



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
“ACATLÁN”**

**TELEVISIÓN EDUCATIVA: EXPERIENCIA EN LA PRODUCCIÓN DE
PROGRAMAS PARA LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA**

TRABAJO PROFESIONAL

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN PERIODISMO Y COMUNICACIÓN COLECTIVA**

PRESENTA

CARLOS EDUARDO LINARES REYES

ASESOR: DAVID FRAGOSO

Enero de 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Debo compartir este éxito—pues es de todos—con una gran cantidad de personas a las que quiero y recuerdo siempre con mucho cariño. Durante la Universidad, y aún más allá de ella, Dios ha puesto en mi camino a gente muy valiosa a la que agradezco infinitamente el impulsarme a terminar esta tarea y el haberme dejado formar parte de su vida. De antemano pido disculpas por quienes me faltaron aunque bien saben que les estaré eternamente agradecido.

A Dios...

Por hacerme como soy y darme todo lo que tengo...

Mamá y Papá:

Se cumple uno de los sueños que soñaron el día que me tuvieron en sus brazos por primera vez y al que se aferraron tantos años. Años de esfuerzo, sacrificios, penas y alegrías. Gracias por nunca dejarme ver sus miedos incluso en los días más oscuros y por darme el maravilloso regalo de la vida.

**Samy, Norma,
“Niña”, “Güero” y
Gabichu:**

Mis hermanos, los mejores del mundo. Gracias por hacer de mi niñez y de mi vida un lugar lleno de fantasías. Por su apoyo y sentido del humor en los momentos más difíciles. Sin ustedes difícilmente comprendería el sentido de la palabra *hermandad*. Los quiero mucho.

Nagtchelli:

Mi amada esposa. Gracias por llenar mi vida de amor y con ello aplastar cualquier idea previa de éste. Por estar detrás de mis actos y anhelos; por estar ahí cuando caigo y ser mi guía e inspiración cuando estoy de pie. Por ser mi cómplice y dejarme ser “tu mejor error”. Recuerda...*no quiero estar cansado solo, quiero que te canses conmigo...*

A mis hijos:

Aunque aún no los conozco, bien sé que me miran desde el cielo y sin que ustedes lo sepan son mi gran fuente de inspiración y deseo para superarme. Su mamá y yo los esperaremos con los brazos abiertos y felices por su llegada.

**Karla, Eduardo,
Ingrid, Samito,
Hiram y Nadia**

La versión corregida y aumentada de la familia Linares Reyes. Mis sobrinos consentidos que le han devuelto las travesuras, los gritos, las risas y los llantos a la casa de mis padres. Los adoro con toda mi alma.

Enepe'os: Bautizados así por nuestra escuela: **Andrea Vega, Mariana Zapata, Nahieli Guzmán, Eric Gaxiola, Iván Carrillo, Ramón García y Sergio Montes**. ¿Cuánta vida compartida en un espacio tan pequeño? Gracias por su luz en mis años de oscuridad. Por su comprensión a mis disparates, a mis tristezas y a mis rabietas. Sin ustedes tampoco habría sido posible un día como el de hoy. Por las noches en vela y las noches bohemias, por el incomprensible cariño que sienten por mi y por su eterna e incondicional amistad.

A mis maestros: A **Edith Martínez, José Manuel Aquino, Alejandro Byrd**, y por supuesto, a mi maestro, asesor y amigo **David Fragoso Franco**. Gracias porque creyeron en mí y me impulsaron a no flaquear en mis proyectos a pesar de lo difícil del camino. David, te estaré eternamente agradecido.

SEP: A **Tere Martínez** por su incansable asesoría.
A **Ernesto Ponce** por su paciencia, sabiduría y orientación pero sobre todo por su amistad.
A **Israel Paulín** por su incansable marcaje personal para terminar este trabajo.
A **Tere Valeriano, Connie Jiménez y Azmaveth Ramos** por nuestros años como CPTÉ's.

Agradecimiento especial: **Selene Juárez:** Por su incondicional amistad y sus constantes coscorriones por no acabar este trabajo desde hace muchos años. Te quiero mucho amiguita.

Al coach de los entonces llamados **Osos de Acatlán, Roberto Brambila**, por sus tardes en el gimnasio y en el campo de fútbol americano de Acatlán. Por sus lecciones y por la ayuda que me brindó para sortear los difíciles años que le siguieron al "error de diciembre" de 1994. Por tres años de constante aprendizaje a su lado y a quien debo mucho el no haber renunciado a mis estudios profesionales.

A **Eduardo Mendoza Ayala**, por creer en el vendedor de periódico *Reforma* que fui durante cuatro años en Atizapán. Por la ayuda brindada a mí y a mi familia. Por ser algún tiempo mi asesor de tesis y de vida. Dios sabe que te estaré eternamente agradecido.

A **todos aquellos** que se cruzaron por unos instantes en el camino de mi vida estudiantil y en mi propia vida. Gracias por estar ahí y por brindarme algún tiempo su compañía.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
--------------------------	----------

CAPÍTULO 1. CONTEXTO INSTITUCIONAL EN LA SECRETARIA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

1.1 Antecedentes.....	11
1.2 La estructura de la SEP.....	14
1.3 Las funciones y estructura de la Dirección General de Normatividad	19
1.4 El Programa para la Transformación y el Fortalecimiento Académico de las Escuelas Normales.....	23

CAPÍTULO 2. LA COORDINACIÓN DE PRODUCCIÓN DE TELEVISIÓN EDUCATIVA DENTRO DE LA DIRECCIÓN DE ACTUALIZACIÓN Y CAPACITACIÓN DE PROFESORES DE EDUCACIÓN NORMAL

2.1 Los objetivos y funciones de la Dirección de Actualización y Capacitación de Profesores de Educación Normal.....	28
2.2 La producción televisiva de la Subdirección de Medios Audiovisuales.....	30
2.3 Funciones del Coordinador de Producción de Televisión Educativa.....	32
2.3.1 Justificación del puesto.....	32
2.3.2 Ubicación del CPTe en el organigrama de la Dirección General de Normatividad (DGN).....	34
2.3.3 Relación laboral con las áreas que integran a la DGN.....	36
2.3.4 Funciones específicas del Coordinador de Producción de Televisión Educativa.....	40
2.4 Producción televisiva de la Dirección General de Normatividad.....	44
2.5 El proceso de preproducción en la DGN.....	50
2.6. El proceso de preproducción fuera de la DGN.....	53
Instituciones involucradas en la producción televisiva de la DGN:	
2.6.1 Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE).....	53
2.6.2 Trabajo con empresas privadas de producción y postproducción...	58
2.6.3 Dirección General de Televisión Educativa (DGTVE).....	65

CAPÍTULO 3 DIAGNÓSTICO DE LA PRODUCCIÓN DE PROGRAMAS DE TELEVISIÓN EDUCATIVOS EN LA DIRECCIÓN GENERAL DE NORMATIVIDAD

3.1 Principales problemas de infraestructura en el departamento de Medios Audiovisuales.....	70
3.2 El Departamento de Medios Audiovisuales y su trabajo con las instituciones involucradas en la producción de la Dirección General de Normatividad	72
3.2.1 Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE)...	72
3.2.2 Empresas privadas de televisión.....	84
3.2.3 Dirección General de Televisión Educativa (DGTVE).....	96
3.3. La era digital en la DACEN.....	102
3.4 Cuadro comparativo de producción entre las distintas instituciones...	104
CONCLUSIONES	107
ANEXO	118
BIBLIOGRAFÍA	134
DOCUMENTOS OFICIALES Y SITIOS WEB	136

INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos de producción de televisión, podemos pensar en un sinfín de programas y eventos que todos los días, al encender nuestro televisor, observamos —en muchas ocasiones— sin imaginar la cantidad de equipo técnico y recursos humanos que se han invertido para poder observarlos.

Producir televisión implica—a parte de los contenidos—pensar en luces, cámaras, maquillaje, actores, reporteros, audio, unidades móviles, salas de edición, etcétera. Todo esto depende además, del tipo de programa que observamos. Así sea el programa más sencillo en el que se utilizó una sola cámara de televisión, hay detrás todo un trabajo de preproducción, producción y postproducción, sin olvidar a la gente que hace posible la transmisión y la continuidad de un canal de televisión.

Los recursos pueden variar de una producción a otra. La naturaleza del evento que se cubre determina el equipo a utilizar y que resaltarán aspectos interesantes de lo que se desea grabar, es decir, el cómo se transmitirá el mensaje. Así, por ejemplo, en la producción de un partido de fútbol, se requerirá de un mínimo de cuatro cámaras, quizá una cámara más en una grúa que cubra los aspectos detrás de la meta —si se desea resaltar la perspectiva del portero—, una cámara más al hombro para realizar las entrevistas de los futbolistas a nivel de cancha; varias máquinas videograbadoras para posibles repeticiones, quizá otra cámara en un helicóptero para observar el estadio desde una toma aérea; y así, una serie de necesidades que requiere un evento deportivo y los recursos económicos que se destinan para su cobertura a partir de lo que se desea resaltar.

Si por el contrario se realiza la producción de un informe de gobierno que se transmita en vivo a todo el país o a una entidad específica, este evento implicará otras necesidades tales como: uno o dos conductores, un teléfono

que comunique con el *master del canal** donde se transmitirá esa señal, pantallas de plasma o gigantes donde se pondrá la imagen seleccionada “al aire”, cámaras al hombro, un generador de caracteres para identificar a los entrevistados o a los conductores, una sola máquina videograbadora que reproducirá imágenes de los logros de su gobierno, apuntadores, un *teleprompter** si el político desea mirar todo el tiempo a la cámara y una variedad de cosas más.

Por otro lado —y para el caso que compete a este trabajo—, si el programa que se realiza es de carácter educativo, los requerimientos de producción también deberán cubrir necesidades específicas. Esto dependerá de la forma en que será transmitido, si es una grabación o si es un programa en vivo. Se deberá tomar en cuenta si se entrevista a niños o a maestros de educación básica, a especialistas, y si se realizará en la escuela o en un foro de grabación. Estas condiciones determinarán las herramientas que usará el productor a cargo para poder transmitir un mensaje.

Cada programa de televisión requiere necesidades específicas, algunas fundamentales y otras en las que los productores introducen elementos para resaltar aspectos muchas veces intrascendentes para el objetivo del trabajo. Hay que agregar aquellos que se introducen a petición del cliente, esto para el caso de un programa comercial o de un *spot* publicitario.

Así, el equipo de producción determina sus necesidades técnicas cuando evalúa el evento o programa que deberá trabajar. De esta forma, se convierten en los ojos del público, al elegir qué y cómo desea que la audiencia mire determinado evento a transmitir. En mi labor profesional, he desempeñado varias funciones en cada uno de los procesos de producción y postproducción de cine y video. En producción he participado como asistente, realizador, editor, productor y director de cámaras.

* A partir de esta palabra, en cursiva y con asterisco, las siguientes con las mismas características se encuentran definidas en el Glosario adjunto a este trabajo.

La variedad abarca desde programas educativos, de concursos, series, *video homes**, telenovelas, *talk shows**, comerciales, videos corporativos, debates políticos, informes de gobierno, fútbol soccer y béisbol. La experiencia desarrollada en todas estas producciones, me permitió detectar diferentes aspectos del quehacer televisivo, que no figuraron en mi formación universitaria.

Cuando ingresé a la Secretaría de Educación Pública, para laborar en la Subsecretaría de Educación Básica y Normal, específicamente en la Dirección General de Normatividad, traía conmigo una formación técnica televisiva que había adquirido en experiencias profesionales anteriores. Con conocimientos de formatos de video, de señal de televisión, conversión de normas de transmisión, producción y postproducción de televisión comercial, operación de equipos de edición con tecnología de punta y con personal formado cien por ciento en la práctica, mi sensación era que estaba en un mundo exclusivo para ingenieros en comunicaciones y del cual, yo no formaba parte.

En reiteradas ocasiones pensé que mi formación universitaria no habría sido necesaria y que había desperdiciado años preciosos en las aulas aprendiendo cosas que finalmente no había puesto en práctica. Enfrenté un campo profesional en el que abundaban elementos técnicos que, aunque no dominaba, sí conocía en forma básica por lo que pude enriquecer mi formación universitaria. Esos fueron los fundamentos con los que asumí la función de Coordinación de Producción de Televisión Educativa (CPTE), en la Dirección General de Normatividad (DGN) de la SEP.

A partir de las tareas que el estado le confiere a la Secretaría de Educación, y a su vez ésta última a la DGN, el Departamento de Medios Audiovisuales lleva a cabo una serie de actividades encaminadas a cumplir los propósitos que persigue. La DGN tiene como una de sus principales líneas de trabajo —entre otras— proveer a las escuelas normales, los recursos materiales y didácticos que fortalecerán la actualización y la capacitación de los profesores de educación básica de todo el país. Con la entrega de libros de texto, computadoras, proyectores, televisores, codificadores satelitales, recursos

económicos, planes y programas de estudios y programas de televisión, se busca ante todo contribuir a mejorar las competencias profesionales de la comunidad normalista mexicana.

Con la producción de programas de televisión y de su transmisión a todo el país —vía satélite a través de la Red Edusat o vía Internet a través de la página de la Dirección General de Televisión Educativa (DGTVE)— la DGN busca cumplir con la labor de favorecer la formación inicial de los futuros profesores de educación básica y de los maestros en servicio incorporados al sistema educativo nacional.

Siendo este el campo profesional en donde laboro, el presente trabajo profesional, pretende ofrecer un panorama a los estudiantes interesados en la producción de televisión, —específicamente en el ámbito educativo— de las competencias profesionales que deberá adquirir para fortalecer su desenvolvimiento en el campo laboral de la televisión.

Esta memoria tiene el objetivo fundamental de elaborar un perfil profesional para realizar las funciones de CPTe en la Dirección General de Normatividad. Se abordarán los contenidos técnicos y prácticos para obtener dichas competencias profesionales, así como algunas sugerencias para orientar al interesado en el amplio campo de acción que implica la función de coordinación.

En el primer capítulo de esta memoria, se ubica al lector en el contexto laboral de la Dirección General de Normatividad y en la estructura de la SEP. El propósito de este capítulo es mostrar un panorama general del Programa para la Transformación y el Fortalecimiento Académico que sustenta la producción de programas de televisión en la Dirección General de Normatividad. Se analiza la estructura de la DGN y de las distintas direcciones que la componen hasta llegar al Departamento de Apoyo Audiovisual, lugar en el que se coordinan las labores de producción televisiva.

En el capítulo dos, se ilustran con ejemplos específicos los principales problemas que enfrenta el CPTE para desempeñar su labor y las competencias profesionales que deberá adquirir para cumplir con su tarea. Se señalan las gestiones que se deben realizar con las instituciones involucradas en la producción de televisión, así como los retos que enfrenta en la misma DGN para lograr productos audiovisuales de mejor calidad.

El objetivo de este capítulo es mostrar al lector la dinámica laboral del CPTE dentro de la Dirección General de Normatividad con los equipos académicos y con los equipos de producción de aquellas instituciones. De esta forma se involucra al lector en la situación profesional que enfrenta el CPTE.

En el tercer capítulo, se describen cuales han sido los principales problemas que se han enfrentado en las distintas instituciones con las que DGN ha laborado pero especificando la labor profesional que se ha desarrollado hasta el momento. Al mismo tiempo se describe la infraestructura con la que la DGN apoyó la labor profesional del CPTE. Se revisa además, en un cuadro comparativo, cuáles fueron las fortalezas y las debilidades de cada institución con la que se laboró. El objetivo de este capítulo es presentar al lector todas aquellas situaciones en las que el CPTE vio potenciada o disminuida su tarea profesional.

Por último, en las conclusiones, se plantean algunas sugerencias para enriquecer el programa de estudio de la Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva—plan de estudios que cursé, aunque habría que señalar que actualmente se denomina Licenciatura en Comunicación—para generar egresados con competencias profesionales más apegadas a la producción de televisión educativa. Además se plantean algunas propuestas a las instituciones con las que se laboró con el fin de mejorar su desempeño para futuras producciones de televisión educativa. Al mismo tiempo se realiza una reflexión sobre los planteamientos que la DGN (DGESPE) en representación de la SEP, deberá implementar para mejorar la producción de televisión educativa.

CAPÍTULO 1. CONTEXTO LABORAL EN LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

1.1 Antecedentes de la Secretaría de Educación Pública (SEP)

A fin de ubicar a la Subdirección de Medios Audiovisuales de la Dirección General de Normatividad –lugar en la que laboro actualmente—, así como algunas situaciones por las que ha atravesado la educación en México, en este capítulo se aborda brevemente la historia y estructura organizacional de la Secretaría de Educación Pública. De esta forma se señalan los objetivos y funciones de cada una de las direcciones que la integran.

A lo largo de la historia de México, las instituciones encargadas de brindar servicios educativos han sido de distinta índole. Desde la época prehispánica el *Calmecac* —institución reservada a la nobleza que preparaba en educación intelectual— y el *Telpochcalli* —institución para la gente del pueblo centrada fundamentalmente en la formación militar— cumplían con la labor de brindar conocimientos a los ciudadanos que integraban esa sociedad.

Con la llegada de los españoles a América, la tarea educativa de los conquistadores se centró principalmente en la castellanización y evangelización de los pueblos indígenas. Los frailes o misioneros se encargaron de cumplir esta labor durante los trescientos años que duró la época colonial. A principios del siglo XIX, con la llegada de ideas liberales y con los deseos independentistas de nuestro país, surgió la necesidad de una educación que integrara a un pueblo con los mismos símbolos y valores nacionales.

De esta forma la Constitución de Apatzingán, promulgada el 22 de octubre de 1814, señala en su artículo 29: “La instrucción como necesaria a todos los ciudadanos, debe ser favorecida por el Estado con todo su poder”¹

¹ Introducción al servicio público SEP. Manual de participante. Vertiente Institucional. Septiembre de 2002. Dirección General de Personal, Dirección de Capacitación y Desarrollo de Personal. SEP Oficialía Mayor. Passim.

Esta fue la base con la que una vez constituido el Estado mexicano, se crearon los distintos ministerios de educación que han existido a lo largo de su historia.

- En 1843 se crea el primer órgano oficial llamado: Ministerio de Instrucción Pública e Industria
- En 1867, bajo el gobierno juarista, se denominó: El Ministerio de Justicia e Instrucción Pública
- En 1905, Porfirio Díaz sustituye al ministerio anterior para crear la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes
- Para el año de 1917, una ley cambia a la Secretaría anterior en Departamento Universitario y de Bellas Artes. Así la educación elemental pasaría a depender de los ayuntamientos y la educación superior al Departamento.

El contexto social del siglo XIX y principios del siglo XX, fue de constantes luchas armadas y de inestabilidad política en donde la educación fue una herramienta más de dominio de los grupos en el poder. En la década de los años veinte del siglo XX, la paz del periodo postrevolucionario, permitió la creación del ministerio de educación que conocemos en nuestros días.

“Cuando José Vasconcelos fue rector de la Universidad Nacional (nombrado el 10 de junio de 1920) se convirtió en el abanderado para crear la Secretaría Federal de Educación Pública... Vasconcelos destacó dos ideas fundamentales:

1. La necesidad de unificar y reorganizar la educación. Cada entidad o localidad se regía por normas educativas propias
2. Fomentar el nacionalismo para dar a México, a través de ella, su identidad definitiva.

“Se elaboró un proyecto de Ley para crearla y en noviembre de 1920 se presentó en la Cámara de Diputados: por decreto no. 6 se aprobó el 28 de septiembre de 1921 y fue promulgada el día 3 de octubre de 1921. Creada la Secretaría, se decidió dar cumplimiento a la función educativa, siendo una preocupación permanente y prioritaria para el desarrollo integral del país.”²

La labor de José Vasconcelos como fundador y primer secretario de educación, es fundamental para entender, aún en nuestros días, los objetivos principales para los que fue creado este órgano:

- “Asegurar la educación básica a toda la población
- Vincular la educación terminal con el sistema productivo de bienes y servicios social nacionalmente necesarios
- Elevar la calidad de la educación (con mejores planes y programas de estudio, contenidos y métodos adecuados, material didáctico, instalaciones y sobre todo contar con maestros más capacitados)
- Mejorar la atmósfera cultural del país y fomentar el desarrollo del deporte
- Aumentar la eficiencia del sistema educativo”³

Estos y otros propósitos han estado presentes en las políticas implementadas por los 30 secretarios de educación que han dirigido a lo largo de la historia esta institución, desde 1921 con José Vasconcelos hasta 2006 con Reyes S. Tamez Guerra. De alguna forma, y a pesar del paso del tiempo, son objetivos universales que, con variaciones, han dictado la política educativa del gobierno mexicano.

² IDEM
³ IDEM

1.2 La estructura de la SEP

Desde su creación hasta la actualidad, la estructura organizacional de la Secretaría tiene y ha tenido una gran cantidad de reestructuraciones. Apenas una de las últimas se llevó a cabo el 21 de enero del año 2005, día en que se publicó en el Diario Oficial de la Federación la reestructuración que entró en vigor a partir del día 22 de enero del mismo año.

Esta nueva estructura extinguió a la Dirección General de Normatividad (DGN) como tal y modificó la denominación de la hasta ese entonces Dirección de Actualización y Capacitación de Profesores de Educación Normal (DACEN), lugar en el que se ubica mi área de trabajo. Su personal fue dividido en dos secciones; una de ellas se ubicó en la ahora llamada Subsecretaría de Educación Básica —que perdió la injerencia en los asuntos de las Escuelas Normales, quienes al formar licenciados en educación, pasaron a formar parte del nivel superior— y otra se ubicó en la Subsecretaría de Educación Superior.

De esta forma y después de muchas negociaciones, la DACEN cambió su denominación a Dirección de Desarrollo Curricular y ahora forma parte de la Dirección General de Educación Superior para Profesionales de la Educación (DGESPE), en la Subsecretaría de Educación Superior. Aunque las labores que ahora tiene a su cargo esta Dirección sí se han visto modificadas, —pues ahora es responsable única del diseño de las licenciaturas impartidas en las Escuelas Normales—, en lo que se refiere a la elaboración de programas de televisión, no modificó su forma de trabajo.

Para efectos de este trabajo, se registrarán las labores desempeñadas con la anterior estructura de la SEP. Es decir, esta memoria se realizó tomando en cuenta la estructura laboral que la extinta DGN tuvo durante el periodo del 20 de Diciembre de 2002 y el 21 de enero de 2005. La SEP estuvo compuesta por más de cincuenta direcciones generales, por el Sector Central y el Sector Educativo Paraestatal.

Existió “una estructura *básica* la cual se integra por las unidades administrativas... que se caracterizan por tomar decisiones, formular políticas, elaborar directrices y determinar líneas generales, que se vinculan de forma directa con los objetivos institucionales. Comprende áreas con nivel jerárquico-organizacional desde el Secretario hasta Director General o sus equivalentes. La estructura *no básica* se integra con unidades administrativas cuyo nivel jerárquico es menor a Director General ...se caracterizan por diseñar, elaborar, realizar estudios y trabajos, así como aplicar las políticas, programas y normas establecidas que coadyuven a alcanzar los objetivos institucionales determinados.”⁴

La SEP es un órgano de la Administración Pública Federal que depende directamente del Poder Ejecutivo de la Nación. Por lo tanto, el encargado de este organismo cumple los asuntos de una rama de la actividad del Estado que están señalados en el artículo tercero constitucional y en la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal. La labor de la SEP es continua y permanente.

Entre las funciones principales de la SEP se encuentran el “instrumentar y ejecutar un programa que contribuya al desarrollo educativo de los mexicanos y lo elabora siguiendo las líneas que el Plan Nacional de Desarrollo dicta, también toma en cuenta las propuestas que presentan las entidades del sector y los gobiernos de los Estados, así como las opiniones de los grupos sociales interesados. Por otra parte, debe asegurar su congruencia con otros programas: sectoriales, regionales y especiales que determine el Presidente de la República.”⁵

De esta forma, hasta el día 21 de enero de 2005, la SEP se componía de un sector central integrado por:

- 1 secretario y sus áreas cercanas
- Cinco Subsecretarías: Subsecretaría de Planeación y Coordinación, Subsecretaría de Educación Básica y Normal, Subsecretaría de Educación Superior e Investigación Científica, Subsecretaría de

⁴ IDEM

⁵ IDEM

Educación e Investigación Tecnológica y la Subsecretaría de Servicios Educativos para el D.F.

- 1 Oficial Mayor y sus áreas cercanas, así como de Órganos desconcentrados: INBA, INAH, CONADE, CNA, IPN, Radio Educación y la UPN

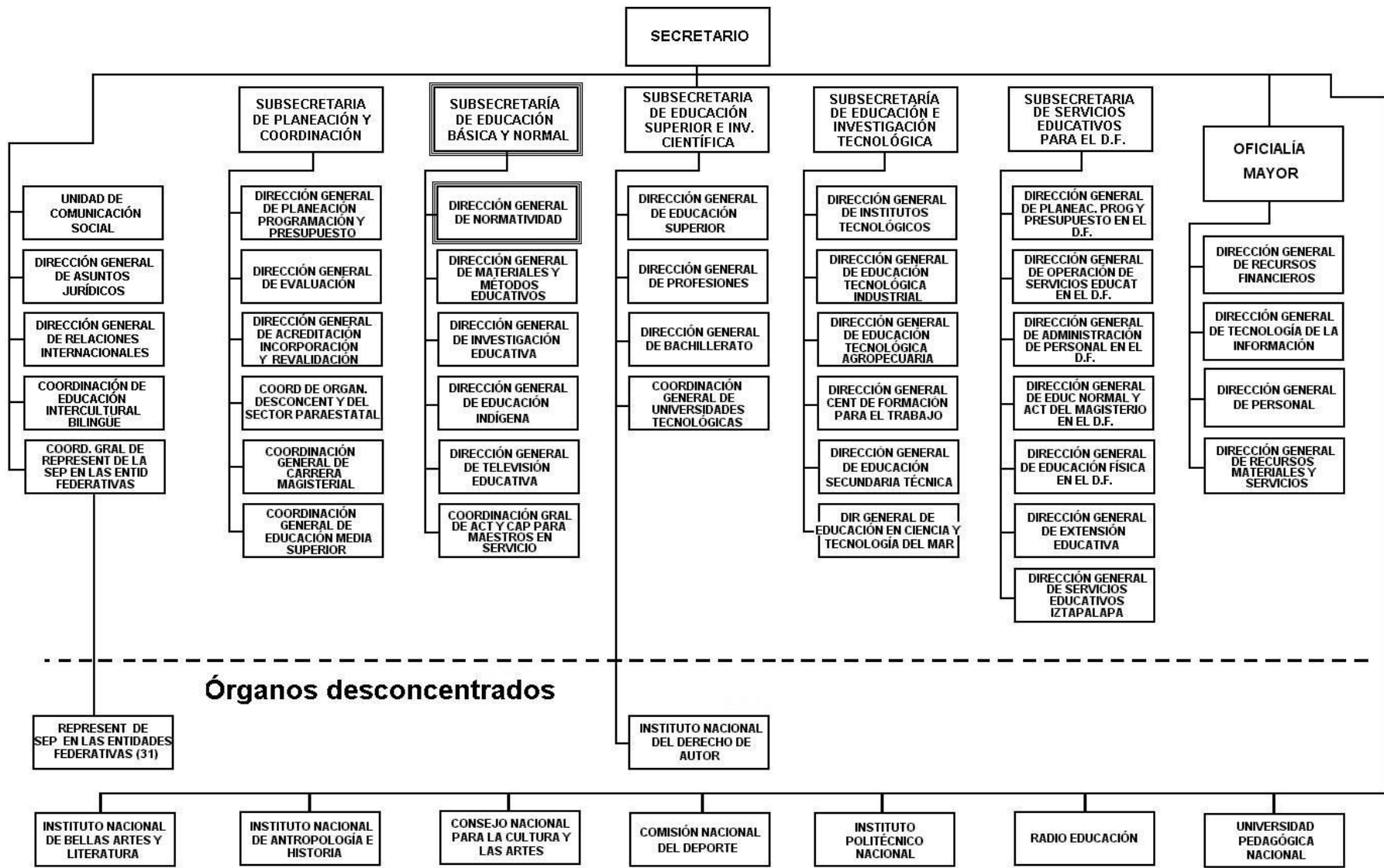
Para entender mi desempeño profesional en la estructura de este organismo federal, es necesario ubicar a la Subsecretaría de Educación Básica y Normal (SEBYN). La organización de la SEP delega en este órgano la normatividad educativa y asigna a los gobiernos estatales la operación de los servicios educativos.

Así, “el Gobierno Federal es el responsable directo de este proceso, con la elaboración de normas pedagógicas, planes y programas de estudio, autorización del material didáctico, la actualización y elaboración de libros de texto gratuitos, el establecimiento de procedimientos de evaluación, la formación y el constante perfeccionamiento de los educadores”.⁶

La SEBYN fue la encargada de diseñar los planes y programas de estudios para la educación básica —niveles de preescolar, primaria y secundaria— y normal —escuelas normales formadoras de profesores para el nivel básico— en México. Fueron seis los órganos que integraron a la SEBYN: la Dirección General de Materiales y Métodos Educativos, la Dirección General de Investigación Educativa, la Dirección General de Educación Indígena, la Coordinación General de Actualización y Capacitación para Maestros en Servicio, la Dirección General de Televisión Educativa y la Dirección General de Normatividad (DGN).

En la actualidad la DGN, esta incluida en el siguiente organigrama:

⁶ Manual de Organización de la Dirección General de Normatividad. Subsecretaría de Educación Básica y Normal/Dirección General de Normatividad. México SEP 2000. Passim.



La SEP, como dependencia del Poder Ejecutivo Federal, en el artículo 25 de su reglamento interior contempló la existencia de la DGN para coadyuvar en las tareas que se le han conferido a la SEBYN, que en conjunto con otras direcciones que la integran, tiene la labor de diseñar y crear los materiales que los niños de educación básica utilizan en el jardín de niños, en la escuela primaria y secundaria, así como los de las escuelas normales.

La DGN, en conjunto con la Dirección General de Materiales y Métodos Educativos (DGMYPE), son las encargadas —entre otras cosas— de diseñar los planes y programas de estudios que cursan los futuros profesores de educación básica en las escuelas normales de todo el país.

