxoplasmosis, histoplasmosis, oncocercosis, y por último, las enfermedades reumáticas.

Bajo el perfil del pronóstico recordaremos

que la — es una de las afecciones más graves y sobre la cual el oftalmólogo deberá poner el máximo cuidado y el paciente su colaboración, exponiéndose a múltiples controles y a distintas terapias, que muchas veces se pueden prolongar durante años, incluso durante toda la vida, y que, no obstante, lo más escrupulosos cuidados pueden determinar la aparición de una ceguera; también existen casos en los que después de algunos días de tratamiento la afección cura de manera definitiva.

El tratamiento se dirigirá, por lo tanto, a combatir las causas cuando éstas sean evidentes, ya que existe un porcentaje elevado en los que no es posible establecer de forma definitiva el agente causal. Los fármacos que se emplean comúnmente son: cortisónicos por vía tópica y general, antibióticos por vía tópica y general y antirreumáticos, miótríacos e hipotensores de la presión ocular en los casos en que exista glaucoma (→) secundario.

Fecha SEPTIEMBRE 6 DE 1989. Asunto RESPUESTA A SOLICITUD DE INF.
Del Sr. LUCINA C. DOMINGUEZ C. de INFORMACION A PRODUCCION.
Para el Sr. VALENTIN PIMSTEIN. de PROD. "SIMPLEMENTE MARIA".

POR MEDIO DEL PRESENTE DAMOS RESPUESTA A SU SOLICITUD DE INFORMACION
RESPECTO A: "CANTINAS. ¿SE PERMITIA EL ACCESO A LAS MUJERES A LAS CAN
TINAS EN 1965?".

A T E N T A M E N T E

LUCINA C. DOMINGUEZ C.

El señor José Gil, de la cantina "La derrota", ubicada en calzada de La Viga
y Av. del Taller, señala que durante 1965 no estaba permitido el paso a las
mujeres en las cantinas ni tampoco existía un apartado para darles atención.

En la cantina "La sirena", de Ermita Iztapalapa, se confirmó esta información.

NOTA: ESTA INFORMACION SE COMUNICO AL FORO VIA TELEFONICA.



* NOTA.- por ser muy extensa esta investigación se presenta sólo su primera página.

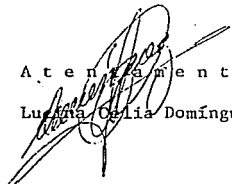
memorandum

28

Fecha 9 de marzo de 1990 Asunto Respuesta a solicitud de inf.
Del Sr. Lucina Celia Domínguez C. de Información a Producción
Para el Sr. Roberto Gómez Bolaños de Producción "Milagro y Magia"

Por medio del presente, damos respuesta a su solicitud de información respecto a : "Uniformes del ejército mexicano, su evolución"

Atentamente


Lucina Celia Domínguez C.

Según informa el Capitán Ricardo Martín del Campo, director del Museo del Ejército y Fuerza Aérea de la Secretaría de la Defensa Nacional, teléfono 3.96.96.01, la fuente a la que se puede recurrir es el libro: "El Ejército Mexicano". Del que incluimos fotocopias de "La evolución del uniforme militar desde la época prehispánica hasta los años 70" e imágenes diversas, representativas de algún cargo y año. Asimismo, anexamos fotocopias del libro "Seis Siglos de Historia Gráfica de México" de Gustavo Casasola.



* NOTA.- las fuentes de información
fueron agotadas sin buen logro de
esta investigación.

memorandum

29

Fecha 15/MARZO/1990

Asunto RESUESTA A INFORMACION

Del Sr. LUCINA DOMINGUEZ

de INFORMACION A PRODUCCION

Para el Sr. ALFREDO GONZALEZ FERNANDEZ

de PRODUCCION "MILAGRO Y MAGIA"

POR MEDIO DEL PRESENTE, INFORMAMOS A USTED LAS FUENTES CONSULTADAS PARA
REALIZAR LA INVESTIGACION: "AUTORES. NOMBRE DE LOS COMPOSITORES DE:

- LA JOTA DE LA DOLORES
- SI TE VAS AL CINE BARTOLO (CHOTIS)
- EL OJO DE CRISTAL (LA MACHICHA)
- LA CANCION DEL RHIN (FOXTROT)

A T E N T A M E N T E

LUCINA C. DOMINGUEZ.

Se consultaron las diversas fuentes:

081
MEND.s.

Mendoza, Vicent T.
LA MUSICA TRADICIONAL

F
784.4972

Morales, Salvador
LA MUSICA MEXICANA

782.10946
PEÑ.e.

Peña y Goñi, Antonio
ESPAÑA: DESDE LA OPERA HASTA LA ZARZUELA

784.6240946
COR.c.

Cordova y Oña, Sixto
CANCIONERO POPULAR DE LA PROVINCIA DE SANTANDER

082.1.
BBS.34

Alonso, Dámaso
CANCIONERO Y ROMANCERO ESPAÑOL

- 784.61
CAN.p. CACIONERO PICOT
- 784.6108 F
MUS.C.19 Toor, Frances
CACIONERO MEXICANO
- M 861.4
TORR. CAN. Torres Bodet, Jaime
CANCIONES
- 784.4972
MEN.c. Mendoza, Vicent T.
LA CANCION MEXICANA. ENSAYO DE CLASIFICACION Y ANTOLOGIA
- 784.3092
MEN.r. Mendoza, Vicente T.
EL ROMANCE ESPAÑOL Y EL CORRIDO MEXICANO
- M 861.08
VAZ.h. Vázquez SantaAna, Higinio.
HISTORIA DE LA CANCION MEXICANA
- 780.0
HER.g. Herce, Félix
GUIA MUSICAL DEL RADIOYENTE
- M861.4
RAM.C. Ramírez, Alfonso Francisco
CANCIONES DE AMOR Y DE ODIO
- M861.3
FLO.c. Flores, José
CANCIONES DE LA TARDE 1900 a 1912
- 861.08
MIS.6. Guajardo, Suñón
CANCIONES DE SOLEDAD
- 861.608
Cancionero español
ANTOLOGIA DE LA CANCION ESPAÑOLA
- 784.4946
MAR.c. Martínez Torner, Eduardo
cancionero musical español
- 784.4908.F.
MUS.c.i. Mendoza, Vicente T.
Cincuenta romances; escogidos y armonizados

- 784.4946
PED.c. Pedrell, Felipe
CANCIONES MUSICAL ESPAÑOL
- 808.81
MIS.35 Tonadillas y tonadilleras españolas.
ANTOLOGIA, CUPLES.
- 808.82
MEX.t. MEXICO (CIUDAD) TEATRO ARBEU
TEMPORADA DE OPERA 1904.
Argumentos de las óperas.
- 780.3.
SAN.m. EL MUNDO DE LA MUSICA
- 784.4981
ALV.m. Alvarenga, Oneyda
MUSICA POPULAR BRASILEÑA
- 780.946
FER.m. Fernández Cod, Antonio
LA MUSICA Y LOS MUSICOS DE ESPAÑA EN EL SIGLO XX
- 927.8A
MIR.c. Miró, Bacho
CIEN MUSICOS CELEBRES ESPAÑOLES
- 780.9
LOP.h. López Chavarría, Eduardo.
HISTORIA DE LA MUSICA MEXICANA
- 780.3
LAC.d. Lacal, Luisa
DICCIONARIO DE LA MUSICA

Además, se consultaron instituciones como:

ASOCIACION DE MUSICA
(Tel. 5.44.48.59)

CENTRO DE INVESTIGACION MUSICAL
DEL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
(TEL.592.59.53)

SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES
(Te. 660.22.83)

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA
(Tel. 520.34.74 Biblioteca
y 520.10.13)

C.B.S. DISCOS
(Tel. 395.88.88.
Srita. Ma. Elena Delgadillo)

Entre las personas consultadas están:

SR. ALBERTO ANGEL "EL CUERVO"
(Tel. 593.12.00)

SR. JUAN S. GARRIDO
(Tel. 6.88.00.64)

quien hasta el momento se encuentra trabajando al respecto junto con el señor Daniel García Blanco.

SR. ENRIQUE ALONSO "CACHIRULO"
(Tel. 511.28.62)

quien nos informó lo siguiente:

La Jota de la Dolores, es un cuadro de la ópera "La Dolores" o "La Dolorosa" y cuyo autor es el español Tomás Bretón. Información confirmada a través del señor Juan S. Garrido y de la bibliografía consultada en la Biblioteca Nacional.

Informa que la pieza "Si te vas al cine Bartolo", es de dominio público y que su traductor al español fue Alvaro Retana. "El Ojo de Cristal" fue traducido por el español José Juan Cadena y "La Canción del Rhin", también conocida como "Las Muchachas del Rhin", "Las Chicas del Rhin" y "La Canción de la Cerveza", fue traducida también por el español José Juan Cadena y en México por el Manuel Castro Padilla. El señor Alonso dice desconocer los autores originales de estas melodías pero que muchas veces se consigna al traductor como si fuera el autor.

Fecha 22 DE MARZO DE 1990 Asunto RESPUESTA A SOLICITUD DE INF.
 Del Sr. LUCINA CELIA DOMINGUEZ C. de INFORMACION A PRODUCCION
 Para el Sr. ERNESTO ALONSO/GERARDO LUCIO de "YO COMPRO A ESA MUJER"

POR MEDIO DEL PRESENTE, DAMOS RESPUESTA A SU SOLICITUD DE INFORMACION RESPECTO A : " SERDAN, HERMANOS. INFORMACION GENERAL".

A T E N T A M E N T E

LUCINA CELIA DOMINGUEZ C.

