

La producción de telefilmes en Cataluña: balance provisional

Paco Poch y Manel Jiménez Morales

- *A raíz de la firma del convenio 2002-2005 entre Televisió de Catalunya y las asociaciones de productores PAC y BA para el crecimiento de la producción de telefilmes, la industria audiovisual catalana ha iniciado el camino de un proceso de cambio. Su resultado se traduce no sólo en una nueva política de la producción audiovisual, que pasa a ser más expansiva y con un grado de participación y responsabilidad más elevado, sino también en unas modificaciones sustanciales de las características de los propios productos. Los telefilmes resultantes son ahora fruto de un mercado más diversificado, que se nutre de diferentes fuentes financieras y creativas y que aporta un frescor y una variedad que no han pasado desapercibidos para los espectadores catalanes. El presente artículo pretende ser un breve análisis de cómo estos cambios en las políticas de producción han condicionado el resultado final de algunos de estos telefilmes.*

El 12 de junio de 2002, Televisió de Catalunya y las asociaciones Productores Audiovisuales de Cataluña (PAC) y Barcelona Audiovisual (BA) firmaron un convenio en el cual se anunciaba la voluntad de TVC de conseguir, a medio plazo, una producción mínima anual de 36 telefilmes bajo el régimen de coproducción. La firma del convenio aprovechaba lo que se había acordado en el artículo 5 de la Ley 22/99, de 7 de julio, sobre la Televisión sin Fronteras.

Paco Poch

Manel Jiménez Morales

Profesores de los Estudios de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra

Según esta ley, las cadenas de televisión que emiten películas dentro de su parrilla, en formato cinematográfico o televisivo, tienen que invertir un 5% de los beneficios de facturación del año anterior en la financiación anticipada de producciones propias, ya sean largometrajes, cortos cinematográficos o películas para televisiones europeas. En este contexto se impulsó el mencionado convenio con el fin de potenciar el tejido audiovisual mediante el género del telefilme.

El acuerdo, que atendía también a la producción de documentales y series de animación, destinaba 43,5 millones de euros al total de las producciones del 2002 al 2005, con el compromiso mencionado de cubrir la coproducción de 36 telefilmes anuales. Este convenio libera a la televisión pública de la inversión del 100% del capital; al diversificar las fuentes de financiación y producción, diversifica también el número de productos y, de rebote, su propia idiosincrasia. Hasta ese momento, existía otro acuerdo firmado el año 1999 entre la FORTA y la FAPAE con la intención de dinamizar la producción audiovisual. De los 1.500 millones de pesetas que el convenio destinaba a esta tarea, un tercio iba directamente a la producción de telefilmes. Aparte de las ayudas gubernamentales, se establecían iniciativas como los concursos para la elaboración de guiones, con una dotación económica que resolvía algunas partidas de producción. Los proyectos eran seleccionados directamente por la FORTA después de una convocatoria anual y, finalmente, ocho se producían íntegramente. Eso propiciaba que las televisiones autonómicas sostuviesen todo el peso de la producción de películas para la televisión.

Así, la firma del convenio de 2002 relega, por primera vez, la participación de Televisió de Catalunya a la de coproductor (en vez de la de productor en solitario que hasta el momento había ejercido), con una inversión de un 25% del total del presupuesto del producto. Al mismo tiempo, se

establece la colaboración del Instituto Catalán de las Industrias Culturales, ICIC, como segunda fuente de financiación, que añade una cantidad que oscila entre el 10 y el 20% del presupuesto sobre la base de una serie de elementos que determinan la identidad catalana de la producción (si la lengua vehicular del argumento es el catalán, si la narración hace referencia a costumbres propias o tradiciones culturales del país, etc.). De acuerdo con la incorporación más o menos notoria de estos elementos, la cantidad de participación del ICIC es mayor o menor entre los dos porcentajes mencionados. Finalmente, estos dos organismos, Televisió de Catalunya y el Instituto Catalán de Industrias Culturales, determinarán cuáles son las producciones que tienen derecho a subvención y cuáles no.