1.3 Las funciones y estructura de la Dirección General de Normatividad

El objetivo principal de la DGN para coadyuvar a las tareas y a los objetivos de la SEBYN fue el de elevar la calidad de la educación inicial, especial, básica y normal impartida en el país, “por medio de la propuesta de normas educativas, planes y programas de estudio que contribuyan a fortalecer en los educandos su sentido de unidad nacional y cohesión social”.⁷

El reglamento interior de la SEP, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 20 de diciembre de 2002 señala, en su artículo 25, algunas de las atribuciones que le competían a la DGN:

- “Proponer normas pedagógicas, contenidos, planes y programas de estudio, métodos, materiales y auxiliares didácticos e instrumentos para la evaluación del aprendizaje de la educación inicial, especial y básica —preescolar, primaria y secundaria— que se imparten en el país y difundir los aprobados
- Actualizar las normas pedagógicas, contenidos, planes y programas de estudio, métodos, materiales y auxiliares didácticos e instrumentos para la evaluación del aprendizaje, tomando en consideración las opiniones que propicien elevar la calidad de la educación inicial, especial, básica y normal propuestas a través del Consejo Nacional de Participación Social en la Educación, por las autoridades educativas locales, por la Subsecretaría de Servicios Educativos para el Distrito Federal, así como también las que formule la DGMME;”⁸

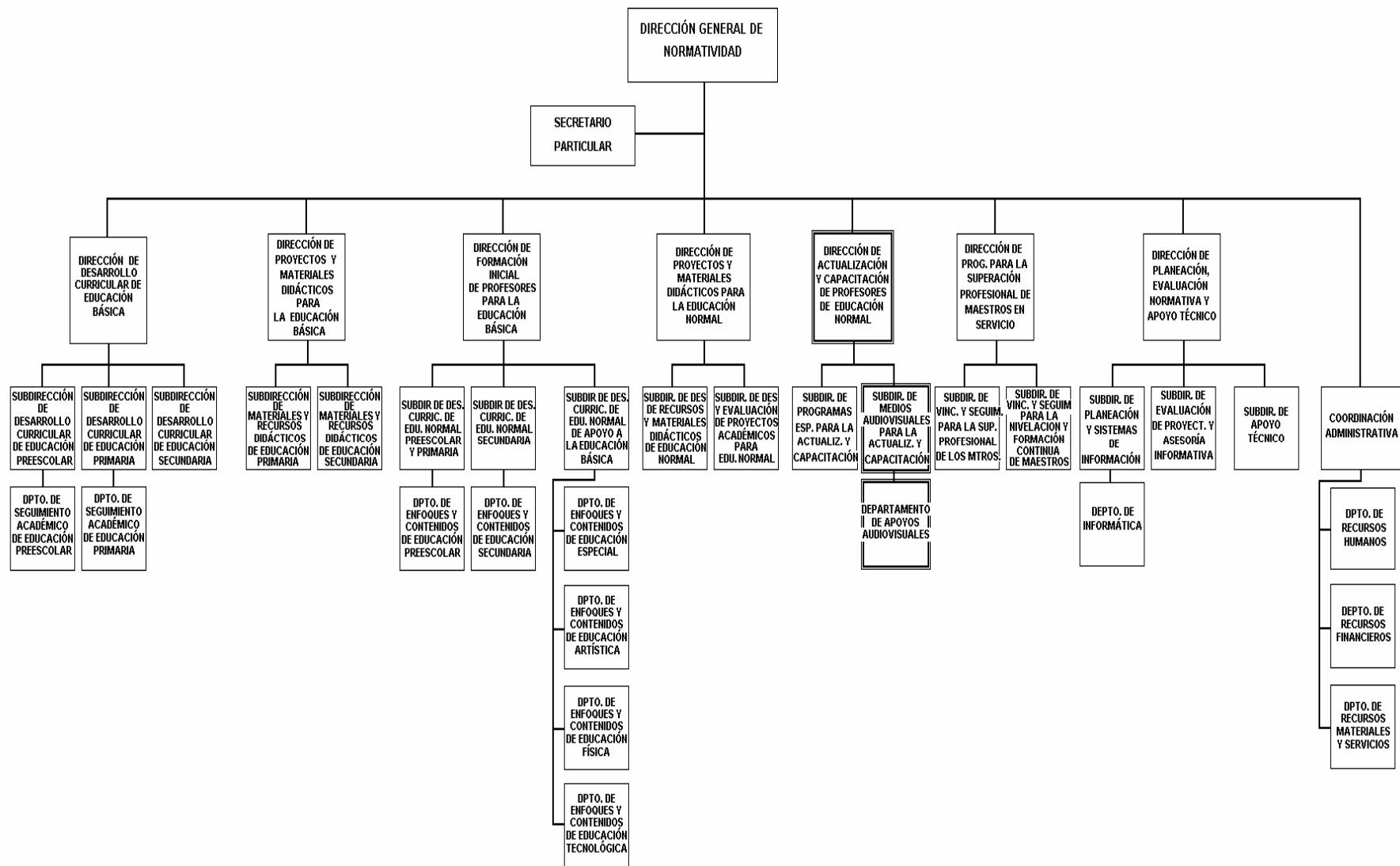
Éstas fueron sólo algunas de las funciones de la DGN. Así, fue su obligación generar —entre otras funciones ya señaladas— materiales y auxiliares didácticos para la actualización y la capacitación de los futuros maestros de educación básica, entre los que se encuentran los programas de televisión que fortalecen su formación inicial.

⁷ IDEM

⁸ IDEM

Para cumplir con la tarea de producir estos programas de televisión —después grabados a videos en formato VHS *Video Home System** o sistema de video en casa—, la DGN delegó esta labor a la Dirección de Actualización y Capacitación de Profesores de Educación Normal (DACEN) —área en donde estuvo inmersa la Subdirección de Medios Audiovisuales—.

El siguiente esquema, muestra el organigrama de la DGN:



La DACEN integró, con otras seis direcciones, a la DGN. Cada una de ellas cumplió funciones específicas que fueron desde el diseño curricular hasta la entrega de materiales didácticos y de recursos materiales a las escuelas normales del país. El funcionamiento interno en la DGN, no fue una estructura rígida, sino que sufrió constantes cambios de acuerdo con la carga laboral y de la especialidad o licenciatura que se trabajaba.

Las tareas que le fueron asignadas y que determinaron su funcionamiento interno, están establecidas en el Programa para la Transformación y el Fortalecimiento Académico de las Escuelas Normales (PROTFAEN). Este programa dicta las líneas de acción que deberán ser cumplidas por las siete direcciones que integran a la DGN, y en algunos casos, a la DGMYPE.

Después de la reestructuración del 22 de enero de 2005, el Programa para la Transformación y el Fortalecimiento Académico de las Escuelas Normales, fue transferido a la DGESPE, que se encargará de cumplir con los mismos objetivos planteados desde su arranque en 1996.

1.4 El Programa para la Transformación y el Fortalecimiento Académico de las Escuelas Normales

Como marco de este apartado conviene señalar en qué consiste la educación normal. Las escuelas normales son instituciones educativas que tienen a su cargo la formación inicial de los futuros maestros de educación básica. Las licenciaturas que se imparten en estas instituciones académicas son las siguientes: Licenciatura en Educación Preescolar, Licenciatura en Educación Primaria, Licenciatura en Educación Secundaria, Licenciatura en Educación Física, Licenciatura en Educación Especial, Licenciatura en Educación Primaria con enfoque Intercultural Bilingüe y Licenciatura en Educación Indígena; con especialidades en cada una de ellas.

De esta forma, a partir de 1996, en el marco del Programa Sectorial de Educación del entonces presidente Ernesto Zedillo, se inician una serie de reformas coordinadas por la SEP y las autoridades educativas estatales, orientadas a mejorar la calidad en la formación inicial de profesores de educación básica, para responder a las exigencias del desempeño profesional.

A través de estas políticas, el gobierno federal pretende que el futuro profesor de educación básica desarrolle competencias profesionales en rasgos muy específicos expresadas en el perfil de egreso de cada licenciatura. Algunas de ellas son las siguientes:

- “Habilidades intelectuales específicas (expresión oral, el hábito de la lectura, disposición para la investigación científica, etc.)
- Conocer a profundidad los contenidos de enseñanza, sus propósitos y los enfoques para su enseñanza y la secuencia lógica entre ellos, los procesos cognitivos de los alumnos así como su nivel de desarrollo
- Adquirir competencias didácticas indispensables para la labor docente: saber diseñar, organizar y poner en práctica estrategias didácticas y de evaluación adecuadas a los alumnos y a los contenidos de enseñanza, reconocer y atender la diversidad y necesidades educativas especiales de los educandos

- Consolidar una identidad profesional y ética al asumir como principios de su acción los valores que la humanidad ha consagrado: respeto y aprecio a la dignidad humana, libertad, justicia, democracia, solidaridad, tolerancia, honestidad y apego a la verdad; asumir y promover el carácter nacional, democrático, laico y gratuito de la educación pública; asumir su profesión como carrera de vida y reconocer el valor de su trabajo para el alumno y la sociedad
- Desarrollar la capacidad de percibir y responder a las condiciones sociales del entorno de la escuela mediante la apreciación y respeto a la diversidad regional, la valoración de la función educativa de la familia y el apoyo de la comunidad hacia la escuela”⁹

Lo anterior sirvió de base para la estructuración y establecimiento del Programa para la Transformación y el Fortalecimiento Académicos de las Escuelas Normales (PROTFAEN), con el que se busca contribuir a la formación de futuros docentes a partir de seis líneas de acción —cuando inició el programa en el año 96 eran solo cuatro líneas de acción—, para que adquieran estas habilidades en las licenciaturas que se imparten en educación normal.

Con estas acciones, la Secretaría de Educación Pública a través de la Dirección General de Normatividad, pretende generar una formación docente integral que permita formar ciudadanos responsables, conscientes de sus deberes y de sus responsabilidades dentro de la sociedad.

⁹ Dirección General de Normatividad. Subsecretaría de Educación Básica y Normal. México 1999.

PROGRAMA PARA LA TRANSFORMACIÓN Y EL FORTALECIMIENTO ACADÉMICOS DE LAS ESCUELAS NORMALES	
Líneas de Acción	
1996-2001	2001-2003
1. Transformación curricular	1. Reforma de los planes y programas de estudio para la formación inicial de maestros de educación básica
2. Actualización y perfeccionamiento profesional del personal docente de las escuelas normales	2. Formación y actualización del personal docente y directivo de las escuelas normales
3. Elaboración de normas y orientaciones para la gestión institucional y la regulación del trabajo académico	3. Mejoramiento de la gestión institucional
4.- Mejoramiento de la planta física y del equipamiento de las escuelas normales	4.- Regulación del trabajo académico de los maestros de las escuelas normales
	5.- Evaluación de las escuelas normales
	6.- Regulación de los servicios que ofrecen las escuelas normales

Como se mencionó anteriormente, cada una de las direcciones de área que integraron a la DGN se dieron a la tarea de cumplir una a una las líneas de acción señaladas en el PROTFAEN. Para ubicar específicamente el trabajo que desempeñé en la DACEN, es preciso señalar la línea de acción que especifica la elaboración de materiales audiovisuales.

La línea de acción del PROTFAEN que marcó uno de los objetivos de la DACEN y en específico, de la Subdirección de Medios Audiovisuales, fue la línea dos: *Formación y actualización del personal docente y directivo de las escuelas normales*. Las actividades realizadas para cumplir dicha función, se centran en ofrecer a los profesores de las escuelas normales talleres de actualización nacionales, regionales y estatales sobre los enfoques y contenidos de los nuevos programas de estudio.

Para apoyar esta línea "...se han editado y distribuido materiales de actualidad que forman parte de la Biblioteca del Normalista y de la Biblioteca para la Actualización del Maestro, la producción de programas televisivos sobre temas relacionados con los programas de estudio, y la puesta en operación en la página web de la Red Normalista..."¹⁰

En la distribución de la Biblioteca del Normalista y de Actualización para el Maestro intervenía otra área de la DGN, la Dirección de Proyectos Materiales Didácticos para la Educación Normal, quien se encargaba de hacer llegar a las escuelas normales inscritas al PROTFAEN dichos materiales. La responsabilidad de producir programas televisivos recaía específicamente en la Subdirección de Medios Audiovisuales de la DACEN.

En la actualidad, dentro de la Subsecretaría de Educación Superior en la DGESPE, recae aún en la Subdirección de Medios Audiovisuales aunque en realidad no existe un subdirector a cargo. Quienes realizamos las tareas de producción de programas de televisión, somos dos personas que tenemos el cargo de Jefes de Departamento de esta Dirección.

¹⁰ Gaceta de la Escuela Normal No.1. Subsecretaría de Educación Básica y Normal. México 2003

Sin embargo, y para la finalidad de este trabajo, nuestra tarea actual está trazada bajo la dinámica laboral que la DGN planteaba. Las denominaciones han cambiado pero no así nuestras funciones. Las actividades del CPTE incluso adquieren mayor importancia pues en ocasiones los contenidos y los guiones de los programas están desarrollados por completo por nosotros. En el capítulo siguiente se explica la forma de trabajo que sirvió de base para desarrollar nuestra actividad actual.

CAPÍTULO 2. LA COORDINACIÓN DE PRODUCCIÓN DE TELEVISIÓN EDUCATIVA DENTRO DE LA DIRECCIÓN DE ACTUALIZACIÓN Y CAPACITACIÓN DE PROFESORES DE EDUCACIÓN NORMAL

2.1 Objetivos y funciones de la Dirección de Actualización y Capacitación de Profesores de Educación Normal

La DACEN —entre otras funciones—, se encargaba de brindar apoyo pedagógico-operativo a las demás direcciones de DGN que así lo solicitaban y a cubrir necesidades que surgían a partir de la tarea de actualizar y capacitar a los profesores de educación normal. En el reglamento interno de la DGN, de los diez objetivos que le competían a la DACEN, dos estaban referidos a la realización de programas de televisión:

- “Coordinar la producción de diversos apoyos didácticos de carácter audiovisual e informático que apoyen la actualización y la capacitación permanente de los docentes de las escuelas normales
- Elaborar, en coordinación con las áreas involucradas en la DGN los criterios para el diseño de proyectos que impulsen el uso de los acervos bibliográficos y los recursos educativos —audiovisuales e informáticos— de los que disponen las escuelas normales”¹¹

Asimismo, y aunque no estaba señalado específicamente en este reglamento, la DACEN se encargaba de la difusión de los audiovisuales elaborados. Esta labor se llevó a cabo a través de carteles y dípticos para cada programa de televisión producido, que eran enviados a las escuelas normales de todo el país. Esta labor no estuvo reglamentada pero se había realizado con cierto éxito hasta 2001, año en que se suspendió la tarea.

Otra labor que no estaba incluida en el reglamento de operación de la DACEN, fue la de —una vez concluida la producción de los programas de televisión—

¹¹ Dirección General de Normatividad. Subsecretaría de Educación Básica y Normal. México 1999.

gestionar, mediante licitación pública, el multicopiado a formato VHS, de cada uno de los programas.

De esta forma cada escuela normal recibía, junto con los materiales bibliográficos y programas de estudio que la DGN enviaba a las escuelas normales (ahora lo hace la DGESPE), los videos producidos cada semestre.

Pero así como se suspendió la elaboración de carteles y dípticos, la DACEN dejó de multicopiar sus producciones televisivas y a las escuelas normales solamente se enviaron las producciones realizadas hasta el segundo semestre de la Licenciatura en Educación Preescolar y Secundaria. Sólo en el caso de la Licenciatura en Educación Primaria se enviaron todas las producciones —en ese año hasta el sexto semestre —a las instituciones normalistas del país.

Así, la DACEN brindó herramientas audiovisuales a los profesores normalistas. La DACEN a través de la Subdirección de Medios Audiovisuales (SMA) brindó el apoyo necesario en esta labor. Prácticamente todas las áreas de la DGN estaban en constante comunicación con la SMA y con el Departamento de Apoyo Audiovisual (DAA) que determina las necesidades técnicas para llevar a cabo la producción de televisión.

2.2 La producción televisiva de la Subdirección de Medios Audiovisuales

Es necesario explicar la dinámica de trabajo interno que se desarrolló en la DGN para comprender el proceso de elaboración de audiovisuales. Como he mencionado anteriormente, el proceso es el mismo en la actual DGESPE. Con la puesta en marcha del PROTFAEN en 1997, la SEP inició la reforma de programas de estudio en educación normal, en la Licenciatura en Educación Primaria —esta reforma es conocida como Plan 97—.

Para poner en marcha el Plan 97, la DGN, a través de sus equipos académicos, reformó el plan de estudio anterior y efectuó talleres nacionales de actualización cada seis meses durante cuatro años, en los que se impartían las reformas realizadas —asignatura por asignatura— a maestros provenientes de todas las entidades del país, quienes a su vez hacían lo propio al volver a sus respectivos lugares de origen—efecto cascada—.

Para reforzar esta labor, la DGN decidió producir programas de televisión que se transmitirían a todo el país —a través de la Red Edusat—y en los que participaron los académicos encargados de llevar a cabo las reformas. Así, cada semestre fue rediseñado y en los programas de estudios impresos, quedaron señalados los videos que los alumnos normalistas deben consultar para fortalecer su formación inicial.

Durante los cuatro años que duró la reforma a la Licenciatura en Educación Primaria —1997-2001—, se llevaron a cabo 108 programas de televisión divididos en dos tipos de producción: Presentaciones de Cursos y las Conferencias Temáticas. Revisemos estos conceptos.

Las Conferencias Temáticas (CT) son aquellas grabaciones que se realizan a petición de los equipos académicos de la DGN y en las que un especialista, a invitación expresa de los profesores, acude al taller de actualización o a un sitio determinado a dar una charla sobre un tema específico que apoya los contenidos de un programa de estudios.

Posteriormente, en el programa de estudios impreso, se recomienda observar dicho programa de televisión en la Red satelital Edusat o el video —si se encuentra en la escuela— para comprender y/o reforzar los contenidos de la asignatura.

Por otra parte, las Presentaciones de Curso (PC), son aquellos programas de televisión en los que los equipos académicos que diseñaron o reformularon la asignatura en cuestión, presentan a la comunidad normalista la estructura y objetivos a cumplir en el nuevo programa de estudio. Así, en algunas asignaturas existen dos programas de televisión, es decir, su presentación de curso y una conferencia temática en la que un especialista explica conceptos específicos o abunda en el tema de la asignatura.

Para 1999 se comenzó con la reforma de las Licenciaturas en Educación Preescolar —Plan 99— y Secundaria —Plan 99— con la misma modalidad de producción televisiva de CT y PC. En el año 2002 se hace lo propio con la Licenciatura en Educación Física —plan 2002—. A partir de este año, y por acuerdo entre la DACEN y las demás direcciones de la DGN, se decide terminar con la producción de Presentaciones de Curso por razones que serán explicadas posteriormente en este trabajo. En el año 2004 se inició con la Licenciatura Educación Especial —Plan 2004—. Así, hasta el mes de marzo de 2005 se alcanzó la cifra de 250 programas de televisión producidos por la DGN.

¿Dónde comienza el proceso de producción de un material audiovisual en la DGN y actualmente en la DGESPE? Comienza con los equipos académicos y el tipo de necesidades que plantean en el diseño del plan de estudio. Cuando han evaluado la pertinencia de un programa de televisión, realizan las gestiones con la SMA quien delega la responsabilidad en el Departamento de Apoyo Audiovisual (DAA). Esta área está compuesta por dos Coordinadores de Producción de Televisión y esta es la labor que he desempeñado profesionalmente durante cinco años y cinco meses. Nótese que gestionan el apoyo pero en ésta y en ninguna otra parte del proceso, solicitan grabación ya con un guión hecho.

2.3 Funciones del Coordinador de Producción de Televisión Educativa

2.3.1 Justificación del puesto de CPTe

Entendamos la necesidad de crear un Departamento de Apoyo Audiovisual (DAA). En una dirección conformada exclusivamente por profesores formadores de docentes, ¿cómo generar materiales audiovisuales en los que se registren todos los elementos que los maestros desean explicar? De esta forma el DAA es un medio para alcanzar los objetivos que pretenden los equipos académicos.

Así, el CPTe deberá ser un intermediario entre los equipos académicos y los equipos de producción de televisión por lo que resulta fundamental manejar ambos lenguajes. Por lo tanto, debía tener conocimiento de los objetivos de cada programa de estudio diseñados en la DGN y actualmente en la DGESEPE; debe involucrarse con las teorías planteadas en ellos, conocer la bibliografía señalada para que —con todas estas herramientas— pueda diseñar materiales audiovisuales interesantes, atractivos en contenidos, fluidos, con esquemas dinámicos y tener los elementos suficientes para plantear un guión que enriquezca los contenidos de la asignatura a tratar.

Además, le exige al CPTe una comunicación constante con el equipo académico quien también le planteará ideas sobre el material audiovisual que desea elaborar. Los académicos —que en ocasiones desean producir programas que requieren un presupuesto muy elevado— también tienen herramientas que han aprendido durante su formación inicial y en su desempeño profesional —pues han llevado asignaturas que los acercan al uso de los medios de comunicación en el aula o la misma experiencia que les brinda el hecho del participar en distintas video conferencias—, que les permiten proponer y tener una idea muy clara del programa de televisión que pretenden incluir como auxiliar didáctico de su asignatura.

Es en estos casos, en los que el CPTe debe evaluar la viabilidad del proyecto presentado por los académicos, donde es necesario plantear alternativas para satisfacer al máximo las pretensiones originalmente señaladas para el audiovisual sin afectar la calidad y el contenido del mismo.

De manera paralela, el CPTe debe conocer las cuestiones técnicas de producción para cubrir las necesidades de tal solicitud. Deberá tener una idea clara y precisa sobre los contenidos que se pretenden resaltar en el audiovisual y deberá saber transmitirla al equipo de producción.

El CPTe tiene la tarea de coordinar estas funciones y de ahí la necesidad por contar en la DGN y en DGEspe, con personal que funge como *traductor* entre el equipo académico y el equipo de producción de televisión. Sin esta labor, la video cámara del equipo de producción sería un mero elemento de registro sin intervención en los contenidos. Ambas partes, técnica y académica verían disminuidos sus alcances en los materiales audiovisuales.

2.3.2 Ubicación del CPTe en el organigrama de la Dirección General de Normatividad (DGN)

Cabe mencionar nuevamente que aunque la DGN desapareció en enero de 2005, la DACEN —ahora Dirección de Desarrollo Curricular dentro de DGESE— para el caso específico de producción de medios audiovisuales mantiene esta estructura en la actualidad. De esta forma el DAA sigue teniendo las mismas funciones que tuvo en la DGN.

El papel de CPTe en esta subdirección ha adquirido diferentes facetas además de incluir cada vez más actividades. La Dirección de Actualización y Capacitación de profesores de Educación Normal —a parte de su director— cuenta con dos subdirecciones: Subdirección de Programas Especiales para la Actualización y Capacitación y la Subdirección de Medios Audiovisuales para la Actualización y Capacitación.

Es en esta última subdirección donde se encuentra el Departamento de Apoyos Audiovisuales y en la que —originalmente— desempeñaban la labor de CPTe cuatro personas. De esta forma la DACEN, en la persona de su directora de área, tiene a su cargo dos subdirecciones. Cuando comenzaron los trabajos del PROTFAEN, la subdirección de medios audiovisuales se conformó por un equipo de cinco personas y una más de apoyo secretarial.

Al ingresar a laborar a esta Dirección, mi primera jefa directa o Subdirectora de esta área, tenía la formación en Ciencias de la Comunicación y una Maestría en el mismo campo. Sus conocimientos teóricos eran extensos además de contar con la práctica que le brindó producir programas para DGN. Por comenzar un doctorado en Ciencias de la Comunicación, salió del equipo en enero del 2001 y sin que nadie ocupara el puesto, los cuatro CPTe de ese entonces, nos encargamos de producir treinta y tres programas de televisión, pues la subdirección de medios audiovisuales estuvo vacante durante once meses.

Los CPTe asumimos las responsabilidades de la subdirección sin ser subdirectores, con sus respectivas obligaciones pero no con sus derechos ni con la representatividad deseada. Con un enfoque más académico, el director general de Normatividad, puso en el cargo a una licenciada en Educación Primaria que había visto trunca su carrera de Periodismo y Comunicación Colectiva, con quien se trabajó hasta febrero de 2004.

La experiencia profesional de la entonces subdirectora se había dado en el campo editorial, por lo que en cuestiones de su área de televisión, consultaba cualquier decisión con su equipo. Con la experiencia de los CPTe's —quienes nos desenvolvimos en el trabajo sin la necesidad de ser supervisados entregando resultados sin contratiempos— fue difícil estar nuevamente sujetos a una figura de autoridad que pretendía controlar —lógicamente— a su equipo. El hecho de tener una jefa con poco conocimiento en el área, nos hacía tomar decisiones sin consultarla, lo que poco a poco mermó el buen trabajo de ambas partes.

El perfil profesional de los cuatro integrantes del equipo de CPTe es en Ciencias de la Comunicación. Dos integrantes provenían de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM y una más era egresada de la Universidad Intercontinental. Además la experiencia profesional de tres de nosotros había sido en empresas privadas de televisión, en el área de producción y postproducción, por lo que era difícil tener al mando a alguien con nula experiencia en el rubro. Reconozco este error profesional pues no supe ser vertical y acatarme a las instrucciones que recibía. Muchas veces actué por mi cuenta lo que a la larga tuvo consecuencias graves.

Aunque con el paso del tiempo el DAA, ha visto disminuido su personal, esta fue la estructura que se mantuvo por tres años para satisfacer la demanda de producción de la DGN. Actualmente en DGESE, en la Dirección de Desarrollo Curricular, solamente somos dos personas quienes permanecemos en el Departamento, sin apoyo secretarial y sin subdirectora.

2.3.3 Relación laboral con las áreas que integran a la DGN

La producción audiovisual está determinada por las necesidades de producción que plantean las direcciones de área que integraron a la DGN: la Dirección de Desarrollo Curricular de Educación Básica, la Dirección de Proyectos y Materiales Didácticos para la Educación Básica, la Dirección de Formación Inicial de Profesores para la Educación Básica, la Dirección de Proyectos y Materiales Didácticos para la Educación Normal, la Dirección de Programas para la Superación Profesional de Maestros en Servicio, la Dirección de Planeación, Evaluación Normativa y Apoyo Técnico y la DACEN misma.

Estas siete direcciones de área, cumplieron las seis líneas de acción plasmadas en el PROTFAEN. Aunque una u otra dirección asumió distintas funciones cuando el trabajo lo requirió y así, la Dirección de Proyectos y Materiales Didácticos para la Educación Normal, auxilió en el diseño de programas de estudio a la Dirección de Desarrollo Curricular de Educación Básica, que fue la dirección que concentró el trabajo académico de diseño curricular.

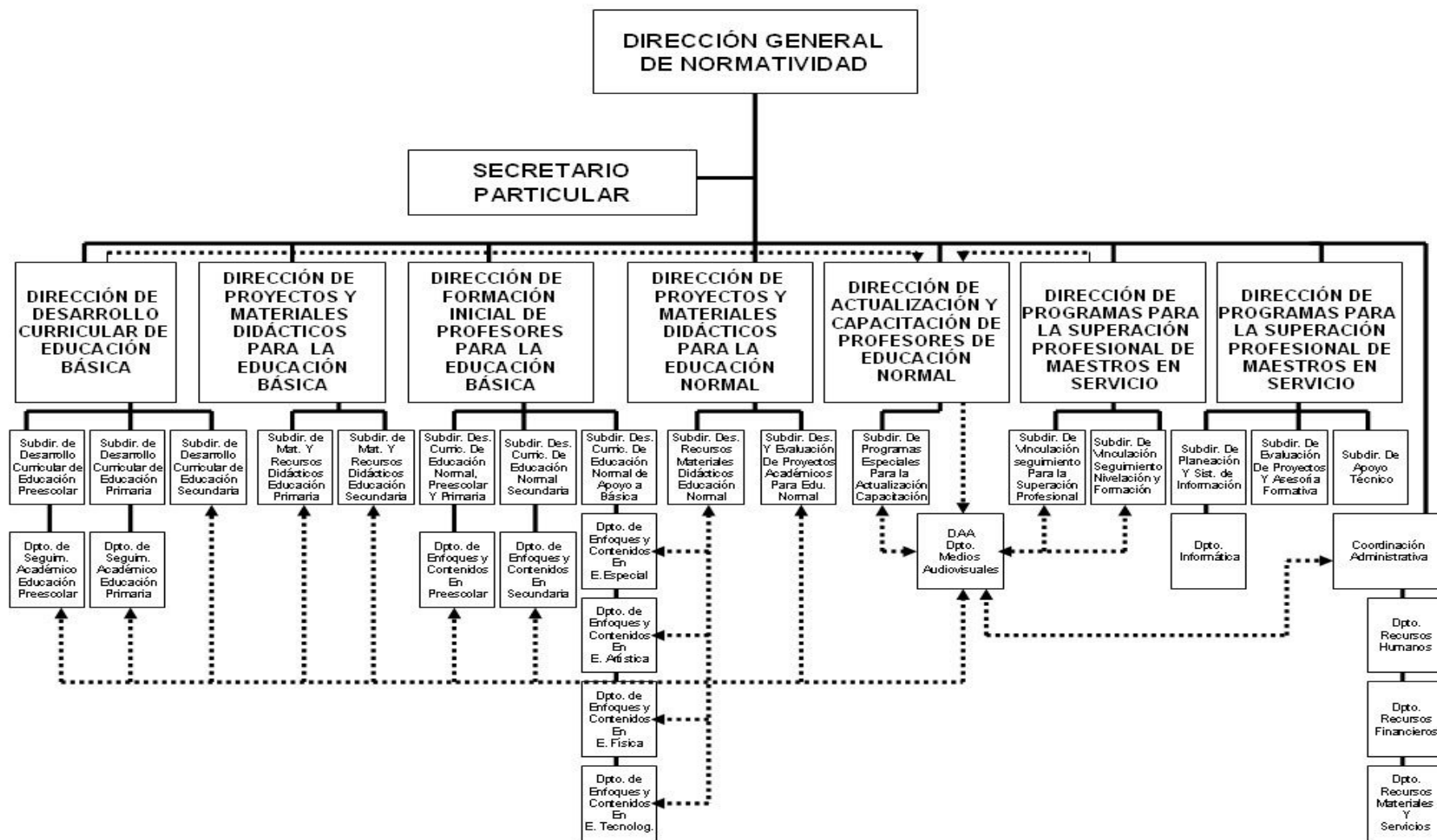
Bajo la estructura anterior, la DACEN no hacía diseño curricular. Actualmente la DACEN ha modificado su denominación y es la que concentra el trabajo académico de la DGN. El diseño curricular es el que da sentido —y trabajo— al DAA. Para explicar un poco la dinámica de trabajo en la DGN, expongo un ejemplo de cómo, en conjunto con esta área, se comienza con el trabajo de producción audiovisual. La Dirección de Formación Inicial de Profesores de Educación Básica, trabaja en la reforma —entre otras tantas— de la Licenciatura en Educación Preescolar Plan 1999. En el mapa curricular de esta licenciatura, se señala que para el quinto semestre los alumnos de la licenciatura deberán cursar *Conocimiento del Medio Natural y Social II*.