Agustín. Guarneros

ENCICLOPEDIA DE MEXICO:

AQUILES SERDAN

Nació en Puebla, Puebla, el 2 de noviembre de 1877; murió en la misma el 18 de noviembre de 1910. Abandonó sus estudios por falta de recursos. Se dedicó al comercio y en sus frecuentes viajes de negocios hizo amistad con obreros textiles de Puebla y Tlaxcala. En 1909 se afilió al Partido Antirreeleccionista. Perdida la lucha electoral, emigró con su hermana - Carmen a Estados Unidos, donde se encontraron con Francisco I. Madero, que huyó por esos días de la cárcel de San Luis Potosí. El dirigente de mocrático les recomendó iniciar la Revolución en Puebla, pero las autoridades porfiristas sospecharon la consipración y decidieron catear la casa de la familia Serdán el 18 de noviembre de 1910. Amigos y familiares opusieron resistencia a los soldados federales. El tiroteó duró varias - horas; algunos revolucionarios murieron y otros fueron encarcelados.

CARMEN SERDAN

Nació y murió en Puebla, Puebla (1875-1948). Hermana de Aquiles Serdán, compartió las ideas revolucionarias de éste y abrazó la causa maderista. Estuvo en San Antonio, Texas, donde se entrevistó con Madero. De regreso a Puebla, su casa fue si tiada por la policía con intención de catearla. Desde el balcón arengó al pueblo al grito de : "¡Viva la no reelección!". Cayó herida y luego prisionera. Junto - con su madre y su cuñada se le envió a la cárcel de La Merced y después al Hospital de San Pedro. Durante el constitucionalismo se dedicó a la enfermería y más - tarde se retiró a su ciudad natal.



VALDEZ, José C.

HISTORIA GENERAL DE LA REVOLUCION MEXICANA
SEP, México, 1985

"La guerra civil estaba a las puertas de la república, e iba a comenzar con un suceso sangriento en la ciudad de Puebla, donde el caudillo antirreeleccionista Aquiles Serdán, después de recibir instrucciones y recursos económicos de Madero estaba comprometido para levantarse en armas.

Al efecto, Serdán había hecho de su casa, el número 14 de la Portería de Santa Clara, no sólo el centro de sus actividades subversivas, sino también el depósito del material bélico que debería usarse, de acuerdo con el Plan de San Luis, el 20 de noviembre, pero como el gobernador del estado Mucio Martínez, tuvo noticias de los preparativos que hacía Serdán, mandó que las autoridades de policía procedieran a catear la casa del antirreeleccionista.

Sabido esto por Serdán, y considerando que al hallazgo que hicieran los agentes de Martínez, los conspiradores estarían perdidos, resolvió anticipar el movimiento proyectado, y sin medir las posibilidades del triunfo o del fracaso, ignorante del arte de la guerra y fiado en la popularidad de su causa, resolvió ofrecer resistencia a las autoridades y pelear desde su casa con las fuerzas del gobierno.

Creía Serdán contar, para el caso, con 300 maderistas armados y municionados y dispuestos a ofrendar sus vidas, y a la noche del 17 de noviembre de 1910, mandó propiamente a Cholula, San Martín, Huejotzingo y Tlaxcala, para que invitaran a los comprometidos a reunirse desde luego a fin de que, marchando sobre Puebla, pudiesen llegar a tiempo de auxiliar a los sublevados en la casa de la Portería de Santa Clara; porque Serdán tenía dispuesta la resistencia desde su vivienda.

Todo, hasta esa noche del día 17, parecía corresponder a los designios de Serdán. Sin embargo, a la mañana del 18, y cuando de un momento a otro era esperada la policía comisionada para el cateo, sólo 13 hombres habían acudido al llamado de Serdán. Estaba también entre los rebeldes Carmen Serdán, valerosa y abnegada hermana del líder; y poco después se unieron al grupo, 4 individuos más, dos de ellos niños: Manuel Paz y Rosendo Contreras, quienes sólo tenían las edades de 12 y 14 años.

Dispuestos a la guerra, y mientras unos fabricaban bombas de mano y otros hacían vigilancia estaban los maderistas, cuando se presentó en el el zaguán de la casa de Serdán el jefe de la policía poblana Miguel Cabrera, a quien acompañaban otros sujetos.

Serdán, al ver a la policía dentro de su casa, coge un Winchester, y dispara. Caen Cabrera y uno de sus acompañantes, los demás huyen. Los maderistas escarnecen el cadáver de Cabrera, quien llevaba a sus espaldas grandes odios populares.

Todo aquello fue la señal para la lucha armada, Serdán proyecta posesionarse de - las alturas que circundan su casa, pero desiste por ser muy pocos sus acompañantes. Creyendo, en cambio, que es posible que la gente del pueblo se una a la rebelión, y empieza a hacer llamamientos a gritos, ofreciendo armas y municiones. Fracasa. No hay quien responda. Tampoco llegan los maderistas de las poblaciones circunvecinas a quienes ha mandado llamar desde la noche del 17.

Mientras tanto, las fuerzas del gobierno, puestas prontamente sobre las armas, se apoderan de las alturas. La casa de Serdán está sitiada y dominada. El líder todavía hace esfuerzos por atraer al pueblo, pero nadie le responde, y los gobiernistas han comenzado el ataque.

Carmen está bien apostada y dispara sobre el enemigo. Máximo, otro hermano del cau dillo, ha caído muerto. La lucha es violenta; pero los gobiernistas se mueven expeditamente y avanzan. Los revolucionarios están siendo mermados. Los atacantes reciben refuerzos. Toda la policía de la ciudad ha sido provista de arma larga. El gobierno toma la casa de Serdán. Los sobrevivientes se dan por presos a excepción de Aquiles, quien tenía preparado un escondite, de manera que esperaba burlar la vigilancia e irse a unir a sus compañeros en las cercanías de Puebla; mas como a la madrugada del 19 es encontrado, uno de los vigilantes dispara sobre él y le da muerte. Horas después, el cadáver del antirreeleccionista era exhibido a las puertas de un cuartel.

Puebla volvió al silencio. El suceso alarmó al Gobierno. Quizá el régimen porfirista advirtió que Madero sí podría constituir una amenaza para la paz nacional, pero tal reparo llegó con mucha demora!

Aguiles Serdán, muerto en Puebla la mañana del 20 de noviembre de 1910.



Inhabilitado don Francisco I. Madero como candidato a la Presidencia de la República, por encontrarse preso en la Penitenciaría de San Luis Potosí, las elecciones de Poderes Federales se efectuaron.

Los jefes del antirreleccionismo, pidieron la nulidad de las elecciones, hasta agotar todos los recursos legales, no logrando nada, decidieron ir a la lucha armada, señalando el 1.º de julio, pero don Francisco I. Madero, pospuso la fecha por no estar preparados.

No obstante, hubo varios levantamientos, aunque locales, siempre contra el reeleccionismo. Entre estos sobresalió el de Gabriel Leyva en Sinaloa, donde fue derrotado y aplicándole la ley fuga.

La situación de los demócratas, era muy difícil; sufrían persecuciones, encarcelamientos, destierros, etc.

El señor Madero, había obtenido su libertad causal, teniendo a la ciudad de San Luis Potosí como cárcel. El 5 de octubre, ayudado por sus partidarios, logró atravesar la frontera y unirse con sus familiares y amigos.

Días después lanzó un manifiesto al que tituló, PLAN DE SAN LUIS, en el cual les notificaba a sus partidarios, que el 20 de noviembre estallaría un movimiento armado en la República Mexicana.



Sitio donde estuvo escondido Aguiles Serdán.

Teniente Porfirio Pérez, que mató a Aguiles Serdán.



Residencia de la familia Serdán, en la calle de Santa Clara, en Puebla.





General Pascual Orozco.



General Francisco Villa.



General Cástulo Herrera y los jefes revolucionarios, Antonio Ruiz y Ceferino Mendoza.

Al tener conocimiento el gobierno, ordenó el cateo y aprehensiones, de los antirreleccionistas en todo el país; en la ciudad de Puebla, se sabía que en la casa de Aquiles Serdán, había un depósito de armas y municiones que iban a ser distribuidas entre los enemigos del gobierno.

La mañana del 18 de noviembre, al llegar el coronel Miguel Cabrera, a la casa de Serdán, fue recibido por una descarga de fusilería: los hermanos Serdán desde la azotea, excitaban al pueblo a que tomara las armas, la superioridad de las fuerzas federales, logró vencer a los pocos defensores, habiendo muerto en la refriega, Máximo Serdán y Jesús Nieto.

Aprehendidos los conspiradores, no se encontró a Aquiles Serdán, quien se había ocultado en el piso de la recámara. El edificio quedó bajo vigilancia. Transcurridos los días y confiado Aquiles Serdán de que la casa estaría sola, salió de su escondite y fue sorprendido por el teniente Porfirio Pérez, que lo mató, la mañana del 20 de noviembre. Su cadáver fue expuesto en la comisaría, a la curiosidad pública.

El general José de la Luz Blanco y su estado mayor.





memorandum

Fecha 3 DE MAYO DE 1990 Asunto RESPUESTA A SOLICITUD DE INF.
 Del Sr. LUCINA CELIA DOMINGUEZ C. de INFORMACION A PRODUCCION
 Para el Sr. CARLA ESTRADA de PRODUCCION "AMOR DE NADIE"

POR MEDIO DEL PRESENTE, DAMOS RESPUESTA A SU SOLICITUD DE INFORMACION RESPECTO A : "TELEVISION MEXICANA. ¿COMO SE FUE ENCADENANDO?".

ATENTAMENTE
 LUCINA CELIA DOMINGUEZ C.

GABRIELA ORTEGA

1950

El 31 de agosto, se inaugura oficialmente el canal 4 con una transmisión desde el Jockey Club del Hipódromo de las Américas.

