

Panorámica de las TV-Movies

Josep Maria Baget Herms

Introducción

Una definición de película para televisión ha de incorporar necesariamente elementos suficientemente diversos ya que su origen histórico y sus características también lo son. De hecho, hay dos modelos que, de alguna manera, siguen a su vez los dos grandes modelos de gestión y financiación de la televisión: el público y el privado, el europeo y el norteamericano con todos los matices que se quieran añadir. Inicialmente, hacia comienzos de los 70, la película para TV en Europa se define fundamentalmente como un producto de calidad realizado por cineastas "autores" que recibían el soporte financiero del sector público mediante la televisión para llevar a cabo sus proyectos y disponer al mismo tiempo de una vía de comunicación (la televisión) para dar a conocer sus obras. Paradójicamente, un medio de comunicación de masas favorecía la creación de obras tildadas de minoritarias o experimentales que la industria cinematográfica, del sector privado, no se atrevía a hacer por una posible falta de beneficios. En este ámbito no se incluyen las películas financiadas en parte o en su totalidad por las televisiones y que se estrenan en las salas cinematográficas y se emiten más tarde por televisión ya que esta fórmula se ha convertido casi en un modelo común de financiación del cine europeo desde el más popular al más minoritario, sobre todo a raíz de la incorporación de las cadenas de pago como Canal +.

En los Estados Unidos, en cambio, la película para TV, más conocida como "TV-Movie" (TVM), nació a finales de los años 60 en el marco de la misma industria audiovisual como un producto económicamente rentable para los productores y sus clientes, es este caso las grandes redes norteamericanas ("networks"). Sus aspectos más creativos se dejaron de lado y las TVM reemprendieron el papel que habían alcanzado a partir de los años 30 las películas de "serie B". Su desarrollo fue ligado a su remarcable aceptación en los índices de audiencia ("ratings"), a veces superior al estreno televisivo de grandes películas que solamente por su alquiler costaban a los "networks" cantidades muy superiores a la producción de ficción específicamente para televisión. En este sentido, el estreno en televisión de *El Padrino* costó 7 millones de dólares en el año 1974, y en ese momento una TVM se podía producir por un coste aproximado de 400.000 a 500.000 dólares.

Desde un punto de vista estructural había asimismo diferencias sustanciales entre las TVM europeas (y por extensión las de todos los países con cadenas de televisión de

titularidad pública) y las norteamericanas (y asimismo por extensión las de los países con un rol hegemónico de las cadenas privadas). Ambos modelos pertenecen al ámbito del telefilme, macrogénero que incluye básicamente toda la producción de ficción. En el caso de las TVM europeas su modelo se acerca más a la estética del cine mientras que en las TVM norteamericanas se ajusta a los códigos del telefilme. El telefilme unitario sería por tanto una obra no estructurada en episodios pero dotada de una estructura narrativa propia que permita las interrupciones publicitarias y que incluya por tanto unos niveles de fragmentación narrativa que no se dan en los TVM europeos de las cadenas públicas en donde todavía hoy no se suele autorizar la interrupción de las películas emitidas por televisión, sea cual sea su origen.

A pesar de todo, la creciente privatización de las cadenas públicas europeas abre cada vez más el camino hacia un modelo narrativo único, el fragmentario, que se ajusta a las necesidades de los cortes publicitarios.

Las TVM norteamericanas tienen una duración estándar (entre los 90 y los 180 minutos) que se ha de ajustar a los horarios de las "networks". Una TVM, que por su coste de producción es siempre material de "prime time" (horario de máxima audiencia entre las 8 y las 11 de la noche), no sólo conlleva una estructura fragmentaria dictada por los cortes publicitarios sino que a la vez ha de tener una duración muy precisa dentro de esta banda cosa que comporta unas obligaciones narrativas añadidas. La TVM norteamericana es claramente un producto dentro del ámbito del telefilme y de hecho cumple a menudo con series de telefilmes que emiten capítulos "especiales" de dos horas, con una estructura unitaria a partir de personajes y situaciones argumentales ya conocidas por el público. Únicamente la red pública PBS dispone de normas diferentes pero sus limitaciones financieras no le permiten ir más allá de una participación minoritaria en la producción de películas situadas fuera de los circuitos comerciales.