El equipo académico que diseña el currículo de esta asignatura, plantea —a partir del perfil de egreso de la licenciatura— cuáles son los conocimientos que el alumno deberá conseguir en esta asignatura. Ahí, se recomiendan lugares a visitar, bibliografía, películas y, de ser el caso, un video producido

expresamente para fortalecer los contenidos señalados en este programa. El resultado de este trabajo es un Programa de Estudio que se utilizará en la Licenciatura de Educación Preescolar de todas las Escuelas Normales públicas del país.

Cuando el equipo de académicos decide llevar a cabo la producción de un programa de televisión, se lo hace saber a su respectivo director de área y es él quien comunica a la directora de la DACEN –vía atenta nota— la intención del equipo docente. De la misma forma, otras direcciones evalúan previamente la posibilidad de grabar una conferencia o actividades desarrolladas en sus propias áreas. A pesar del análisis previo, en ocasiones los resultados de una grabación no son los esperados y se decide –en conjunto con el DAA—echar marcha atrás con la producción de la misma.

Veamos el siguiente esquema para ubicar, con línea punteada, las áreas con las que se relaciona el DAA:



En el esquema podemos ver, como es el que el DAA se relaciona con todo el equipo de académicos de la DGN. Aunque no se descarta que la Dirección de Planeación, Evaluación Normativa y Apoyo Técnico, pudiese requerir del apoyo del DAA (para el caso, por ejemplo, de generar un curso en nuevas tecnologías o para el uso del equipo de cómputo), en cinco años que llevo laborando en esta Dirección, jamás se ha trabajado con ellos. No hay ninguna otra dirección con la que el DAA no haya trabajado.

A través de nuestra directora se solicita el apoyo del DAA y después el contacto con los equipos académicos se realiza de manera directa. Es de notar que el puesto de Subdirección de Medios Audiovisuales ha desaparecido de la estructura de la DACEN y en la Dirección de Desarrollo Curricular sucedió lo mismo, por lo que ahora la Directora de área ha pasado a ser la jefa directa de este departamento.

La línea en forma bidireccional señala, como es que el trabajo entre el DAA y el área en cuestión se retroalimenta para elaborar documentos conjuntos que integran ambas visiones. De esta forma fluye información de manera continua que le va dando forma a los guiones televisivos.

2.3.4 Funciones específicas del Coordinador de Producción de Televisión Educativa

Cabe señalar que a lo largo de cinco años en los que he desempeñado la labor de CPTe en la DACEN (cuatro años y cuatro meses en DGN y un año en DGEspe), las tareas han variado en múltiples ocasiones. Como ya he mencionado, al ingresar a este trabajo, la estructura del DAA era mucho más grande y sólida que, poco a poco, los reajustes estructurales se han encargado de mermar en lo que a recursos humanos se refiere.

Sin embargo, a pesar de estas variantes, existen actividades fundamentales que por obvias razones el CPTe no podrá dejar de realizar. Entre estas cuestiones imprescindibles podrían señalarse las siguientes:

- *Establecer un primer contacto con el equipo de académicos que solicita la producción de un audiovisual para escuchar la idea que plantean.*

En este primer acercamiento con los profesores, se realiza una charla en la que se ubican los principales aspectos que se desean destacar en el programa de televisión. Resulta fundamental para las tareas del CPTe pues a través de este acercamiento se permite establecer las necesidades de producción, así como dejar en claro al académico las implicaciones económicas y logísticas que requiere su proyecto de televisión.

- *Revisar el programa de estudio de la asignatura en cuestión para no perder de vista los rasgos del perfil de egreso que se pretenden.*

Es muy importante que el CPTe además de esto, tenga en mente los objetivos que pretende cada asignatura. De esta forma cada programa de televisión estará apegado a los programas de estudio y cumplirá por completo con lo establecido. Así se evita que desde el proceso de preproducción y hasta la postproducción de televisión, el programa se salga de los lineamientos previamente definidos. Todo esto con la finalidad de no generar productos inútiles.

- *Generar un listado de necesidades que requerirá la producción para acordar fechas de entrega*

Como en cualquier actividad, elaborar un cronograma con fechas tentativas, con objetivos y tareas muy concretas a realizar. Se debe señalar además el número de días requeridos para levantar la imagen que vestirá el programa de televisión —*break de grabación**—, los lugares en los que se encuentran las instituciones educativas o las locaciones en las que se requiere grabar, el número de horas que implicaría la calificación del material original de cámara, así como también el número de horas que requerirá postproducir el programa en cuestión. De esta forma se puede prever una fecha de entrega del programa producido.

- *Realizar una segunda reunión con el equipo de académicos para establecer acuerdos ante las necesidades planteadas*

En un segundo acercamiento, se realiza una charla con el equipo de académicos para mostrarles el cronograma previamente elaborado y el break de grabación. Una vez que el equipo de académico aprueba la propuesta son ellos quienes contactan a las instituciones con las que se trabajara determinada actividad a grabar. De ser necesario hacen visitas a la institución seleccionada en compañía del CPTe para que éste verifique instalaciones y los puntos específicos del plantel en los que se llevará a cabo la grabación.

- *Una vez tomados los acuerdos, establecer contacto con la institución o empresa privada que brindará los servicios de grabación.*

Es en esta etapa donde la burocracia comienza a jugar un papel trascendental dentro del proceso de producción. Dependerá de la importancia o urgencia de la conferencia o actividad a grabar las que aceleren los trámites administrativos que genera contratar los servicios de una empresa de televisión privada. Tomar en cuenta estos aspectos es trascendental para el CPTe, pues de ahí dependen también la cantidad y la calidad del equipo técnico que se puede contratar.

En determinadas ocasiones y con un presupuesto holgado se pueden generar productos de buena calidad y que no resulten tan simples desde el plano visual—es decir, a una sola cámara—para el espectador pues en ellos van implícitos una buena producción y por supuesto, gran cantidad de elementos gráficos derivados de una buena postproducción.

- *Acordar con el equipo de producción asignado, los aspectos a resaltar durante el desarrollo durante la grabación.*

Es muy importante que el CPTTE transmita perfectamente a la producción, la intención que pretende destacar en una toma o encuadre determinado. Se debe tomar en cuenta, que el productor de televisión siempre buscará cuidar la estética televisiva del programa a realizar. Si el productor desconoce los objetivos que se pretenden, cuidará más el que una toma esté libre de movimientos bruscos, que cuente con una buena iluminación o que el objetivo no genere sombras en las paredes, que se escuche bien el audio y otros muchos aspectos más. No quiere decir que no sea importante tomar en cuenta todo lo anterior, pues de esto deriva una producción con calidad. Sin embargo, lo importante siempre será registrar una toma que se apegue completamente a los objetivos que se trazaron en el break de grabación. En lo posible, se debe transmitir esta intención al realizador, pues de esta forma se producirán contenidos apegados a los planes y programas de estudio.

- *Supervisar y/o llevar a cabo la realización del programa de televisión (dirección de cámaras, iluminación, ajuste de tomas, recopilar el material adicional de los ponentes así como tomar sus datos personales, revisar el programa de estudio para adecuar los contenidos al programa de televisión, etcétera.)*

Esta acción pretende evitar que el productor de televisión convierta un programa educativo en un show televisivo comercial. Se debe tomar en cuenta y hacerle ver a la producción, que el auditorio al que va dirigido el programa es una población estudiantil y docente, en el que no caben elementos televisivos de producciones de otra naturaleza. Por citar un ejemplo, no es posible que una conferencia magistral se pretenda insertar

cortinillas musicales con elementos gráficos que contrasten con la seriedad del programa o con temas musicales que distraigan al auditorio.

- *Solicitar una copia del video en formato VHS con código de tiempo visible para su revisión posterior*

La única forma de poder calificar posteriormente una grabación realizada en formato profesional —el que sea—, es copiando el contenido de la cinta original de cámara a un formato casero como lo es el VHS —*Video Home System*—. Este paso podría omitirse si nuestro departamento contara con máquinas reproductoras profesionales, cuestión que difícilmente sucederá. Así que, contar con el material en VHS nos permite una revisión en la oficina y, en algunos casos, en casa.

- *Calificar el material y elaborar una propuesta de guión, así como los cortes que requerirá la grabación para ajustarse a los tiempos de transmisión de la Red Edusat (treinta o sesenta minutos)*

La revisión del material levantado en la grabación en formato VHS, nos permite elaborar un listado de edición —mejor conocido como EDL o *Edit Decision List**— con el que llegaremos a la sala de postproducción para armar nuestro programa. Si esto no sucede, el proceso de postproducción, lejos de ser un proceso de armado e ilustrado de un programa, se convierte en una sala de calificación bastante cara.

2.4 La producción televisiva de la Dirección General de Normatividad

Con el mecanismo de producción televisiva que se tuvo en DGN y ahora en DGESPE, se logró producir una gran cantidad de programas de televisión que poco a poco, mejoraron su calidad y ganaron terreno entre las producciones de todas las dependencias de la SEP. No solamente se hicieron programas para las distintas licenciaturas sino también para reforzar programas específicos o difundir reuniones o encuentros internacionales. La producción fue muy variada y el auditorio de nuestros programas dejó de ser exclusivamente la comunidad normalista y se nos abrieron espacios en Canal 22 para producir programas dirigidos a un sector más amplio de la población, ya no sólo la señal restringida de la Red Edusat.

Todos estos trabajos no perdieron de vista los objetivos conferidos a la DGN que coadyuvaron a las tareas de la Subsecretaría de Educación Básica y Normal para elevar la calidad de la educación inicial, especial, básica y normal que se imparte en el país. La DGN —y ahora la DGESPE— tenía la obligación de generar —entre otras funciones— materiales y auxiliares didácticos para la actualización y capacitación de los futuros maestros de educación básica.

Así, en el marco del *Programa para la Transformación y el Fortalecimiento Académicos de las Escuelas Normales* (PTFAEN) se diseñó y produce la serie de televisión ***Transformar a las Escuelas Normales*** (TEN). Su objetivo es ofrecer a la comunidad normalista —directivos, maestros y alumnos— material didáctico audiovisual que les apoye en la aplicación de los cursos que conforman el plan de estudios de las licenciaturas en Educación Preescolar, plan 1999; en Educación Primaria, plan 1997; Educación Secundaria, plan 1999; Educación Física, plan 2002 y en Educación Especial, plan 2004; que se imparten en las escuelas normales del país.

Como se señalaba anteriormente, la producción se dividió en Presentaciones de Curso y Conferencias Temáticas. En el año 2002 se tomó la decisión de producir solamente *Conferencias Temáticas*, pues son materiales que brindan más aportaciones a la formación inicial de los profesores.

Las presentaciones de curso implicaban un despliegue innecesario de recursos, pues lo planteado por los ponentes en el programa de televisión volvía a ser presentado por los profesores normalistas en el aula y se explicaba además en el programa de estudio impreso. De esta forma, las licenciaturas en Educación Física y Educación Especial, comenzaron sin este tipo de producción.

Desde 1997 hasta el primer semestre del año 2005 la producción se distribuyó de la siguiente manera:

✓ Transformar a las Escuelas Normales	
• Licenciatura en Educación Preescolar	40 programas
• Licenciatura en Educación Primaria	100 programas
• Licenciatura en Educación Secundaria	62 programas
• Licenciatura en Educación Física	14 programas
• Licenciatura en Educación Especial	5 programas
TOTAL	221 programas¹³

A partir de los trabajos de actualización de esta dirección, se han producido varias series de televisión además de *Transformar a las Escuelas Normales*. Así, en 1998, la Asamblea General de la *Organización de Estados Iberoamericanos* (OEI), integrada por los ministros de Educación, aprobó en Buenos Aires, Argentina, en 1994, un programa relacionado con la profesión docente y reconoció el hecho de que se requiere una intervención urgente que facilite su vinculación con las condiciones de la escuela y la educación en su conjunto.

Esta reunión fue producto del trabajo de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en conjunto con la *Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura*, con un interés particular: los profesores de educación básica. La reunión se tituló ***Encuentro internacional sobre***

¹³ Informe General 2005. Dirección de Actualización y Capacitación de Profesores de Educación Normal. Subdirección de Medios Audiovisuales. Dirección General de Normatividad.

formación de profesores de educación básica: para una educación con calidad y equidad. La serie de televisión llevó también ese título.

El encuentro reunió a especialistas y participantes de 14 países así como a más de 300 profesores y responsables de la formación de maestros en México, en torno a tres temas fundamentales en el desempeño académico: formación inicial, formación continua y formación de posgrado.

La DACEN, mediante el DAA fue la responsable de producir estos programas de televisión que documentaron las participaciones de los especialistas que intervinieron en dicho encuentro. La serie está integrada por ocho programas con ponencias de países como: España, Uruguay, Colombia Chile y México, entre otros.

PROGRAMAS PRODUCIDOS:

✓ Encuentro Internacional **8 programas¹⁴**

Además de Transformar a las Escuelas Normales desde 1997 a la fecha y del Encuentro Internacional en 1999, en el año 2003 surge la serie ***Formación Docente***. Esta serie nace para apoyar y difundir el programa ***Hacia una política integral para la formación y el desarrollo profesional de los maestros de educación básica***. El objetivo de esta política es analizar la situación actual de los maestros, los servicios que proporcionan las escuelas normales y las instituciones formadoras de docentes y los retos a vencer para mejorar la formación de los maestros de educación básica.

De manera anticipada —vía telefónica y por fax a todas las escuelas normales del país— y por medio de la página de Internet *Formación Docente* —puesta en servicio para este fin— se convocó a todos los maestros en servicio, a la comunidad normalista y a los involucrados en la educación a sintonizar los programas a fin de establecer comunicación con los especialistas pues la transmisión de esta serie se realizó en vivo.

¹⁴ IDEM

PROGRAMAS PRODUCIDOS:

√ Formación Docente **11 programas**¹⁵

Además de las tres series antes mencionadas y con la finalidad de reforzar o difundir determinadas áreas o trabajos específicos realizados por la DGN, se han producido programas de televisión unitarios. Entre estas producciones se encuentran: “*Seguimiento y Evaluación Interna de las Escuelas Normales*” y “*Programa para el Mejoramiento Institucional de las Escuelas Normales (PROMIN)*”, *Red Normalista*, *Barra de Verano*, entre otros. Los **Programas Especiales** se han incorporado en la Barra de Programación de la DGN en semestres indistintos.

PROGRAMAS PRODUCIDOS:

√ Producciones Especiales **10 programas**¹⁶

El total de producción de la Dirección General de Normatividad alcanza la siguiente cifra (desde el año de 1997 y hasta el mes de mayo de 2005):

√ Transformar a las Escuelas Normales	
▪ Licenciatura en Educación Preescolar	40 programas
▪ Licenciatura en Educación Primaria	100 programas
▪ Licenciatura en Educación Secundaria	62 programas
▪ Licenciatura en Educación Física	14 programas
▪ Licenciatura en Educación Especial	5 programas
√ Encuentro Internacional	8 programas
√ Formación Docente	11 programas
√ Producciones Especiales	10 programas

GRAN TOTAL:

250 programas de televisión¹⁷

¹⁵ IDEM

¹⁶ IDEM

¹⁷ IDEM

Así, durante el periodo escolar los programas de televisión son recibidos en todo el país en más de 521 planteles normalistas, centros de maestros y en todas aquellas instituciones que cuentan con codificador satelital para recibir señal del sistema Edusat. En el periodo vacacional la audiencia se extiende a los hogares de todo el país ya que la DGN participa con programas de interés público y no solamente atiende a la población docente, pues la programación se transmite simultáneamente por Canal 16 de Edusat y por el canal 22 de televisión abierta en el espacio denominado Barra de Verano.

Para regular la transmisión de nuestra producción, se elabora una Barra Programática diseñada en función del semestre que se cursa en las escuelas normales, así como del horario asignado por el Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE). Dicha programación se publica, principalmente, en la página de Internet *Red Normalista* —instrumento de difusión de la DGN en Internet—, en la revista *Edusat* y a través de *spots** promocionales que se transmiten en el canal 13 del sistema.

Los horarios de transmisión de los programas producidos por la DGN, transmitidos por el canal 13, son los días lunes, martes y jueves de 10:00 a 11:00, con repeticiones vespertinas de las 16:00 a 17:00 hrs. La difusión se extiende a través del multicopiado de los programas de televisión a videos VHS. Como se señaló anteriormente, el envío de videos que realizaba la DGN a las escuelas normales se suspendió en el año 2000. Así, la retransmisión permite captar a la mayoría de la comunidad normalista, pues de esta forma los responsables de las aulas de Medios Audiovisuales graban y completan el acervo faltante en las escuelas.

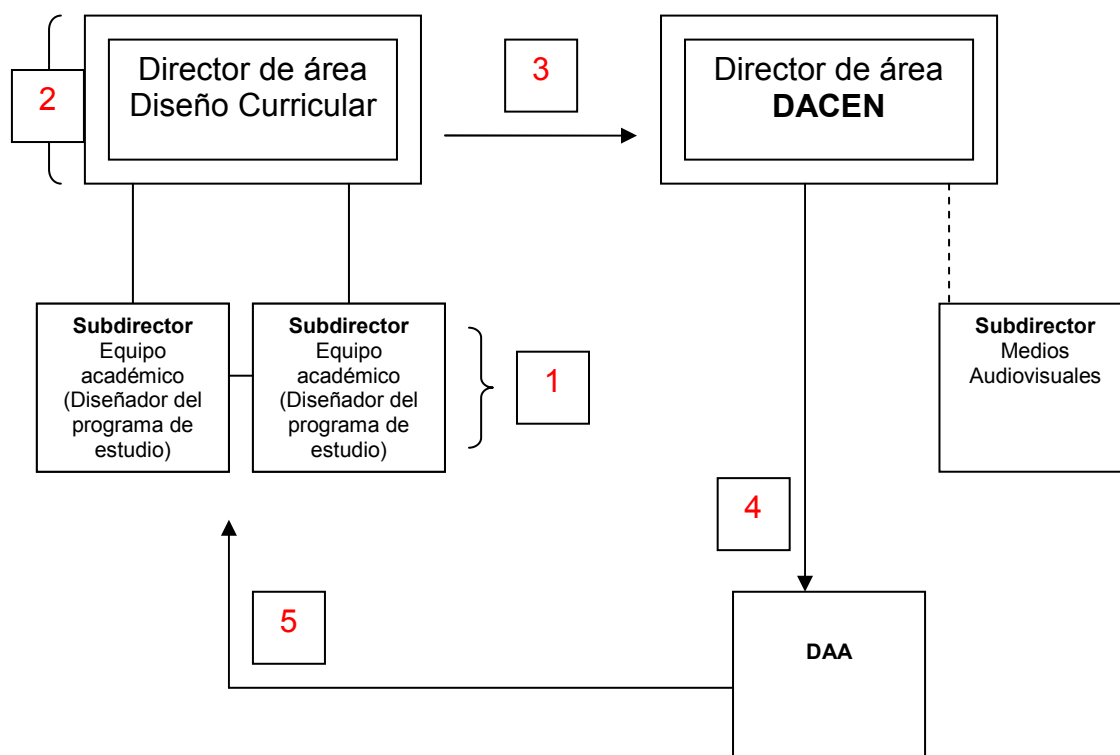
En cada una de las series se ha utilizado principalmente a la televisión y al video como medios para acceder a un mayor número de directivos, maestros y alumnos. Actualmente se ha implementado la transmisión de televisión vía Internet a la cual se puede acceder desde la página *Red Normalista*.

Pero ¿cuál ha sido mi participación como CPTE en el total de la producción de televisión de esta Dirección? Dentro del total de los 250 programas producidos, he trabajado en 160 de ellos realizados entre los meses de agosto del año 2000 y noviembre del 2005. Durante los primeros 90 programas de televisión no participé pues mis labores para esta Dirección comienzan en el mes de agosto del año 2000, tres años después de que habían comenzado la reforma a la Licenciatura en Educación Primaria y, también, una vez que se había realizado el Encuentro internacional sobre formación de profesores de educación básica: para una educación con calidad y equidad.

Habría que señalar que por mi desenvolvimiento en el medio, participé indirectamente en más de 40 programas de esa licenciatura y en los 8 de los del Encuentro Internacional, cuando desempeñé mi trabajo como Operador de Postproducción, en el Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE) donde llevé a cabo éstos y otros muchos proyectos en el periodo que ahí laboré (1999-2000). De esta forma no es raro encontrar mi nombre en los créditos institucionales del programa pero como parte del Staff de producción del ILCE. En los 160 programas restantes, aparezco en los créditos institucionales pero como parte del equipo de la Dirección de Normatividad, ya con las funciones de CPTE.

2.5 El proceso de preproducción en la DGN

Pero ¿cómo es que se llegó a este volumen de producción? ¿Cómo es que se decide llevar a cabo un programa de televisión? ¿Desde donde comienza el proceso de producción? ¿Quién decide llevar a cabo un programa de televisión? Como hemos mencionado en el capítulo anterior, las direcciones de área que integraron la DGN, eran las que decidían la producción de una conferencia o actividad que apoyaría dentro del diseño del programa de estudio. Una vez tomada la decisión comienza el trabajo que concluye hasta la entrega del video en las escuelas normales. Pero revisemos el proceso paso a paso en el siguiente esquema:



Veamos la siguiente explicación:

Paso 1: Los subdirectores de área que componen el equipo académico de la Dirección de Diseño Curricular o de la Dirección solicitante, al elaborar el programa de estudio evalúan la viabilidad de reforzar un tema en específico del contenido a estudiar —si es que se plantean la necesidad de elaborar una conferencia temática—. Pero ¿cómo es que deciden invitar a participar en una conferencia a algún experto en determinada materia? Es el mismo trabajo de

diseño del currículo el que los lleva a conocer quienes son las personas expertas en el tema que se encuentran diseñando.

El diseñador de contenidos revisa una gran cantidad de material bibliográfico antes de iniciar con su trabajo y es este mismo quien lo conduce hacia los especialistas. Pero la revisión no solo está limitada a libros pues acude a otras fuentes que tiene dentro de su entorno tales como periódicos, la radio y televisión. Al indagar entre el equipo de diseñadores curriculares sobre cuáles son sus principales fuentes para decidir quien puede ser invitado a hablar sobre temas específicos, la gran mayoría cita cinco principales:

- Radio Educación
- Radio Universidad
- Canal 11
- Canal 22
- Periódicos y libros

La gran mayoría de los subdirectores tienen —como mínimo— el grado académico de maestro. Dentro de las cualidades que se pueden advertir entre los académicos destacan: alto nivel cultural, leen por lo menos un periódico al día, un promedio de dos libros a la semana —especializados en su materia— y un gusto enorme por el cine. Esto les permite tener una visión amplia de materiales audiovisuales que pueden revisar para reforzar contenidos de su asignatura.

Paso 2:

El equipo académico consulta con el Director de Diseño Curricular la viabilidad de incluir determinada película, material bibliográfico o la conferencia de algún especialista dentro de las actividades de un programa de estudio. Para el caso de invitar a un especialista, si no existe ningún inconveniente y sobre todo si la propuesta se ajusta a fechas y contenidos de los programas de estudio, el Director de Diseño Curricular realiza la invitación al especialista elegido y ambas partes acuerdan términos económicos y fechas de grabación.

Paso 3:

Es el mismo director de Diseño Curricular quien —mediante atenta nota— solicita a la Directora de Actualización y Capacitación de Profesores de Educación Normal la grabación de la conferencia del especialista señalado.

Paso 4:

Una vez enterada de la solicitud, la Directora de Actualización, convoca a su Departamento de Apoyo Audiovisual para comunicarles la petición y los pormenores del evento próximo a grabar.

Paso 5:

El Departamento de Apoyo Audiovisual entra en contacto directo con los Subdirectores de Área —equipo de académicos— para hacer ajustes más concretos sobre las necesidades de la grabación. Si la grabación se realiza en un plantel educativo, el equipo académico plantea las características de las secuencias visuales que requiere el programa, es decir, los principales aspectos a destacar en el video. Si la grabación es con algún especialista, se plantean las necesidades que éste requerirá en la fecha acordada. Se acuerda trabajar un *break* de grabación que se irá ajustando en reuniones posteriores. Al finalizar este proceso es posible contactar a la institución correspondiente que prestará los servicios de producción, ya sea de carácter público o privado.

En la actualidad, a partir de la reestructuración de enero de 2005, la Dirección de Desarrollo Curricular —antes DACEN— es la encargada de la renovación de los planes de estudio de todas las licenciaturas de educación normal. La forma de trabajo no ha variado, pues la única diferencia es que ahora los subdirectores encargados de las distintas especialidades y el equipo de CPTE's, tienen a la misma Directora como jefa. Las reuniones de trabajo se desarrollan dentro el mismo espacio.

2.6 El proceso de preproducción fuera de la DGN

Hasta este momento, no se ha utilizado ni un centímetro de cinta para el programa de televisión. El proyecto aún se encuentra a nivel interno y es en esta etapa donde más cambios se han gestado. Para producir programas, se ha trabajado con diversas instituciones o empresas privadas con las que la DGN ha establecido acuerdos laborales o —para el caso de empresas particulares— licitaciones para elegir a aquella que efectuará sus producciones y postproducciones. Así, al inicio de mis labores en esta Dirección, en agosto de 2000, se trabajaba con el Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa. Este periodo comprendió del año 1997 hasta el mes de julio del año 2001.

Instituciones involucradas en la producción televisiva de la DGN:

2.6.1 Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE)

Es necesario explicar cómo se desarrollaba este proceso para diferenciar y comprender cómo se han modificado ciertos aspectos de la producción de televisión y por lo consiguiente, las labores de CPTE. La DGN y el ILCE establecieron acuerdos anuales que permitían a la primera, producir los programas de televisión que se realizaron en ese periodo (1997-2001). Mediante una transferencia de recursos, la DGN pagaba anualmente a este Instituto los costos —por cierto, excesivamente altos, de acuerdo con los precios de ese momento a nivel comercial— por producir un aproximado de trece programas de televisión al año.

Una vez terminado el proceso de preproducción, la DGN mediante la desaparecida subdirección de Medios Audiovisuales solicitaba una junta con el Director de Producción del ILCE. A esta reunión acudíamos la entonces Subdirectora y el equipo de Coordinadores de Producción. En este primer acercamiento se planteaban el número de programas que se pensaban producir así como el lugar en el que se realizaría la grabación.

Valdría la pena hacer un paréntesis para mencionar que, durante mi experiencia como Operador de Postproducción en el ILCE (1999-2000), establecí vínculos y lazos de amistad con una gran cantidad de productores y realizadores del Instituto. De esta forma, el personal técnico —camarógrafos, editores, ingenieros de audio y de video, entre otros— y el administrativo, no eran desconocidos para mí ni viceversa. Gracias a esto, y hasta mi inserción laboral en la DGN, me permití —con la venia de mi entonces subdirectora y por supuesto, del Director de Producción del ILCE— elegir al productor, desde mi punto de vista, más creativo y rápido.

En ocasiones la disponibilidad del productor dependía de la carga laboral por la que atravesara en ese momento. En este caso se nos permitía hacer una segunda y hasta una tercera opción del equipo de producción. Posteriormente, y una vez que el Director de producción escuchaba nuestras necesidades, se convocaba a una segunda reunión de acercamiento, entre el director del ILCE, la Subdirectora de Producción del mismo Instituto —quien tenía la responsabilidad de presentarnos a quienes serían nuestro equipo de producción— y los CPTE's de la DGN.

En este primer acercamiento con nuestro equipo de producción —a quienes ya se les había puesto al tanto del número y características de los programas a producir— se revisaban nuevamente una a una las necesidades de los programas de televisión deseados. Una vez transmitida toda la información al productor, éste y su productora ejecutiva se daban la tarea de elaborar un presupuesto que incluyera cada una de las cuestiones planteadas durante la reunión con los CPTE's.

El ILCE y todos sus productores de televisión, con toda la experiencia que tienen, cuentan con técnicas mecánicas para presupuestar un programa. En algunas ocasiones —al ingresar en un machote los presupuestos para cualquier tipo de programa— exceden por mucho las necesidades netas del programa a producir. Es decir, son técnicas tan generales como si todos los programas de televisión requirieran la utilización de más de 20 cintas

grabadoras para levantar imagen o postproducir por más de treinta horas. Es muy claro que no sucede así en todos los casos.

Sus tabuladores tienen estipuladas el número de horas de grabación en estudio, el número de horas en las salas de edición, así como el número de horas en las salas de postproducción que requiere un programa de televisión de media hora o de una hora. Una vez recibido el presupuesto —antes de mi incorporación laboral a esta Dirección, el presupuesto se revisaba sin conocer los precios que se manejaban en las productoras de carácter privado— se verificaba que todas las necesidades planteadas estuviesen incluidas dentro del documento.

No había ningún cuestionamiento a las cantidades que se iban a cobrar, pues correspondía al director de Recursos Financieros de la DGN y del ILCE estipular los acuerdos económicos. Por citar un ejemplo, el ILCE tomaba en cuenta los siguientes aspectos para elaborar el presupuesto:

A) Programa de media hora:

- a. Un día de foro —si así lo requería el programa. Esto incluía a todo el personal técnico y operativo
- b. Tres sistemas portátiles de grabación. El sistema portátil consiste en una videocámara profesional, un micrófono de mano —si es el que el programa requería de entrevistas o testimonios de profesores, alumnos y para levantar imagen alusiva al tema del programa—, un *kit** de iluminación, y de ser necesario también un *boom** o caña —micrófono montado sobre un tubo que sirve, a manera de extensión— por si se requería grabar la interacción de un maestro y sus alumnos dentro del salón de clase.
- c. Cuatro turnos en las salas de edición, cada uno de ocho horas para calificar el material grabado e ilustrar las cápsulas o voz en off —si es que se requería un locutor— o para los trenes de imagen que incluiría el programa.
- d. Una hora en cabina de audio para grabación de locutor.

- e. Dos turnos de postproducción. Cada turno de postproducción tiene una duración de ocho horas. Este cálculo se mantuvo para todos los años que se hizo la producción en el ILCE.
- f. 24 cintas *betacam** para las necesidades de cada programa.
- g. Viáticos de transportación del equipo técnico y de producción —si es que el programa o el levantamiento de imagen se hacía fuera del área metropolitana—

B) Programa de una hora:

- a. Un día de foro —si así lo requería el programa. Esto incluía a todo el personal técnico y operativo
- b. Seis sistemas portátiles de grabación.
- c. Ocho turnos en las salas de edición, cada uno de ocho horas.
- d. Una hora en cabina de audio para grabación de locutor
- e. Cuatro turnos de postproducción de ocho horas cada uno.
- f. 36 cintas *betacam* para las necesidades de cada programa
- g. Viáticos de transportación del equipo técnico y de producción —si es que el programa o el levantamiento de imagen se hacía fuera del área metropolitana—

Una vez que DGN —con la colaboración de los CPTÉ's— cotejaba los datos, se procedía a dar por aceptados—pues no había alternativa—los términos del presupuesto y se acordaba entonces —entre los CPTÉ's y el equipo de producción— un cronograma para conocer la fecha de entrega final de los programas de televisión.