1951

El 21 de mayo inicia sus transmisiones regulares el canal 2

1952

El 18 de agosto, comienza sus transmisiones regulares el canal 5.

1955

Se crea Telesistema Mexicano:

En ese año, los canales 2 y 4 contaban ya con un equipo técnico importante que en poco tiempo permitió transmitir su señal a diversos lugares del país. El canal 4, por ejemplo, contaba con un equipo de microondas con alcance de 150 kilómetros (se planeaba entonces instalar una estación repetidora en el paraje conocido como Paso de Cortés -entre los volcanes Popocatepetl e Iztacihuatl, con el objetivo de hacer llegar la señal a Veracruz y a Querétaro),

Ese año inició la construcción del Sistema Nacional de Microondas.

También ese 1955 se instaló la estación transmisora 7,5 kilovatios en Paso de Cortés. La estación, colocada a una altura de 4,200 metros sobre el nivel del mar, repetía los programas del canal 4 del Distrito Federal y permitía que pudieran captarse en sureste y el suroeste de México, desde el Golfo hasta el Pacífico. El Paso de Cortés estaba destinado a repetir la programación del 4 en los estados de Puebla, Hidalgo, Tlaxcala, México y parte de Veracruz y Guerrero.

1956

Se encontraban adelantadas las instalaciones de canal 3, en el Cerro del Zamorano, para cubrir Guanajuato, parte de Michoacán, y hacia el norte Tamaulipas, San Luis Potosí y Aguascalientes. La estación contaba con una potencia de 30 kilovatios, estaba ubicada a 2 800 metros sobre el nivel del mar y repetía la programación de canal 2

Comienza los trabajos de otra repetidora, canal 6, que abarcaría Veracruz, Oaxaca y hasta Villahermosa.

Se encontraban muy adelantados los trabajos para operar nuevos canales en Monterrey y Guadalajara.

Los canales 3,6,7,9 retrasmítían alternativamente las emisiones de los canales 2 y 4. El canal 5 tenía una esfera local.

1959

Telesistema Mexicano cubre con repetidoras 20 estados de la República Mexicana y anuncia que invertirá 21 millones de pesos para cubrirlos todos antes de 1960.

1963

Telesistema contaba con 22 canales distribuidos en las principales ciudades de la República.

La Secretaría de Comunicación y Transportes inició la construcción de la Red Nacional de Telecomunicaciones, integrada básicamente por el servicio de microondas que conduce las señales telegráficas, de radio y televisión.

1968

Se pone en servicio la Torre de Telecomunicaciones, en la que confluían las

troncales de microondas, con 3 mil kilómetros de extensión; y la Estación Terrestre de Tulancingo, para el enlace vía satélite. Estas instalaciones hicieron posible la comunicación de México con otros países a través de - satélite.



* NOTA.- por ser muy extensa esta
investigación se presenta sólo
su índice.

Fecha 9 DE MAYO DE 1990 Asunto RESPUESTA A SOLICITUD DE INF.
 Del Sr. LUCINA CELIA DOMINGUEZ C. de INFORMACION A PRODUCCION
 Para el Sr. CARLA ESTRADA de PRODUCCION "AMOR DE NADIE"

*Recibido
5/10/90
10/10/1990*

POR MEDIO DEL PRESENTE, DAMOS RESPUESTA A SU SOLICITUD DE INFORMACION RESPECTO A : "ARQUITECTURA EN MEXICO 1946 A LA FECHA. CONTRUCCIONES E ILUSTRACIONES".

ARQUITECTURA EN MEXICO: PRIMER PERIODO 1946-1958.....2
 Cd. Universitaria: Apoteosis Arquitectónica del Período 1950.....4
 La obra de Luis Barragán (en los 40 y en los 50).....6
 La expresión espacial de Félix Candela (en los años 50).....7
 El avance del internacionalismo.(Construcciones representativas de los 50).....7.
 Internacionalismo, integración y arquitectura experimental (Otras construcciones de los 50).....8

ARQUITECTURA EN MEXICO : SEGUNDO PERIODO 1958-1964.....10
 Grandes conjuntos de Habitación y Servicios.....11
 Funcionalismo y nuevas técnicas constructivas.....12
 Experiencias Disidentes.....15

ARQUITECTURA EN MEXICO: TERCER PERIODO 1964-1970.....15
 Un rostro indefinido (construcciones de la época).....16
 Búsqueda de un estilo propio (otras construcciones).....19

ARQUITECTURA MEXICANA: CUARTO PERIODO 1970-1976.....20
 Arquitectura Oficial.....21
 El Sector Privado.....22


ARQUITECTURA EN MEXICO: QUINTO PERIODO 1976-1980.....23
 Arquitectura en Crisis.....23
 Hacia lo singular.....24

CRONOLOGIA DE CONSTRUCCIONES MAS IMPORTANTES EN EL D.F.....	26
Ilustraciones de las contrucciones más destacadas entre 1954-1986.....	30
ANEXO #1. Artículo de la Enciclopedia de México: La Arquitectura en México entre 1948-1985.....	93
ANEZO #2. Artículo de la colección Cuarenta Siglos de Plástica Mexicana: "Bosquejo de la Arquitectura Mexicana en las Ulti mas Décadas.....	102

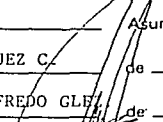


A T E N T A M E N T E
LUCINA CELIA DOMINGUEZ C.

memorandum

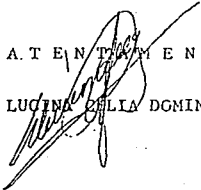


Fecha 24 DE MAYO DE 1990 Asunto RESPUESTA A SOLICITUD DE INF.
Del Sr. LUCINA CELIA DOMINGUEZ C. de INFORMACION A PRODUCCION
Para el Sr. ROBERTO GOMEZ B./ALFREDO GLEZ de PRODUCCION "MILAGRO Y MAGIA"



POR MEDIO DEL PRESENTE, DAMOS RESPUESTA A
SU SOLICITUD DE INFORMACION RESPECTO A :
"FERIAS : 1930-1940".

A T E N T A M E N T E
LUCINA CELIA DOMINGUEZ C.





En el Estado de Sinaloa durante el día de feria, la banda de música ameniza el acto y las parejas aprovechan para ponerse a bailar.

LOS TIANGUIS.

LAS FERIAS.

Puesto de una tómbola en una feria.



Los tianguis son la estampa de la esencia mexicana, de lo eterno y sagrado de su historia. Hasta en el pueblo más pequeño de la República Mexicana se ve, al despuntar el alba, la llegada de los vendedores y compradores.

Todo se reúne en un día de tianguis, todo es ruido armonioso; los gritos de los vendedores; el regateo en la venta de los artículos; el que va a comprar zapatos para lucirlos en la feria; las amenazas del recaudador de impuestos; el indio solemne y callado que pretende vender su cosecha; el fotógrafo ambulante; el merolico que vende elixir para todo mal; la banda de música lanzando al aire sones que le gustan al pueblo...

En la Plaza de la República fue instalada esta feria con su rueda de la fortuna, caballitos, y una gran variedad de máquinas modernas para divertir a grandes y chicos.





Regateando en los puestos de loza.



Puestos de sombreros de palma.



Comprando jícaras de Michoacán.

Las ferias son las fiestas populares que se celebran con motivo de la conmemoración religiosa de algún santo o un acto cívico.

Todo es colorido y alegría que se desborda en las plazas y jardines donde se apretuja la multitud; la gran cantidad de puestos de frutas, antojitos y golosinas; no faltan las carpas para divertir al heterogéneo público; en los lugares amplios se encuentran los caballitos, la rueda de la fortuna y todas las máquinas modernas para divertir a grandes y chicos; no faltan los que van a rendirle culto a "Birján", "Baco" y "Venus" haciendo caso omiso de la celebración; en la plaza de gallos se escucha al "gritón" o maestro de ceremonias que anuncia la pelea para que hagan sus apuestas...

Cada región del país tiene sus costumbres y modo de divertirse. En algunos lugares se efectúan carreras de caballos, para que después las parejas bailen al son de las orquestas modernas.

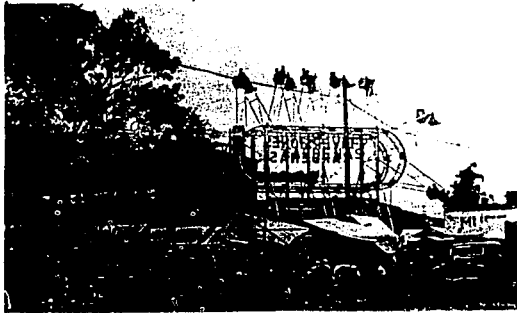


Preparándose para la gran carrera de caballos.

Puestos en la Plaza de Armas durante la feria nacionalista.



La tradicional feria en Santa María la Redonda.







memorandum

Fecha 24 DE MAYO DE 1990 Asunto RESPUESTA A SOLICITUD DE INF.
Del Sr. LUCINA CELIA DOMINGUEZ C. de INFORMACION A PRODUCCION
Para el Sr. ROBERTO GOMEZ B. /ALFREDO GLEZ. de PRODUCCION "MILAGRO Y MAGIA"

POR MEDIO DEL PRESENTE, DAMOS RESPUESTA A SU SOLICITUD DE INFORMACION RESPECTO A: "CAFES Y RESTAURANTES, FACHADAS (ILUSTRACIONES) , EN 1910 y 1920".

A T E N T A M E N T E

LUCINA CELIA DOMINGUEZ C.

En aquellos tiempos un café de chinos que fue famoso: El Esperanza, su dueño Pepe Chiu, según él, el chinito más flamenco de todo México, fue soprano de la Opera China. Este café, vaya si era una esperanza, la comida y el café eran sumamente baratos y además, Pepe siempre fue complaciente y caritativo con la flota de golfos que noche a noche hacíamos la tertulia.