Es necesario citar en esta introducción el papel de Televisión Española y de TV3 en la producción de TVM. Hasta 1979, con unos diez años de retraso respecto a las cadenas públicas europeas, TVE inició junto al Ministerio de Cultura un primer principio de acuerdo con la industria cinematográfica española para la producción de series de televisión basadas en grandes obras literarias. Después de numerosos problemas y tropiezos, y todavía en el período de la Transición, el proyecto se reconvirtió: se suspendió la financiación de algunas series, otras conservaron su estructura original y finalmente, algunas se convirtieron en películas dirigidas a las salas cinematográficas y más tarde estrenadas en TVE. Únicamente a lo largo del breve mandato de Pilar Miró (1986-88) se creó una auténtica colaboración entre TVE y la industria cinematográfica. Por su lado TV3, con el soporte de la Generalitat, puso en marcha la producción de algunas TVM específicamente destinadas a su estreno en televisión, proyecto que ha tropezado a su vez con problemas de financiación derivados de la grave crisis del sector audiovisual de titularidad pública común a la mayoría de los países europeos.

El modelo europeo: de lo público a lo privado.

La televisión se desarrolló en Europa mucho más lentamente que en los Estados Unidos en donde en 1965 ya había 355 aparatos por cada 1.000 habitantes. En Europa, a pesar del crecimiento económico, no se superaban entonces los 132 aparatos por cada 1.000 habitantes. La rivalidad entre ambos medios ha llegado mucho más tarde que en los Estados Unidos. Es cierto que el éxito avasallador de algunos programas como el concurso *Lascia o raddoppia* en Italia ya desde 1955 obligó a los exhibidores de las salas cinematográficas a instalar televisores en los cines ya que de no hacerlo, los jueves, cuando se emitía el programa, no acudía nadie. Pero se trataba de hechos casi anecdóticos. El crecimiento de la televisión en Europa fue unido a la mejora -desigual en el tiempo- del nivel de vida y el poder adquisitivo de sus ciudadanos una vez se superaron las penurias derivadas de la Segunda Guerra Mundial que, en cambio, no afectaron a los Estados Unidos.

Este desarrollo de la televisión en Europa acabó fatalmente por quitar público a los espectáculos en general y al cine en particular e hizo menguar la producción. Las carteleras se llenaban de filmes de Hollywood que había superado la crisis que en su caso se había hecho patente en los años 50, y en la televisión menudeaban las series norteamericanas ya que la producción de ficción en Europa era todavía muy baja y de poca calidad en general. La industria cinematográfica en los países europeos, sin embargo, es entonces, y al menos en parte, una cuestión de Estado: las buenas películas se exportan y contribuyen a la economía nacional, dan prestigio en el exterior y en un marco propicio a las ideas europeistas, los productores cinematográficos ya hace tiempo que han descubierto las ventajas, al menos comerciales, de las coproducciones. La posible crisis de este sector, que además pondría en peligro muchos puestos de trabajo, se convierte en una cuestión de Estado. Y la televisión en los principales países europeos es de titularidad pública, es decir, estatal y en régimen de monopolio. El diálogo se hace inevitable porque aunque la situación no es equilibrada sí es tal vez complementaria: la televisión dispone de dinero gracias a las subvenciones estatales sobre todo al impuesto sobre el uso de los aparatos, y el cine dispone de talentos creativos y una industria ya en marcha. Un matrimonio de intereses que con numerosas tormentas conyugales y amenazas de divorcio ruidoso se ha ido manteniendo a lo largo de los años bajo formas y planteamientos diversos.

Alemania Federal

En Alemania, por ejemplo, es casi imposible hablar de Rainer Werner Fassbinder sin recordar que la televisión pública (ARD, ZDF y la regional WDR de Colonia) le financió sus primeras películas e incluso *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* provenía de un texto dramático escrito para televisión. De hecho, todo el movimiento del llamado "Nuevo cine alemán" (Werner Herzog, Win Wenders, Jean-M Straub...) recibió el apoyo de la televisión pública en lo que se refiere a la producción de TVM y documentales de autor. La producción de *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder y *Heimat* de Edgar Reitz, que su autor definía sencillamente como "una película de 18 horas", marcaron los puntos culminantes de los años de oro de esta valiosa colaboración establecida según un contrato basado en rigurosos criterios económicos.