Es importante mencionar que mi inclusión en la revisión de los gastos de producción tuvo un claro objetivo. Dada mi experiencia profesional en la empresa Video Omega, Barra UNAM y en el mismo ILCE, sabía perfectamente los costos reales en el mercado de la renta de equipos de grabación y postproducción. En mis anteriores empleos, al ser —para el caso de Video Omega— operador de una sala de postproducción y Jefe del Departamento de Postproducción —para el caso de Barra UNAM—, tenía que estar muy al día con los costos que implicaba una sala de postproducción, un sistema portátil o la renta por un día de foro. Era una actividad que llevaba a cabo diariamente en esos empleos.

Cuando la entonces Subdirectora de Medios Audiovisuales me pidió revisar los presupuestos que el ILCE entregaba, encontré que los precios estaban muy por arriba—hasta en un cien por ciento—de lo que se podía gastar en una empresa privada e inclusive se podrían haber hecho más programas con el mismo dinero. La Subdirección, a pesar de contar con la experiencia profesional requerida, desconocía esta situación.

De esta forma, advertí a la DGN —a través de la entonces Subdirectora de Medios Audiovisuales— por primera vez, durante la producción del segundo semestre del año 2000 que era posible reducir costos trabajando con la iniciativa privada con equipos de mejor calidad, con mayor producción y en instalaciones con mejor infraestructura. Sin embargo, todavía se trabajó con el ILCE el primer semestre del año 2001. Las razones para terminar con el acuerdo laboral ILCE-DGN, se explican, no solamente en cuestiones financieras sino principalmente en los cambios políticos de la elección presidencial del año 2000.

2.6.2 Trabajo con empresas privadas de producción y postproducción

Vale la pena señalar que, independientemente de las revisiones que se efectuaron a los presupuestos y que influyeron en la decisión de dejar de producir con el ILCE, el cambio sexenal de administración 1994-2000 por el 2000-2006, ocasionó que las autoridades entrantes trazaran una política distinta para la producción programas de televisión educativa. En cuanto a los recursos humanos, el personal de la DGN ocupó los mismos cargos que tuvo durante la administración del presidente Ernesto Zedillo. A pesar de la incertidumbre que se generó cuando —después de más sesenta años en el poder— un partido político distinto al PRI gobernaría al país, la administración entrante dejó intactos los puestos directivos de la SEBYN salvo, precisamente, al Subsecretario.

Como ya había señalado anteriormente, poco tiempo después del comienzo de la administración del presidente Vicente Fox, la Subdirectora de Medios Audiovisuales dejó —por decisión propia— el cargo que ocupó durante tres años (1997 a enero de 2001). El vacío en este puesto, ocasionó que la entonces Directora de Actualización trabajara de lleno con los CPTE's durante los primeros seis meses del 2001. Es durante este periodo, que me fue posible elaborar una propuesta que pretendía independizar a la DGN de cualquier institución y evitar así, gastar enormes recursos económicos en producir programas de televisión de mediana calidad.

Mi propuesta consistió en presentar distintas opciones que permitirían grabar, calificar, editar y postproducir un programa de televisión a un precio cuatro veces menor que lo que el ILCE cobraba. La propuesta sugería que el equipo de CPTE's fuera dotado de equipo de cómputo moderno, de una videocámara digital, de una cámara fotográfica y de un sistema de edición no lineal. La propuesta fue presentada a quien entonces era mi Directora de área, quien revisó y consideró adecuada la propuesta realizada.

El plan partía de la lógica de que si la DGN gastaba un promedio de 450 mil pesos semestrales en producción de televisión, podía invertir esa misma cantidad en la compra de equipo de cómputo y de televisión con ciertas características, así como adquirir un muy buen estudio. Todo esto pasaría a formar parte de la infraestructura de la DGN y reduciría costos para todas las producciones que se realizaran en el futuro. El ahorro de recursos —si sumamos que de 1997 a 2001 fueron 9 semestres—, desde mi perspectiva, saltaba a la vista.

Sin embargo, los reacomodos de la nueva administración y en la DGN, llevaron a su Director a realizar un cambio de director de área en la DACEN en el mes de julio del año 2001. De esta forma mi propuesta no prosperó. Esto dejó al equipo de CPTÉ's en desventaja pues había que continuar asumiendo las labores de Subdirector y coadyuvar en las tareas propias de producción de televisión a la nueva Directora, quien recibió apoyo de todo tipo por parte de las autoridades de la SEByN y DGN.

Cuando la nueva Directora se presentó ante el equipo de CPTÉ's, además de conocer nuestro perfil profesional y escuchar las necesidades de esta Subdirección, le presenté la propuesta de trabajo y de adquisición de equipo planteada a la Directora anterior. En esa reunión, nos anunció que el puesto vacante de Subdirectora sería ocupado nuevamente para enfocar al equipo de CPTÉ's en labores exclusivas del cargo, lejos de trámites, de oficios, y de reuniones con directivos de ésta y de otras instituciones. Una vez más, mi propuesta esperaba hasta nuevo aviso.

En efecto, una nueva Subdirectora de Medios Audiovisuales asumió el cargo el primero de agosto del 2001. Con apenas unos días en el puesto, la nueva Directora de área y la Subdirectora de Medios Audiovisuales debieron enfrentar los Talleres Nacionales de Actualización para la Licenciatura en Educación Preescolar y para Secundaria. La tarea no fue minúscula en términos académicos y mucho menos en lo que a programas de televisión se refiere.

El número de programas que se proyectaban producir en ese segundo semestre de 2001 rebasaban cualquier antecedente en DGN: 24 grabaciones. El promedio de grabaciones siempre rondó entre seis y ocho programas por semestre. No fue una bienvenida fácil.

El poco tiempo del que dispuso la nueva Directora para negociar mejores términos económicos con el ILCE —además del antecedente de sus precios altos— llevó al Director General de Normatividad a dar la instrucción de que, si no era posible llegar a un acuerdo con el ILCE, se llevaran a cabo todas estas grabaciones con empresas particulares. Desde ese momento, mi experiencia profesional empezó a pesar un poco más en la DACEN pues mi opinión era tomada muy en cuenta para decidir cuál empresa era la más competente para cumplir estas tareas. Sin embargo, en primera instancia, tuve que ajustarme a la que mi jefa inmediata me asignó.

La poca experiencia en el manejo administrativo de producción de televisión de la nueva Directora de la DACEN, ocasionó que delegara en el área de Recursos Financieros la elección de la empresa particular con la que se trabajaría. La razón era simple: argumentó —con conocimiento de causa, pues el puesto que ocupó anteriormente se encontraba en la misma SEBYN— que DGN, en casos de emergencia, había realizado grabaciones con anterioridad con empresas particulares. De esta forma sería fácil contratar una empresa de televisión ya registrada en la base de datos de clientes y proveedores de la DGN.

Efectivamente, existía registro de una pequeña empresa —no necesariamente la mejor ni la más económica— que había trabajado con anterioridad para esta Dirección. Durante el periodo 1997-2001, la Subdirectora de Medios Audiovisuales tuvo acercamientos con esta empresa debido a que, en determinadas ocasiones, era necesario grabar reuniones muy importantes o de carácter urgente del entonces Subsecretario de Educación Básica y Normal, con el equipo de académicos de la SEBYN o de la misma DGN.

Estas reuniones se salían del presupuesto que DGN destinaba a programas de televisión, por lo que se debían buscar alternativas para su grabación, pues el ILCE no estaba en posibilidad de cubrir este servicio por las causas ya descritas. La opción: una sola empresa particular.

Por instrucciones del entonces Director General de Normatividad, la Subdirectora de Medios Audiovisuales se encargó de solicitar la contratación de esta empresa para cubrir este tipo de necesidades. No hubo antecedente de alguna otra empresa y durante el periodo 1997 a Diciembre de 2000, solo se utilizaron servicios de televisión con una empresa particular: CREATIVA S.A DE C.V.

Independientemente de los vínculos extra laborales entre mi ex Subdirectora y jefa directa con la empresa CREATIVA —ubicados a su salida de DGN—, existían ciertos requisitos que hicieron de esta empresa la favorita de la DGN. Cualquier empresa o persona física que desee brindar servicio al sector gubernamental deberá cumplir con los siguientes requerimientos: una empresa seria, con registro fiscal pero sobre todo capaz de sostener la dinámica de trámites y pagos a 90 o 120 días que caracterizan a este sector. Esto implica que la empresa elegida se haga cargo de los gastos que surgen de un servicio de grabación (viáticos, gasolina, cintas VHS, cintas betacam y cintas master, entre otros que pueden surgir). CREATIVA conocía el tipo de servicios que requería la DGN y la DGN conocía el tipo de servicio que brindaba esta empresa.

Antes de entrar de lleno en el tema CREATIVA, debo sentar el precedente de que los productores de esta empresa —nuevamente por azares del destino— eran conocidos míos. Durante mi estancia profesional en VIDEO OMEGA S.A. de C.V. tuve contacto profesional con su gente. Esta empresa tuvo en su cartera de clientes durante mucho tiempo las campañas de publicidad de Avantel, así como el área de televisión —realización de videos corporativos del equipo, transmisión de los juegos por televisión, entre otros productos audiovisuales— de los Diablos Rojos del México en la Liga Mexicana de Béisbol.

Una de mis labores en VIDEO OMEGA consistió justamente en editar, calificar y postproducir muchos de estos programas. Dentro del Área de Eventos Especiales de la misma empresa, asistí a una gran cantidad de transmisiones en vivo como operador de video, operador del generador de caracteres y como *switcher** de la unidad móvil de televisión.

A mi ingreso a la DGN me reencontré con todo el equipo de trabajo inmerso en CREATIVA, aunque ahora me tocaba estar en otro extremo de la mesa de trabajo. Mientras la Subdirectora ocupó su cargo, no tuve más que una relación laboral operativa con esta empresa. Jamás me inmiscuí en las cuestiones financieras y me limitaba a solicitar los servicios con conocimiento de causa. Es decir, la formación técnica operativa adquirida en Video Omega, ILCE y en Barra UNAM, era aprovechada de lleno por mi ex jefa.

Para solicitar un servicio de grabación, tenía que saber qué tipo de equipo requeriría: si una o dos cámaras, micrófonos alámbricos o inalámbricos, monitor, cámara portátil capaz de entregar el código de tiempo de la cinta betacam visible en una cinta VHS, entre otras muchas cuestiones técnicas. A parte de mi jefa directa, CREATIVA también resintió mi presencia en este cargo pues no fue conveniente que alguien conociera el costo real del servicio. Sin embargo también hubo algunos beneficios, ahora, según sus propias palabras: “puedo comunicarme en el mismo lenguaje contigo. Ahora sí podemos hablar de *cancelar blancos**, *horizontes caídos**, *disolvencias** de veinte o cuarenta *cuadros**, *homes** de video, *microfonismos** en el video, etcétera.”

En la DACEN, con la nueva Directora al mando, el puesto de Subdirectora volvió a ocuparse el primero de agosto de 2001 en pleno desarrollo de los Talleres de Actualización. Sin embargo, al cabo de cuatro semanas, decidió renunciar pues la carga de trabajo, en sus propias palabras, le resultó excesiva para el tipo de trabajo que venía desempeñando. La Subdirección de Medios Audiovisuales quedaba una vez más vacante con los CPTÉ's al frente.

Mientras los Talleres de Actualización se desarrollaron, mi trabajo estuvo enfocado a coordinar la producción de doce de las veinticuatro grabaciones lejos de cualquier trámite administrativo o solicitud de servicio. Una vez concluidos los Talleres, enfrenté nuevamente la responsabilidad de buscar la mejor opción para realizar las postproducciones. La Directora me encomendó la labor de revisar cotizaciones con las empresas y fue entonces que tuve acceso a los documentos que me dejaron ver el precio excesivamente alto que CREATIVA estaba cobrándole a la DGN.

Al encontrar esta información solicité reunirme con mi jefa para plantearle lo que estaba sucediendo. En CREATIVA el costo por servicio era de 14 mil pesos más IVA, y ese precio se manejó hasta octubre de ese año. Como señalé anteriormente, mi presencia en la DGN no siempre fue grata para los productores de CREATIVA, pues ahora alguien con conocimiento del medio estaba a cargo de sugerir a la empresa que mejor oferta presentara. Por decirlo así, el proceso sería ahora más justo y transparente. No fue necesario revisar mucho a la competencia para darse cuenta que el precio que DGN acordaba pagar era 4 veces mayor a los precios del mercado.

Sin embargo, el proceso para elegir a la empresa que realizaría la postproducción favoreció nuevamente a CREATIVA por las mismas razones que le favorecieron para las grabaciones. La Directora de DACEN, por el poco tiempo que tenía en el cargo —y quizá por la desconfianza de que un subalterno le sugiriera a otra empresa—, prefirió seguir con la dinámica trazada a pesar de haberle explicado la situación. CREATIVA cobró tres veces que el común del mercado las sesiones de postproducción.

Cuando se tomó esta decisión, y sin consultar a mi Directora de Área, decidí plantearle al Director General de Normatividad la propuesta de compra de equipo que le había entregado a mi jefa. Además, le sugerí la posibilidad de poder efectuar un cambio en la empresa que estaba proporcionando este servicio. Afortunadamente aceptó solamente ésta última. A partir de ese momento se pudieron plantear opciones distintas con empresas que ofrecían servicios de televisión a menor costo.

En posteriores trabajos, CREATIVA comenzó a desplomar sus costos hasta un tope que le fue imposible sostener, pues la fuerte competencia le obligaba a cobrar el mismo servicio que solía brindar por un cobro cuatro veces menor. Este hecho se había convertido en una afrenta profesional finalmente superada. Había logrado reducir los costos de producción con los mismos elementos técnicos y ahora se trabajaba con empresas de mayor y mejor infraestructura. Sin embargo perdí vínculos laborales y amistosos con CREATIVA.

Ya con un proceso más transparente, debía ahora preocuparme por optimizar los recursos económicos y técnicos. El tener una gama de empresas con mejores servicios a un costo mucho menor, ocasionó que las grabaciones se efectuaran con elementos que anteriormente no se incluían. Hubo elementos que le dieron mayor dinamismo al lenguaje televisivo que se utilizaba en las grabaciones anteriores. De utilizar una sola cámara fija, siempre con el ponente como único objetivo —un discurso visual muy plano—, se pasó a utilizar dos o tres cámaras que hacían más fluido el discurso visual.

Trabajar con empresas privadas dio a los CPTÉ's una oportunidad de superar profesionalmente lo que habíamos conseguido de manera personal en nuestros empleos anteriores. Fue escalar un nivel profesional que no habría sido posible alcanzar si no se hubiese decidido realizar un cambio en las formas de trabajo con la distinta gama de empresas particulares con las que se colaboró.

2.6.3 Dirección General de Televisión Educativa (DGTVE)

El periodo de producción con empresas de televisión privada fue más productivo que los cuatro años anteriores que se produjo con ILCE. De agosto de 2001 a octubre de 2002, se produjeron 120 programas de televisión en 14 meses. Sin embargo, aproximadamente a los dos años de haber comenzado el sexenio foxista, comenzaron a hacerse sentir las primeras políticas implementadas por esta administración. Para el caso de la SEP —en lo que a producción de televisión se refiere— se tomaron medidas que limitaron la contratación de empresas particulares para cubrir las tareas de producción de audiovisuales.

De esta forma, el entonces —y actual— Subsecretario de Educación Básica y Normal—Lorenzo Gómez Morín—al iniciar el mes de enero de 2003, ordenó que cualquier producto audiovisual que realizara la SEP, sería producido en las instalaciones de la Dirección General de Televisión Educativa. La instrucción partía de que no había necesidad de gastar gran parte del presupuesto en empresas de televisión particulares si la SEP contaba con su propio equipo e instalaciones.

Así, el presupuesto para producir programas de televisión que tenían las distintas dependencias que conforman la SEP, fue asignado a la Dirección General de Televisión Educativa (DGTVE). Desde noviembre de 2003, la DGN se limitó a solicitar, mediante oficio firmado por nuestra Directora de área, el tipo de servicio, el lugar en que se efectuaría la grabación y —dependiendo de la disposición de los equipos técnicos— el número de sistemas portátiles de grabación o en su defecto unidad móvil de televisión.

Repasemos un poco la historia de esta dependencia que durante este sexenio foxista ha sido dotada de una gran cantidad de equipos de televisión modernos, salas de edición no lineales, sin olvidar la gran remodelación que sufrió el edificio principal de la antes llamada UTE (Unidad de Televisión Educativa).

La Dirección General de Televisión Educativa, fue creada en 1981 por órdenes del entonces Presidente de la República, José López Portillo. En ese año se le denominó Unidad de Televisión Educativa y Cultural (**UTE**C), que se encargaría de producir y transmitir programas educativos y culturales.

Aquí es necesario hacer un paréntesis para definir exactamente el concepto de televisión educativa: "...aquella generada por instituciones educativas...se emplea como una herramienta en el proceso de enseñanza aprendizaje. Este tipo de televisión está dirigida a públicos identificados y por niveles y modalidades académicas que van desde el preescolar hasta el postgrado y por perfiles que distinguen entre docente y alumno... Generalmente se distribuye por sistemas de acceso restringido vía satélite (como la Red Edusat) o por cable, videoconferencias, videocasetes y aplicaciones multimedia, aunque algunas de sus producciones llegan también a sistemas de televisión abierta".¹⁸

Como su nombre lo indica, a la UTEC se le encomendó la tarea de crear televisión educativa y cultural en México hasta 1989, año en el que sufrió un cambio en el tipo de producción que realizaría a partir de ese momento: "En este mismo año, la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTE)C elimina de denominación la palabra "cultural" y reduce su nombre a UTE. Ello se debe a que la producción de programas culturales pasa al dominio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNA) creado ese mismo año. En adelante la UTE se ocupará sólo de la producción de programas de tipo educativo."¹⁹

Es necesario entonces explicar esa pequeña diferencia entre la televisión cultural y la televisión educativa: "Hay una sola televisión, como medio de comunicación masiva, pero con muy diferentes fines en su programación: entretener, informar, educar, etcétera. A partir de tales distinciones, existen diversas clasificaciones de tipos y géneros televisivos:

- Comercial.- Su fin principal es el consumo, por lo que mide sus alcances con base en el *rating**.

¹⁸ <http://dgtve.gob.mx>

¹⁹ IDEM

- Cultural.- Está diseñada para públicos amplios y su finalidad principal es de divulgación de las artes y las ciencias. Por ser de acceso abierto, participa también de las dinámicas del rating.
- Educativa.- Se dirige a públicos específicos y es concebida como parte integrante de un modelo pedagógico. Es una herramienta que enriquece el proceso de enseñanza-aprendizaje.”²⁰

Así fue como la UTE inició exclusivamente la producción de televisión educativa para facilitar el proceso de enseñanza-aprendizaje independientemente de la institución educativa que sea. Así en 1992 “la Unidad de Televisión Educativa (UTE) inicia la transmisión de la Telesecundaria y otros programas educativos a través del sistema de satélites Morelos. En 1993 pone en marcha su proyecto de transmitir teleconferencias a diversas instituciones de educación en la república.”²¹

De esta forma en 1994 —durante el sexenio de Ernesto Zedillo— se consolida la **Red Satelital de Distribución de Televisión Educativa (EDUSAT)**, proyectada en el año de 1989, mediante la cual se transmitían —en aquel entonces— seis canales de televisión educativa a 11 mil escuelas en todo el país a través del sistema Solidaridad.

Así hasta el año 2000, la UTE cumplió con esa labor. Con el inicio de la actual administración, la SEP concentró todo el grueso de su producción —y de su presupuesto para ello— en la ahora llamada Dirección General de Televisión Educativa. De esta forma, la DGN como parte de la SEP, se apegó a la orden que emitió el Subsecretario de Educación Básica y comenzó a trabajar —dos años después del comienzo de la administración— con una Dirección hermana —hasta enero de 2005— en el organigrama de esta subsecretaría.

La DGTVE recibió un fuerte apoyo presupuestal y se han visto bastantes mejoras tanto en el edificio que la alberga como en el equipo de producción y foros de televisión. Con la reestructuración de enero del 2005 dejó de formar

²⁰ IDEM
²¹ IDEM

parte de la SEBYN, para ya no pertenecer a una Subsecretaría en específico. Sin embargo aún pertenece a la SEP como un órgano de la *Oficialía Mayor** de esta institución. Actualmente las formas de trabajo en DGTVE han mejorado bastante. Se brindan servicios más eficientes y con entregas de producto final más inmediatas, algo que no sucedió al principio del sexenio foxista.

Aunque los servicios que ofrece la DGTVE se equiparan con los que brindaron las empresas privadas a principios del siglo, existe un pequeño detalle que aún marca la diferencia. Mientras en el sector privado se ocupan un máximo de cuatro personas en la grabación de una conferencia, DGTVE emplea doce o hasta más personas y todo debido a cuestiones sindicales. Esta situación provoca que cuando los espacios en donde se desarrollan las grabaciones son pequeños, éstos se saturen con facilidad, haciendo que el ambiente se torne incómodo para los asistentes por el calor de las luces que se encienden lo largo de la hora y media que suelen durar las conferencias.

Actualmente con la DGESE, se han mejorado los esquemas de trabajo que exigen mayor rendimiento profesional al equipo de CPTE's y al equipo de producción que la DGTVE asigna para seguir cumpliendo con las funciones de generar productos audiovisuales educativos. Por citar un ejemplo, no se entra a la sala de postproducción sin la entrega de un guión televisivo. La razón de esta política es que muchas dependencias entraban a las salas de postproducción sin calificar material y lo que podían hacer en cuatro horas de postproducción, se elevaba hasta dos turnos de ocho horas cada uno.

Puede decirse que DGTVE tuvo un avance muy importante en este sexenio en todos los ámbitos que le competen: producción, postproducción y trámites administrativos. Sin olvidar que el número de canales a su cargo en la Red Edusat ha aumentado, además de transmitir vía Internet. Ahora, mantiene esquemas de trabajo que solo se veían implementados en empresas de carácter privado con beneficios y exigencias que a su personal y a los usuarios, los comprometen al máximo.

En la actualidad, mis funciones como CPTÉ's no han cambiado pues sigo a cargo de la Coordinación del equipo de producción pero ahora mejor que nunca, mi experiencia laboral está resolviendo los cambios y políticas que mi campo profesional me exige. No tenemos el puesto de subdirector pero hemos ganado representatividad con la gente que ahí labora. Se ha ganado con base en el trabajo demostrado.

Ante los cambios que se han implementado en DGTVE y las vicisitudes propias del trabajo en DGN, la labor del CPTÉ ha sufrido variantes que, al paso del tiempo, se han reflejado en un equipo de trabajo dispuesto a generar productos audiovisuales cada vez mejor hechos con la misma infraestructura con la que se realizaron las primeras producciones. Además hemos aprendido poco a poco, la difícil tarea de la negociación con figuras de autoridad ajenas a nuestra institución para establecer acuerdos que beneficien a ambas partes.

CAPÍTULO 3. DIAGNÓSTICO DE LA PRODUCCIÓN DE PROGRAMAS DE TELEVISIÓN EDUCATIVOS EN LA DIRECCIÓN GENERAL DE NORMATIVIDAD

3.1 Principales problemas de infraestructura en el departamento de Medios Audiovisuales

Son muchos los problemas que se enfrentan en el Departamento de Medios Audiovisuales, tanto en el ámbito interno como en las situaciones que se presentan con las instituciones externas involucradas en el desarrollo de productos audiovisuales. Es necesario anotar que, a pesar de los constantes cambios de institución con las que laboró el DAA, éste no mejoró de ninguna forma su infraestructura, por el contrario, las formas de trabajo sufrieron constantes modificaciones.

La gran mayoría de ellas se plantearon con la visión de mi experiencia profesional hasta ese momento. Éstas concentraban los tres sistemas de aprendizaje en los que me había formado para convertirme en productor de audiovisuales: la formación universitaria en la Facultad de Estudios Superiores; la formación en procesos de ingeniería en telecomunicación y operación de equipos de televisión en Video Omega, Barra UNAM e ILCE; y la producción de spot publicitarios, de producción cinematográfica, de documentales y de programas educativos que ahora enfrentaba en la DGN.

Estas tres visiones, me brindaron una perspectiva más global sobre los esquemas de trabajo a seguir dentro del DAA. Mi dinámica de trabajo en televisión comercial se sujetó a horarios exhaustos y tiempos de entrega mucho más exigentes. Ahora no era así y las entregas de productos finales eran un poco más relajadas. El problema inmediato a enfrentar era las cuestiones de infraestructura dentro del DAA.

Dadas las características de la Dirección General, cuyos objetivos son el generar materiales didácticos así como planes y programas de estudio, y en la que se contempla un área de televisión pero como equipo coordinador del trabajo de producción audiovisual, jamás se contó con equipo técnico que

podiera facilitar los trabajos que esto implica. El equipo de CPTÉ's sólo contó con una videograbadora VHS, un televisor, y un equipo de cómputo obsoleto para cada uno de nosotros, con el que solo podían trabajarse archivos de texto.

Los recursos eran mínimos —por no decir nulos— y los retos enormes. Como lo señalé en el capítulo anterior, seis meses después de haber ingresado al puesto de CPTÉ presenté la propuesta de compra de equipo técnico que no prosperó. Ya conocía la dinámica de trabajo de la Dirección y en la propuesta señalé, que era necesario comprar el equipo para alcanzar un nivel de independencia total de cualquier institución, llámese pública o privada. Cuando no prosperó, la propuesta fue reduciendo una a una las necesidades que se planteó inicialmente para alcanzar, por lo menos, un nivel aceptable de independencia que agilizaría ciertas fases del proceso de producción, lo que no sucedió jamás en DGN y hasta el momento tampoco en DGESEPE.

3.2 El Departamento de Medios Audiovisuales y su trabajo con las instituciones involucradas en la producción de la Dirección General de Normatividad

¿Cómo cubrir las necesidades de los equipos académicos? ¿Cómo trabajar en estas condiciones? No se trataba de fundamentar el trabajo en cuestiones de infraestructura pues el equipo técnico no determina la realización de un audiovisual. Había que trabajar con el equipo con el que se contaba y hacer las cosas lo mejor posible. Mi inserción profesional coadyuvó a facilitar la comunicación y por ende el trabajo con los operadores, ingenieros y productores de televisión, además de afinarse procesos muy específicos con cada institución y dentro del DAA mismo.

3.2.1 Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE)

Se ha explicado en el capítulo anterior la forma de trabajo a nivel administrativo y los acuerdos con los equipos de producción, pero solamente hasta el proceso de preproducción. Realmente los principales problemas y desacuerdos se dan en esta fase del proceso, principalmente, entre el equipo de CPTE's y el equipo de producción de esta institución.

A diferencia del equipo anterior de CPTE's (quienes no tenían ningún tipo de experiencia en producción o postproducción de televisión, no así el equipo que se integró a partir de mi llegada, en donde dos integrantes procedían de Televisión Azteca, una CPTE más que venía de realizar labores administrativas y desde agosto de 2000 yo), ahora se integraba uno con bastante experiencia. Esto modificó el trabajo interno en el DAA a partir de agosto del 2000 y por supuesto, también el que se desarrolló a nivel interinstitucional con ILCE.

Como lo he señalado anteriormente, trabajé en el ILCE durante un año y dos meses como operador de postproducción. Es ahí donde conocí al equipo anterior de CPTE's de la DGN y jamás imaginé que poco tiempo después pasaría a formar parte de éste. Es por eso que pude conocer la forma de trabajo de los CPTE's que nos antecedieron.

Durante las sesiones de postproducción su intervención se limitaba a revisar que los contenidos del audiovisual se ajustaran a lo que previamente se señalaba en los planes y programas de estudio, y a respetar los acuerdos que habían realizado con los equipos de diseñadores curriculares. No había ninguna intervención en cuestiones técnicas o estéticas del programa, y mucho menos se planteaban opciones distintas de trabajo a la que el mismo equipo de producción trazaba.

Esta dinámica de trabajo resultó siempre cómoda para ambas partes. Así, el equipo de CPTÉ's se limitaba a trabajar los contenidos y dejaba al equipo de producción la responsabilidad técnica y estética de los programas. No había ningún cuestionamiento a sus respectivos trabajos a pesar de algunas dificultades que en ocasiones surgían. Esta forma de trabajo se mantuvo así hasta mi ingreso a DGN, lo que trajo consigo una buena cantidad de problemas para ambos equipos, aunque también hubo beneficios.

En el plano personal, el reto que se me presentaba consistía en conocer los planes y programas de estudio de todas las licenciaturas y conocer el perfil profesional que se pretende en cada una de ellas. De esta forma, podría coordinar con una perspectiva más amplia, cualquier producto audiovisual que se me encomendase en la DGN. Sin embargo, por la experiencia profesional más reciente, enviaba los contenidos académicos de los programas a segundo plano y estaba más atento a detalles en la producción, en la iluminación, en el tipo de encuadre que proponía el realizador, en que la señal de televisión estuviera en normas de transmisión y en esas cuestiones.

En el puesto de CPTÉ tomaba las decisiones de toda la producción y sus instrucciones estaban por encima del equipo de producción y del equipo técnico. Cuando modificaba ciertos emplazamientos o algún otro detalle no siempre era bien recibido por el personal. Esta conducta la expliqué en bastantes ocasiones en mi juventud. Es decir, el personal de producción y técnico casi siempre dobla mi edad. Resultaba —y aún resulta—difícil para ellos recibir instrucciones de, como me lo dijeron muchas veces: “un chavo que tiene los años que yo llevo haciendo televisión”.

Esos problemas se hicieron poco a poco más constantes y debí modificar la forma en que planteaba mis observaciones. No quiero decir que no estuvieran fundamentadas o que las impusiera de forma grosera, pero el mismo desempeño profesional fue acomodándome en mi sitio. Así, me di cuenta que no podía estar en todo a la vez pues podía quedar flotando en la nada. Tenía que entender que formaba parte de un equipo al que había que coordinar. Creo que ese fue uno de mis graves errores profesionales. Perdí de vista que había personas que en ocasiones se equivocaban pero que hacían su trabajo en cada área específica. Debí aprender a dejarlas trabajar pero sobre todo debía aprender a hacer mis observaciones de forma sutil sin herir ninguna susceptibilidad profesional.

Me habría evitado muchos problemas de haber actuado así pues hubo muchos roces y pugnas con los equipos de producción del ILCE. Modifiqué un poco mis planteamientos pero no por eso pasaba por alto cuestiones que yo veía trascendentales para la correcta realización de un programa de televisión. Dejé trabajar a la gente y aprendí a hablar hasta que fuera necesario. Si antes corregía a la gente cuando apenas se estaba acomodando, ahora esperaba al final y lo hacía hasta que podía dar una explicación de lo que se pretendía con la propuesta que yo señalaba.