La productora que se hace cargo de cada telefilme tiene cubierto, por lo tanto, entre un 35 y un 45% de la financiación total del producto, un porcentaje al que se pueden sumar la aportación de créditos del Instituto Catalán de Finanzas y determinadas subvenciones de la Generalitat. No obstante, aún debe hacer frente a la investigación de una ingente cantidad de fuentes presupuestarias que tiene que encontrar a partir de los derechos de antena de las cadenas autonómicas y/o extranjeras, o bien coproduciendo con otras productoras nacionales o internacionales del sector. Este hecho también permite que participen más empresas y que las cuotas que aporta cada una de ellas queden más repartidas. De ahí que se pueda hablar de esta diversificación del tejido industrial, de la forma de producir y de los contenidos resultantes.

El intento de rentabilización de los productos realizados adquirió un impulso notable prácticamente un año después de la firma del convenio, el 7 de mayo de 2003. En esa fecha, Televisió de Catalunya inaugura la ventana *Estrenes de TV3*, cuya primera temporada mantendrá un programa semanal hasta el 17 de septiembre del mismo año. Este paquete de producciones de telefilmes se dedica exclusivamente a producciones catalanas realizadas a raíz de la firma del convenio. En el primer bloque se emitieron dieciocho telefilmes, de los que dos eran miniseries de dos capítulos cada una y tres fueron reposiciones de tres telefilmes emitidos anteriormente. El buen funcionamiento de la primera temporada hizo que el 8 de enero de 2004 se estrenase un segundo *slot* de telefilmes y, el 30 de mayo del mismo año, el tercer paquete de producciones. Con sus

emisiones, el espacio *Estrenes de TV3* ha convertido a Televisió de Catalunya en el primer canal del Estado español que concede a este género una programación estable en la parrilla y en el espacio estelar de la hora de máxima audiencia.

En los últimos años, Televisió de Catalunya ya había destacado como el canal de televisión con más producción de telefilmes de todo el Estado español. En 1993 TVC inició los encargos de telefilmes y, junto con el Departamento de Cultura de la Generalitat, aquel mismo año aprobó dos proyectos, de los que surgió el primer telefilme catalán, *Quin curs el meu tercer!*, de Ignasi P. Ferré, basado en la novela homónima de Oriol Vergés. A partir de ese momento, Televisió de Catalunya incrementó exponencialmente su producción: dos en 1994, tres en 1995, tres más en 1997, cinco en 1998, seis en 1999, cinco en el año 2000 y diecinueve en el 2001. Unas cifras que superan las producciones de telefilmes de los canales estatales. Y es que el resto de televisiones han preferido apostar por la producción de series y seriales, con mayores inversiones y, en la mayoría de casos, con índices de audiencia más elevados. En este sentido, parece ser que el Estado español se desmarca de algunos modelos europeos, como el francés y el alemán, con un predominio de la producción de telefilmes por encima de las series televisivas y con una proyección y difusión que, en muchas ocasiones, asegura una buena acogida por parte del público.

Desde la firma del convenio hasta finales de 2004, se calcula que el número de telefilmes coproducidos por Televisió de Catalunya es de 69, repartidos entre aproximadamente 30 empresas productoras y con un coste medio de unos 700.000 euros. No obstante, las cifras exactas se encuentran a la espera de la finalización de las producciones, ya que muchas de ellas aún están en fase de financiación, rodaje o posproducción y por este motivo su cálculo resulta especialmente dificultoso. Por otra parte, la creación del programa *Estrenes de TV3* cumplió, sin duda, su finalidad principal de fidelizar a un público ante el incremento notorio de la producción. La respuesta entusiasta quedó patente desde su primera temporada con los elevados índices de audiencia conseguidos, que de media se sitúan alrededor del 18,3 de cuota de pantalla y de algo más de 400.000 espectadores. Y esto pese a las reposiciones mencionadas y a los cambios que en un determinado momento sufrió

este espacio, que, de emitirse inicialmente a continuación del *Telenotícies Nit*, pasó a programarse al terminar el programa *Catalunya des del mar*, una producción con una audiencia considerable, pero más irregular que la del informativo nocturno. Las dos temporadas siguientes sufrieron también leves modificaciones, pero no obstante lograron mantener una audiencia muy similar a la primera.