La reunificación (que obligó a absorber el enorme déficit de la televisión de Alemania Oriental y a crear nuevas estaciones regionales) y sobre todo la irrupción de las cadenas privadas de los grandes grupos multimedia (Kirch, Bertelsmann, RTL...) provocaron una caída considerable de los ingresos de las cadenas públicas. La aportación de las privadas al sector cinematográfico, por otro lado, se basó en unos criterios estrictamente comerciales y sobre todo en la producción de series de ficción que permitieran el mantenimiento de la industria pero que ofrecerían pocas oportunidades a los autores. La cadena ARTE ha dado una salida a los jóvenes creadores, sobre todo en el área documental pero no tanto en lo que se refiere a las TVM, y la renovación se hace cada vez más difícil, un fenómeno que de alguna manera se capta en toda Europa y en algunos casos todavía con más intensidad.

Channel Four

En el Reino Unido, en cambio, la colaboración entre la televisión y el cine se inició a raíz de la puesta en marcha de Channel Four en 1982, una cadena financiada inicialmente por la red comercial ITV, de la que forma parte, y de la que se independizó económicamente en los años noventa. Desde sus inicios Channel Four produjo anualmente un buen número de películas dirigidas a la vez a su estreno en salas de cine y en la televisión: los ciclos "Film on Four" permitieron la irrupción de nuevos talentos, hasta entonces ahogados por el dominio avasallador del cine norteamericano en todas las ramas del cine inglés, y el retorno de grandes clásicos como Ken Loach que después de unos años de olvido reemprendió con fuerza su carrera gracias a las ayudas de Channel Four y a la difusión que ésta hizo de sus películas.

Italia

La RAI-TV italiana fue pionera en la colaboración TV-Cine y desde finales de los años 60 promovió la producción de películas a cargo de jóvenes autores como Bernardo Bertolucci (*La strategia del ragno*, 1970), y que previamente, hacia 1965, dirigió en la televisión una serie documental de tres capítulos, *La via del petrolio*. La RAI se convirtió en el gran coproductor del cine italiano de los años setenta y junto con la industria cinematográfica puso en marcha una política de producción de TVM y miniseries de gran calidad: como *La Odissea* y sobre todo *Leonardo da Vinci*. Asimismo toda la obra de Roberto Rossellini después de su retorno espectacular con *La prise du puovoir de Louis XIV* producida por la ORTF francesa y de su polémica frase "Il cinema é morto..." fue financiada por la RAI con la colaboración de otras televisiones europeas. Rossellini, padre del neorrealismo, fue también abanderado de esta nueva forma de colaboración no sólo en el plano industrial sino también en la creación de nuevos conceptos de la puesta en escena dirigida a un nuevo público mucho más amplio, la audiencia de televisión.

A lo largo de los años la RAI ha continuado colaborando en la producción de TVM y de miniseries que en muchos casos se podían reconvertir en películas de estreno para las salas cinematográficas. La RAI adoptó a menudo el formato de tres horas (tres

capítulos de una hora o dos de 90 minutos) de los cuales el director podía elaborar un montaje con la duración habitual de un largometraje adecuado a las necesidades de los exhibidores y también, todo hay que decirlo, a los festivales de cine donde estas películas han conseguido premios importantes. Hay que añadir que la RAI se reserva habitualmente la distribución en el extranjero mediante su filial distribuidora SACIS y a pesar de la crisis económica de las televisiones europeas, sigue a la vez una política de financiación y producción con las "networks" norteamericanas, una línea a la cual se han sumado a su vez los productores ligados al grupo Mediaset de Silvio Berlusconi con unos criterios estrictos de rentabilidad económica de sus productos.

El modelo RTVE

Este formato película-miniserie un poco espurio pero comercialmente eficaz, fue adoptado por otras televisiones como es el caso de RTVE aunque con unos resultados artísticos no siempre conseguidos: *La plaça del Diamant*, compuesta de cuatro capítulos de una hora, se estrenó en los cines y en cambio *Juanita la Larga*, con un formato similar, sólo se presentó en festivales de televisión ya que no encontró distribuidor. Estas miniseries formaban parte del proyecto de TVE y el Ministerio de Cultura con la industria cinematográfica pero a raíz del nombramiento de Pilar Miró al frente de la dirección general de RTVE (1986) esta colaboración se intensificó extraordinariamente. Los mejores directores del cine español recibieron el apoyo económico de RTVE y asimismo la posibilidad de trabajar en proyectos suficientemente ambiciosos. En este sentido la "herencia" de Pilar Miró se prolongó unos cuantos años ya que muchos proyectos se iniciaron cuando ella ya había sido cesada. Pero la crisis económica de RTVE ha cortado casi del todo la producción de TVM y miniseries hasta alcanzar unos niveles testimoniales: *La Regenta* fue probablemente la última gran producción de este período históricamente difícilmente repetible.