Poco a poco caí en la cuenta de que era necesario dejar de lado las cuestiones técnicas y de producción, por supuesto no del todo pero sí comprendí mejor las labores de CPTE. De la mano de los equipos de diseño curricular, quienes sin querer y yo sin saber, me involucraron en los contenidos académicos de los programas de estudio y en su bibliografía que, por supuesto, mejoraron mi coordinación en la producción de televisión.

Gracias a mi experiencia profesional y al mejor manejo de los contenidos curriculares, los procesos de producción y postproducción fueron cada vez menos complejos. Expliquemos un poco cómo fluían los procesos de producción para, posteriormente, señalar las mejoras que fueron implementadas. Una vez superadas las reuniones de preproducción a nivel

DGN y con el ILCE, se comenzaba con un esquema de trabajo—que a continuación se describe—complejo para ambos equipos involucrados.

Después de haber realizado la grabación del programa de televisión— independientemente del lugar en el que se llevó a cabo, llámese foro o locación—los equipos de diseñadores curriculares deben acudir a las instalaciones del ILCE para revisar los contenidos, pues las videocintas están grabadas en formato Betacam—formato profesional de televisión con calidad de transmisión—y las máquinas reproductoras solo se encontraban en el ILCE —la DGN no contó jamás con una ya que sus funciones no incluyen la producción de televisión como tal, pues el soporte técnico lo brinda DGTVE y fue por eso que, dos años más tarde, me explicaron por qué no había prosperado mi propuesta de compra de equipo—.

Así, con la ayuda de un asistente de producción —quienes operaban las máquinas reproductoras no siempre con mucha destreza y al saber de mi experiencia como operador de postproducción, se apoyaban en mí e inclusive salían de la isla de calificación, para dejarme operar pues el tiempo era poco y no podía darme el lujo de retardar el trabajo—con la presencia del CPTE y del equipo de diseño curricular, se elaboraba un listado de calificación en el que, de acuerdo al código de tiempo de la cinta, se señalaban los contenidos a descartar o a reforzar en el programa.

Cabe destacar que, previo a este tiempo de calificación, el equipo de producción ILCE debía solicitar esas horas por lo menos dos semanas antes. Una vez otorgado nuestro tiempo, producción avisaba a los CPTE's y éstos a los diseñadores para verificar si era posible —normalmente tenían su agenda saturada de trabajo o reuniones y era muy común cancelar— que se desplazaran al ILCE —ubicado al sur de la Ciudad—a realizar esta labor.

Los tiempos de calificación se hacen en turnos de ocho horas. Normalmente se producían alrededor de cuatro o cinco programas por semestre, por lo que esas ocho horas eran aprovechadas para asignarle dos horas a cada diseñador curricular. En diversas ocasiones, el equipo de producción conseguía tiempos

de calificación en otras islas para permitir el trabajo paralelo con más de un equipo a la vez. Sin embargo normalmente no sucedía así.

Como lo decía anteriormente, esto desgastaba a los tres equipos ahí involucrados pero una vez elaborado el listado de calificación, se identificaba el número de *trenes de imagen**—así se llama a la secuencia de imágenes que ilustran determinados segmentos de un programa de televisión—que tendría el programa así como también el número de bloques en los que se dividiría; además de saber su duración aproximada. Una vez que se tenían estos datos, de ahí se desprendían una buena cantidad de labores.

Aunque el número de trenes de imagen podía variar de programa a programa, dependía de cada diseñador curricular, de acuerdo al esquema mental que se trazaba durante el diseño, cuántas y qué tipo de imágenes podían ser las adecuadas para “vestir” –o ilustrar—los contenidos. Así, había programas que podían ser ilustrados con mayor facilidad como por ejemplo el de la asignatura de Expresión y Apreciación Artísticas de la Licenciatura en Educación Preescolar, que no manejaba tantos conceptos abstractos en sus contenidos y que el ‘levantamiento’ o grabación de imagen en los jardines de niños, mostraba por completo lo que el diseñador se planteaba en el programa de estudio.

Sin embargo, para el caso de la asignatura de Formación Cívica y Ética de la Licenciatura de Educación Secundaria, en la que se habla de formación de valores en los estudiantes —lealtad, honestidad, etc.— y algunos otros conceptos abstractos que una imagen difícilmente puede describir, el número de trenes de imagen era mucho menor a los que tenía el de Expresión y Apreciación Artísticas. El equipo de diseño curricular entregaba a los CPTE's, una lista de necesidades de imagen para su levantamiento en los jardines de niños, en la primaria, secundaria, en la escuela normal o, de ser necesario, en la vía pública.

Con el listado de necesidades de grabación—o break de grabación—y con el de calificación del programa, los CPTE's coordinan el trabajo del equipo de producción. Una semana antes a la sesión de grabación, los CPTE's visitan—actividad que se conoce como *scouting**—en compañía del diseñador curricular, la locación o el plantel seleccionado para establecer los lugares y horarios de grabación con las autoridades y trabajar con los profesores que realizarán las actividades a grabar.

La mayoría de las veces los diseñadores curriculares, al estar trabajando constantemente con instituciones educativas de nivel básico y normal, tienen perfectamente ubicadas a aquellas cuyo avance es notorio en ciertas áreas específicas del currículo. Así, ellos mismos coordinaban—y coordinan—al maestro del grupo el día de la grabación.

Una vez establecidos los acuerdos, el CPTE redacta una orden del día que se entrega al equipo de producción para señalarle qué, dónde y a qué hora se desarrollarán las actividades a grabar. Durante el año y medio que trabajé con ILCE—y a mi entender también así fue en los tres años anteriores—jamás el equipo de producción se encargaba de revisar previamente esta orden, lo que traía consigo errores de secuencia, de locación y sobre todo de retrasos de la sesión de grabación.

Este tipo de problemas se presentaban una y otra vez, echando por tierra la planeación del equipo DGN. Había retrasos y desorden en la secuencia de grabación, pues muchas veces el *realizador** se detenía mucho en grabar encuadres innecesarios o en repetir tomas una y otra vez que pretendían la perfección, algo que, por supuesto, jamás sucedía.

Como toda institución educativa sujeta a horarios y actividades, afectábamos el desempeño de labores ese día, los estudiantes —y peor si eran de nivel preescolar y primaria, aunque no por ello los de secundaria y normal no lo hicieran—se fastidiaban y el entorno laboral se tensaba. Las autoridades presionaban a los CPTE's pidiéndoles respetar lo acordado y los CPTE's al equipo de producción de ILCE para apurar sus tomas y colocar la cámara y el

equipo de audio en el siguiente emplazamiento. Como se dice comúnmente nos encontrábamos entre la espada y la pared.

No en pocas ocasiones la situación explotó y hubo una buena cantidad de conflictos entre los equipos de ambas instituciones; al grado de que solo un equipo, en el transcurso de mi año y medio laborando con ellos, repitió la producción de la serie de un semestre a otro. Casi siempre, al concluir con la sesión de grabación, nos íbamos del plantel con la orden del día incompleta pues habían hecho falta dos, tres y hasta cuatro secuencias que se habían planeado grabar.

Además de llevarnos también la vergüenza profesional con las autoridades y con los profesores pues no se había terminado de grabar una actividad que les había llevado días o semanas de preparación.

No se trataba —como muchos productores nos alegaron siempre— de hacer tomas rápidas sin cuidar iluminación, el audio—si así lo requería la toma—o de pasar por alto camarazos o movimientos involuntarios del camarógrafo o de los alumnos o maestros. Las tomas requerían, efectivamente, de cuidar todos estos detalles pero los equipos de producción parecían empecinados en no entender que la agenda de un plantel educativo es muy corta. Para el caso de un jardín de niños, en el que se tienen tres horas de trabajo de la profesora con sus alumnos, es muy poco el tiempo del que se dispone para hacer una toma, que, en el mejor de los casos, se podía repetir dos veces.

Si a eso le agregamos que la inmersión de un staff de producción dentro de un salón de clase altera la dinámica diaria de un grupo de alumnos, pues se distraen mucho, se equivocan, y que los mismos profesores—con todo y la experiencia que tienen de hablar ante grupos numerosos de alumnos o maestros—a la hora de estar frente a una cámara son traicionados por sus nervios, repetíamos secuencias de grabación una y otra vez.

Este tipo de cuestiones muchas veces podían—y pueden—pasarse por alto puesto que los CPTe teníamos claro que no se está trabajando con actores profesionales o con gente que esté acostumbrada a desenvolverse ante una cámara, pero los productores no lo miraron así nunca. Olvidaban que se estaba trabajando con maestros y con alumnos que en muchas ocasiones —en zonas rurales por ejemplo—no habían visto durante toda su vida, una cámara de video.

Siempre trabajaron como si estuviesen produciendo un programa de televisión comercial con un grupo de artistas y actores profesionales. Acusaban al equipo de CPTe's de solapar errores y de echar a perder “su” labor, convirtiendo su trabajo en un producto mediocre del que muchas veces pidieron ser excluidos de los créditos. Se negaban a firmar su trabajo. Hubo que negociar mucho con estos equipos y se tuvo éxito sólo con uno de ellos.

Una vez superada la difícil prueba de negociar con las autoridades escolares y con el equipo de producción se obtenían quizá tres o cuatro cintas de grabación, llamados en el argot televisivo *reels** de grabación. Con este material se acudía nuevamente a las instalaciones del ILCE para su calificación. Con el listado de calificación de la cinta *master**—es decir, aquella en la que se había grabado previamente el esqueleto del programa—y ahora con el material grabado en las escuelas —o en su defecto se recurría a material de *stock** o material de archivo—se procedía a “vestir” o ilustrar los trenes de imagen que se habían señalado.

“Vestir” el programa era quizá la fase del proceso más laboriosa y complicada, pues, por las razones arriba mencionadas, no siempre se tenían todas las imágenes o secuencias para cubrir contenidos muy específicos. Es por eso, que se utilizaba material de stock del ILCE. Si el equipo de CPTe's sabía de antemano que el material recabado en locación no cubriría al cien por ciento las necesidades de imagen, avisaba al equipo de producción para que éste solicitase a Videoteca del ILCE material adecuado a los contenidos del programa.

Por citar un ejemplo, en la Licenciatura en Educación Preescolar en la asignatura de Conocimiento del Medio Natural y Social, el programa de televisión requería de material en el que aparecieran niños en ambientes rurales del norte y del sur de México. Difícilmente nuestro presupuesto y nuestro tiempo, nos permitiría desplazar a un equipo de grabación a la Sierra Tarahumara o a Chipas para ver grupos indígenas, o a registrar las condiciones de trabajo del maestro rural en los alrededores del Lago de Chapala en Jalisco.

Así, se elaboraba un listado de necesidades de imagen para su entrega a producción y ellos a su vez, hacían lo propio en Videoteca. Aunque los criterios de clasificación dejaban mucho que desear—no será tema de este trabajo— producción conseguía alrededor de cuarenta cintas que probablemente tendrían en su contenido imágenes de esta naturaleza.

Con el material de stock en su poder, correspondía al asistente de producción calificar las cintas e identificar las secuencias más adecuadas al tren de imagen. Desgraciadamente la mayoría de las veces no sucedía así. De cuarenta cintas que en promedio entregaba Videoteca a producción, los asistentes calificaban bien entre cuatro y máximo cinco cintas. Las treinta y cinco restantes llegaban a la sesión de edición sin siquiera ser revisadas.

De esta forma llegamos entonces a la fase de edición del programa. Aquí se realiza una copia de trabajo del master—con su *código de tiempo visible** en la imagen—para ilustrar los segmentos elegidos. Explicaré brevemente este proceso con un ejemplo:

- 1) La cinta que grabó el programa en locación o en foro, tiene un código de tiempo de una hora. Es decir, el inicio del programa se da exactamente a la hora 01:00:00:00 (hora uno, cero minutos, cero segundos y cero cuadros)
- 2) Cuando el equipo de diseñadores calificó la cinta, tomó como base el código de tiempo que aparece en el visor o contador de la máquina reproductora. Supongamos que el diseñador curricular encontró adecuado ilustrar el segmento del ponente en el siguiente código de

tiempo: entrará en el 01:14:23:20, y saldrá en el 01:14:50:20. Esto quiere decir que el tren de imagen tendrá una duración de 27 segundos. Bajo este mismo esquema, el diseñador encontró pertinente realizar siete trenes de imagen para todo el programa, con duraciones de entre treinta segundos y un minuto y medio.

- 3) Ubicados los siete trenes de imagen con sus respectivos códigos de tiempo, se hace una copia de la cinta master del programa a otra cinta pero con el código de tiempo visible en la imagen. Es decir, las máquinas profesionales de video –aunque actualmente ya algunos formatos caseros lo permiten como el *MiniDV**—tienen una salida de video que permite que el código de tiempo que tiene la cinta y que únicamente se observa en el *display** de la máquina, pueda ser grabado en imagen. Se procede entonces a realizar la edición *off line**—aquella que se hace cuando ya se han calificado todas las tomas seleccionadas y que tienen el código de tiempo de la cinta master o de la cinta que contiene dicha imagen en pantalla—
- 4) Con la copia del master, se ilustran los programas tomando como referencia los códigos de tiempo del primero. El programa se arma, por llamarlo así, “en sucio”. ¿Qué queremos decir con esto? El asistente de producción deberá editar, una a una las tomas hasta generar un tren de imagen.

Es posible que en un mismo tren de imagen se utilice material de hasta doce o trece cintas. Cada cinta tiene un código de tiempo que en ocasiones es probable que se repitan entre una y otra cinta. En este caso, el asistente deberá advertir en su libreta de apuntes, cuál es la cinta que se está utilizando. Se dice que está en sucio u *off line* porque la secuencia está armada con los códigos de tiempo visibles. En esta fase del proceso, el asistente no se preocupa por ajustar los niveles de calidad en la imagen. Él solamente pega y pega a *corte directo**—es decir, sin ninguna transición entre imagen e imagen—secuencias sin importarle la buena calidad de la señal de televisión de cada cinta. Cada cinta utilizada en la edición *off line*, por obvias razones, deberá estar en la sesión de postproducción. Sin embargo, en algunas ocasiones no es así y gran parte de los retrasos en las sesiones de postproducción se

debían al mal trabajo del asistente de producción pues olvidaba las cintas, no sabía qué código de tiempo correspondía a la imagen en pantalla o simplemente no asistía a la sesión.

- 5) Una vez que se ilustraron todos los trenes de imagen, entramos a la sesión de postproducción. Ahí, se arma el programa y se integran también los trenes de imagen y los créditos de los participantes del mismo. Es aquí en donde las secuencias que se armaron en la edición *off line*, pasan a ser *on-line** o edición final. Las tomas ya no se unen a corte directo (la sala de postproducción ya cuenta con herramientas más potentes que las que se encuentran en una isla de edición, tales como el generador de efectos de video –*DVE** por sus siglas en inglés—con una consola mezcladora—comúnmente llamado *switcher**—un editor –que de forma remota, controla todas las máquinas reproductoras de video—y un generador de caracteres —para integrar subtítulos y créditos al programa) y son cambiados por transiciones o *wipes** –cortinillas entre una imagen y otra—de duración variada. El operador de postproducción, de acuerdo al tiempo que va viendo en pantalla, solicita al asistente de producción que inserte la cinta X con el código de tiempo 04:05:20:15. En el editor se teclea ese tiempo para que la máquina reproductora de video se vaya de inmediato a esa posición. Si el asistente se equivoca y coloca en la máquina una cinta con otro código, la cinta avanzará o retrocederá según sea el caso, intentando buscar una secuencia que no está en esa cinta. De ser la cinta correcta, la cinta se ubicará en esa posición y el operador de postproducción sustituye la imagen “sucia” con la misma toma pero limpia del código visible y con los niveles de video óptimos para su transmisión. A pesar de las largas sesiones de calificación y de edición *off line* que se tenían, era muy común que los asistentes extraviaran cintas, que la máquina estuviera perdida en encontrar un código de tiempo inexistente y las sesiones de postproducción podían llegar a detenerse hasta dos horas por encontrar un material que se suponía se tenía a la mano.
- 6) Cuando se terminaba de postproducir completamente el video, pasaba nuevamente a revisión para que el equipo de diseñadores curriculares diera su aprobación final. En esta fase era común que hubiera

modificaciones al programa y salvo en dos ocasiones, siempre fueron correcciones pequeñas de contenido, quizá de errores de ortografía en las *pizarras** o en los *súpers** de identificación o en los cargos que ostentaban los ponentes—era muy común que debido a los horarios nocturnos que el ILCE nos daba para postproducir, de 11pm a 6 am, y al cansancio de todo el equipo, tanto de producción como de CPTÉ's, que ingresaba a la sala de postproducción, nos descuidáramos al grado de perder de vista errores garrafales que eran vistos tiempo después por los diseñadores—pero siempre correcciones que implicaban algunas dos o tres horas como máximo en un nuevo tiempo de postproducción. Sólo en dos ocasiones hubo que rehacer el programa por decisión del diseñador curricular, pero no por cuestiones que implicaran a los CPTÉ's o al equipo de producción, sino por razones meramente académicas.

- 7) Una vez aprobado el programa, se enviaba al *master de canal** 16 de la Red Edusat para su transmisión y al canal 22 de televisión abierta. El trabajo estaba concluido y los equipos del ILCE y de la DGN, por fin, se libraban uno del otro.

3.2.2 Trabajo con empresas privadas de televisión

Como se mencionó en el capítulo anterior, el acuerdo con el ILCE llegó a su fin en 2001. Tanto cuestiones políticas como la incapacidad de este instituto para brindar servicio ante el volumen de trabajo que tuvo DGN ese año, fueron la puntilla que dio término a esta relación laboral. Fue tal la demanda de programas de televisión por parte de los diseñadores curriculares de las licenciaturas en Educación Preescolar, Primaria y Secundaria, que finalmente DGN cedió a contratar empresas de televisión particulares.

Durante el mes de agosto del 2001, se llevaron a cabo Talleres de Actualización para las licenciaturas en Preescolar y Secundaria. En algunas ocasiones se realizaron hasta seis grabaciones por día. Este ritmo de trabajo no se hubiese alcanzado con el ILCE pues había una variante que echaba por la borda cualquier posibilidad de trabajar con este instituto.

Esta variante consistía en que, dado que los profesores—que provenían de todas las entidades del país—en una asignatura específica, se encontraban reunidos en la Ciudad de México y puesto que irían a sus respectivas entidades a repetir el curso que aquí tomaban, debían llevar consigo el video de la conferencia del especialista que DGN les brindaba para apoyar los contenidos del programa de estudio que estaban revisando.

Así, de la semana completa que duraba el taller, los diseñadores curriculares programaron conferencias con especialistas entre los días lunes y jueves, para que el equipo de CPTÉ's tuviera tiempo de postproducir, de multicopiar el video—aproximadamente 100 copias en VHS de cada conferencia producida—y de entregar el día en el que concluían las actividades, es decir, los días viernes a las dos de la tarde. Era un trabajo agotador. Con la venia del Director General —pues había accedido a revisar, a pesar de que mi directora de área me lo prohibió, un presupuesto de otra empresa distinta a CREATIVA S.A de C.V. teniendo así la oportunidad de comparar costos—se contrató a VIDEO OMEGA S. A. de C.V. empresa en la que laboré.

Fue una excelente noticia para mi el que pudiéramos trabajar con una empresa distinta. De entrada pensaba que podíamos incluir una unidad móvil de televisión que nos permitiría grabar con más de una cámara de video pues comparaba este trabajo con realizar una transmisión en vivo. Sin embargo, el alto costo que representa contratar una unidad de esta naturaleza, la cantidad de técnicos que se requiere para su operación y con poco espacio para colocar el camión que la alberga, me hicieron desistir de plantearle esta sugerencia a mi directora.

Un factor más no me permitía sugerir esta opción: la simultaneidad con la que fueron programadas las conferencias. Humana y técnicamente era imposible grabar tres o cuatro conferencias al mismo tiempo. Además, tampoco podíamos gastar una gran cantidad de recursos pues podría resultar que saliera igual de caro que contratar a CREATIVA. Así que optamos por utilizar la misma vieja fórmula que ya DGN conocía: contratar un sistema portátil por día—para este caso cuatro o cinco por día—.

Utilizar una sola cámara de video—algunas veces obligados por el reducido espacio en el que se grabaron algunas conferencias—y el poco tiempo del que disponíamos para entregar una videoconferencia con calidad aceptable, complicaban muchas de nuestras sesiones de postproducción, pues no teníamos imágenes extra que nos ayudaran a cubrir ciertos errores que se presentaban durante la grabación.

Este sistema de trabajo a una sola cámara es muy tedioso para la naturaleza de una ponencia, para todos los involucrados en la producción y sobre todo para el auditorio que se pretende alcanzar. Primeramente habrá que señalar que la cámara no capta otro objetivo que no sea al ponente mismo. Esto daba como resultado videos con planos estáticos y densos en sus contenidos, pues había que observar a un conferencista hablar y hablar ante la cámara y para rematar con el mismo encuadre: *medium close up**.

Si a esto le sumamos que algunos ponentes no se apoyaban en ningún material para explicar sus temas, y que muchas veces se extendían más allá de las dos horas, pocas veces, y solamente gracias al dinamismo que algunos otros ponentes le imprimían, se obtenían resultados que satisficieran al auditorio y, para los objetivos de este trabajo, a mi en lo particular. Era necesario generar algo distinto a lo que yo había visto hacer tantas veces en los programas que había tenido la oportunidad de producir o postproducir y proponerle algo a la producción de la DGN.

Algo que, si los maestros presentes cabeceaban de sueño durante la conferencia, pues el ponente exponía un tema denso sobre los quehaceres docentes, no sucediera durante la reproducción del video. Se debía evitar inclusive que nuestro camarógrafo, acostumbrado a trabajar en eventos deportivos o en otros con objetivos más dinámicos, no se diera cuenta que con dejar la cámara en un encuadre fijo, cumplía cabalmente con los fines de la grabación.

Por todo lo anterior, era—y es—de vital importancia que el equipo de CPTÉ's realice un video con características más dinámicas que no cansen a la audiencia. Como ya hemos dicho, si se comprometía la entrega de la conferencia que recién se había grabado, el trabajo apenas había comenzado. De inmediato, el CPTÉ se dirigía a la empresa contratada para postproducir el video.

Nuestra presencia en la grabación equivalía a nuestros tiempos de calificación en el ILCE. No había tiempo para sentarnos a calificar el material junto con los diseñadores curriculares pues éstos se encontraban dando el curso en el Taller. La edición y selección de los contenidos recaía por completo en el CPTÉ. Esta situación no tenía precedente en DGN. A las dos horas de haber concluido la grabación comenzaba nuestra sesión de postproducción.

A mi parecer, hay dos formas de hacer la edición del programa: la sencilla, si nos limitamos a limpiar la conferencia. Es decir, quitar cuestiones muy simples como por ejemplo: recortar la presentación del currículum del ponente, quitar

su saludo, segmentos en los que quizá tosía o bebía café, etc. Nada profundo en contenidos. Desde mi particular punto de vista, esa tarea puede realizarla cualquier persona. Inclusive se puede dar la indicación al operador de limpiar la conferencia y retirarnos a nuestras casas a esperar el material.

Sin embargo, es otra la edición que me gusta realizar a pesar de la opinión contraria de mi equipo: Introducir textos que refuercen lo explicado por el ponente, recortar contenidos que se repitieran sin perder el hilo conductor del programa, de ser posible buscar imágenes en libros, Internet o fotografías que apoyen las distintas temáticas abordadas en las conferencias. Trabajando así, nuestra sesión de postproducción se extendía hasta ocho horas por programa grabado para beneplácito de la empresa que se contrataba—pues los turnos de postproducción se cobran por hora de servicio—pero con el pesar del equipo de CPTÉ's. Fue difícil ganar la confianza de los diseñadores curriculares, sin embargo poco a poco—sobre todo por haber trabajado con ellos en ocasiones anteriores—confiaron plenamente en nuestro criterio de edición y —sin afán protagónico—en el que yo en particular he venido desarrollando.

He de mencionar que supervisar los contenidos de los programas no fue algo que agradara a todo el equipo de CPTÉ's. Mis compañeros no compartían conmigo la idea de rebasar las cuestiones “operativas” de nuestra función. En sus propias palabras argumentaban “para eso están los maestros, nosotros no somos especialistas”. Entendía un poco su postura pues sufrían la misma crisis laboral que había tenido yo cuando trabajábamos con el ILCE. Me costó trabajo dejar de lado las cuestiones operativas de producción y olvidarme de luces, señal de televisión, etc. Era obvio que ellos aún no pensaban así.

Como ya mencioné anteriormente, el perfil profesional de, en ese entonces, los cuatro CPTÉ's, era el de licenciatura en Comunicación. Tres de nosotros egresados de la UNAM —dos del Campus Ciudad Universitaria y yo del Campus Acatlán—y una más de la Universidad Intercontinental. Dos de ellos tenían experiencia en producción televisiva pues habían trabajado para Televisión Azteca, cumpliendo funciones administrativas y de asistente de producción. No en el ámbito operativo ni de cámaras o equipo de video pero sí conocían todo

el proceso que sigue un programa de televisión. Por otro lado, para la tercera integrante del equipo, la función de CPTÉ's era su primer acercamiento con cuestiones de televisión pero tampoco estuvo de acuerdo en ser responsable de la edición de contenidos académicos.

Al igual que yo en un principio, mis compañeros con experiencia en televisión se negaban—inclusive dos de ellos se negaron siempre durante el tiempo que ahí laboraron—a cumplir con otras funciones que no fueran las que tuvieran que ver con aspectos de coordinación de producción. Mi propio equipo me tachó de querer hacer todo. Fue una labor de convencimiento que por lo menos con dos de los CPTÉ's no cumplí jamás, pues poco después salieron del equipo.

Entre mis compañeros CPTÉ's era común escuchar: “a mi no me gusta leer...yo no sé qué quitar o qué dejar en el video...me cuesta trabajo concentrarme en el contenido...yo no soy pedagogo, historiador o sociólogo...” Pienso, que lejos de ser o no experto en temas específicos, la formación académica universitaria nos ha dejado bases para poder jerarquizar información que se brinda en una videoconferencia sobre todo cuando el ponente comenta ideas que, de manera involuntaria, repite hasta dos o tres veces.

Sintetizar es algo que hacemos constantemente en nuestras actividades diarias. Por ejemplo, en el plano escolar exponer en clase o estudiar para un examen, pues al leer finalmente rescatamos las ideas más importantes del mismo; en la vida cotidiana, platicar con alguien sobre lo que nos sucedió durante el día es una sinopsis de lo que nos aconteció, etc. Sintetizar es un ejercicio constante en nuestra vida que la formación académica y la universitaria se encargan de pulir. Específicamente en la carrera de Periodismo y Comunicación Colectiva, se pule la capacidad de síntesis, cuando se elaboran notas, reportajes o entrevistas que nos obligan a destacar los aspectos más importantes de un evento o declaraciones de una persona.

En ese sentido, considero que el haber tenido esta formación universitaria, amén de la formación técnica, me permitió mantener cierta ventaja en mi capacidad de síntesis con respecto a mis compañeras CPTÉ's. Aplicar estos principios, desde mi particular punto de vista, nos ayudan a dar claridad a las ideas planteadas por un conferencista, con la ventaja de poder agregar herramientas visuales que apoyan y resaltan segmentos e ideas muy específicas, valiéndose de los sentidos que utilizamos al ver televisión: ver y escuchar.

Así, una vez en la sala de postproducción y con dos horas de material *original de cámara**, comenzaba el trabajo que concluía normalmente de madrugada. Dirigía la postproducción ejerciendo en el video las dos tipos de edición que mencioné anteriormente: “limpiando” el material de secuencias de imagen innecesarias e insertando textos de refuerzo o pizarras y recortando contenidos. Si era posible también se ilustraba aunque normalmente no contábamos con material de stock para realizar esta tarea.

En promedio una conferencia ya postproducida—dependiendo de la extensión que tenía originalmente—duraba una hora y en casos excepcionales, hora y media. En la sesión se trataba de dar mayor agilidad visual a los programas, sin embargo, a mi parecer, aún eran bastante largos y cansados visualmente pues se ajustaban a una sola toma y en este tipo de entregas inmediatas, los programas se iban sin trenes de imagen que ejemplificaran visualmente lo que se trataba en el video.

Muchas conferencias llegaron así a las escuelas Normales de todo el país, no tan ilustradas y postproducidas de manera rápida. Sin embargo era y es la única forma en la que—todavía en 2006—reciben material audiovisual pues no se puede dejar de aprovechar su estancia en México. Así ha sido desde el segundo semestre de 2001 hasta la fecha. Y aunque no es el tema que interesa a este trabajo, no está de más mencionar que una cosa es que la videoconferencia se le entregara al profesor, y otra muy distinta que realmente llegara a la Escuela Normal, consigna que recibían de DGN. Por diversas formas y medios, profesores de diversas instituciones del interior de la

República, nos hicieron saber cómo algunos profesores que venían a los Talleres Nacionales jamás entregaban este material a la institución.

Volviendo al tema, una aportación laboral que realicé para el equipo de CPTÉ's, gracias a la experiencia profesional previa fue el uso de la *copia de trabajo**, un elemento básico en televisión para realizar la edición *off line*. Así, si la conferencia que se grababa no iba a ser entregada de manera inmediata a los profesores—y aunque no fuera así, de cualquier forma se requería por algún trabajo que pudiera surgir posteriormente—, se solicitaba a la empresa la copia de trabajo, es decir, una copia en VHS del material original de cámara—grabado en formato Betacam—con el código de tiempo visible.

Esta herramienta básica en todos los lugares en los que había trabajado, no era utilizada en DGN. En el ILCE debíamos desplazarnos a sus instalaciones a revisar el material en una máquina reproductora Betacam, es decir, en su formato original y, a pesar de mi insistencia con aquel instituto, jamás realizaron una copia de trabajo, pues se argumentaba que no estaba incluido en nuestro presupuesto.

Así, con la copia de trabajo podíamos elaborar nuestro *off line* en las oficinas de la DGN sin desplazarnos a ningún sitio. Además de evitar el desplazamiento también existía otra gran ventaja: las sesiones de postproducción—y por consiguiente los costos—eran mucho menores pues el material iba calificado con tiempos y duraciones exactas. No hubo herramienta más eficaz para reducir costos que esta.

Dicha situación también generó un archivo videográfico en VHS en la Subdirección de Medios Audiovisuales, algo que convino mucho a los diseñadores curriculares, pues ahora tenían acceso a materiales originales de cámara de una buena cantidad de ponentes. Así el equipo de CPTÉ's se dio a la tarea de clasificar uno a uno los materiales masters —o cinta original ya terminada— y los originales de cámara, así como las producciones de televisión externas en las que se apoyaban los profesores para realizar

programas de estudio, tales como Discovery Channel, otras direcciones generales de la SEP, History Channel, canal 22 o canal 11.