La dirección de los telefilmes

Uno de los aspectos que *Estrenes de TV3* pone de manifiesto es que la diversificación de la producción –a raíz de la participación presupuestaria de las diferentes productoras– ha repercutido, obviamente, en diferentes aspectos y que, como consecuencia, los telefilmes surgidos después del convenio tienen unas particularidades hasta ahora inexistentes. Entre éstas se encuentra la procedencia de los directores. La producción de este volumen de telefilmes cuenta con realizadores de diferente experiencia y trayectoria profesional, que pueden clasificarse en tres grupos según su currículum profesional: un grupo de cineastas veteranos, con un largo bagaje detrás suyo, un conjunto de directores ya experimentados en el audiovisual y, finalmente, un colectivo de realizadores noveles dentro del panorama cinematográfico y televisivo que prácticamente irrumpen en este ámbito con su ópera prima.

En el primer grupo destacan nombres conocidos como los de Giorgio Capitani (*La memòria i el perdó*), Joséé Dayan (*Els pares terribles*), Jordi Frades (*Cota roja*), Bruno Gantillon, Jesús Garay, Romà Guardiet, Joaquim Oristrell i Rosa Vergés. Junto a ellos, el segundo grupo lo forman autores con una trayectoria profesional considerable, de entre los que destacan Enric Banqué, Jesús Font, Paco Ciurana, Orestes Lara, el tándem Teresa Pelegrí y Dominic Harari y Sílvia Quer. Finalmente, el conjunto de directores noveles, el más reducido, lo formarían Javier Arazola, Rafael Calvo Grobas, Miguel Ángel Carrasco Peña y Román Parrado.

Lejos de implicar un descenso en la calidad del producto final, la incorporación de nuevos realizadores en la lista de los directores de este paquete de telefilmes ha significado la introducción de otras formas de escritura, con estilos muy propios y con un frescor muy positivo para el crecimiento de la industria audiovisual. Esta diversificación, sin embargo,

no ha impedido que algunos de los directores repitiesen en la realización de telefilmes. Por lo tanto, dentro del *pack* que favorece la firma del convenio, determinados directores han hecho más de un producto.

Por otra parte, el síntoma más evidente de que muchos de los telefilmes realizados son coproducciones con otros países es el hecho de que exista un número considerable de realizadores extranjeros. Del total de directores, nueve proceden de otros países, lo que equivale exactamente al 15%. Ésta es una de las consecuencias naturales de la firma del convenio. Cuando Televisió de Catalunya pagaba íntegramente el coste del filme, todos los realizadores eran catalanes. La necesidad de buscar financiación para cubrir el total del presupuesto ha conducido a la participación de capital extranjero y, por lo tanto, a la imposición de directores –y también de buena parte del equipo– de la nacionalidad que participa. Con la intervención de este personal extranjero se han aplicado diferentes sistemas de producción, y han aparecido también nuevas miradas y estilos a la hora de plasmar en imágenes las historias.

El porcentaje de realizadoras en esta tanda de telefilmes aún es bajo: se sitúa sólo en el 19,6% del total de directores. Destaca, en este grupo, el caso de dos actrices que se han pasado a la dirección a la vez que han intervenido como intérpretes en otros telefilmes: Sílvia Munt, que ya había realizado varios trabajos que dejaban entrever un interés manifiesto por el tema de la inmigración, y Mireia Ros, que también había trabajado previamente detrás de las cámaras, tanto de directora como de productora, y que en este conjunto de telefilmes vuelve a intervenir ejerciendo sus dos facetas profesionales. Lydia Zimmerman es un ejemplo similar, a pesar de que su contacto con el mundo de la interpretación es más escaso y con papeles a menudo secundarios. Destaca, por otra parte, la presencia de mujeres al frente de telefilmes con una temática de elevado protagonismo femenino. De nuevo Lydia Zimmerman, con *La dona de gel*, Sílvia Quer, con *Sara*, la codirección de Teresa de Pelegrí, con *Atrapa-la*, o el primer telefilme, después de su notoria experiencia en cine, de Judith Colell, con *Fragments*.

Globalmente, la realización de estos telefilmes la asume un conjunto de nombres ecléctico, de procedencia diversa y con una formación y currículum muy heterogéneos. Este

hecho manifiesta una mayor riqueza en la autoría de las películas, así como una variedad más evidente en los estilos y las formas. La atomización de las fuentes de financiación y de producción supone, sin duda, la pérdida de la estandarización del producto: las realizaciones superan las directrices de un único interlocutor y se aventuran en expresiones muy particulares que ganan en originalidad e interés cuanto más se alejan de los modelos a los que la televisión nos tiene acostumbrados.