El lugar de RTVE no lo ocuparon las cadenas privadas, también con problemas económicos inmediatos de crecimiento y estructuras, además de cambios de propiedad, etcétera, que han ralentizado su proceso de consolidación. Tele 5 y Antena 3 han participado en la producción de algunas películas pero al fin y al cabo se han limitado a dar puestos de trabajo a algunos directores y guionistas en telecomedias basadas a menudo en adaptaciones groseras de películas de éxito popular (*Todos los hombres son iguales* es un ejemplo). Canal +, por su parte, ha destinado importantes ayudas a la producción de películas a través de Sogecable y a la difusión de los nuevos directores y actores del cine español con el fin de crear una especie de "star system", incluso exportable. Mediante miniespacios como "Piezas" ha dado también a conocer los cortometrajes de jóvenes realizadores y colabora en la producción de documentales de creación. A pesar de todo, y por sus características de cadena de pago, Canal + no produce todavía series ni TVM pero su papel determinante en las nuevas plataformas digitales la puede llevar a un cambio sustancial en este sector de la producción audiovisual.

Primeros pasos en TV3

En Cataluña TV3 ha optado desde 1993 por la producción propia de ficción alcanzando un gran éxito de audiencia con algunos folletines como *Poble Nou*, *Secrets de Família* y sobre todo *Nissaga de poder*. La producción en vídeo se extiende a series dramáticas (*Estació d'enllaç*, *Sitges*, *Rosa...*) y telecomedias (*Quico*, *Laura*, *Oh! Europa* y su secuela *Oh! Espanya* mientras que el soporte fílmico se ha utilizado para las producciones asociadas con la débil industria cinematográfica catalana. La miniserie *Arnau* (con un presupuesto extraordinario ligado a las celebraciones del décimo aniversario de Televisión de Cataluña) alcanzó un impacto remarcable pero las primeras TVM como *¡Quin curs el meu tercer!* y otras han recibido una discreta aceptación por parte de la audiencia. TV3 produjo junto con la compañía norteamericana Lorimar la serie *Dark justice* con la participación del ICC que aportó un numeroso equipo de profesionales y técnicos. Tanto el resultado económico de la empresa como el artístico no estuvieron a la altura de sus ambiciosos planteamientos. TV3 ha colaborado con otras cadenas autonómicas ligadas a FORTA en series como *El jove Picasso* que sufrió problemas de producción debido a una multiplicidad de intereses divergentes y parece que ha enterrado por ahora la posibilidad de poner en marcha nuevos proyectos.

TV Movies

El desarrollo de las películas para televisión o TV movies en los estados Unidos siguió los planteamientos estructurales adecuados a una televisión de modelo comercial. Los criterios de rentabilidad económica fueron primordiales y en este sentido hay que recordar que la TVM surgió cuando las grandes cadenas se vieron abocadas a una lucha acérrima para la obtención de los derechos de emisión de las películas más famosas de las compañías cinematográficas de Hollywood. Los beneficios de estas operaciones fueron bastante aceptables pero no todas las películas podían proporcionar aumentos sustanciales de los "ratings" (índices de audiencia). Es cierto que en 1966 el estreno televisivo en la cadena ABC del filme *El puente sobre el río Kwai* consiguió un 61% de "share" (cuota de pantalla) pero su coste fue extraordinariamente alto y el mismo año la primera TVM encargada por la NBC, de hecho el piloto de la serie *Fame is the Name of the Game* (emitida en TVE como *Audacia es el juego*) consiguió una audiencia perecida y costó una cuarta parte del alquiler de la película de David Lean. Así se abrió el camino hacia la producción de TVM con costes entre 350.000 y 500.000 dólares. En 1976 el estreno televisivo de *Lo que el viento se llevó*, emitida el mes de noviembre en dos noches sucesivas, consiguió un récord histórico con el 65% del "share". La NBC pagó 5 millones de dólares a la Metro-Goldwyn-Mayer por una única emisión. Ese mismo año, en cambio, la TVM *Helter Skelter*, basada en el asesinato múltiple en Beberly Hills de la actriz Sharon Tate y de sus amigos, también emitida en dos partes había conseguido un 60% de "share" y costó poco más de medio millón de dólares.