Sin embargo, a pesar de que se podía entregar sin ningún problema cualquier programa grabado, el proceso de trabajo a una sola cámara debía ser sustituido por otro con un lenguaje visual más dinámico que brindara al espectador una perspectiva distinta de la conferencia. En un principio se trabajó con dos sistemas portátiles solamente. La desventaja de este sistema—que a pesar de brindar ya dos ángulos distintos de un mismo objetivo—es el empate de imagen al momento de entrar a la sala de postproducción, pero lógicamente el costo de dos sistemas de grabación no convencía del todo a mi directora de área quien pretendía seguir con el sistema antiguo.

A pesar de su objeción, y con la venia del director general de la DGN, se utilizaron dos cámaras para algunas grabaciones. He de señalar que de cualquier forma no me agradaba este método pues la postproducción duraba las mismas ocho horas de un sistema portátil, con la desventaja de estar buscando los puntos de empate de imagen en ambas cintas.

No se veía un beneficio real en costos aunque sí en lenguaje visual que ya involucraba una dinámica distinta tanto en el video como en los presentes en la cámara. Es decir, al estar grabando a dos cámaras, una de ellas podía estar fija en el ponente, y la otra enfocada a los profesores que asistían a ella. El saber que podían ser enfocados por la cámara, se mantenían atentos a la conferencia, al menos ante la cámara.

Sin embargo hubo varios factores que echaron para abajo este método de trabajo. En primer lugar, el carácter de sector público de DGN y la preocupación de su director de recursos financieros por mantener costos bajos. En segundo lugar, la opinión negativa de mi directora de área a quien le resultaba excesivo el uso de dos cámaras y no reducir el número de horas en las salas de postproducción. Y por último la opinión que yo tenía—y que transmitía al director general de la DGN—sobre este sistema. Creía que era

necesario que, dadas las condiciones de entrega final, los videos estuvieran casi listos al salir de la máquina grabadora.

Mi intención inicial, como mencioné anteriormente, era la de llevar una unidad móvil de televisión. Los precios de la misma descartaban su contratación. Sin embargo platicando con los técnicos de la empresa con la que contratábamos los servicios de grabación, sobre los pormenores de nuestra labor, fueron ellos mismos quienes me sugirieron la contratación de un *rack** de televisión. He de reconocer que ignoraba la existencia de un equipo similar, pero con la explicación que recibí me pareció completamente lógica y simple, que no reparé nunca en ello.

¿En que consiste un *rack* de televisión? Es, por así decirlo, una unidad móvil de televisión fuera del autobús que la contiene. Es decir, consiste en un módulo móvil de entre un metro de alto y ochenta centímetros de ancho, que consta de máquina Betacam grabadora, *switcher* o mezclador de imágenes, generador de caracteres, además de poder realizar la copia de trabajo en VHS al mismo tiempo que se graba el programa con el código de tiempo visible de la máquina Betacam grabadora, y la gran posibilidad de utilizar hasta seis cámaras de televisión.

Todo esto colocado junto a una mesa de un metro de largo por otro de ancho para montar ahí los monitores, el micrófono y las mezcladoras. Además, no es necesario contar con una planta de luz—como la unidad móvil—pues el *rack* se conecta a la corriente eléctrica del mismo salón de conferencias. En pocas palabras, es meter un estudio de televisión al salón de conferencias y, en un momento dado, poder transmitir en vivo su señal a donde se desee.

El costo era ligeramente mayor a contratar dos sistemas portátiles pero valía la pena plantear la propuesta. Aunque había un problema que, si el equipo de CPTÉ's deseaba, podía ser resuelto sin ningún problema. Al igual que la unidad móvil de televisión, el *rack* de grabación requería de un operador de *switcher*—técnico que opera el mezclador de imágenes—y de un director de cámaras. La renta del *rack*, me explicaron los técnicos de la empresa, sólo

comprendía al personal técnico—operadores de audio, de video y un ingeniero a cargo de todos ellos—no así del personal de producción. Aunque podía incluir al operador de *switcher*, se debía agregar a la renta del equipo los honorarios de este personal. Esto elevaría el costo y las posibilidades de recibir un no como respuesta.

Dado que el equipo de la empresa sabía de mi formación técnica como operador de video, de edición y postproducción, así como de mi labor en dirección de cámaras, pues desempeñé esas funciones cuando laboré con ellos, me sugirieron no incluir a esos operadores en la renta del rack y cubrir yo esa labor. Así, acepté la propuesta y decidí a presentársela a mi directora de quien recibí su negativa.

Entonces, nuevamente busqué al director general y recibí su autorización para implementar este sistema en distintas grabaciones, sentando así un precedente negativo más con mi jefa directa. El equipo de televisión que se montó en las siguientes conferencias sorprendió a todos, inclusive al equipo de CPTÉ's.

La tensión en el equipo de CPTÉ's, ocasionada por hacernos cargo de los contenidos académicos de los programas, se vio relajada cuando tuvimos que hacernos cargo de la dirección de cámaras y de *switcher*. La utilización del *rack* de grabación implicaba un cambio en la forma de trabajo de los CPTÉ's pues involucraba que los cuatro trabajáramos al mismo tiempo. Durante las primeras sesiones de grabación con este equipo, y dado que tenía la experiencia técnica, estuve siempre en las funciones de *switcher*. Como ya mencioné, una de mis compañeras del equipo había sido asistente de producción en Televisión Azteca y había tenido la experiencia de dirigir cámaras por lo que, de inicio, ambos nos encasillamos en esas funciones.

Las dos integrantes restantes no tenían experiencia alguna en estas funciones por lo que se enfocaron, una de lleno en el contenido académico de las conferencias y otra, en asistir a quien fungiera como director de cámaras. Difícilmente los CPTÉ's que estaban en la dirección de cámaras y cumpliendo las funciones de *switcher* podían estar tan atentos a los contenidos, tomando

notas sobre las ideas principales o apuntando el código de tiempo de alguna lámina de power point que había utilizado el ponente, pues esta labor no permitía distracciones en los objetivos de las cámaras y, se puede decir, que se está pendiente solamente del lenguaje visual y se escucha con menos atención.

Otra de las muchas ventajas que ofrece el rack de grabación, que también permite conectar la señal de una computadora, en caso de que el ponente la utilizara para proyectar videos, fotografías o presentaciones en power point, para insertarlos de manera inmediata a la video grabación.

De esta forma, podíamos ir y venir en imagen, de la lámina al ponente, del ponente a la lámina y de ésta a los asistentes a la conferencia. Esta ventaja, como ya mencioné anteriormente, redujo al ochenta por ciento nuestra labor de calificación y a la mitad nuestras sesiones de postproducción, sin olvidar que generamos programas de televisión con un lenguaje visual mucho más dinámico.

Independientemente de las ventajas que tenía este equipo, nunca pudimos evitar la sesión de postproducción. Nunca faltaba una toma mal hecha, un movimiento brusco de cámara o eliminar algún contenido. Este sistema de grabación tampoco permitió insertar pizarras o textos de refuerzo en el video, así que esos detalles eran los que justificaron de cualquier forma la sesión de postproducción. En mi mente siempre estuvo presente la idea de entregar trabajos impecables de dirección de cámara y, aunque en ocasiones se lograba, no se pudo evitar jamás, pues había que agregar la música, la entrada y la salida institucional, así como los créditos del programa.

A pesar de que tenía experiencia previa en dirección de cámaras, pues en la Coordinación de Universidad Abierta y Educación a Distancia de la UNAM, había dirigido cámaras en aproximadamente cincuenta programas, desde mi particular punto de vista, durante el año y medio que se trabajó en DGN con este sistema, los cuatro CPTe's alcanzamos a desarrollar nuestra capacidad de dirección de cámaras—pues los cuatro rotamos las posiciones de

producción constantemente—y en lo particular, alcancé un lenguaje visual mucho más fluido, gracias a la práctica que tuvimos en este periodo.

Sin embargo, a pesar de obtener mejores productos visuales, de conseguir precios más económicos, hubo una razón para dejar de producir de esta forma. A mi forma de ver, el precio por haber buscado de forma directa al Director General de Normatividad sin el consentimiento de mi jefa, ocasionó algunas vicisitudes que culminaron con este esquema. Al saber mi jefa—cuestión que nunca le oculté—que yo había trabajado con esa empresa, mandó llamarme a su oficina para decirme que se tenía sospecha de que yo había favorecido su elección y me había visto beneficiado con ello.

La ofensa no pudo ser mayor y argumenté el hecho de que si yo realmente hubiera querido beneficiarme de esa forma, lo habría hecho cuando los precios que pagaba eran elevados y no ahora que se había reducido hasta en un cuatrocientos por ciento. Así, a pesar de que sin su consentimiento pero bajo sus órdenes yo había asumido la tarea de contratar a esta empresa cada que era necesario, por decisión personal dejé en mi jefa directa la tarea de elegir a la empresa que ella decidiera.

No se pudo jamás volver a obtener un servicio similar. Los servicios que contrató—cuando tuvieron precios bajos—reducían considerablemente los alcances del equipo utilizado con anterioridad. Por otro lado, y con esa experiencia previa, consiguió equipos muy caros que no se adecuaron jamás a las necesidades reales de la conferencia en cuestión. Después de esta decisión, comenzó un desfile de empresas de televisión con las que, si bien es cierto no se trabajó mal, sí se rompió una dinámica ya bien establecida que daba respuesta inmediata y sin problemas repentinos que resolver.

Se había dudado de mi a pesar de haber desplomado precios altos y de beneficiar en muchos sentidos el trabajo que se realizaba para SEP. Año y nueve meses duró este sistema de trabajo y sin temor a equivocarme es el que más funcionó, el más productivo y en el que el equipo de CPTÉ's más creció profesionalmente.

3.2.3 Dirección General de Televisión Educativa (DGTVE)

Llegó así abril del 2003 y fue un hecho la disposición que dictó el Subsecretario de Educación Básica: los productos audiovisuales que genere la Secretaría de Educación Pública, deberán ser realizados con sus propios medios y en sus propias instalaciones. Así, cualquier video producido por DGN o en cualquier otra dirección de la SEP, debía ser producida completamente en la Dirección General de Televisión Educativa.

Mi jefa directa hizo saber al equipo de CPTE's la nueva disposición y nos conminó a coordinar y supervisar las tareas del equipo de producción que nos sería designado. La tarea de adaptación no fue sencilla. Como equipo de CPTE's habíamos llegado a un crecimiento profesional que, al menos de manera particular, provocaba cierto pesimismo y descalificación previa del personal de DGTVE.

En un principio, ni mi propia jefa pudo entender la dinámica con la que la DGN y la DGTVE trabajaríamos. Partiendo de la que se tenía con empresas privadas, las dudas no se alejaron ni un sólo momento de los CPTE's y de la DGN misma. Si se tenía un equipo de producción ¿veríamos desplazados nuestros trabajos de CPTE's? ¿Era justificable nuestra presencia dentro de la DACEN y dentro de la SEP misma? ¿Se rentaba sólo el equipo técnico? ¿Trabajaríamos en sus instalaciones permanentemente?

El día en que llegó la primera grabación con el equipo de producción de la DGTVE, el equipo de CPTE's y de toda la planta docente de DGN quedamos sorprendidos de la enorme cantidad de gente que llegó a la sala de conferencias a realizar la grabación. Acostumbrados a realizar las grabaciones con menos de siete personas, el equipo de DGTVE invadió el salón de conferencias pues entre técnicos, iluminadores, choferes y equipo de producción llegaron quince personas.

A simple vista parecía excesiva la gran cantidad de recursos técnicos y humanos desplegados. Así el equipo de producción de la DGTVE, que a su vez coordinaba a un staff técnico de camarógrafos, ingenieros e iluminadores, pasó a formar parte de nuestro nuevo esquema de trabajo. Los CPTÉ's ya no estábamos en la dirección de cámaras, ya no seleccionábamos el equipo técnico a utilizar ni los emplazamientos de cámara. Ahora había un equipo humano que realizaba toda esa función y dejaba al nuestro realizando estrictas labores de contenido.

Si revisábamos esta dinámica a nivel interno, quienes debían revisar y generar contenidos eran los equipos académicos de la DGN. La duda surgió entre los CPTÉ's ¿Dónde ubicar entonces al equipo? Mi jefa directa y el director general de Normatividad justificaron nuestro puesto basándose en nuestra cercanía y conocimiento de los contenidos de los planes y programas de estudio de las escuelas normales, situación completamente desconocida para los equipos de producción de DGTVE. Esa era, en sus palabras, la justificación más rotunda de nuestra existencia.

Haría aquí un paréntesis para señalar que, desde mi apreciación personal, el trabajo que se avecinaba iba a tornarse difícil. Desde la primera grabación que realizó Televisión Educativa de una de nuestras conferencias los roces fueron evidentes. Los CPTÉ's teníamos una dinámica laboral y un estilo propio que defendíamos celosamente por haber sido quienes la habíamos trazado. Trabajar así nos había generado conflictos a nivel interno con nuestras autoridades y entre nuestro equipo mismo. Difícilmente aceptábamos, y lo digo con sinceridad, trabajos a una sola cámara, iluminaciones de colores—sugeridas por la DGTVE—movimientos bruscos de cámara, diseños de pizarras y créditos coloridos, etc.

Quizá fuimos mucho más exigentes con los equipos de DGTVE que lo que nosotros mismos nos permitíamos, pero una vez más se repetía la historia de nuestro equipo: habíamos crecido profesionalmente y teníamos que volvernos a someter al estilo de un productor que la gran mayoría de las veces desempeñaba una labor que dejaba mucho que desear.

De esta forma y con este tipo de problemas desde el principio, el CPTE era incómodo para el productor y viceversa. Comenzamos a hacernos sombra mutua y a tener un sinfín de problemas. En lo personal esto me generó muchos problemas, pues casi todos los productores con los que nos tocó trabajar eran hombres de entre cincuenta y sesenta años que no aceptaron nunca recibir instrucciones de los CPTE's.

El resto de mis compañeros CPTE's—todas ellas mujeres—aguantaron todo tipo de artimañas de las que se valieron algunos productores para ignorar sus instrucciones. Había que agregar que hubo otra circunstancia que pesó en su contra: ninguna de las tres dominaba la cuestión técnica operativa de los equipos de televisión. Así, en más de una ocasión fueron engañadas con argumentos ridículos sobre el funcionamiento de un equipo para evitar así realizar alguna modificación que les señalaban mis compañeras.

Conmigo siempre fue distinto, muy distinto. Dominaba el lenguaje técnico de televisión y en muchas ocasiones rebasaba los conocimientos del productor. Aunque mis compañeras tampoco aceptaban un no como respuesta, la diferencia conmigo es que llegaba al extremo de exigirles mis instrucciones y en más de una ocasión llegué al extremo de gritarle a más de tres productores. Mi fama en DGTVE se extendió como el de una persona conflictiva que siempre peleaba con los productores. Realmente fue una etapa muy difícil para mí y poco a poco comencé a perder el respaldo de mi jefa inmediata a parte de haberlo perdido cuando decidía buscar directamente al Director General. Entiendo también que era difícil estar defendiendo a quien en cada momento discutía con su equipo de trabajo. Sin embargo jamás perdí el apoyo del Director General.

La intención de este trabajo no es decir: los productores son malos y yo siempre fui quien lo supe todo. No soy el personaje bueno del cuento que se muestra como héroe. Fue difícil para mí por lo que tuve que aprender a controlar y a reconocer que en muchas ocasiones actué con soberbia cuando recibía un no como respuesta. Fueron tan constantes los problemas que tomé la decisión de abstenerme de participar en las sesiones de grabación.

Me resigné a dejar trabajar a los productores y me dediqué exclusivamente a calificar la copia de trabajo en VHS para realizar la edición y el guión de cada uno de los programas. Revisaba una y otra vez los videos para entrar a la postproducción con los contenidos más que asimilados. Sin embargo, nuevamente en las sesiones de postproducción los problemas volvieron a surgir.

Los productores en general realizaban propuestas para cambiar algún segmento que, a su forma de ver, no era agradable a la vista o porque simplemente rompía con la estética que le sugerían al programa. Al tener a mi favor el conocimiento total de los contenidos y del video en general, podía fácilmente rebatir los argumentos que me planteaban y dejar la propuesta como originalmente la sugería. Eso molestaba sobre manera a los productores y, como he señalado anteriormente, terminaban pidiendo no ser incluidos en los créditos.

Tenía absoluto dominio del contenido del programa. En una ocasión específica, la molestia del productor fue tal que me increpó: “Ustedes no necesitan de mí, lo pueden hacer solos perfectamente. O sobran ustedes, o sobro yo”. Esa frase refleja el trabajo que se ha llevado a cabo entre la DGTVE y DGN—ahora DGESPE—pues a la fecha unos y otros sienten invadidos sus deberes.

El problema persistía, por lo que opté por ausentarme también de las sesiones de postproducción. No quería decir que ya no quisiera trabajar, por el contrario, se trataba de beneficiar y dejar fluir el trabajo de ambos equipos. Para dejar de ir a postproducción tenía que hacer un guión exacto del programa que se pretendía. Previamente hacía todo el trabajo de calificación y edición en papel y enviaba un guión a DGTVE, que incluía tiempos exactos de cortes, de ilustraciones fijas, de trenes de imagen señalando incluso las cintas de las que podía salir la misma, con la duración exacta de los segmentos.

De esta forma el productor no debía más que revisar mi guión y sentarse a armar el programa sin que yo estuviera supervisando su trabajo y, desde mi punto de vista, evitaba molestarme por sus ausencias en la sala, por retrasar el

trabajo o por no aceptar sus propuestas. También evitaba desplazarme a las instalaciones de la DGTVE y pasar todo un turno de doce horas ahí. Habíamos aprendido a trabajar a distancia sin hacernos daño. Bajo esta propuesta me limitaba a enviar el guión y posteriormente acudía a una sesión de calificación que me permitía medir qué tanto se habían apegado al guión enviado.

Sin embargo, las dudas siempre surgían cuando el productor leía el guión. El teléfono en la oficina sonaba una y otra vez, pues llamaba para verificar “algo confuso” del guión. En el peor de los casos y cuando pensábamos que al no haber llamadas todo saldría bien, al acudir a la sesión de calificación del programa, encontrábamos que se brincaban segmentos, o no se insertaban las imágenes o pizarras señaladas. Trabajar de esta forma tuvo también sus complicaciones y había que diseñar otra que fuera casi perfecta para evitar así dos o tres sesiones de postproducción.

Si la edición fallaba porque, en palabras de los productores, “los tiempos no son los mismos”, o “eso no dice aquí en el papel”, opté por solicitar—además de la copia de trabajo en VHS al equipo de producción—la transcripción de la conferencia a mi equipo secretarial. Esta forma de trabajo nos permitía elaborar un guión de televisión exacto en el que se indicaban los códigos de tiempo del video con sus respectivas palabras textuales. Es decir, se indicaba la frase exacta del ponente, la hora, el minuto y el cuadro exacto en el que se encontraba. No había posibilidad de equivocarse.

Explico brevemente este, por así llamarlo, guión transcripción. Como señalé anteriormente, en un principio en el guión se indicaba el código de tiempo de entrada o de salida, pero además con la frase inicial o final que el ponente decía. Para ser todavía más específicos, por decisión personal y con el apoyo secretarial con el que contaba, realizaba una copia de la videocinta VHS a una audiocinta. Con esa audiocinta, se transcribía al ponente. Esa transcripción, en un archivo electrónico de texto y con los códigos de tiempo del material original de cámara Betacam, me daban la oportunidad de hacer un guión exacto que el equipo de producción podía leer fácilmente, sin culpar al equipo de CPTE's.

Los errores, sin embargo, no dejaron de existir. Así, finalmente ambas partes, CPTE's y el equipo de producción entendimos que era necesario trabajar juntos durante la sesión de producción y por supuesto también la de postproducción. Ni siquiera un guión tan exacto pudo prescindir de nuestra presencia en la sala. Sin embargo la presencia ocasionaba nuevamente continuos roces o sesiones cargadas de impaciencia para los CPTE's. Cuando realizaba mis cálculos del tiempo que nos llevaría editar tal o cual programa, consideraba máximo dos sesiones para concluirlo. Sin embargo, el equipo de operadores de la DGTVE o el equipo de producción mismo los echaban por los suelos pues el número de sesiones aumentaba a tres y en ocasiones hasta cuatro de ocho horas cada una.

En lo particular, esta situación me dejó grandes enseñanzas profesionales. Había aprendido a ser mejor en mi desempeño profesional, a hacer mejores guiones, a calificar mejor mi material, a manejar mucho mejor los contenidos académicos y eso era una enorme ventaja. Sin embargo también, al volver a trabajar con los equipos de producción de la DGTVE, aprendí a ser un poco más tolerante con mis compañeros de trabajo y eso es lo que más rescato. Ningún otro trabajo me había enseñado esta gran virtud y creo haberla conseguido un poco.

3.3. La era digital en la DACEN

Una vez que se trabajó de las distintas formas posibles con la DGTVE, surgió otra gracias a la posibilidad que tuve de poder adquirir un equipo de edición no lineal en casa. Como lo mencioné anteriormente, la propuesta de adquisición de equipo de televisión jamás se concretó y cuatro años después obtuve un no rotundo como respuesta. Como una meta personal y con grandes esfuerzos económicos pude adquirir un equipo de cómputo con ciertas características que me permitió hacer trabajos de edición por mi cuenta y obtener ingresos extra.

Omitiré mencionar el costo económico que me implicó pero desde un principio me quedó claro que, al ser propio, no podía ponerlo a trabajar en videos de la SEP. Sin embargo, por decisión personal, no pudo ser así. Con el paso del tiempo—ya habían transcurrido cinco años desde que comencé a trabajar ahí—el poco equipo de televisión que teníamos fue haciéndose viejo y las descomposturas se hicieron cada vez más evidentes.

En más de una ocasión, al meter una videocinta a la máquina reproductora la cinta se atoraba en el mecanismo interno. En el peor de los casos, los engranes internos rayaban o rompían la video cinta dañando permanentemente el material. Los botones de las tres máquinas video reproductoras con las que contaba nuestro departamento, se sumían y en algunos casos no existían; la televisión no encendía. No era posible llevar a cabo la calificación de un material pues se ponía en riesgo su integridad. A pesar de mis peticiones para la compostura del equipo, ésta nunca llegó. No podía trabajar—ni yo, ni para ese entonces ya mi única compañera—en esas condiciones.

Esto provocaba que durante mi estancia en la oficina, cuando las había, dedicara mi tiempo a labores administrativas y al llegar a casa, me daba a la tarea de trabajar en todo aquello que no había podido hacer en la oficina. Con el equipo de cómputo que adquirí, podía ahora digitalizar el video e inclusive entregar al equipo de producción una copia de trabajo fiel al master del programa.

El producto final era una copia de trabajo con entrada y salida institucional, pizarras y trenes de imagen ya con los tiempos exactos de entrada y salida. Finalmente, después de muchos intentos previos, había conseguido entregar un guión con tiempos exactos, acompañado de una copia de trabajo con pizarras y trenes de imagen, sin la posibilidad de que el equipo de producción argumentara algún error en mi trabajo. Habría que recalcar que aunque no fue un logro institucional –pues como repito lo llevé a cabo con mis propios medios—en el año 2005 pude implementar la forma de trabajo que solicité a la DGN desde el año 2000.

3.4 Cuadro comparativo de producción entre las distintas instituciones

Aunque pareciera una cuestión mecánica, producir un programa de televisión siempre implicó un reto para el CPTe pues cada situación implicaba uno propio. La producción de programas de televisión con las instituciones con las que DGN laboró, dejaron distintos aprendizajes en el equipo CPTe. Cada una de ellas implicó esquemas diferentes que generaron un crecimiento profesional en cada uno de nosotros.

Del total de los 250 programas de televisión producidos por la DGN, se distribuyeron en tres instituciones de la siguiente forma:

INSTITUCIÓN	PRODUCCIONES	PERIODO
ILCE	110 programas	1997 – 2001
Empresas privadas	96 programas	2001 – 2002
DGTVE	44 programas	2003 – 2005

22

Habría que señalar que el número de producciones realizadas con el ILCE, se llevaron a cabo en un periodo de cuatro años, mientras que los 96 del rubro Empresas privadas, el lapso de realización comprendió los meses de agosto de 2001 a octubre de 2002. A partir del año 2003, la DGTVE ha producido hasta el momento un total de 44 programas. Sin embargo, producir con la iniciativa privada tenía una gran desventaja: podía trabajarse con equipo moderno pero perdíamos la posibilidad de contar con material de stock que estaba a nuestra disposición—al menos en teoría—con DGTVE e ILCE.

²² Informe General 2005. Dirección de Actualización y Capacitación de Profesores de Educación Normal. Subdirección de Medios Audiovisuales. Dirección General de Normatividad.

Las 96 conferencias realizadas con estas empresas, no podían contar con imágenes que reforzaran los contenidos en cuestión. Debido a la rapidez con las que debían ser entregadas resultaba complicado este tipo de edición. En primer lugar, hasta ese momento el DAA no se preocupaba con contar con material de stock propio pues siempre estuvo ligado al ILCE: Si se llegaba a contar con imagen, ésta se encontraba en formato VHS, lo que hacía imposible su incorporación al video betacam pues se haría más evidente la enorme diferencia entre una calidad y otra.

A partir de este problema, y por decisión propia, solicité al ILCE copia en formato Betacam y en VHS de todo nuestro material de stock. Esto con la finalidad de que, cuando se presentase nuevamente la necesidad de producir un video con empresas privadas, pudiésemos contar con este material para incorporarlo sin problemas de normas de calidad. Poco a poco el acervo videográfico betacam de la DGN fue creciendo, sin embargo en primera instancia tuvimos repetidamente este problema.

Por otro lado, en ILCE y DGTVE existió siempre el problema de ser instituciones con marcados mecanismos burocráticos. Por citar un ejemplo, para solicitar una copia VHS al equipo de producción, implicaba girar un oficio al director de producción, con copia al subdirector, a nuestra propia directora de área y al productor mismo. Si todo salía bien, en una semana teníamos la copia VHS en nuestro poder.

Otro problema que se enfrentó en ambas instituciones, fue el de mantener en su sitio de trabajo al operador de postproducción. Constantemente el equipo de producción perdía de vista en qué se cinta se encontraba algún segmento de imagen, y mientras se buscaba la cinta en cuestión, el operador se desesperaba y se iba de su lugar. Cuando al fin se ubicaba la imagen, en ocasiones, pasaban hasta quince minutos para encontrar de nuevo al operador.

Como lo había señalado anteriormente, la fortaleza de trabajar con estas instituciones consistía en tener acceso a centenares de cintas de stock. Sin embargo, rara vez el equipo de producción calificaba con acierto las cintas y, al entrar a la sesión de postproducción, era imposible encontrar una imagen entre cuarenta o cincuenta cintas que llegaban a solicitarse. Esta fue una veta que de no fue del todo aprovechada por los equipos de producción con los que trabajamos. Muchos productores preferían grabar imagen—elevando con esto el costo de la producción pues implicaba días de sistemas portátiles y el uso de cintas betacam—que revisar el stock que se tenía, amen del celo profesional que se despierta al utilizar material grabado por otro productor.

Muchas ventajas y desventajas más se tenían al trabajar con una u otra institución, sin embargo, en mi papel de CPTe, siempre pugné por alcanzar la independencia de ellas. ¿Cómo? Recuperando nuestro stock, calificando el material con las copias VHS, realizando nosotros el guión, buscando fotografías en Internet para insertarlas en los trenes de imagen. Siempre fue esa mi idea principal al ingresar al DAA. Ser un productor independiente dentro de una institución que necesitaba el apoyo de otras instancias para realizar el trabajo, pero que en ocasiones, lejos de agilizar el trabajo, lo entorpecía.

Destacaría que los programas, en lo que a calidad visual se refiere, fueron mucho mejores en ILCE y DGTVE que con empresas privadas, pero el costo en tiempo y económico resultaba excesivo y muchas veces implicó un despilfarro de recursos del que no podíamos darnos lujo. Imperdonable para un país en desarrollo como México y vergonzoso para una institución con tantos retos educativos como la SEP.

CONCLUSIONES

Después de los más de cinco años que tengo trabajando en la DGN, ahora DGESPE, y de la experiencia que he adquirido, he llegado a una serie de conclusiones que competen tanto a las instituciones con las que se laboró como a mi desempeño profesional. Desde mi perspectiva profesional, es fundamental el que los alumnos ingresen al campo profesional con conocimientos técnicos previos de televisión. En mi caso particular, la enseñanza técnica que recibí en la Universidad se redujo a leves acercamientos con el operador del taller de radio o televisión, pues es a través de éste que se realizan las tareas y las actividades dentro de los talleres.

Sé que hay una razón de ser pues en la Facultad de Estudios Superiores y en cualquier institución educativa o empresarial, es fundamental mantener en óptimas condiciones los equipos de radio y televisión, lejos de manos inexpertas que pudieran dañar o desconfigurar un equipo. Pero quizá deba plantearse una dinámica de trabajo distinta, con esquemas que permitan que el alumno interactúe con el equipo técnico y no mediar su aprendizaje con un operador que no lo facilita y que muchas veces lo limita. La labor del encargado de los talleres de televisión no debe ser obstáculo sino por el contrario, debe ser un facilitador, un supervisor del conocimiento técnico.

Es cierto que el alumno muchas veces también posee barreras que le impiden acercarse a los aparatos de los talleres, sin embargo ahí es justo donde la propia formación académica deberá propiciar la pérdida de este temor en conjunto con profesores y encargados de los talleres. Así, se podrá formar un profesional que si bien no manejará los equipos de punta con los que normalmente se trabajan en el campo laboral, tendría las bases para comprender los procesos de producción de televisión. Es importante trabajar los fundamentos técnicos y teóricos con los alumnos pues de éstos depende la comprensión de las innovaciones tecnológicas. El alumno irá actualizando sus fundamentos y no comenzando procesos de aprendizaje.

No es cuestión de formar técnicos en televisión pues, en todo caso, debería señalarse en el plan de estudios de la licenciatura una formación más técnica. Desde mi formación profesional encuentro que probablemente serían necesarios cuatro años para poder estudiar específicamente el proceso de producción de televisión y el plan de estudios que cursé apenas lo revisa durante tres semestres. En este periodo se estudian cuestiones mínimas del proceso entero. La Universidad nos prepara en cuestiones teóricas y prácticas que me hicieron pensar que el campo profesional me estaba esperando para salir a ser productor ejecutivo o director de proyecto o guionista, editor y no fue así.