El café estaba instalado junto a un hotelucho de mala muerte en donde a la puerta siempre había cuatro o cinco "mariposillas" invitando a los transeúntes a pasar "el rato" y al otro lado se encontraba el ya mencionado tugurio El Faro, todo esto estaba precisamente entre las calles de Uruguay y El Salvador, exactamente frente al Teatro Colonial, así es que había un ambiente morrocotudo.

El restaurante de más ambiente por muchos años

fue El Jarocho, su propietario era el yucateco Oscar Manzanilla, alias el "Totatola", allí sí que se "bateaba duro" como decía un beisbolista veracruzano muy asiduo a dicho restaurante. Este estaba abierto las veinticuatro horas del día. Todos los artistas de los Teatros Follies, Lírico y Colonial se daban cita en dicho lugar. Los en ese entonces aprendices de periodistas como Manuel Camín, Roberto Blanco Moheño, Ernesto Nolasco, Rodríguez Blancas, Luis Ortega, Amezúa "El Marqués de Mancera", el caricaturista David Carrillo y los famosos escenógrafos Rubén Falcón y sus hermanos. Era una "palomilla" llena de entusiasmo con deseos de un futuro mejor, que casi todos lograron, pero que se gestaron al calor de un solo café cada noche. Nuestros bolsillos estaban vacíos, pero nuestras esperanzas repletas.

Nunca faltaron maloras y rufianes que descomponían el ambiente, pero por fortuna nunca llegó a mayores.

Había otras palomillas de jóvenes que tenían posibilidad y dinero: comerciantes, empleados del gobierno y uno que otro pasante como los hermanos Yunis Padua, el capitán Víctor Canaan, el Güero Guinea y muchos hijos de árabes que lógicamente eran comerciantes, pero eso sí, todos éramos amigos y con las chicas del teatro convivíamos en tertulias de ensueño.

No faltaba el chascarrillo o la broma de buen gusto, ya que sobraba el ingenio así como la armonía y el buen sabor, se disfrutaba bien y a placer, había juventud y ambiente.

Por las noches, el grupo de futuros periodistas sentados a una mesa del tan nombrado café, se imponían temas a disertar ya fueran en verso o en

GRANADOS, PEDRO

CARPAS EN MÉXICO

Ed. Universo, México, 19

prosa, los cuales se escribían en las servilletas de papel del propio café. Al leer cada quien lo que había ideado y escrito del tema, las risas y controversias eran de maravilla, ya que la finalidad era constructiva y alimentar el espíritu, ya que la panza gruñía de desesperación.

Las meseras Jovita, María y Juanita, eran un encanto, tenían el don de saber fiar y de soportar el cambio de un café por un mal verso o sencillamente aceptaban un "mañana pagamos", la verdad éramos tardoncitos pero pagadores.

Tiempo después junto al Jarocho se instaló otro café más lujoso, se llamó Café Cristal, la novedad se impuso y toda la flota materialmente se volcó a su interior. Como la afluencia fue creciendo, los dos cafés estaban plétóricos, las ventas eran buenas, ya que mejoró el ambiente y por ende la clientela.

Todas las clases sociales pasaron por allí, cientos de artistas, también los extranjeros que nos visitaban hacían acto de presencia en esos cafés tan bullangueros. Personajes muy típicos eran la variedad por las noches, El Mocozón, una especie de orquesta ambulante, cantaba mal y tocaba peor, ro divertía, una mujer muy gorda, bastante fea y grotesca, con voz espantosa, cantaba sones acompañados con unas maracas, pero su particularidad era que por un peso le daba un beso al parroquiano que estuviera descuidado, el susto del besado causaba la risa de la parroquia, en fin, las bromas estaban a la orden del día.

Las maldades que el cómic Palillo le hacía a Don Chicho, son para narrarse. Palillo siempre ha sido amigo de hacer maldades, si es posible de mal gusto, pero la verdad nos divertían. Palillo y Don Chicho eran íntimos amigos y se apreciaban bien.

Narraremos una broma o maldad que Palillo y el señor Brito, empresario del Colonial, le hicieron a Chicho:

En el Teatro Colonial, en la última función, don Chicho cerraba la tunda donde hacía un sketch en el cual despotricaba contra los señores diputados. Estaba Chicho "soltándose el pelo" y arremetiendo contra los diputados, cuando de entre cajas Palillo llama a Chicho y le dice:

"Fíjate mano, en la primera fila hacia la izquierda hay dos diputados..." Chicho clava la vista en la primera fila y ve a dos señores con texana, que le enseñan la pistola sin desenfundar. Lógico, Chicho se trabó, ya que no pudo articular palabra y el sketch rodó. Chicho hizo mutis, cayó el telón y se fue a su camerino que tenía puerta de lámina, llegó a su taburete para quitarse el maquillaje de trabajo con cold-cream, empezaba a untarse la crema cuando de pronto... de un patadón abrieron la puerta de lámina, los dos diputados con sendas pistolas cuarenta y cinco en la mano. Chicho fue a dar de malgas al suelo.

Los diputados dizque furiosos, uno de ellos le espetó:

"¡Conque esas tenemos, hijo de la chingada!" Chicho se incorporó de rodillas y con las manos juntas como pidiendo perdón, con lágrimas en los ojos suplicaba "¡Señores, yo no tengo la culpa! ¡Así dice el libreto!... ¡Tengo a mis hijitos, por favor!..."

Dándole un aventón y exclamando maldiciones dejaron a Chicho hecho cisco, el pobre se revolcaba materialmente de un cólico y sudaba copiosamente, cuando de pronto entran Brito, Palillo, y Pompín Iglesias I, riéndose a carcajadas y hacien-

dole saber que todo había sido una broma. Las careajadas retumban y Don Chicho, haciendo acopio de fuerzas volteó al ver al empresario Brito y exclamó: "¡A lo macho señor Brito, chingue usted a su madre!" Las careajadas se oyeron hasta la calle, Chicho tuvo diarrea toda una semana.

Los años treinta fueron de fábula, todo era bueno y barato y mentira que en los años veinte hubiese hambre. Recordamos que en ese entonces, los hijos de don Enrique Flores Magón, Pedro y José, en compañía de nosotros, tomábamos una canasta y nos íbamos hasta la Columna de la Independencia, ya que al pie de ella nacían montones de hongos que recogíamos hasta casi llenar la cesta y más tarde llegábamos a casa para que nuestras respectivas madreitas nos hicieran una cazuela de hongos con rajitas poblanas y carne de cerdo. Eso sí, como medida de precaución le ponían dientes de ajo y una moneda de plata bien lavada, ya que si dicha moneda se ponía negra, no se podían comer porque eran hongos venenosos.

Los señores, la comida en esos tiempos estaba repleta por el suelo, en las Lagunas de Narvarte y en el Potrero Tlalco, hoy Colonia Alamos, abundaban los patos, los chichicuilotes, las garzas y las gallaretas. También en la Hacienda de los Morales, en sus llanos había miles de codornices y tortolitas, las cuales íbamos a cazar con resorteras y rifles de balitas de la "U".

Por todas partes, en los predios, solares y llanos, crecían las verdolagas, los quelites, las calabacitas y el maíz que no era de nadie, solamente tenía uno que ir a recogerlos. Ahora bien, si teníamos deseos de comer fruta, hacíamos la excursión hasta San Angel y allí había para dar y prestar, peras, capuli-

nos, manzanas, tejocotes, limas y naranjas. Cada quien traía a casa su costal. . . ¡Cuál hambre!

Pero volvamos a lo que íbamos, la cuarta década del siglo. Decíamos que todo era bueno y barato "La flota", vestía bien y comía mejor y se divertía a placer. Con poco dinero podía uno ir por las noches a la carpa a reír y a echar relajo, o bien, con un poco más de centavos, regocijarse con las tandas del Teatro Principal, para luego ir a cenar al famoso restaurante del mismo nombre, que quedaba a un costado del propio teatro y vaya si tuvo ambiente por muchos años, de día y de noche. De las doce de la noche a las seis de la mañana era un hervidero de bellas mujeres con sus respectivos acompañantes y también racimos de mujeres solas que bien eran artistas, meseras de café o suripantas de las casas de citas, bueno, también se revolaban algunas damas de respeto. No faltaban los caifanes, pistoleros, militares y trabajadores de restaurantes y cabarets.

Por las mañanas podía uno asistir a las albercas de moda, el Niágara en las calles de Ferrocarril Cintura, la Alberca Pani, en las calles de Atenas, los baños San José en Camelia y allá por la Avenida de los Insurgentes, atrás de lo que era el Club France o sea a la altura de Félix Cuevas, estuvo la alberca Esther.

Las muclachas de los cabarets Waikiki, Montparnase, Cairo y otros más, tenían por costumbre, para divertirse, ir a todas estas albercas donde se respiraba un ambiente sano y de mucha camaradería. Más tarde, iban a comer a Las Cazuelas, en las calles de Colombia, que aún existen. Pero qué comparación, en aquellos tiempos había mesas de madera corridas y sin manteles, para sentarse se

utilizaban vigas de madera montadas en troncos o ladrillos encimados. Había promiscuidad, pero toda la flota nos conocíamos entre sí, además la comida era insuperable ;exquisita! buena y barata.

Pasaron los treinta, vinieron los cuarenta y la ciudad sufrió una transfiguración pasmosa. Una falda muy amplia se extendía en torno a la vieja y legendaria ciudad de México.

Comenzaba a rumiar su polilla y recuerdos, ya que una nueva generación hacía acto de presencia y con ella, nuevas modas y la idiosincrasia la cambiaría por completo.