El guión

En cuanto a la procedencia del guión, en casi un 80% de los casos éste se escribe *ex profeso* para el telefilme, mientras que el 20% restante se divide entre las adaptaciones y las historias basadas en casos reales. Entre algunos títulos que pertenecen a adaptaciones literarias de novelas figuran *Camps de maduixes*, *Carles, príncep de Viana*, *Els pares terribles*, *El zoo d'en Pitus*, *Joc de dames*, *L'impostor* y *Perfecta pell*. En cambio, sólo se ha realizado un telefilme a partir de una obra de teatro, *Germanes de sang*, escrita por Cristina Fernández Cubas. En la mayoría de casos se ha respetado el título original de la obra, a excepción de *Perfecta pell*, cuya traducción literal del castellano, *La piel prestada*, hubiera podido resultar poco elegante.

Algunos de estos telefilmes se han basado en los trabajos de varios nombres ilustres, como Jean Cocteau en el caso de *Els pares terribles*, obra que ya ha dado lugar a dos versiones televisivas en Francia con el mismo título, en 1980 por Yves-André Hubert y en el año 2000 por Jean-Claude Briarly. Asimismo, en el terreno de las adaptaciones se pueden mencionar títulos muy célebres en la literatura infantil, como por ejemplo *El Zoo d'en Pitus*, el tercer libro más leído de literatura infantil en Cataluña. Aparecen, igualmente, en otros títulos, nombres de escritores como los de Luis Marías (*Mònica*), Jaume Cabré (*Sara* y *Nines russes*) o Rosa Regàs (*Delta*). Resulta muy positivo para la salud y la calidad del telefilme que escritores reconocidos trabajen en la creación de estos guiones y no los traten como subgéneros. La libre actuación de cualquier tipo de prejuicio y la adaptación sin reservas al formato televisivo por parte de estos autores suponen un apoyo notable al telefilme y añaden, en numerosas ocasiones, un interés previo al estreno por parte de los espectadores.

Otra vía de generación de argumentos para la producción

de telefilmes es el seguimiento de cerca de hechos de reciente presencia informativa, pese a que no siempre se hagan referencias explícitas a ello. Obras como *Costa da morte*, basada en el naufragio del *Prestige* en la costa gallega, demuestran esta vinculación con un trasfondo de actualidad. Sin embargo, el hecho de que los acontecimientos no se centren esencialmente en la catástrofe y que sean un hecho circunstancial en la historia acaba por desviar la atención del telefilme hacia otras cuestiones no tan vinculadas o centradas en esta realidad social.

En la línea de *Costa da morte* podemos situar otros títulos con claras reminiscencias a hechos noticiables: *Mònica*, inspirada en el acoso sexual de una trabajadora en Ponferrada (lo que se conoció públicamente como *caso Nevenka*), *Jugar a matar*, surgida de la noticia de unos asesinos que utilizaban los juegos de rol como justificación de sus acciones delictivas, *La vida aquí*, en relación con el abandono de las áreas rurales y la inmigración, el proyecto *La farmacèutica d'Olot*, sobre el secuestro de Maria Àngels Feliu, o *Sara*, con una temática relacionada con la violencia de género. Esta temática más afín a la crónica de sucesos cuenta con una amplia aceptación por parte del público y garantiza, por lo tanto, una buena audiencia. De ahí el auge de la realización de las *instant movies*, telefilmes surgidos como consecuencia de una noticia de fuerte impacto en los medios de comunicación con un ritmo de producción suficientemente rápido como para que se puedan emitir cuando los hechos aún son candentes. En este sentido, el ejemplo más oportuno lo encontramos en *El trànsfuga*, de Jesús Font, cuya historia se basa en los hechos ocurridos en la Asamblea de Madrid después de las elecciones autonómicas de mayo de 2003, donde dos miembros del Partido Socialista se ausentaron voluntariamente impidiendo que su propio partido alcanzase la presidencia.