Si así fuera, durante mi experiencia profesional en la SEP y en otros lugares, no habría encontrado jóvenes recién egresados de la UNAM en 'supuestas' labores de asistencia de producción. Subrayo supuestas pues en muchos casos, les son asignadas tareas que en nada enriquecen su formación profesional y realizan más bien tareas de mensajeros en un equipo de producción que la mayoría de las veces tiene un nivel cultural muy por debajo del egresado.

Sé que no hay un plan de estudios específico para cada licenciatura. En ninguna profesión es posible. Eso me ha quedado muy claro. Sin embargo ese vacío en el plan de estudios de la licenciatura, me arrojó y –por lo que sigo observando en el campo profesional—arroja a cientos de egresados, a situaciones que podrían evitar si la formación universitaria les y nos brindase mayor conocimiento de ciertas áreas. Por desgracia esto no es así. Sé que hay esquemas paralelos como las prácticas profesionales –gracias al cual obtuve mi primer trabajo profesional—pero, desde mi parecer, no son la clave para llenar esos huecos en el currículo universitario.

También es cierto que no se puede culpar del todo al plan de estudios de la carrera, pues su aportación es mayúscula en otras áreas. El alumno también debe tener la iniciativa para buscar esquemas de aprendizaje paralelo que sacien su deseo de conocer cuestiones que de antemano sabe que no podrá estudiar en la Universidad.

Durante el primer año de mi carrera, el plan de estudios nos ofrecía materias que, de entrada, podían desesperar a aquellos alumnos que pensábamos que estudiar Comunicación implicaba que desde el primer día de clase, comenzáramos a hacer programas de televisión o de radio, o a escribir notas o reportajes. No fue así. Teníamos asignaturas como Epistemología, Teoría Económica, Estadística, y otras que echaron por tierra mi idea original.

Al irnos compenetrando, y darnos cuenta de lo que en ese momento nos ofrecía el plan de estudios, mis compañeros de generación, creamos un grupo de trabajo que nos permitió organizar visitas a distintos medios de comunicación —radio, prensa y televisión— como una forma de acercarnos a la realidad de ese momento. Del mismo modo organizamos fiestas y rifas para poder comprar una cámara, una consola de video, y equipo que pudiéramos utilizar para las tareas propias de la carrera y también como una forma de generar ganancias con productos audiovisuales que pudiéramos realizar.

Por supuesto que esto también implicaba acercarnos al equipo que compramos y operarlo sin temor a descomponerlo pero al mismo tiempo con mucha precaución pues era nuestro y nos había costado trabajo tenerlo. Este grupo funcionó a partir del segundo semestre de nuestra carrera con 23 alumnos y, aunque poco a poco salieron algunos, las aportaciones y la motivación que generó entre nosotros nos convirtió en personas con conocimientos técnicos previos y que al menos, desde su primer año de carrera, asomó un poco la cabeza a la realidad.

De esta forma creo que también entra un tercer factor dentro de toda esta formación que el alumno debe poseer: el profesor de asignatura. A la par del plan de estudios y de la iniciativa propia del alumno, el profesor frente a grupo, dentro de sus posibilidades también debe promover este tipo de acercamientos con el campo profesional —sobre todo si tiene la oportunidad de trabajar en él, aunque de no ser así también puede ser ese organizador que se requiere—. Son estos tres elementos quienes completarán esta formación.

En mi caso, fui muy afortunado al conseguir mi primer trabajo en el campo profesional. Independientemente de la disposición al trabajo que siempre brindé—y que a diferencia de algunos compañeros de ahí, el tener buena ortografía me hizo ganar la confianza de productores o el hablar inglés me abrió muchas puertas para subtítulos y producciones en las que se requería que el operador dominase aquel idioma y el propio—convergió algunos factores para ser contratado: un empleado de la empresa renunció y no hubo en ese momento quien lo supiera. Conseguirlo fue estar en el lugar correcto en el momento preciso, y también, habrá que decirlo, con la formación académica y bilingüe que se necesitaba.

Sin embargo, he sabido de algunos compañeros de generación, o de jóvenes recién egresados que—con la misma o mayor disposición profesional—al hacer su servicio social para las instituciones con las que trabajé—ILCE o DGTVE y algunos en TV Azteca o Televisa—no corrieron con la misma suerte. Algunos hicieron servicio social o prácticas profesionales hasta por diez o doce meses – y en algunos casos hasta año y medio—y jamás les llegó una oportunidad de laborar ahí, bajo el argumento de no haber aprendido lo suficiente o simplemente por cuestiones meramente económicas. De esta forma, la presión social y familiar los lleva a aceptar trabajos lejos del campo profesional para el que nos formamos.

No estoy diciendo que esto sea culpa del plan de estudios, pero sí puedo afirmar que en los ya diez años que llevo trabajando en el campo profesional, sólo he encontrado a tres productores de televisión con formación universitaria. Sin embargo he tenido la oportunidad de laborar con cerca de 50 asistentes de producción recién egresados de la Universidad Nacional que poco a poco fueron desertando de su labor. Tampoco quiere decir que ser licenciado en Periodismo y Comunicación Colectiva con conocimientos técnicos de televisión garantice un trabajo en el campo profesional.

Tener conocimientos técnicos de televisión nos convierte justamente en eso: un técnico en televisión. Si esto fuera suficiente, entonces los operadores de video, los operadores de postproducción, los camarógrafos, los ingenieros en

electrónica, harían los programas de televisión sin la necesidad de un productor. No son suficientes estos aprendizajes. Simplemente, el licenciado en Periodismo y Comunicación Colectiva—para el caso actual licenciado en Comunicación—, deberá aprovecharlos en su beneficio, explotar al máximo las herramientas y generar así mejores productos audiovisuales. Desde mi particular punto de vista, es ahí donde justificamos nuestra existencia dentro del proceso de producción.

La televisión no es una industria creada por un equipo de ingenieros en electrónica que muestra los avances técnicos con los que podemos comunicarnos. Si fuera así, no tendríamos cabida como egresados de la carrera de Comunicación. La esencia fundamental de la televisión es comunicar mensajes.

Son los avances tecnológicos creados por los ingenieros en comunicación los que ayudan a comunicar mejor una idea. De esta forma, la ingeniería y las ciencias sociales deben trabajar en conjunto para diseñar mejores mensajes. Ese ha sido el gran reto que he tenido que enfrentar en mi desempeño profesional y, a menos que suceda algo extraordinario, el que seguirán enfrentando todos aquellos que deseen incursionar en el proceso de producción de televisión. De esta forma somos mediadores entre la tecnología y la forma de producir un mensaje en un programa de televisión.

Mi experiencia profesional dentro de la DGN, ha sido trabajar con equipos de pedagogos, sociólogos, psicólogos y maestros normalistas que diseñan planes y programas de estudio pero que, para el asunto que ocupa este trabajo, tienen un fin común: producir un programa de televisión.

Visto de esta forma, producir un programa de televisión en la SEP—y a mi parecer para cualquier tipo de producción—implica la mediación entre dos mundos completamente distintos: las telecomunicaciones y las ciencias sociales. Entre estos dos mundos existe un tercer elemento que media—a quien definiría como un traductor—y que debe permitir un buen flujo de

información entre ambos para conseguir un mensaje claro y comprensible para su auditorio.

Ese mediador es el papel que me ha tocado representar. Durante mi estancia profesional, realicé programas de televisión para las distintas asignaturas que componen la Educación Normal siempre bajo la supervisión de un coordinador de contenidos —equipos académicos— o mundo “A”, y un equipo de técnicos, ingenieros y personal de producción o mundo “B”.

Fue necesario que, para entender al mundo “A”, revisara los planes y programas de estudio que antes habían generado, la bibliografía básica referida en ellos y aquella alusiva al tema a tratar. Muchas veces los CPTe’s cursábamos seminarios de la asignatura en cuestión para comprender el sentido de los contenidos con mayor claridad. Había que entender lo que se quería transmitir.

Para entender al mundo “B”, fue necesario tener experiencia profesional en distintas empresas de postproducción y producción audiovisual. Esto provocó que muchas veces me sintiera en un mundo técnico de máquinas, editoras, *formas de onda**, formatos de televisión, completamente ajeno a mi formación. Sentí haber errado la profesión o que había ingresado a un campo profesional que no necesariamente me demandaba una formación universitaria, pues la realidad así me lo demostraba, al tener compañeros de trabajo hechos cien por ciento en la práctica.

Lo cierto era que había egresado de la Universidad, ignorante de cuestiones técnicas fundamentales para la producción de televisión y, en muchos casos, de cine. No comprendía a ese mundo, el mundo de los filtros, de los difusores, de luz fría, de los códigos de tiempos, de *video assists**, de pulsos de sincronía, de *blankings horizontales** y de *blankings verticales**, del *enfasamiento** de cámaras, del sentido de las *barras multicromáticas** en la señal de video, de una *señal de tono** para una señal de audio, de *steady cams**, de *tramoyas**, de *sand bags**, de *dollies**, de *dollies flexibles**, de formatos de grabación; en cine de materiales rápidos o lentos, de reproducciones a 24, 60 o 90 cuadros, de los

16 o 35mm, del uso de los *intervalómetros**, del uso de *exposímetros** y tantas y tantas cosas más que no acabaría de mencionar.

La práctica profesional durante mi estancia en la Universidad me mostró la punta del iceberg que representa la comprensión de este mundo “B”. A pesar diez años de experiencia en el campo profesional, la sofisticación de los equipos técnicos y la convergencia de éstos con los equipos informáticos, ofrece constantes retos de aprendizaje y de actualización. Sin embargo las bases están sentadas para comprender la evolución de los equipos.

De ahí mi interés en señalar que es necesario que el alumno reciba este tipo de preparación desde su formación universitaria. Es fundamental que el plan de estudios de la licenciatura, aborde a la televisión no únicamente como un fenómeno social que el estudiante debe conocer. También es importante que se tomen en cuenta los procesos técnicos y los recursos humanos que la componen. Mi experiencia me indica que los equipos técnicos de los que se dispone, sujetan al proceso de producción. Lo condicionan. No es al revés.

Sé que hay quienes señalan que no es necesario disponer de grandes equipos de postproducción y producción para realizar buenos productos y estoy de acuerdo con ellos. Pero es justamente el conocimiento técnico y de las potencialidades del equipo quienes pueden, además de la creatividad, potenciar producciones austeras y realizar productos bien hechos. En muchas ocasiones he podido observar como proyectos televisivos ambiciosos, con guiones bien trabajados, van reduciendo sus expectativas cuando el equipo seleccionado no brinda los resultados planteados inicialmente, pues el productor desconocía las potencialidades que le puede brindar determinado equipo. De ahí la importancia de incluir esa formación en la Universidad.

De esta forma, también pude comprender que definitivamente la formación universitaria nos brinda las bases para comprender los procesos en ambos mundos—para el caso que ocupa esta memoria de trabajo profesional, el mundo académico de la SEP y el mundo de la técnica en televisión—y, de ser necesario con muchos mundos más. Creo que la Universidad cumple

cabalmente con esa formación, al señalarnos esa puerta de entrada a otros tantos universos.

Nuestro papel como comunicólogos siempre será, en éste y en otros ámbitos de la comunicación, la de un traductor que plasme en papel, en un mensaje de radio o en un programa de televisión todo aquello que algunos universos desean comunicar a otros. Por lo tanto debemos saber aprovechar al máximo las herramientas técnicas y mentales con las que contamos para una mejor transmisión-comprensión de los mensajes.

En la SEP, los CPTÉ's no producíamos los contenidos académicos pero sí nos involucrábamos en ellos. Nuestra máxima aportación fue la ayuda que brindamos a que fueran lo más fluidos posibles mediante distintas técnicas de producción audiovisual, es decir, ayudamos a comunicar mejor esos mensajes. Tengo la convicción de que en esta profesión que elegí por decisión personal, siempre tendré que involucrarme en todas las áreas de conocimiento posibles que deseen comunicar un mensaje en un producto audiovisual. Eso es lo más interesante de esta profesión que disfruto con todos mis sentidos.

El plan de estudios de la carrera de Periodismo y Comunicación Colectiva—ahora Comunicación—, deberá ser capaz de preparar a sus alumnos con la mejor tecnología que le sea posible o por lo menos brindarle los fundamentos para comprender procesos más complejos. Sin embargo, creo que la labor medular del programa consistirá en desarrollar en el alumno capacidades cognitivas que puedan permitirle potenciar las habilidades de expresión, apreciación y síntesis para poder traducir mundos complejos en mensajes más accesibles al universo cultural de la humanidad.

En el ámbito que compete a la SEP, a nivel interno, en la DGESE y cualquier otra área de esta institución que desee producir un programa de televisión, un factor fundamental a tomar en cuenta es la planeación. Si los equipos académicos siguen pensando que reforzar el currículo de cualquier asignatura, es solamente llamar a un ponente experto en la materia, dejarlo hablar y hablar, y luego ver si su plática se ajusta a los contenidos del plan de estudios,

seguirán habiendo programas y programas de televisión enlatados por no ser útiles al currículo.

Las cosas deben cambiar dentro de la DGESE. Estoy de acuerdo que un diseñador curricular invite a un experto y que probablemente éste, comience a hablar de temas ajenos a los que se le pidió. Esto podrá suceder una vez. Pero no cuatro o cinco o hasta seis veces al año. El diseñador curricular debe plantear bien sus objetivos al pensar en producir un programa de televisión y, de ser posible, sentarse previamente a dialogar con los ponentes para no dejarlos salirse del tema.

Y una vez que la conferencia resulte exitosa en lo que a contenidos se refiere, sentarse a revisar el video, calificarlo, hacerle observaciones al CPE en aras de obtener un buen guión. Esto raramente sucede por no decir que nunca. Aunque los años han dado experiencia a los CPE's, tampoco es bueno dejar toda la responsabilidad en ellos pues finalmente no son especialistas.

A pesar de que no se ha trabajado de manera óptima, existen excepciones de producciones en el que todos los involucrados en el proceso interno de DGESE —diseñador curricular, director de área, CPE— trabajaron cuidadosamente y que el producto final resultó un programa interesante, dinámico y con mejores contenidos. Esto debe ser la media, no la excepción. Con esta forma de trabajo interno podrá exigírsele más a cualquier institución con la que se trabaje, llámese ILCE, DGTVE o empresa privada.

Con respecto a estas instituciones, deberá tenerse en cuenta que aunque ellos son quienes manejan y tienen la experiencia acumulada de producir programas, quienes tienen la experiencia en los contenidos son los equipos académicos de SEP o de cualquier otra dependencia o instancia que desea realizar un programa de televisión. Respetando esta premisa habría muchas menos fricciones en los equipos de trabajo involucrados.

Además ambas instituciones deben optimizar sus videotecas y realmente ponerlas a disposición de las producciones inéditas. Se podrá decir que ahí están y que cumplen cabalmente sus funciones pero no es así pues la calificación del material deja mucho que desear.

En la medida de las posibilidades, profesionalizar al personal de producción. Aunque existe personal profesional dentro de sus recursos humanos, en ocasiones, ocupan cargos desde donde no pueden aplicar los conocimientos con los que cuentan. Sé que hay, y respeto mucho, al personal hecho en la práctica pero los universitarios tienen ese plus que nos da la formación profesional.

Del mismo modo y como lo vienen haciendo, captar estudiantes de servicio social o de práctica profesional, pero no solo con la mirada del joven que vendrá a realizar el trabajo que quienes se encuentran ahí no quieren realizar: cargar cajas—si el productor es mujer—, realizar oficios y trámites engorrosos, calificar material, en el peor de los casos, ir por refrescos o tortas para el personal técnico.

Se debe captar este recurso humano, como un semillero del que saldrán productores y realizadores con mejores competencias que los que se formaron en la práctica. No debe ser visto como el eslabón más bajo de los equipos de producción sino el que más puede crecer y generar estrategias reales de aprendizaje en las que se potencie sus habilidades profesionales. Si hay alguien que sabe de las carencias de los planes de estudios en las universidades, son precisamente éstas instituciones que se han aprovechado de ello para, y lo digo sin ánimo inquisidor, abusar de la fuerza laboral de los practicantes. “Como no sabe, que empiece desde abajo”.

No sé si así sea en todos los casos pero eso es lo que yo he visto en mi experiencia profesional. Esta consigna debe desaparecer de esas instituciones pero primero que nada debe desaparecer de las Universidades, cualquiera que sea su nombre.

Debe prepararse al alumno en lo que sea posible y evitar esos tratos en instituciones privadas —llámese TV Azteca, Televisa o MVS— o en el peor de los casos, al ser de carácter público, en las gubernamentales.

Sé también que ambas instituciones han hecho todo lo posible por implementar mejoras internas, que saltan a la vista en ambos casos, —actualmente ILCE se encuentra apegada a las normas ISO 9000 para mejorar su desempeño y para el caso de DGTVE la capacitación que ofrece a distancia, los cursos que implementa, la transmisión por Internet y la optimización de recursos humanos— que exigen un mejor desempeño profesional a sus productores y a quienes trabajamos con ellos. Los procesos de evaluación interna implementados tendrán resultados que poco a poco saldrán a la vista pues la modernización de la infraestructura no garantiza una mejora en los recursos humanos.

Para mi finalizar, y volviendo al plano personal, mi reflexión se resumiría en una duda que constantemente surgía en nuestro equipo de CPTÉ's: si hay técnicos, ingenieros de luz y sonido, y productores que ya cumplen con la tarea de supervisar los procesos de producción de televisión; y si hay especialistas que manejan perfectamente los contenidos —sociólogos, psicólogos, pedagogos— ¿en dónde estábamos nosotros como CPTÉ's y finalmente como Comunicólogos? Creo que la respuesta me la dio mi propio desempeño profesional: en la comunicación y en el cómo transmitimos las ideas.

ANEXO

A - B Editing o A – B Roll: (EDICIÓN A CORTE DIRECTO) Arreglo de edición en video tape, donde escenas grabadas en cinta se reproducen alternadamente en las VTR's A y B y son grabadas en la VTR C. Generalmente la salida final, grabada en una tercera VTR C que contiene escenas de ambas VTR's.

ANÁLOGA: Señal eléctrica que varía continuamente. Un adjetivo que describe cualquier señal que varía en forma continua, como oposición a una señal digital, que está formado por niveles discretos. Los datos análogos son propensos al ruido.

ARCHIVO: El almacenamiento a largo plazo tanto de datos como de imágenes digitales puede implementarse en una gran variedad de medios. Los de más bajo costo son cintas magnéticas en bobinas o cassettes; para las normas de televisión la velocidad de acceso más rápido pueden emplearse disco **MO** (véase Discos ópticos) ya sea individualmente o en sistemas de varios discos. En todos los medios de almacenamiento los datos están organizados en archivos, pero debido a que no existe un formato universal para archivos, es difícil el intercambio de imágenes archivadas en diferentes sistemas.

ASSEMBLE EDIT (ASSEMBLE MODE): Edición en **Ensamble**. Un modo de edición en el que se reemplaza todas las señales de la cinta a grabar (pistas de video, audio, control y código de tiempo) con señales nuevas. Es la manera en la que se van a registrar los materiales originales a una cinta master, dando el orden de composición de un programa, considerando el tiempo suficiente para asegurar la continuidad de sincronía. Entendemos por tiempo suficiente cuando utilizamos más tiempo de grabación que el que originalmente necesitamos. Por ejemplo, si una secuencia durará 10 segundos, se necesita grabar 11 segundos, con el fin de contar con un segundo de reserva para ensamble.

AUTOENSAMBLE: Proceso de ensamblaje de un cassette en un sistema computarizado de edición, controlada por una EDL o Edit Decision List (listado de edición).

AUDIO: Sonido. Una señal eléctrica que lleva información de sonido. La frecuencia de las señales grabadas en la cinta caen dentro del rango del oído humano, es decir, van desde lo 20 Hz hasta los 20,000 Hz.

.AVI: Audio / Video Interleaved. Entrelazado de audio y video. Es el formato de video usado por los sistemas operativos de Windows para combinar datos de audio y video.

BARRAS: Barras de colores. Un patrón electrónico de video que consiste en ocho barras de colores del mismo ancho, usada para establecer la proporción de referencia de color antes de la reproducción o grabación de una cinta. De esta manera, se establecen los niveles o normas de una señal de video.

BETAMAX: Nace en la empresa Sony en noviembre de 1975. Las primeras video cintas de este formato eran de un ancho de media pulgada y tenían una duración de una hora – con un costo de \$15.95 dólares –. El precio de salida fue de un monto de \$2295 dólares aunque sólo eran consolas. Al igual que 1969 con el formato $\frac{3}{4}$, Sony llega a un acuerdo con siete compañías más para fabricar reproductoras bajo esta norma. En el año de 1976 Sony lanzó el deck Betamax a un costo menor y dispuesta a ganarle la guerra al formato VHS inventado ese año. Para 1979 Sony introduce al mercado el **Betascan**, formato que permitía ver las imágenes contenidas en una cinta en el modo *fast forward* o *review*. Es decir, podíamos ver de manera rápida el contenido del cassette, algo que no sucedía con el Betamax.

BETACAM: Fue desarrollado por la empresa Sony en 1982 como una extensión del formato *Betamax* en el mercado emergente de equipo portátil de calidad *broadcast* o **ENG** por sus siglas en inglés (**Electronic News Gathering**). El cambio que sufrió este formato para mejorar la calidad en el video de su predecesor fue incrementar la velocidad de la cinta casi seis veces. Los modelos Betacam incluyen cámaras grabadoras integradas y están disponibles en los sistemas de televisión NTSC y PAL.

El sistema Betacam usa una cinta de media pulgada (12.7 mm) contenida en un cassette de plástico del mismo tamaño usado por una máquina Betamax. El tiempo máximo de reproducción es de 30 minutos con una velocidad de 4.67 pulgadas por segundo (118.6mm/seg.). Un seguro de grabación deslizable está construido en la base del cassette.

El sistema Betacam es un formato análogo por componentes en donde la información de luminancia y crominancia son grabadas por separado. La información de crominancia es grabada por un sistema de división de tiempo *multiplex* (es decir multiplicada) que comprime la información en la grabación y luego la restaura a su ancho normal durante la reproducción.

Una característica del sistema Betacam es la opción para aceptar las señales por componentes Y, R-Y, B-Y directamente como entrada o salida cuando se realiza una grabación entre equipos compatibles. Dos canales de audio están contruidos en este formato con el sistema **Dolby C** que reduce problemas de ruido o gis, pueden ser grabados y editados independientemente. El canal dedicado al código de tiempo es compatible con el modo SMPTE o EBU.

BETACAM SP: Es introducido al mercado por la empresa Sony en el año de 1987 para competir con el Betacam en el campo de grabadores profesionales de video. Este formato mejorado llamado **Betacam SP (Superior Performance)** incluye varias mejoras operacionales. Primero, el sistema de grabación fue modificado para usar cinta de alta energía para mejorar la resolución y reducir el ruido en la imagen. Segundo, dos canales de audio de alta calidad fueron transmitidos (o multiplicados) en el track de la crominancia.

Finalmente el transporte diseñado cambió para permitir el uso de cassettes de mayor duración, es decir, podemos usar en la misma máquina cintas de 30 a 90 minutos. El ancho de la cinta es de media pulgada (12.7 mm), y su

velocidad es la misma que una cinta Betacam normal, la duración máxima de reproducción es de 90 minutos. Las máquinas SP pueden grabar y reproducir en el modo estándar de Betacam cuando son usadas con cassettes que no son SP.

Como su predecesor, el formato SP de grabación, es un sistema por componentes modificado con los canales separados de luminancia y crominancia, además existen modelos de máquinas con cabeza dinámica o '*dynamic tracking*' que permiten efectos de *freeze* (cuadros congelados), *slow motion* o cámara lenta y velocidades aceleradas. Cuatro canales de audio están disponibles en las máquinas SP y dos de ellos operan automáticamente con el sistema de reducción de ruido Dolby C. Estos canales pueden ser grabados y editados independientemente. Además, dos canales de alta calidad FM han sido añadidos en el track de crominancia de video.

Los *tracks* FM pueden ser usados para grabar las mismas señales como los canales convencionales o pueden recibir señales totalmente independientes aunque solamente pueden ser grabados simultáneamente con la señal de video. Asimismo contiene un canal independiente de código de tiempo en los modos SMPTE o EBU, también proporciona la opción de grabar VITC que permite leer el código de tiempo en el modo de 'jog' o pausa en la máquina.

El código de tiempo puede ser regrabado las veces que se desee. Las características de este formato le han convertido en uno de los más usados dentro de las transmisiones de televisión, ya sea en comerciales o en programas de larga duración.

En estos años son múltiples los formatos introducidos al mercado por diversas empresas interesadas en imponer sus inventos. Así vemos que Sony, basada en el Betamax, lanza al mercado en el año de 1980 la primera cámara casera. En 1983 introduce el **Beta Hi-Fi**, cinta que brindaba audio en calidad FM (frecuencia modulada). Para abril de 1985 lanza al mercado el formato **8 mm**, formato bastante compacto comparado con las dimensiones conocidas hasta entonces con una duración máxima de dos horas. Ese mismo año, **JVC** empresa líder en productos VHS, introduce al mercado el formato **VHS-C** pero que sólo tenía cintas con una capacidad de grabación de veinte minutos

BLACK LEVEL: (*Niveles de Negros*) Es el voltaje en una señal de video el cual corresponde a un cuadro negro en pantalla.

BLANKING : El nivel de voltaje producido en el final de cada línea de imagen horizontal la cual evita que el centelleo de electrones sea visible. Además separa la porción de la señal de video que contiene la información de la imagen de la que contiene la de sincronización o sincronía. También es conocida como 'pedestal'.

BLANKING INTERVAL: **(Horizontal y Vertical)** El intervalo horizontal de blanking es el tiempo que toma mover el final de una línea al principio de la siguiente línea horizontal. El intervalo de blanking vertical es el tiempo que toma al haz de electrones moverse de la esquina inferior derecha de la pantalla a la parte superior izquierda para empezar el campo siguiente del cuadro de imagen.

BREAK DE GRABACIÓN: Es un listado en el que se enumeran los requerimientos de imagen para una producción específica. En ella, el camarógrafo recibirá instrucciones específicas de los aspectos que deberá grabar.

BOOM: También conocida como “caña”. Es un micrófono que va colgado por encima de los actores en una grabación o que puede estar montado sobre un palo o “caña” para moverse hacia donde se desarrolla la escena, con la finalidad de captar mejor el audio.

CANCELAR BLANCOS: Con la finalidad de que las videocámaras registren adecuadamente el color blanco, es necesario que el iris sea ajustado de acuerdo con la iluminación del lugar en el que se realiza la grabación. Es necesario sacar de foco la cámara y oprimir el botón “White cancel” del equipo. Esto evitará que el color blanco tienda hacia el color verde o el azul.

CAMPO: Mitad de una imagen magnética completa o cuadro. Según la norma CCIR (Europa), un campo contiene 312 ½ líneas y se produce cada 1/50 de segundo. (PAL o SECAM).

CASSETTE: Las imágenes digitales, ya sean cuadros fijos (*stills*) o imágenes en movimiento se almacenan en cassettes. Están disponibles cassettes de computadora para almacenar cuadros fijos (*stills*) en una gran variedad de formatos. Los cassettes D1, D2 y D3 se emplean en la industria de la televisión cuando se necesitan imágenes bien definidas. Cada cassette es único, mecánicamente, así como también lo es, con frecuencia, el formato de los datos o imágenes en la cinta.

CATV : Siglas para definir a la televisión por cable —Cable TV en inglés—. Es derivado de un término un poco más antiguo: *Community Antena Television*.

CCTV: *Closed Circuit TV*. Circuito Cerrado de Televisión. Un sistema de video usado en muchas instalaciones comerciales para un propósito específico, como puede ser seguridad, para uso médico o educativo.

CHROMA: Cromo. Los valores de color (rojo, azul y verde) contenidos en una imagen de video. El croma es determinado por el *Hue* (ángulo de la fase) y por la *Saturación* (amplitud) de la señal de color. La señal de video combina los valores del croma con los valores de la luminancia (los valores de los blancos) en una señal de video compuesta o de componentes (YUV)

CHROMA KEY: Mate electrónico o insertar una imagen de una cámara, en una imagen producida por otra también llamada “keying”. El sujeto a insertar es “tirado” (tomado por una cámara) contra un fondo sólido de color, las señales de las dos fuentes son mezcladas a través de un generador de efectos especiales o un switcher. El proceso de sobre poner una señal de video sobre otra, la áreas que se sobre imponen son definidas por un rango específico de color o crominancia en una de las señales. Para que funcione este proceso, la crominancia debe tener una resolución o ancho de banda suficiente. Los sistemas de video codificado (compuesto) tienen un ancho de banda de croma restringido y son por lo tanto inadecuados para realizar “chroma keys” de alta calidad.

CHROMINANCE: Crominancia. La parte del color de una señal, la relacionada con el “hue” (fase) y la saturación, pero no con el brillo o luminancia de la señal, es decir negro, gris y blanco no tienen crominancia, pero cualquier señal de color tiene luminancia y crominancia. **U, V; Cr, Cb; I, Q; (R-Y), (B-Y)** representan la información de crominancia de una señal. La porción de color en una señal de video.

CLIP: Un segmento de video o de audio. Un clip contiene el nombre de la cinta, la información del código de tiempo y comentarios asociados al segmento mismo.

COMPONENT: **Componente.** La interpretación normal de una señal de video por componentes es aquella en la cual la luminancia y la crominancia permanecen como componentes separados. Las señales de video por componentes mantienen el ancho de banda de luminancia y crominancia. Las señales compuestas combinan los componentes y reducen sus anchos de banda.

COMPOSITE: **Compuesto.** Una señal de video compuesto es aquella en la cual la información de luminancia y crominancia han sido combinadas empleando una de las normas de codificación (*encoding*) : NTSC, PAL, SECAM. EL proceso de codificación a una norma restringe el ancho de banda (detalle de imagen) de los componentes. La crominancia se suma a la luminancia empleando una técnica aceptable visualmente pero haciéndolo así extremadamente difícil, invertir exactamente el proceso, sin interferencia entre partes de luminancia y crominancia de la imagen. Esto puede provocar muchos problemas en post-producción. Aún así, las señales compuestas proporcionan un medio extremadamente eficiente y económico para transmitir y grabar programas.

COPIA DE TRABAJO: Es el resultado final del trabajo de la edición off-line. El video tendrá las escenas seleccionadas con el código de tiempo visible para poder ser insertadas en la edición on line o final.

DIGITAL: Un sistema en el que varía constantemente una señal es rota y codificada discretamente en dígitos binarios que representan modelos matemáticos de la señal original.

DISPLAY: Es la pantalla en la que cualquier equipo electrónico despliega información fundamental para el usuario.

DOLLIES: El tripié es un transporte de cámara que cuenta con tres patas metálicas montadas sobre un sistema de ruedas o dolly, cuya función es desplazar la cámara según los requerimientos de la producción, las ruedas giran según la dirección que se quiera dar. También se conoce como dolly a los rieles en los que se puede montar una cámara para desplazarla.