Hubo más derrumbes en la época del señor Javier Rojo Gómez, vino la ampliación de las calles de Cuauhtemotzín y con ello se borró del mapa al viejo y populoso Barrio Latino, sólo quedaba el aletear del maravilloso San Juan de Letrán, porque años más tarde, don Ernesto P. Uruchurtu, tuvo a bien dar el jaque mate a todo el barrio. Se acabaron las carpas, los puestos y la vendimia, desaparecieron tugurios y hoteluchos, ya no deambulaban con su paso incierto y la clásica bolsa de mano las mariposillas y como es lógico, los restaurantes y cafés vinieron a menos, cerraron sus puertas.

En la actualidad, San Juan tiene un interminable collar de tiendas de árabes y judíos donde se vende ropa, zapatos y otros menesteres, pero por las noches nuestro querido barrio, duerme con la luz encendida.

LOS 10'S

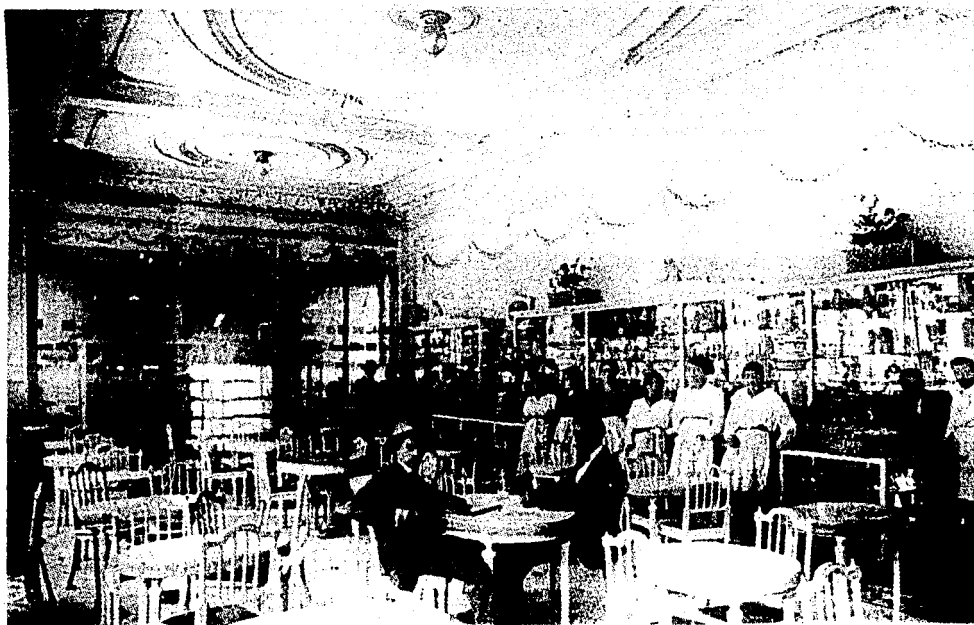
Pastelería y Café "El Fénix", en la esquina del 16 de Septiembre y Bolívar.





LOS 10'S

Café Royal en la Av. San Francisco.



LOS 20'S





LOS 20'S



LOS 20'S





Restaurant "Guadalupe Inn".



Restaurant y Hotel "San Angel Inn".

LOS CAFES. RESTAURANTES. QUICK-LUNCH Y CANTINAS.

Al crecimiento de la ciudad de México, fue necesario que sus habitantes tuvieran nuevos centros donde disfrutara de un variado y apetitoso menú.

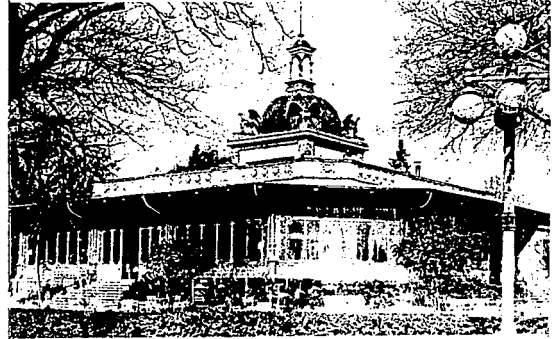
En la antigua hacienda de Goyeneche en San Angel se fundó un elegante restaurant y hotel llamado "San Angel Inn".

En la misma municipalidad de San Angel, en la avenida de la Paz número 13, 15 y 17, se estableció un restaurant y parque conocido como "La Bombilla".

El Café Colón.



El Restaurant Chapultepec



El Restaurant y Parque "La Bombilla"





Salón Quijote del Hotel Regis.

El restaurant más popular de esta época, sin duda fue el "Sonora-Sinaloa", ubicado en la esquina de las calles de Colima y Oaxaca frente a la plaza de toros El Toro.

Seguían ocupando los primeros lugares los restaurantes: Chapultepec, Colón, Bazar, La Opera, Bach y El Tivoli del Eliseo.

Después se establecieron (sin orden de antigüedad) el "Guadalupe Inn" atendido por Paganelli; el "Abel" en la avenida Juárez; "Prendes" en la avenida 16 de Septiembre; "La Puerta del Sol" en la avenida 5 de Mayo; el "Hollywood" en la calle de San Diego; el Regis con su fastuoso "Salón Quijote" y muchos otros más.

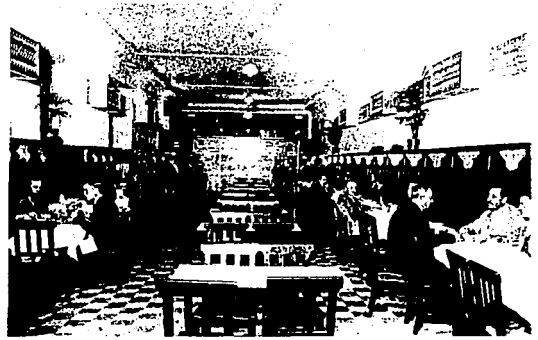


Restaurant "Sonora-Sinaloa".

En la 4ª calle de Medinas, hoy República de Cuba, existía un pintoresco restaurant llamado "Los Montes", donde acudía la verdadera bohemia, artistas, periodistas, pintores, etc., y en las paredes había pinturas de José Clemente Orozco y de otros artistas.

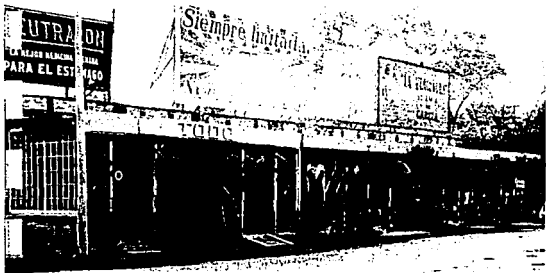


Restaurant "Hollywood".

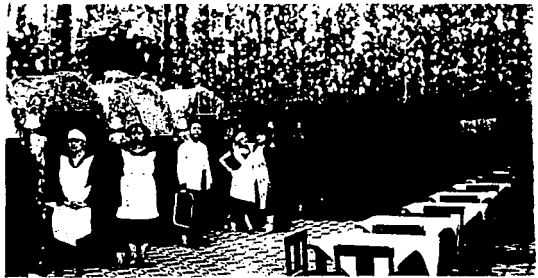


Restaurant "Prendes".

El Mirador de Chapultepec.



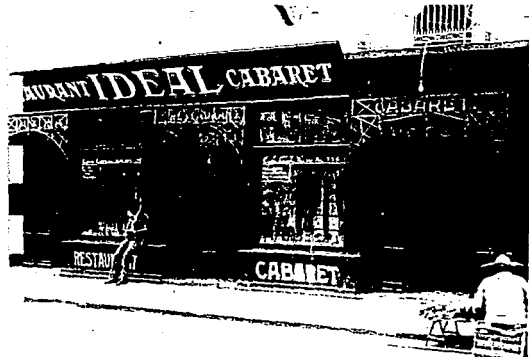
El Café Automático.



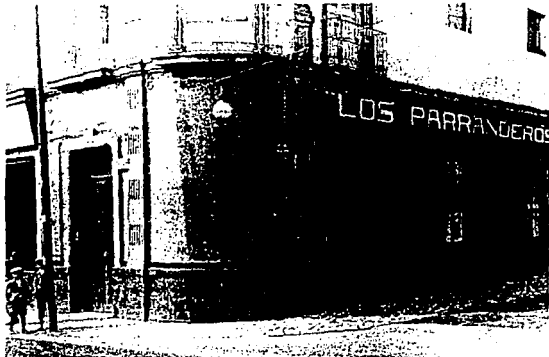


Las meseras y "fichadoras" de los cabarets de segunda y tercera categorías que había en la ciudad de México.

Cabaret Ideal en la calle Isabel la Católica.



Los parranderos en la esquina de las calles de Argentina y Panamá.



Cabaret Patria en la calle de Pino Suárez.



2468



Cabaret Iris en la calle de Mesones.

memorandum

Fecha 11 - OCTUBRE - 1990 Asunto RESPUESTA A SOLICITUD DE INF.
 Del Sr. LUCINA DOMINGUEZ C. de INFORMACION A PRODUCCION
 Para el Sr. VALENTIN PIMSTEIN de PROD. "PICARA SOÑADORA" TITULO PROVISIONAL

POR MEDIO DEL PRESENTE, DOY RESPUESTA A SU SOLICITUD DE INFORMACION RESPECTO A "ADOPCION:PROCEDIMIENTO LEGAL E INSTITUCIONAL".

A T E N T A M E N T E


LUCINA DOMINGUEZ C.