En cuanto a las temáticas y los géneros, predomina el drama, seguido de los thrillers y las comedias. Aun así, a diferencia de otros países, como los Estados Unidos, donde el drama impregna la gran mayoría de telefilmes, en nuestro caso el dominio de este género es mucho más discreto y comparte protagonismo con el resto. Dentro de la temática dramática abundan los argumentos de problemática social que permiten dibujar situaciones cotidianas de diferente complejidad y la derivación de los conflictos que éstas suponen. Algunas de estas situaciones han sido la inmi-

gración (en *Maresme* o *Les filles de Mohamed*), los malos tratos (en *Sara*), las disfunciones sociales como los abusos de poder (en *Mònica*), la dificultad de reinserción de los presos (en *L'escala de diamants*) o la ludopatía (en *Joc de mentides*). Pero junto a estos dramas de corte más social, aparecen otros con un componente histórico poco habitual en las producciones de telefilmes, como en el caso de la miniserie *Carles, príncep de Viana*. Parece ser que el terreno de la miniserie es precisamente el más idóneo para trabajar con este género: precisamente la otra miniserie de esta tanda de telefilmes, *La Mari*, es la única producción que se atreve de forma más clara con el género de la biografía histórica, pese a que el traslado en el tiempo no es tan grande como en *Carles, príncep de Viana*.

Otro género también fértil dentro de este conjunto de telefilmes ha sido el de acción. En esta categoría se encuentran thrillers, de temática policíaca o detectivesca, que emulan en muchos casos el cine comercial norte-americano. Los títulos que mejor sirven de ejemplo son *Art Heist* o *Face of Terror*, ambas de Bryan Mathew Goeres, y, no en vano, coproducidos con los Estados Unidos. Algunos casos se encuentran a caballo entre este género de acción, con la trama predominante de una investigación policíaca, y la comedia. En este sentido, *Els pares terribles*, de Josée Dayan, representa uno de los casos más paradigmáticos.

Del total de producciones, destaca un número considerable de comedias, cuatro de las cuales se pueden considerar comedias románticas, un género poco explotado hasta ahora en los telefilmes catalanes. Algunas de estas comedias se sitúan en la línea del *dramedy*. La fórmula mixta en muchas de las películas comienza a ser habitual y a menudo es difícil proceder a una categorización muy estricta. Sin embargo, se puede concretar, en porcentajes, que un 45% de la producción de telefilmes se centra en una temática de drama, un 25% en thriller, un 21% en comedia, un 6% en una peculiar simbiosis entre thriller y comedia y, finalmente, un 3% en otros géneros. Los resultados presentan, pues, una amplitud en los temas y argumentos y una diversidad en la manera de abordarlos. Esta diversificación ha favorecido, como decíamos, la hibridación de los géneros de forma que algunas historias se formulan mezclando modelos y experimentando levemente con la mezcla del tono y el transcurso de los argumentos. Esto dibuja un panorama menos rígido para las producciones de

ficción televisiva, que a menudo tienen dificultad para eludir unos patrones muy establecidos que permiten explicar historias con rapidez y eficacia, pero, generalmente, sin riqueza de matices. Los nuevos telefilmes se abren a códigos menos estrictos, adaptando, si bien aún tímidamente, algunas fórmulas cinematográficas a la pequeña pantalla.

La producción

Una de las primeras conclusiones en torno a la producción de estos telefilmes es la evidente atomización del sector, con una participación de una treintena de productoras en el global de los proyectos y la participación de otras empresas colaboradoras. El gran volumen de la producción, sin embargo, recae en sólo tres productoras: ICC, Ovideo TV e In Vitro Films. Siguiendo de cerca estas tres empresas, en cuanto a número de telefilmes, encontramos a Oberon. La cantidad de producciones se reparte de la siguiente manera: con un solo telefilme, hay productoras como Bailando con todos, Zeppelins Integrals, Factotum Barcelona, Rodar & Rodar, Fair Play Produccions, Mallerich Films y Els Films de l'Orient; con dos, Drimtim Enter-tainments, Fausto Produccions, Octube y Massa d'Or; y con tres, Castelao Productions, Diagonal Televisió, La Productora y PCM. Con más de tres producciones se encuentran las empresas mencionadas anteriormente: Oberon Cinematogràfica, con cuatro; Ovideo e In Vitro Films, con seis cada una; e ICC, con siete. También cabe señalar que las coproducciones entre empresas catalanas no han sido demasiado fecundas. Los casos son aislados. Probablemente el más destacable es la alianza entre Bausan Films y Alea TV para realizar ocho proyectos, de los que finalmente sólo se han llevado a cabo tres. El resto están en proyecto o en fase de financiación.