La relación entre precio y audiencia ha sido siempre un elemento clave de los planteamientos de cualquier televisión privada, y el caso de *Helter Skelter* se añadía de

hecho a una numerosa lista de TVM que podían competir en términos de audiencia con las grandes películas de los estudios de Hollywood. El punto de inflexión ya se produjo en noviembre de 1971 cuando la TVM *The Gale Sayers Story* se situó entre las diez películas más vistas de la televisión norteamericana. Su influencia se extendió a niveles suficientemente diversos: por un lado, el presupuesto (450.000 dólares) fue incluso inferior a los costes habituales de aquella época y, por otra, introdujo el formato de documental dramático ("docu-drama") de gran tradición en la televisión inglesa pero casi desconocido entonces en los Estados Unidos. Las historias basadas en hechos reales se convirtieron de repente en un nuevo género de códigos narrativos y contenidos específicos que han sido punto de partida de innumerables TVM, desde biografías ejemplares como directa consecuencia del éxito de *Gale Sayers Story* hasta las tendencias más recientes de TVM de mujeres maltratadas y de juicios espectaculares. A pesar de que el título hace referencia a *Gale Sayers*, un jugador de fútbol americano, lo cierto es que la TVM se focalizó en la personalidad de Brian Piccolo, un compañero de su equipo, que murió de cáncer después de una lucha acérrima contra la enfermedad que el mismo Sayers explicaba en su biografía. Esta historia de amistad masculina, y además entre un jugador blanco poco conocido y un jugador negro muy célebre, fue narrada en un tono intimista y melodramático y abrió una tendencia que, de hecho, se ha mantenido hasta hoy con las citadas incorporaciones.

La lucha contra las enfermedades, casi siempre incurables, se convirtió en el tema hegemónico de las TVM de los años 60 y 70. Más tarde llegaron los temas "sociales" básicamente dirigidos hacia la audiencia femenina con obras tan conseguidas como *Roe versus Wade*. En los años noventa se ha buscado sobre todo inmediatez en el tratamiento de casos escandalosos y truculentos como por ejemplo el juicio de O.J. Simpson fue objeto de diversas TVM basadas en libros o testimonios contradictorios y realizadas por productores diferentes.

Las TVM ocuparon el lugar de las clásicas películas de "serie B", que revitalizaron la industria de Hollywood en los años de la depresión económica, a pesar de que sus presupuestos han ido aumentando, permanecen todavía muy lejos de los niveles de las grandes producciones de Hollywood, y ofrecen otras ventajas a las cadenas de televisión. Tratándose de un producto específicamente creado para la difusión televisiva se respetan estrictamente sus códigos morales (sobre todo en lo que se refiere al sexo, la violencia y el lenguaje) y no se transgreden las normas sociales: el policía corrupto o el médico que no cumple su tarea hasta el sacrificio, por ejemplo, son sencillamente las "ovejas negras" de unos colectivos mayoritariamente honestos. Cuando una cadena generalista de televisión compra una película, en cambio, se ve a menudo obligada a hacer un nuevo "montaje" donde se eliminen estas situaciones inaceptables para sus audiencias masivas y si es necesario se cambia también la banda sonora para encontrar eufemismos que puedan sustituir las palabras malsonantes. El caso más espectacular se produjo cuando se rehicieron completamente los diálogos de *Saturday Nigt Fever*. Parece ser que sus jóvenes protagonistas empleaban un lenguaje grosero que no permitía su emisión en una franja horaria de máxima audiencia. Con las TVM no hay ningún problema de este tipo ya que sus productores trabajan "a la carta"

para las cadenas de televisión y en todo caso añaden escenas eróticas o de violencia para las copias de vídeo, que son una de las salidas comerciales de estas películas, o para una segunda proyección en las cadenas de pago donde las citadas normas son mucho menos estrictas.

La TVM del 2000

El futuro de las TVM va muy unido a los macromodelos audiovisuales de financiación y producción de las televisiones. En Europa el modelo de titularidad pública en régimen de monopolio ha entrado definitivamente en crisis a pesar de la recuperación de los partidos políticos socialdemócratas de centro-izquierda que ahora son mayoritarios en la Europa comunitaria lo que parece asegurar, al menos, la continuidad del servicio público dentro de una competitividad más o menos fuerte, según los países, con el sector privado. Ambos sectores, en cualquier caso, se ven casi obligados a dar apoyo a la industria cinematográfica para llenar de ficción sus miles de horas de emisión. Europa sigue sufriendo ciertamente de un déficit pavoroso de producción propia mientras que los productores y distribuidores norteamericanos disfrutan de un terreno abonado en las parrillas de programación de las cadenas europeas, sobre todo privadas y temáticas. El sistema de multidifusión de las plataformas digitales, con numerosos canales dedicados a la proyección de películas, no puede ir más allá de un techo de reemisiones sin caer en el peligro de la saturación y por tanto en el desencanto de sus abonados. No es extraño que compañías multinacionales como Canal + sean las grandes coproductoras del sistema europeo incluso por encima se las cadenas públicas que han perdido su hegemonía tradicional.