Recibida: [Signature] 11/Oct/90

Según el licenciado Carlos Berumen, Subdirector de Asistencia Jurídica del Desarrollo Integral de la Familia" (DIF), con teléfonos 688-66-24 y 688-50-00, ext. 102, el procedimiento legal que se sigue para la adopción de un niño es el que está desglosado en los artículos respectivos del Código Civil y el Código Penal. Tales artículos se anexan en la presente investigación.

Por lo que toca al procedimiento institucional, sigue los siguientes pasos:

1. El adoptante presenta su solicitud al DIF anexando como documentos:
 - 2 fotos a color, tamaño credencial (en el caso de una pareja 2 fotos por cada cónyuge).
 - 2 cartas de recomendación de personas que lo conozcan.
 - Certificado de buena salud de una institución oficial (se le da más confiabilidad al que es proporcionado por una institución privada).
 - Constancia de trabajo, anotando el puesto, la antigüedad y el sueldo.
 - Copia certificada del acta de matrimonio (en el caso de una pareja) y acta de nacimiento certificada (en el caso de un sólo adoptante).
 - 6 fotos a color, tamaño postal, donde aparezca el adoptante en diferentes lugares.

res del interior de su casa. Esto se hace con el propósito de saber en que condiciones de ambiente vivirá el posible adoptado (se dan casos en que el adoptante aparece retratado en lugares antihigiénicos o desarreglados, lo cual ya da una mala imagen de los hábitos que tiene para considerar su solicitud de adopción).

- 2.-La trabajadora social del DIF visita la casa del adoptante para aplicar a éste un estudio socioeconómico y psicológico. Hace una inspección minuciosa de cómo vive y puede inclusive pedir que le abran los closets para dar un informe más completo de su inspección. Entrevista a cada uno de los integrantes de la familia, en caso de que habiten más hijos o parientes en la vivienda.
- 3.-Ya integrado el expediente con todos los documentos y estudios de la trabajadora social, pasa al Consejo Técnico de Adopciones para evaluarlo.
 - Una vez aprobado el expediente se turna a una Junta Interdisciplinaria, integrada por médicos, psicólogos y trabajadoras sociales, quienes se encargan de seleccionar al menor que sea más parecido a los futuros padres. Se toma en cuenta su estatura, peso, color de pelo, complexión y medidas antropométricas (las que guardan proporción con las del adoptante).
- 4.-Se cita a los posibles padres y se les entrega al niño en una sala llamada "cámara de Gesel" para observar el trato y las reacciones que muestran hacia el menor. Esta cámara tiene vidrios transparentes vista desde el exterior, aunque en su interior muestran tener paredes de espejos. Quienes observan a los adoptantes son los miembros de la Junta Interdisciplinaria.
 - En caso de no encontrarse la afinidad deseada entre los posibles padres y el menor se pueden tener más entrevistas con aquellos, aplicándoles mayores estudios.
- 5.-Finalmente, resuelto el paso anterior, el DIF pide a los futuros padres le otorguen un poder legal, para poderlos representar en el Juzgado y completar el proceso de adopción. El proceso legal tarda un promedio de nueve meses. Una vez que los padres consiguen la tutela del menor, el DIF los visita a los seis meses para conocer cómo ha sido la convivencia familiar.


Por otra parte, una solicitud de adopción que provenga del extranjero sólo procederá si se trata de matrimonios, pues no se aceptan las peticiones de personas solteras, como en el caso de quienes tienen residencia permanente en México.

1.- El adoptante debe pedir autorización a la institución equivalente de la Secretaría de Gobernación en México, para enviar su solicitud al DIF.

2.- Toda la documentación que es exigida a un ciudadano mexicano el extranjero de-

be enviarla traducida al español, certificada por un notario público de su lugar de origen y legalizada por el embajador o cónsul mexicano que le corresponda. Entre los documentos debe demostrar tener solvencia moral y económica (en exceso), un certificado médico (que incluye además un examen -- contra el SIDA) y dos cartas de recomendación de personas que vivan en México.

- 3.- Integrada la solicitud con los documentos el DIF pide el auxilio de la Institución que sea su equivalente en el país donde resida el adoptante, para que le haga la investigación correspondiente a la que se hace en México. Por ejemplo, la institución equivalente al DIF en Francia se llama DAS, Dirección de Asistencia a la Niñez. Existen instituciones de este tipo en todo el mundo.
- 4.- Después de lo anterior se procede a completar el trámite legal de adopción en México.



PROCEDIMIENTO LEGAL

El procedimiento legal de la adopción se encuentra resumido en el siguiente párrafo y desglosado en las páginas siguientes, de acuerdo a lo que indica el Código Penal:

ADOPCIÓN. Arts. (390 a 410 C. Civ.) (923 a 926 C. P.C.) Es el acto jurídico mediante el cual se establece entre el adoptante y adoptado relaciones de parentesco civil equiparables a las que resultan de la paternidad y filiación natural. Art. 390 C. Civ. El mayor de veinticinco años, libre de matrimonio; en pleno ejercicio de sus derechos, puede adoptar uno o más menores o a un incapacitado, aun cuando éste sea mayor de edad, siempre que el adoptante tenga diecisiete años más que el adoptado y que acredite además: I. Que tiene medios bastantes para proveer a la subsistencia y educación del menor o al cuidado y subsistencia del incapacitado, como de hijo propio, según las circunstancias de la persona que trata de adoptar; II. Que la adopción es benéfica para la persona que trata de adoptarse; y III. Que el adoptante es persona de buenas costumbres. || Cuando circunstancias especiales lo aconsejen, el juez puede autorizar la adopción de dos o más incapacitados o de menores e incapacitados simultáneamente. || Art. 391 C. Civ. El marido y la mujer podrán adoptar, cuando los dos estén conformes en considerar al adoptado como hijo y aunque sólo uno de los cónyuges cumpla el requisito de la edad a que se refiere el artículo anterior, pero siempre y cuando la diferencia de edad entre cualquiera de los adoptantes y el adoptado sea de diecisiete años cuando menos. || Art. 395 C. Civ. El que adopta tendrá respecto de la persona y bienes del adoptado, los mismos derechos y obligaciones que tienen los padres respecto de la persona y bienes de los hijos. || El adoptante podrá darle nombre y sus apellidos al adoptado, haciéndose las anotaciones correspondiente en el acta de adopción. || Art. 396 C. Civ. El adoptado tendrá para con la persona o personas que lo adopten los mismos derechos y obligaciones que tiene un hijo. || Art. 397 C. Civ. Para que la adopción pueda tener lugar deberán consentir en ella, en sus respectivos casos: I. El que ejerce la patria potestad sobre el menor que se trata de adoptar; II. El tutor del que se va a adoptar; III. La persona que haya acogido durante seis meses al que se pretende adoptar y lo trate como a hijo, cuando no hubiere quien ejerza la patria potestad sobre él ni tenga tutor; IV. El Ministerio Público del lugar del domicilio del adoptado, cuando éste no tenga padres conocidos, ni tutor, ni persona que ostensiblemente le imparta su protección y lo haya acogido como hijo. || Si el menor que se va a adoptar tiene más de catorce años, también se necesita su consentimiento para la adopción.

De la adopción

ART. 390.—El mayor de veinticinco años, libre de matrimonio, en pleno ejercicio de sus derechos, puede adoptar uno o más menores o a un incapacitado, aun cuando éste sea mayor de edad, siempre que el adoptante tenga diecisiete años más que el adoptado y que acredite además:

I. Que tiene medios bastantes para proveer a la subsistencia y educación del menor o al cuidado y subsistencia del incapacitado, como de hijo propio, según las circunstancias de la persona que trata de adoptar;

II. Que la adopción es benéfica para la persona que trata de adoptarse; y

III. Que el adoptante es persona de buenas costumbres.

Cuando circunstancias especiales lo aconsejen, el juez puede autorizar la adopción de dos o más incapacitados o de menores e incapacitados simultáneamente.

ART. 391.—El marido y la mujer podrán adoptar, cuando los dos estén conformes en considerar al adoptado como hijo y aunque sólo uno de los cónyuges cumpla el requisito de la edad a que se refiere el artículo anterior, pero siempre y cuando la diferencia de edad entre cualquiera de los adoptantes y el adoptado sea de diecisiete años cuando menos.

ART. 392.—Nadie puede ser adoptado por más de una persona, salvo en el caso previsto en el artículo anterior.

ART. 393.—El tutor no puede adoptar al pupilo sino hasta después de que hayan sido definitivamente aprobadas las cuentas de tutela.

ART. 394.—El menor o el incapacitado que hayan sido adoptados podrán impugnar la adopción dentro del año siguiente a la mayor edad o a la fecha en que haya desaparecido la incapacidad.

ART. 395.—El que adopta tendrá respecto de la persona y bienes del adoptado los mismos derechos y obligaciones que tienen los padres respecto de las personas y bienes de los hijos.

El adoptante podrá darle nombre y sus apellidos al adoptado, haciéndose las anotaciones correspondientes en el acta de adopción.

ART. 396.—El adoptado tendrá para con la persona o personas que lo adopten los mismos derechos y obligaciones que tiene un hijo.

ART. 397.—Para que la adopción pueda tener lugar deberán consentir en ella, en sus respectivos casos:

I. El que ejerce la patria potestad sobre el menor que se trata de adoptar;

II. El tutor del que se va a adoptar;

III. La persona que haya acogido durante seis meses al que se pretende adoptar y lo trate como a hijo, cuando no hubiere quien ejerza la patria potestad sobre él ni tenga tutor;

IV. El Ministerio Público del lugar del domicilio del adoptado cuando éste no tenga padres conocidos, ni tutor, ni persona que ostensiblemente le imparta su protección y lo haya acogido como hijo.

Si el menor que se va a adoptar tiene más de catorce años, también se necesita su consentimiento para la adopción.