DOLLIES FLEXIBLES: A diferencia del dolly común que es un conjunto de rieles tan extenso como se desee siempre en una vía rígida; los dollies flexibles son un par de mangueras que, a manera de vía de tren, pueden ser montadas de forma semicircular o circular para desplazar a la cámara con esos movimientos.

DVD (Digital Video Disk): En 1993, las primeras versiones de DVD fueron desarrolladas por dos consorcios en competencia. “**Toshiba / Warner** desarrolló el **Super Density Disc o SD (Disco de súper densidad)** y por su parte **Sony / Philips** desarrollaron el **Multimedia Compact Disc o MMCD (Disco Compacto Multimedia)**. En el desarrollo de este formato –que buscaba mantener el mismo tamaño del disco generado pero con una mayor capacidad de almacenaje – era importante satisfacer las necesidades de dos industrias: la de cómputo y la cinematográfica.

Ambas industrias deseaban un disco pequeño como solución que garantizara la compatibilidad con el disco compacto. En 1994, **Nimbus Technology & Engineering (NTE)** en conjunto con **Time Warner** y **Toshiba** desarrollaron el formato DVD. Ambos consorcios se encontraban desarrollando un formato de alta densidad capaz de almacenar películas de larga duración. Este formato es ahora conocido como DVD. El sistema de masterización **NTE** se instaló en la planta de producción de Warner en enero de 1995. La gran mayoría de los discos DVD de la actualidad fueron masterizados en equipo NTE.

Para septiembre de 1995, todas las industrias involucradas en la fabricación establecieron las normas contenidas en este formato. Este acuerdo pretendía evitar la batalla por la que habían pasado los formatos Betamax y VHS en los años ochenta. “El resultado: el DVD es un estándar en todos los campos de aplicación”

Para noviembre de 1996 los primeros DVD's se vendieron en el Japón y en marzo del año siguiente hicieron lo propio en los Estados Unidos. “En el verano de 1997, Sony Corporation inauguró su planta en Terre Haute, Indiana y en 1998 vendió 7,200,000 en la Unión Americana.

En febrero de 2002, nueve fabricantes electrónicos —**Sony, Matsushita, Phillips, Hitachi, Pioneer, Sharp, Samsung, LG, Thomson Multimedia** — anunciaron una nueva estandarización para futuros sistemas de DVD con la tecnología conocida como **láser azul**.

Esta tecnología consiste, en que el láser azul, con una menor longitud de onda, permitirá manejar más información en un menor espacio del disco que el del láser rojo. Este formato será comercializado en sistemas de DVD en el año 2003, permite almacenar y recuperar hasta **27 gigabytes** de memoria en una cara de un disco DVD común de 12 centímetros de diámetro, unas seis veces más que los **4.7 gigabytes** que permite el láser rojo del formato original.

Esto significa, que en un solo disco se podrá almacenar una película con más de dos horas de duración en formato de cine digital de alta definición. El acuerdo apunta a evitar que se repita en los sistemas de grabación y reproducción de DVD (sigla en inglés de disco digital versátil) la fragmentación en tres formatos que se produjo entre los sistemas con tecnología de láser rojo que actualmente dominan en el mercado.

DVE: **Digital Video Effects, efectos especiales**, como la compresión de una imagen, la rotación. *flip* o reversa, etc., son originados por un sistema digital de efectos. Es el nombre comercial de este aparato manufacturado por NEC.

EDL: **Edit Decision List**, listado de ediciones preparadas o elegidas durante el *off line* priorizadas en la edición *on line*.

EDITAR: Conjunto de operaciones destinadas a obtener una determinada sucesión de sonidos e imágenes, y que implican el montaje de imágenes, los efectos especiales, la rotulación, etc. También se utiliza el término postproducción.

ESQUEMAS DE EDICIÓN

Existen cinco esquemas utilizados para identificar la estructura de la edición: edición relacionada, edición acelerada, edición de montaje, edición de recopilación y edición de continuidad.

EDICIÓN RELACIONADA

En este tipo de edición, las escenas aparentemente no relacionadas, adquieren significado cuando se editan. El cineasta **Pudovkin** utilizó este tipo de edición en la película "El gran "Asalto al Tren", alternó segmentos de la película de un hombre inmóvil e inexpresivo sentado en una silla con escenas de eventos emotivos. Para la audiencia que presenciaba estas escenas del hombre inexpresivo, este era envuelto en diversos eventos emotivos, al punto de ser la causa o el efecto de aquellos eventos. De hecho uno de los principios más importantes de la edición es la tendencia humana al tratar de establecer una relación entre una serie de eventos aún cuando no la haya.

EDICIÓN ACELERADA

Cuando hablamos de acelerar, frecuentemente pensamos en un incremento de la velocidad del programa. Hoy en día tanto en cine como en video, nos referimos a que el tiempo es manejado ya sea para extenderlo o para condensarlo. Una escena de desayuno que dura 30 min. Puede condensarse

en tan sólo 15 segundos y seguir dando la idea completa. Otro aspecto de la edición acelerada es mostrar el paso del tiempo; en otra época, en el cine por ejemplo, se veían las hojas del calendario pasar para hacer referencia al paso del tiempo, hoy en día son muchas las formas para ver pasar el tiempo, cambios en el clima, cambios en las personas, desenfoces. Un buen editor es capaz de trasladar al futuro a su público y regresarlo en el tiempo durante el programa. En video la acción es generalmente condensada.

EDICIÓN DE MONTAJE

Este tipo de edición es usado generalmente en videos musicales, comerciales y 'trailers' de películas, en los cuales se yuxtaponen escenas que no están directamente relacionadas, este tipo de edición es rápida, llena de secuencias impresionistas desconectadas y unidas por una variedad de transiciones que fueron hechas únicamente para comunicar sentimientos o experiencias. Una edición de montaje no está diseñada para contar una historia en secuencia lógica. Uno de los primeros intentos en cine de utilizar este tipo de edición fue en la película "Alien", en donde se produjo un trailer, incluso antes de terminar la filmación.

EDICIÓN DE RECOPIACION

Los documentales generalmente se realizan bajo este esquema de edición, aquí se brinca de una escena a otra sin apegarse a una secuencia lógica o de tiempo, aquí se puede brincar a una escena del siglo XVI a una escena que refleje los 60's en el siglo XX.

EDICIÓN DE CONTINUIDAD

La edición de continuidad se refiere a la sucesión de una escena con la siguiente. Si vemos pasar algo, este tipo de edición nos dirá por sentido común que es lo siguiente que debe suceder, por ejemplo, si vemos un teléfono sonar, el corte siguiente nos debe permitir ver a una persona contestando o hablando por teléfono. Este tipo de edición es causa-efecto o puede ser efecto-causa, pero siempre nos dará continuidad de acción.

TRANSICIONES DE EDICION

Todo tipo de edición independientemente del esquema que se haya seguido está basado en cuatro tipos de transición.

Corte: Es la transición instantánea de una toma a otra. Es la más utilizada, la más rápida, la más directa y la que pasa más desapercibida en el campo de una toma a otra.

Disolvencia: Es una transición gradual entre el final de una toma y el principio de otra en la cual en un momento están las dos tomas al aire, se utiliza para crear ambiente (por ejemplo en una ballet es más propio utilizar disolvencias que cortes), para mostrar el paso de tiempo o de lugar.

Wipes: Los *wipes* son creados siempre por un **switcher**, es un patrón generado electrónicamente que nos permite enmarcar nuestro video, este marco puede tener diversas formas (cuadrados, círculos, triángulos, líneas diagonales, verticales, etc.) puede ser suave, o muy definida así como de colores diversos.

Fade: Es similar a las divisiones de los capítulos de un libro, es la transición gradual de negros al video (fade in) o del video a negros (fade out).

Todas estas funciones asignadas a la edición, mejoran la calidad de las producciones de televisión. Con el paso del tiempo el video tape alcanzó un mejor desarrollo tecnológico y en nuestros días existen una gran cantidad de formatos, los cuales pueden ir desde el más barato al alcance de cualquier consumidor hasta aquellos formatos profesionales utilizados por los profesionales de la televisión, ya sea para algún programa o para algún comercial. Desde 1956, año de nacimiento del video tape, los avances tecnológicos han llevado a éste a clasificarse en análogos y digitales, pasaremos a explicar dichos formatos.

ENFASAMIENTO DE CÁMARAS: Cualquier cámara de televisión posee una lectura de imagen con una frecuencia propia que debe ser ajustada para que, al estar intercaladas —mediante un switcher— con otras cámaras, deben ser ajustadas en la misma frecuencia para evitar brincos en la imagen al momento de disolver imagen entre una y otra.

ENSAMBLE: Una edición en la que se graban las señales de audio y video generando sincronía en una cinta virgen o en su defecto sustituyendo señales ya existentes rompiendo la sincronía que la cinta mantenía.

EXPOSÍMETRO: Aparato electrónico que utilizan algunos fotógrafos que mide la intensidad de luz y la velocidad de obturación a la que deberá ser tomada una fotografía o una película. Este tipo de equipos mide perfectamente las necesidades de la cámara a utilizar.

FOOTAGE ENCODER TIME CODE GENERATOR: (**Generador de código de tiempo**). Aparato electrónico que toma la entrada de un lector de números llave o **keycode** del film o negativo, decodifica esta información y traduce a la norma SMPTE de generar código de tiempo. Estos datos junto con **3:2 pulldown** status del transfer, el conteo de *pietaje* y código de tiempo del audio (si es aplicable) son hechos compatibles para grabación de VITC-LTC y con una computadora.

FORMA DE ONDA: Es un monitor que analiza la señal de televisión generada por una video cámara o una máquina video reproductora con la finalidad de que pueda ser ajustada a las normas convencionales de transmisión.

FRAME: (CUADRO DE VIDEO) Cuadro completo de una imagen de televisión, consiste de dos campos que se producen en un rango de aproximadamente 29.97 Hz en color, y 30 Hz en blanco y negro.

GENERADOR DE CARACTERES: Un aparato que genera electrónicamente texto que puede ser sobreimpuesto sobre una señal de video; se abrevia como CG. El texto es generado a través del teclado y permite la selección de varias fuentes, tamaños, colores, estilos y colores de fondo además de que puede almacenar diversas páginas para su recuperación.

HOME DE VIDEO: La señal de televisión produce un voltaje que afecta la grabación, puede ser detectada a simple vista pues se observa pasar claramente por una imagen.

HORIZONTE CAÍDO: Aquella toma que, debido a una mala posición en la cámara que la registra, presenta al objetivo con una inclinación con respecto al horizonte físico del lugar.

IMAGEN: Representación que se produce por el concurso de los rayos de luz en el foco de un objetivo óptico. Término con el que en lo audiovisual se designa al componente visual.

INSERT: edición electrónica en la cual el control track existente no es reemplazado durante el proceso de edición. El nuevo segmento es insertado en un material ya grabado en la cinta.

INTERVALÓMETRO: aparato usado en la cámara de cine o de video que filma un cuadro de imagen en un lapso previamente establecido en él. Gracias a ellos podemos ver, por citar un ejemplo, como un estadio de fútbol se llena al máximo de su capacidad; también gracias a ellos vemos el movimiento de las nubes en el cielo.

JPEG: *Joint Photographic Expert Group*. ISO / CCITT; Grupo de Expertos en Fotografía Unidos. Este grupo se ha dedicado a crear una norma para la compresión de datos de imágenes fijas. En particular su trabajo se ha involucrado con imágenes codificadas de acuerdo a la norma de televisión digital CCIR601. La norma propuesta ofrece una compresión de datos entre 10 y 100 veces y se han definido tres niveles de procesamiento: *Nivel Básico*, *Extendido* y *Codificado* con pérdidas mínimas. En general, debe esperarse que la compresión genere alguna forma de pérdida o degradación en la imagen su grado del algoritmo empleado.

KEYING: (INCRUSTACIÓN). El proceso de sobreponer, en forma selectiva, una señal de video sobre la otra. En su nivel más simple la sobreposición ocurre al 100% de una señal (o imagen) ó 100% de la segunda imagen. Cuando se consideran elementos de una imagen digital esto genera orillas "dentadas" de las imágenes compuestas.

KIT DE ILUMINACIÓN: Un juego de lámparas o luces básicas para realizar una grabación con un sistema portátil. Es básico para utilizarlo cuando se graba a una sola cámara.

KINESCOPE (VIDEO ASSIST): Una imagen de video de un film vista en un monitor de televisión especialmente diseñado para ese fin también llamado

KINE. Solamente hecho para grabar programas de televisión antes de que las grabadoras de video se inventaran.

LTC: (Longitudinal Time Code) Tiempo código grabado en un canal de audio de la cinta o video tape. Requiere que la cinta se mueva para poder ser leído. (ver VITC).

MASTER: Videocinta en el que se está grabando la edición final de una producción de televisión. Su uso está limitado a la obtención de copias.

MASTER DE CANAL: Sala de control de un canal de televisión. En este espacio se da salida a las señales producidas por los foros de televisión o de ser el caso, de una locación ajena a ellos. Es aquí donde se lleva el tiempo exacto de un programa de televisión y donde se enlaza con el siguiente en la barra de programación.

MATERIAL DE STOCK: es todo aquel material de video que ha sido grabado previamente y que puede ser utilizado en una producción actual para reforzarla visualmente. Es un acervo videográfico.

MATERIAL ORIGINAL DE CÁMARA: Las video cintas que registran las escenas tal como fueron realizadas en el foro de grabación.

MICROFONISMO: Cuando una señal de audio, normalmente la de un micrófono inalámbrico que al viajar por radio frecuencia, distorsiona una señal de video. Normalmente son líneas blancas notorias en la reproducción del video.

MINI DV: Los formatos digitales representan lo último en tecnología de grabación magnética de video y pueden proveer la mejor calidad de grabación. En las grabadoras digitales, las señales de video no son grabadas con variaciones de voltaje como en las señales análogas sino en un código de valores numéricos como el que es usado en las computadoras para almacenar datos.

Hay muchas ventajas en este sistema. La primera, una vez que la señal ha sido codificada digitalmente, es prácticamente inmune a la distorsión debida a la naturaleza del sistema de codificación digital. Segunda, la señal digital puede ser grabada y regrabada por muchas generaciones sin pérdida gradual de calidad y sin acumulación de ruido algo que es muy común en los sistemas análogos. Esto hace a la grabación digital ideal para los procesos de edición y de efectos especiales en los cuales la señal es modificada y grabada muchas veces y muchos elementos son añadidos consecutivamente.

La línea DVCPRO inicia en el formato de consumo con el DV, sigue con el DVCPRO 25, ideal para videos corporativos, sistemas de televisión por cable, capacitación y noticias; continúa con el DVC 50, que son los nuevos equipos de Panasonic DVCPRO, diseñados para poder grabar telenovelas, noticias y cualquier programa de televisión que incluya postproducción.

OFICIALÍA MAYOR: Área de la administración pública encargada de realizar gestiones ante otras instancias o secretarías de Estado.

OFF LINE: Edición preliminar hecha en sistemas de edición con bajo costo, usualmente para proveer una EDL para una edición final u *on line*.

ON LINE: Edición final o ensamblaje de cintas master para producir un programa terminado listo para su distribución. A menudo precedida de una edición *off-line*, pero en algunos casos los programas van directamente a la sala de edición *on-line*. Es usualmente asociada con computadoras de alta calidad en edición y efectos digitales.

PIZARRAS: Es un cuadro de texto que se inserta en una secuencia de video, para resaltar alguna idea particular que señala el conductor de un programa o el ponente de una conferencia.

PRIMEROS PLANOS O PLANOS CERCANOS:

Los primeros planos se caracterizan porque permiten orientar la atención hacia puntos muy específicos de la imagen.

Plano Cercano, plano de busto o ***medium close up*** : tiene gran valor expresivo y realza al sujeto al permitir verlo en detalle.

Plano de hombros, ***close up o shoulder shot*** : este tipo de toma se utiliza principalmente para captar reacciones de los personajes, para mostrar sus sentimientos o para detallar sus características.

Primer plano, ***big close up o head shot*** : muy fuertes por su calidad expresiva, sobre todo cuando se trata de planos detalle de rostros, permite al espectador ver algo que no se hubiese podido apreciar claramente con otro tipo de plano.

Gran primer plano, plano de detalle o ***extreme close up***: se caracteriza porque permite puntualizar un aspecto íntimo del sujeto, por lo que adquiere un fuerte valor expresivo.

PULSOS DE SINCRONÍA: La finalidad de que los receptores de televisión conozcan cuando ha terminado información de una línea de video, cuando ha terminado la información de un campo, se utilizan puntos de sincronía. Al final de cada línea de barrido horizontal, un pulso de sincronía horizontal dispara los circuitos de barrido para regresar rápidamente al haz electrónico a la izquierda de la pantalla e iniciar el trazo de la siguiente línea. De forma similar, al término de cada campo una señal de blanqueo vertical borra la señal de retraso del haz de barrido, mientras éste regresa a la parte superior de la pantalla.

RACK DE TELEVISIÓN: es un estudio completo de televisión que se monta en un mueble pequeño para ser utilizado en espacios reducidos, con todos los requerimientos necesarios para elaborar un material audiovisual.

RATING: porcentaje de la audiencia que está viendo un programa o anuncio en concreto, comparado con el total de la audiencia potencial -siendo éste el total de los hogares de esa zona que poseen aparatos de recepción, estén o no encendidos.

REALIZADOR: El realizador es quien lleva a cabo un proyecto a partir de lo que el productor ha conseguido y definido en cuanto a posibilidades técnicas, económicas y humanas. Su tarea es similar a la de un editor, con la diferencia de que utiliza medios audiovisuales y/o radiofónicos. Se caracteriza por ser quien define formal y estilísticamente una producción, quien entiende tanto la misión de ésta como al público a quien va dirigida, así como por ser quien conoce, con precisión, las características de las personas que se necesitan para llevarlo a cabo.

El realizador está directamente implicado con las condiciones formales de un proyecto (con las imágenes y el sonido); es decir, el realizador trabaja con la esencia del proyecto, con sus objetivos y con los medios mediante los cuales éste se cristaliza en una forma acabada y completa.

REELS: Nombre en inglés que se le da a las cintas originales de cámara.

SAND BAGS: (Bolsas de arena) Aquellas que se utilizan para mantener firme triples que sostienen pantallas o luces y que, por el peso de éstas, pueden correr el riesgo de tirar el triple.

SCOUTING: Es aquella visita previa que se realiza a una locación donde se llevará a cabo una grabación. Tiene la finalidad de ubicar las necesidades de producción durante la grabación o transmisión de un programa de televisión. Resuelve dudas tales como el tiempo de traslado, si se requiere planta de luz, el tipo de cámaras a utilizar, etcétera.

SEÑAL: Corriente eléctrica que “transporta” la información visual (video) y la auditiva (audio). Se mide en términos de amplitud y frecuencia.

SEÑAL DE TONO: Señal de audio comúnmente asociada a las barras cromáticas, utilizada para modular el nivel de saturación o volumen que contiene una señal de video. Se ajusta a nivel cero en el vuhmetro de la máquina reproductora y/o grabadora.

SEÑAL DE VIDEO: Todo aquello que corresponde a la imagen en una transmisión televisiva.

SMPTE: *Society of Motion Picture and Televisión Engineers*; Sociedad de Ingenieros de Cinematografía y Televisión. Una organización estadounidense, con ramas internacionales; las cuales incluyen representantes de los teledifusores, los fabricantes e individuos que trabajan en la industria del cine y la televisión.

SPOT: Espacio televisivo que se vende para insertar anuncios comerciales.

STEADY CAM: Soporte de cámara de alta estabilidad que se apoya en los hombros y la cintura del operador. Permite una total estabilidad de la misma a pesar de que el operador camine, corra, salte o suba y baje desniveles.

SÚPERS: Es el letrero que se utiliza para identificar a una persona que se encuentra a cuadro.

SWEETENING: Postproducción de audio, en la cual los problemas de audio bajo son corregidos, música, narración y efectos de sonido son mezclados con elementos de sonido original.

SWITCHER: Aparato con una serie de selectores de entrada que permite que una o más entrada sea combinada, manipulada y enviada a una línea de *program*.

TALK SHOW: Genero de producción televisiva en el que la vida privada de las personas pasa a formar parte de las pantallas de televisión, a través de los programas denominados *talk shows*. En estos programas hay un contacto inmediato entre el conductor y representantes del público, anteriormente ausente de la pantalla, en el contexto de situaciones, se suponen reales y verificadas mediante procesos de investigación, de la vida cotidiana que en otros tiempos eran mantenidas en reserva.

Los diálogos y las situaciones, algunas veces violentas, hilarantes, enternecedoras o en extremo irritantes que se registran en estos programas, son apreciadas no sólo a través de las pantallas. También en los estudios de televisión hay presencia de público. Decenas de personas participan en las grabaciones de los programas, observan e interpelan a cada uno de los protagonistas de la historia puesta en escena. Así, quienes tienen bajo su responsabilidad la conducción de estos programas se sienten respaldados en sus comentarios y sentencias respecto a los invitados, tienen carta abierta no sólo para exhibir y desmenuzar parte de sus vidas, sino también para juzgarlas.

TBC:(Time Base Corrector) un aparato electrónico con memoria y circuitos para corregir señal de video, errores de tiempo (*timing*) que afecta la imagen en su estabilidad y en su color cuando se edita desde varias videograbadoras.

TELECINE: Aparato para transferir de cine a video.

TELEPROMPTER: El equipo utilizado para apoyar las labores de conducción en un programa de televisión. Está conectado a la cámara de televisión del estudio de grabación, y en él se cargan los textos que el conductor lee mirando a la cámara. Es controlado por un operador que avanza, detiene o regresa el texto según se requiera. Es un apuntador electrónico para dar la sensación de que quien los lee, improvisa.

TELEVISIÓN: Capacidad de hacer que se vean imágenes (y oigan los correspondientes sonidos) a distancia.

TIMECODE (CÓDIGO DE TIEMPO): Sistema de numeración de cuadros adoptada por SMPTE que asigna un número a cada cuadro de video que indica, hora, minutos, segundos y cuadros.
(ej. :01:13:15:22)

TONO DE AUDIO: Es una señal generada por las consolas de audio conocido comúnmente como bip, utilizada para ajustar los niveles de audio en una grabación. Esta señal se ajusta a 0 decibeles para evitar que señales de audio que se graben en la cinta master, superen ese límite y saturen el audio.

TRAMOYA: Conjunto de mecanismos que sirven en el teatro para efectuar los cambios de decorado y efectos especiales. En el XX, con los adelantos de la técnica se incrementan las posibilidades de innovación en la tramoya: la introducción del disco y foro giratorio, el uso de pantallas móviles, de aparatos especiales para lograr efectos sonoros y de iluminación, la introducción de recursos escenográficos derivados de otras artes como el cine, el circo, la televisión, etc.

TRENES DE IMAGEN: Son secuencias de imagen que ilustran todo aquello a lo que el locutor o el conductor del programa hace alusión. Pueden ser tan largar o cortas como se desee.

TV: Entidad empresarial que se dedica al aprovechamiento comercial-ideológico del medio televisivo. Pueden ser estatales o comerciales y recurrir al cable (CTV) o a las ondas hertzianas (RTV).

VHS (VIDEO HOME SYSTEM) Y Súper VHS: Nace en Japón en el año de 1976 bajo la firma de la empresa **JVC (Japan Video Corporation)** a un precio de 885 dólares. El formato VHS fue desarrollado como un competidor del sistema de grabación casero *Betamax*. Con el tiempo, el sistema VHS ha ganado partido en el mercado de la renta de video. **JVC** se inició como una fábrica de equipos de consumo. Lanzó el formato VHS que sostuvo una guerra mortal con el formato *Betamax*, VHS sobrevivió y *Betamax* fue discontinuado. RCA anuncia en marzo de 1977 que venderá para aquel año cintas con una duración de cuatro horas.

En JVC se dieron cuenta que su formato tenía gran aceptación. La combinación calidad y precio les permitió penetrar en el mercado con facilidad. Entonces lanzaron **S-VHS** (1988) para responder al nicho semiprofesional y profesional a bajo costo. Pero ahora, los avances tecnológicos permiten a su vez que también se desplace a este formato. Con el lanzamiento de la nueva línea **DV** de la misma firma **JVC**, el S-VHS perderá terreno en aplicaciones de video industrial y corporativo aunque seguirá vigente para realizaciones educativas e industriales de bajo costo.

Para 1988, JVC lanza el formato **Súper VHS** que igualaba en calidad de imagen al 8 mm de Sony pero no así en la calidad del audio. Sony sustituyó el formato *Betamax* del mercado de consumo casero para dirigir todas sus baterías a su formato 8mm. Para 1989 introduce el formato **Hi-8** junto con una cámara de video casera con CCD (Charge Couple Device) o dispositivo

acoplado de carga, mejorando sobre manera la calidad de la imagen. Estos formatos permanecen con una presencia importante en el mercado nacional y mundial pero la revolución digital desatada por todas las empresas interesadas en el rubro de almacenaje de información, también fueron las que generaron la llamada revolución digital.

VIDEO: Sistema de comunicación audiovisual magnético de potencial televisivo, pero ajeno a cualquier tipo de TV.

VIDEO ASSIST: Monitor de televisión que permite verificar las tomas que efectúa una cámara de cine. Las tomas en cine sólo pueden ser revisadas una vez que el material ha sido revelado. El *video assist* permite mediante un proceso electrónico, que el material pueda ser revisado al mismo tiempo que se efectúa la filmación.

VIDEO POR COMPONENTES: Sistema de grabación y procesamiento de señal que mantiene los elementos originales del video separadamente y no combinados en uno solo como en el video compuesto.

VIDEO COMPUESTO: Una señal de video en la cual los elementos luminancia y crominancia han sido combinados en uno sólo, puede ser NTSC, PAL o SECAM.

VIDEOHOME: Existen casas de producción dedicadas única y exclusivamente a producir películas de bajo costo, normalmente en formato de cine de 16mm, cuyo destino final es el hogar. De ahí su nombre —videohome— películas para el proyectarse en el hogar.

VIDEO RECORDER: Cualquier aparato apto para registrar y / o reproducir electrónicamente imágenes y sonidos, al mismo tiempo y empleando un único soporte, no importa cuál sea éste (cinta, disco, película, etc.)

VIDEO TAPE RECORDER: Tipo de video *recorder* que emplea la cinta magnética como soporte de registro.

BIBLIOGRAFIA

- 1) AMPEX. Video Recorder Formats. 1998
- 2) Cebrián Herrero, M. Diccionario de Radio y Televisión. Ed. Alhambra, España 1981. p 267.
- 3) Enciclopedia de México. Tomo XIII .Secretaría de Educación Pública. México1988.
- 4) Faus Belau, Ángel. La era audiovisual. Historia de los primeros cien años de la Radio y Televisión. Ediciones Internacionales Universitarias. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. España 1995.
- 5) Fernández Christlieb, Fátima. Los Medios de Difusión Masiva en México. Juan Pablos Editor, México, 1985. pp 99-112.
- 6) Flores Castillo Julio. El imperio de la televisión. (Un modelo de comunicación electrónica). Tesis Universidad Nacional Autónoma de México, Campus Acatlán. 1994.
- 7) Fundamentos de la técnica de video y VTR México. SEP Unidad de Televisión Educativa, Centro de Entrenamiento de Televisión Educativa (CETE), Agencia de Cooperación Internacional del Japón (JICA).México D.F. 1992.
- 8) Gerald Millerson. Manual de Producción de Video. Butterworth Group Londres. (tr. Editorial Paraninfo, Madrid, España) 1990.
- 9) Gerald Millerson. Diseño escénico para tv. Focal Press. Londres-Boston 1989.
- 10) Gilles Deleuze. La imagen en movimiento. Ed. Paidós Comunicación 1983.
- 11) Gómez Junco Tarno Gabriela. Las telenovelas en México: Una propuesta de manual para la producción de telenovelas. Tesis Universidad Anáhuac, México 1995.
- 12) González Requena Jesús. El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad. Ed. Cátedra. España 1988.
- 13) González Treviño, Jorge Enrique. Televisión y Comunicación. Un enfoque teórico práctico. Editorial Alambra Mexicana. México 1994.
- 14) Jacques Aumont. La Imagen. Ed. Paidós Comunicación 1992.
- 15) Kodak Professional Motion Imaging. Glosary of Video Postproduction Terms.USA. 1998
- 16) Linares, Marco Julio. El Guión. Editorial Edícupes, México 1986.

- 17) Manual de Aprendizaje Video Omega. Video Omega.1988.
- 18) Nueva Enciclopedia Temática. Tomo VI Editorial Cumbre Grolier. México 1983
- 19) Sánchez Magaña Yarerí y Orozco Flores Rafael. Radio y Televisión ante los retos del nuevo siglo. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Universidad Vasco de Quiroga. México 1998.
- 20) Santos Zunsunegui. Pensar en la imagen. Ed. Cátedra. España 1992.
- 21) Seger Linda. Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones Rialp, Madrid, 1991.
- 22) Soler, Llorenç. La televisión una metodología para su aprendizaje. Colección Medios de la Comunicación en la enseñanza. Ediciones G. Gilli. México 1991.
- 23) Varios Autores. Manual de Producción de TV Educativa. CETE 1994.
- 24) Viya Miko. El director de Televisión. Editorial Trillas, México 1994.
- 25) Vilches Lorenzo. La Imagen visual. Paidós Comunicación.
- 26) Yoichi Nishimoto. Videosoftware in educational application. Japanese council for overseas educational media development. Tokio 1986.

DOCUMENTOS OFICIALES

- 1) Dirección General de Normatividad. Subsecretaría de Educación Básica y Normal. México 1999.
- 2) Gaceta de la Escuela Normal No. 1. Subsecretaría de Educación Básica y Normal. México 2003
- 3) Inducción al servicio público SEP. Manual de participante. Vertiente Institucional. Septiembre de 2002. Dirección General de Personal , Dirección de Capacitación y Desarrollo de Personal. SEP Oficialía Mayor. Passim
- 4) Informe General 2005. Dirección de Actualización y Capacitación de Profesores de Educación Normal. Subdirección de Medios Audiovisuales. Dirección General de Normatividad
- 5) Manual de Organización de la Dirección General de Normatividad. Subsecretaría de Educación Básica y Normal/ Dirección General de Normatividad. México SEP 2000. Passim.

SITIOS WEB

- 1) <http://dgtve.gob.mx>
- 2) <http://chasqui.comunica.org/acevedo75.htm>
- 3) www.fcom-udep.net/gloster.html
- 4) <http://www.lablaa.org/blaavirtual/ayudadetareas/periodismo/per24.htm>
- 5) www.cableducacion.org.mx/micrositios/redes2/funte1.html