Nuevos canales de distribución

En los Estados Unidos, en cambio, la producción aumenta no solamente por la demanda constante de los "networks" norteamericanos sino también por el crecimiento espectacular del sector privado europeo que además dispone de una base económica suficientemente saludable. Las TVM han conseguido un lenguaje propio basado en un tratamiento intimista de los temas, que permite exponer conflictos de repercusión social, a menudo muy localistas, desde planteamientos progresistas o conservadores pero siempre con tendencia al "consensus". Las TVM parecen haber ocupado definitivamente el lugar de la "serie B" e incluso el de los entrañables filmes "quickies" de los años 30 con cuestiones de gran actualidad o aprovechando la onda expansiva de las campañas publicitarias de las grandes películas que se estrenaban al mismo tiempo: las miniseries y TVM en torno al "Titanic" son un buen ejemplo.

El futuro de las TVM pasa también por su distribución multimedia. En el caso americano su trayecto comienza en las cadenas generalistas o la HBO (de pago), sigue por el vídeo de alquiler o compra (a menudo con nuevas escenas más explícitas en lo que se refiere al sexo y a la violencia), el estreno en las cadenas europeas de pago y de todo el mundo, a las estaciones locales norteamericanas ("syndicated"), las cadenas generalistas y llegar finalmente a la multidifusión mediante los canales temáticos de las

plataformas digitales en donde las reemisiones se pueden prolongar a lo largo de los años como lo demuestran las constantes recuperaciones de *Duelo*.

En Europa el camino suele ser diferente, Las cadenas públicas y las de pago toman parte activamente en la financiación de las películas para asegurarse su estreno en televisión. No se trata por tanto de TVM en el sentido estricto del término sino de películas que en principio disfrutaban de una doble explotación (cine y televisión) y que son planteadas como productos específicamente cinematográficos. Estos derechos de "precompra" son fundamentales para la producción de las películas europeas y sin estas ayudas su puesta en marcha es casi inviable. Una vez conseguida la explotación en las salas cinematográficas, cada vez más corta, la película pasa inicialmente por las cadenas de pago y más tarde por las generalistas (casi siempre de titularidad pública) que han participado en la financiación. El vídeo, la venta a otras cadenas y los canales temáticos completan este complejo trayecto.

La producción de TVM europeas, en cambio, ha ido mermando debido a sus altos costes de producción y a los insuficientes niveles de aceptación. Por otro lado, el doble formato película-miniserie no dió los resultados artísticos y comerciales deseables ya que el ritmo narrativo de ambos formatos es diferente y los directores se han preocupado más de la película que del "tempo" propio de la miniserie que se ha consolidado como un tipo de formato marginal o residual dirigido a audiencias supuestamente menos exigentes que el público cinematográfico. La fórmula ha sido prácticamente abandonada y en cambio abundan las series dramáticas o "lews" telecomedias producidas para televisión que han sido ideadas y dirigidas a menudo por directores cinematográficos.

El futuro de las películas para televisión responde a los condicionamientos y particularidades de los modelos de televisión de los diversos países. En un contexto dominado vastamente por la industria de Hollywood, que se transforma con tal de sobrevivir y lo hace cíclicamente con éxito, la televisión pública y los canales de pago son los únicos que pueden favorecer a los jóvenes creadores el acceso al cine sin sufrir las exigencias comerciales que supone la producción y distribución de una película.

Si no queremos que las aulas universitarias se llenen de nuevos directores frustrados que se resignen a enseñar sus conocimientos eruditos a sus alumnos, es necesario conservar, y si hace falta aumentar, la protección de las instituciones de manera que permita la producción de filmes de autor no estrictamente condicionados por las leyes del mercado. La condición de producto multimedia, en cualquier caso, parece ser la vía "sine qua non" de las películas para televisión en los tiempos difíciles de fin de siglo.