ART. 398.—Si el tutor o el Ministerio Público no consenten en la adopción, deberán expresar la causa en que se funden, la que el juez calificará tomando en cuenta los intereses del menor o incapacitado.

ART. 399.—El procedimiento para hacer la adopción será fijado en el Código de Procedimientos Civiles.

ART. 400.—Tan luego como cause ejecutoria la resolución judicial que se dicte autorizando una adopción, quedará ésta consumada.

ART. 401.—El juez que apruebe la adopción remitirá copia de las diligencias respectivas al juez del Registro Civil del lugar para que levante el acta correspondiente.

ART. 402.—Los derechos y obligaciones que nacen de la adopción, así como el parentesco que de ella resulte, se limitan al adoptante y al adoptado, excepto en lo relativo a los impedimentos de matrimonio, respecto de los cuales se observará lo que dispone el artículo 157.

ART. 403.—Los derechos y obligaciones que resultan del parentesco natural, no se extinguen por la adopción, excepto la patria potestad, que será transferida al adoptante, salvo que en su caso esté casado con alguno de los progenitores del adoptado, porque entonces se ejercerá por ambos cónyuges.

ART. 404.—La adopción producirá sus efectos aunque sobrevengan hijos al adoptante.

ART. 405.—La adopción puede revocarse:

I. Cuando las dos partes convengan en ello, siempre que el adoptado sea mayor de edad. Si no lo fuere, se oír a las personas que prestaron su consentimiento conforme al artículo 397, cuando

fueren de domicilio conocido, y a falta de ellas, al representante del Ministerio Público y al Consejo de Tutelas;

II. Por ingratitud del adoptado.

ART. 406.—Para los efectos de la fracción II del artículo anterior, se considera ingrato al adoptado:

I. Si comete algún delito intencional contra la persona, la honra o los bienes del adoptante, de su cónyuge, de sus ascendientes o descendientes;

II. Si el adoptado formula denuncia o querrela contra el adoptante, por algún delito aunque se pruebe, a no ser que hubiere sido cometido contra el mismo adoptado, su cónyuge, sus ascendientes o descendientes;

III. Si el adoptado rehusa dar alimento al adoptante que ha caído en pobreza.

ART. 407.—En el primer caso del artículo 405, el juez decretará que la adopción queda revocada si, convencido de la espontaneidad con que se solicitó la revocación, encuentra que ésta es conveniente para los intereses morales y materiales del adoptado.

ART. 408.—El decreto del juez deja sin efecto la adopción y restituye las cosas al estado que guardaban antes de efectuarse ésta.

ART. 409.—En el segundo caso del artículo 405, la adopción deja de producir efectos desde que se comete el acto de ingratitud, aunque la resolución judicial que declare revocada la adopción sea posterior.

ART. 410.—Las resoluciones que dicten los jueces, aprobando la revocación, se comunicarán al juez del Registro Civil del lugar en que aquélla se hizo para que cancele el acta de adopción.

De las actas de adopción

ART. 84.—Dictada la resolución judicial definitiva que autorice la adopción, el Juez, dentro del término de ocho días, remitirá copia certificada de las diligencias al Juez del Registro Civil que corresponda, a fin de que, con la comparecencia del adoptante, se levante el acta correspondiente.

ART. 85.—La falta de registro de la adopción no quita a ésta sus efectos legales, pero sujeta al responsable a la pena señalada en el artículo 81.

ART. 86.—El acta de adopción contendrá los nombres, apellidos, edad y domicilio del adoptante y del adoptado; el nombre y demás generales de las personas cuyo consentimiento hubiere sido necesario para la adopción, y los nombres, apellidos, y domicilio de las personas que intervengan como testigos. En el acta se insertarán los datos esenciales de la resolución judicial.

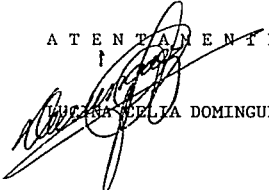
ART. 87.—Extendida el acta de la adopción, se anotará la de nacimiento del adoptado, y se archivará la copia de las diligencias relativas, poniéndole el mismo número del acta de adopción.

ART. 88.—El juez o tribunal que resuelva que una adopción queda sin efecto, remitirá dentro del término de ocho días copia certificada de su resolución al juez del registro civil, para que cancele el acta de adopción y anote la de nacimiento.

Fecha 22 DE OCTUBRE DE 1990 Asunto RESPUESTA A SOLICITUD DE INF.
Del Sr. LUCINA CELIA DOMINGUEZ C. de INFORMACION A PRODUCCION
Para el Sr. JORGE PARIÑO/JOSE ANTONIO OLVERA de "ANGELES BLANCOS"

POR MEDIO DEL PRESENTE, DAMOS RESPUESTA A SU SOLICITUD DE INFORMACION RESPECTO A : "LEGAL: TRAFICO ILEGAL DE PIEZAS ARQUEOLOGICAS (SANCION DE ACUERDO A LA ARGUMENTO NARRADO)".

A T E N T A M E N T E


LUCINA CELIA DOMINGUEZ C.

El Licenciado Raúl Spíndola Gutiérrez, del Departamento de Asuntos Jurídicos y Laborales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, teléfono 5.11.08.44, señala que sin lugar a dudas hablamos de tráfico ilegal con monumentos arqueológicos muebles, según el artículo 49 de la -- "ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueologicas, Artísticos e Históricas".

El licenciado Spíndola señala que de acuerdo con la trama, al piloto aviador y las personas que viajan abordo del avión con el lote de piezas arqueológicas, se les podría configurar :

- * la presunta responsabilidad de posesión de piezas arqueológicas
- * la transportación ilegal de las mismas.

El cuerpo del delito estaría acreditado por el lote de piezas y la presunta -- responsabilidad se basaría en el hecho de sorprenderlos con la posesión. Una vez detenidos los respnsables, la Procuraduría General de la República sol citaría al Instituto Nacional de Antropología e Historia un perito arqueólogo para determinar la autenticidad de las piezas. En caso de dictaminarse que las piezas fueran legítimas, el lote completo pasaría a convertirse en el cuerpo - del delito.

Estos elementos serían suficientes para que la Procuraduría consignara a las - personas que viajaban abordo del avión con las piezas arqueológicas ante un -- Juzgado de Distrito, ahí se desarrollaría el proceso durante el cual se "venti larían" (desahogarían) las pruebas:

- *las que aportaría el Minsiterio Público
- *las que aportarían las defensas de los inculpados (incluyendo la del pilo- to aviador)

Así las cosas, el abogado defensor del piloto aviador, buscaría reunir pruebas que mostrarían la inocencia del piloto: que fue engañado puesto que él creía- estar transportando otra clase de mercancía (ya que antes de partir, el piloto se habría cerciorado, revisando alguna de las cajas selladas, de que el trans- porte era legal). A esto habría que agregar algún argumento válido, para que a la hora de que el piloto descubre las joyas arqueológicas, se vea imposibilitado de denunciarlo a las autoridades (aun en el aire, el piloto podría notifi-- car por radio a las autoridades).

Existe la posibilidad de que el juez, considerando las pruebas anteriores y con una buena defensa del piloto y la aceptable aportación de pruebas, decidiera - absolver al piloto y condenar al resto. Cabe aclarar, que el delito de posesión y transportación de piezas arqueológicas no alcanza fianza (si se da únicamen- te el delito de posesión, si se alcanza fianza).

La ley indica sanciones que van desde un año hasta 10 años de prisión. Normalmente, el juez determina la pena luego de revisar el caso durante los primeros tres días o 72 horas después de la detención. En el término de éste tiempo, si al presunto responsable se le encuentra culpable se le consignará a un Reclusorio. De otra manera, si todo el proceso no ha sido resultado dentro de éste término, el presunto acusado estará en el Reclusorio en calidad de detenido hasta que se verifique el proceso y se pruebe su inocencia o culpabilidad.

ANEXO

"Ley Federal sobre Monumentos y zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas"

Artículo 49.- Al que efectúe cualquier acto traslativo de domi
nio de un monumento arqueológico mueble o comercie con él y al
que lo transporte, exhiba o reproduzca sin el permiso y la ins
cripción correspondiente, se le impondrá prisión de uno a diez
años y la multa correspondiente.

NOTA: OTROS ABOGADOS CONSULTADOS TIPIFICARON EL DELITO COMO CONTRABANDO, ENCUBRIMIENTO, ASOCIACION DELICTUOSA, SE AGREGAN ARTICULOS AL RESPECTO, SIN EMBARGO LA INFORMACION QUE SE ENTREGO Y POR LA QUE NOS INCLINAMOS ES LA PROPORCIONADA POR EL LIC. SPINDOLA.

CODIGO PENAL PARA EL DISTRITO FEDERAL EN MATERIA DEL FUERO COMUN
Y PARA TODA LA REPUBLICA EN MATERIA DEL FUERO FEDERAL
ENCUBRIMIENTO

ARTÍCULO 400.—(Penalidad y tipos del delito de encubrimiento). Se aplicará prisión de tres meses a tres años y de quince a sesenta días multa, al que:

I.—Con ánimo de lucro, después de la ejecución del delito y sin haber participado en éste, adquiriera, reciba u oculte el producto de aquél a sabiendas de esta circunstancia

Si el que recibió la cosa en venta, prenda o bajo cualquier otro concepto, no tuvo conocimiento de la procedencia ilícita de aquélla, por no haber tomado las precauciones indispensables para asegurarse de que la persona de quien la recibió tenía derecho para disponer de ella, la pena se disminuirá hasta en una mitad

Para los efectos del párrafo anterior, los adquirentes de vehículos de motor deberán tramitar la transferencia o regularización de vehículo, cerciorándose de su legítima procedencia

II.—Preste auxilio o cooperación de cualquier especie al autor de un delito, con conocimiento de esta circunstancia, por acuerdo posterior a la ejecución del citado delito

III.—Oculte o favorezca el ocultamiento del responsable de un delito, los efectos, objetos o instrumentos del mismo o impida que se averigüe

IV.—Requerido por las autoridades, no de auxilio para la investigación de los delitos o para la persecución de los delinquentes

V.—No procure, por los medios lícitos que tenga a su alcance y sin riesgo para su persona, impedir la consumación de los delitos que sabe van a cometerse o se están cometiendo salvo que tenga obligación de afrontar el riesgo, en cuyo caso se estará a lo previsto en este artículo o en otras normas aplicables

No se aplicará la pena prevista en este artículo en los casos de las fracciones III, en lo referente al ocultamiento del infractor, y IV, cuando se trate de:

- a) Los ascendientes y descendientes consanguíneos o afines;
- b) El cónyuge, la concubina, el concubinario y parientes colaterales por consanguinidad hasta el cuarto grado, y por afinidad hasta el segundo; y
- c) Los que estén ligados con el delincuente por amor, respeto, gratitud o estrecha amistad derivados de motivos nobles

CODIGO PENAL PARA EL DISTRITO FEDERAL EN MATERIA DE FUERO COMUN
Y PARA TODA LA REPUBLICA EN MATERIA DE FUERO FEDERAL

ASOCIACIONES DELICTUOSAS

ARTICULO 164.—(Penalidad y tipo básico del delito de asociación delictuosa). Se impondrán prisión de seis meses a seis años y multa de cincuenta a quinientos pesos, al que tomare participación en una asociación o banda de tres o más personas , organizada para delinquir por el solo hecho de ser miembro de la asociación e independientemente de la pena que le corresponda por el delito que pudiera cometer o haya cometido.

CODIGO FISCAL DE LA FEDERACION

102

Contrabando

Comete el delito de contrabando quien introduzca al país o extraiga de él mercancías:

- I. Omitiendo el pago total o parcial de los impuestos que deban cubrirse.
- II. Sin permiso de autoridad competente, cuando sea necesario este requisito.
- III. De importación o exportación prohibida.

También comete delito de contrabando quien interne mercancías extranjeras procedentes de las zonas libres al resto del país en cualquiera de los casos anteriores, así como quien las extraiga de los recintos fiscales o fiscalizados sin que le hayan sido entregadas legalmente por las autoridades, o por las personas autorizadas para ello.

Excepción a la declaratoria de perjuicio

No se formulará la declaratoria a que se refiere el artículo 92, fracción II, si el monto de la omisión no excede de cincuenta veces el salario o del diez por ciento de los impuestos causados. Tampoco se formulará la citada declaratoria si el monto de la omisión no excede del cuarenta y cinco por ciento de los impuestos que deban cubrirse cuando la misma se deba a inexacta clasificación arancelaria por diferencia de criterio en la interpretación de las tarifas contenidas en las leyes de los impuestos generales de importación o exportación, siempre que la descripción, naturaleza y demás características necesarias para la clasificación de las mercancías hayan sido correctamente manifestadas a la autoridad.

103

Presunción de consumación
de contrabando

Se presume cometido el delito de contrabando, cuando:

- I. Se descubran mercancías extranjeras dentro de los lugares y zonas de inspección y vigilancia permanente, sin los documentos que acrediten su legal tenencia, transporte, manejo o estancia en el país.
- II. Se encuentren vehículos extranjeros fuera de una zona de veinte kilómetros en cualquier dirección contados en línea recta a partir de los límites extremos de la zona urbana de las poblaciones fronterizas, sin la documentación a que se refiere la fracción anterior.
- III. No se justifiquen los faltantes o sobrantes de mercancías que resulten al efectuarse la descarga de los medios de transporte, respecto de las consignadas en los manifiestos o guías de carga.
- IV. Se descarguen subrepticiamente mercancías extranjeras de los medios de transporte, aun cuando sean de rancho, abastecimiento o uso económico.
- V. Se encuentren mercancías extranjeras en tráfico de altura a bordo de embarcaciones en aguas territoriales sin estar documentadas.

VI. Se descubran mercancías extranjeras a bordo de una embarcación en tráfico mixto, sin documentación alguna.

VII. Se encuentren mercancías extranjeras en una embarcación destinada exclusivamente al tráfico de cabotaje, que no llegue a su destino o que haya tocado puerto extranjero antes de su arribo.

VIII. No se justifique el faltante de mercancías nacionales embarcadas para tráfico de cabotaje.

IX. Una aeronave con mercancías extranjeras aterrice en lugar no autorizado para el tráfico internacional.

104 Pena para el contrabando

El delito de contrabando se sancionará con pena de prisión:

I. De tres meses a seis años, si el monto de los impuestos omitidos no excede de 500 veces el salario.

II. De tres a nueve años, si el monto de los impuestos omitidos excede de 500 veces el salario.

III. De tres meses a nueve años, cuando se trate de mercancías cuyo tráfico haya sido prohibido por el Ejecutivo Federal en uso de las facultades señaladas en el segundo párrafo del artículo 131 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

En los demás casos de mercancías de tráfico prohibido, la sanción será de tres a nueve años de prisión.

IV. De tres meses a seis años, cuando no sea posible determinar el monto de los impuestos omitidos con motivo del contrabando o se trate de mercancías por las que no deban pagarse impuestos y requieran permiso de autoridad competente.

Para determinar el valor de las mercancías y el monto de los impuestos omitidos, se tomarán en cuenta las averías de aquéllas si son producidas antes del contrabando.

105 Asimilación al contrabando

Será sancionado con las mismas penas del contrabando, quien:

I. Adquiera mercancía extranjera que no sea para su uso personal, la enajene o comercie con ella, sin la documentación que compruebe su legal estancia en el país.

II. Tenga en su poder por cualquier título, mercancías extranjeras que no sean para su uso personal, sin la documentación a que se refiere la fracción anterior.

III. Ampare con documentación o factura auténtica; mercancía extranjera distinta de la que cubre la documentación expedida.

IV. Tenga mercancías extranjeras de tráfico prohibido.

V. En su carácter de funcionario o empleado público de la Federación, de los Estados, del Distrito Federal o de Municipios, autorice la internación de algún vehículo, proporcione documentos o placas para su circulación, otorgue matrícula o abanderamiento, o intervenga para su inscripción en el registro federal de vehículos, cuando la importación del propio vehículo se haya efectuado sin el permiso previo de la autoridad federal competente.

VI. Tenga en su poder algún vehículo de procedencia extranjera sin comprobar su legal importación o estancia en el país, o sin previa autorización legal, en el caso de automóviles y camiones, cuando se trate de modelos correspondientes a los últimos cinco años.

VII. Enajene o adquiera por cualquier título sin autorización legal, vehículos importados temporalmente.

VIII. Enajene o adquiera por cualquier título, vehículos importados definitivamente para transitar en zonas libres o franjas fronterizas, o provisionalmente para circular en las citadas franjas fronterizas, si el adquirente no reside en dichas zonas o franjas.

106 Mercancías de uso personal Documentación de bienes extranjeros

Para los efectos del artículo anterior:

I. Son mercancías de uso personal:

a) Alimentos y bebidas para su consumo, ropa y otros objetos personales, excepto joyas.

b) Cosméticos, productos sanitarios y de aseo, lociones, perfumes, medicamentos y aparatos médicos o de prótesis que utilice.

c) Artículos domésticos para su casa habitación, siempre que no sean dos o más de la misma especie.

II. La estancia legal en el país de las mercancías extranjeras se comprueba, con:

a) La documentación aduanal exigida por la ley.

b) Nota de venta expedida por la autoridad fiscal federal.

c) Factura extendida por persona inscrita en el registro federal de contribuyentes.

d) La carta de porte en que consten los datos del remitente, del destinatario y de los efectos que ampare, si se trata de portadores legalmente autorizados para efectuar el servicio público de transporte, fuera de la zona de inspección y vigilancia permanente.

107

Contrabando calificado

El delito de contrabando será calificado cuando se cometa:

- I. Con violencia física o moral en las personas.
- II. De noche o por lugar no autorizado para la entrada o salida del país de mercancías.
- III. Ostentándose el autor como funcionario o empleado público.
- IV. Usando documentos falsos.

Las calificativas a que se refieren las fracciones III y IV de este artículo, también serán aplicables al delito previsto en el artículo 105.

Quando los delitos a que se refiere este artículo sean calificados, la sanción correspondiente se aumentará de tres meses a tres años de prisión. Si la calificativa constituye otro delito, se aplicarán las reglas de la acumulación.

INAH

Lic. Juárez
Córdoba 45, segundo Piso
Col. Roma.
Teléfono 5.11.08.44

Cita a las 12 pm

Situación, Jorge, piloto aviador, es contratado por el dueño de un Laboratorio Químico para transportar secretos industriales (productos químicos), para lo cual le pide su discreción y que tenga cuidado por que hay mucho espionaje industrial. Jorge no desconfía del conocido dueño de los laboratorios químicos, y hasta presencia como cierran una caja con substancias químicas, sin saber que en otras cajas selladas se encuentran joyas arqueológicas.

Jorge transportará el material de la ciudad de México al Puerto, de Veracruz.

Durante el viaje, Jorge intuye algo raro y toma al copiloto de las solapas y lo obliga a confesar que están traficando con joyas arqueológicas. Pero al llegar al puerto, alguien ya ha dado el pitazo y son detenidos.

¿De qué se acusa a Jorge, quien siempre obró de buena fe?. Además es el personaje protagónico de la telenovela.

¿Qué sanción corresponde a Jorge?

¿De qué se acusa a los verdaderos responsables?

¿Qué sanción les corresponde?.

Artículos y leyes que contemplan este caso.