Fuentes extranjeras de producción

La financiación de los telefilmes con presupuesto extranjero se articula principalmente a través de las ayudas del Proyecto Media para la coproducción de ámbito internacional a nivel europeo. El hecho de que un telefilme cuente con la intervención de dos o más países garantiza más mercados de exhibición, así como la posibilidad de recibir subvenciones de diferentes Estados. Al mismo tiempo, la colaboración con países que cuentan con más apoyo gubernamental, como es el caso de Francia o Alema-

nia, con un presupuesto dos veces superior al del Estado español, ayuda a lograr un proceso de producción más realista y ajustado a las necesidades de los productos. Esto se traslada, obviamente, a la factura del producto y a los resultados de productividad. Si en los Estados Unidos una productora puede recibir una cantidad de 3 millones de dólares para realizar un telefilme, un dato impensable en nuestro país, no es de extrañar que, aproximadamente, el 80% de telefilmes emitidos en el Estado español sean norteamericanos.

Los países coproductores que trabajan más habitualmente con Cataluña son Francia, Italia y, precisamente, los Estados Unidos. Concretamente, Francia ha hecho dos coproducciones, Italia, una –si no tenemos en cuenta la colaboración en las miniseries *La memòria i el perdó* y *Cuidado con esos tres*– y los Estados Unidos, dos. ARTE-France –o PATHÉ-ARTE–, la rama francesa de la cadena televisiva francoalemana, es la que más ha participado en coproducciones de telefilmes catalanes. Junto a ARTE, hay otras productoras francesas que también han participado, como Studio International, Faria Film o Télé Image. En lo que concierne a Italia, la presencia de la RAI se ha hecho notar en dos producciones. Publispei, Palomar, Solaris Cinematografica y Compagnia Cinematografica Leone también han participado con capital y personal italiano en varios proyectos. De hecho, en la mayoría de ellos, la dirección y el equipo técnico han ido a cargo del país de origen (*Cuidado con esos tres*, *El millor negoci del món* o *El secret de “La Belle de Mai”*). Paradójicamente, Alemania, el segundo país con el mercado televisivo más importante del mundo con cerca de 300 telefilmes anuales y más de 150 miniseries en los últimos ocho años, sólo ha participado en la coproducción de *Quito*, de David Carreras, estrenada en la pasada edición del Festival de Cine de Sitges.

La participación extranjera parece crecer a medida que avanzan los proyectos. Sin duda, estas colaboraciones sostienen una parte considerable de la financiación y amplían las posibilidades de los argumentos y las temáticas. Las ventajas, pues, tienen un peso considerable. Sin embargo, la inmersión de la industria catalana en el ámbito de las coproducciones internacionales aún tiene lugar de manera muy tímida y con ciertas reservas. El principal freno radica, por un lado, en el predominio de argumentos muy locales, que aseguran la identificación

del público y su interés, pero que privan de llevar las historias fuera de un ámbito concreto o de hacer participar en ellas a componentes externos; por otro lado, el handicap principal se alimenta de la ausencia de una red sólida de coproducciones, junto con la escasa imbricación de la industria catalana en el mercado audiovisual europeo. Los obstáculos que en muchas ocasiones debe superar una productora para concretar la coproducción extranjera de un proyecto resultan determinantes para que muchas empresas se decidan por opciones de producción más simples, pese a la disminución de recursos y el cierre de algunas ventanas de distribución.

La audiencia

Los resultados, en términos de audiencia, han sido variables, pero en general resulta destacable la gran aceptación por parte del público. La cuota de pantalla para el *slot* de *Estrenes de TV3* oscila entre el 12,1 y el 31,5. Esto sitúa el promedio de la audiencia de las distintas temporadas cerca del 19,7, una cifra levemente superior a la media de la emisión de otros telefilmes cuando aún no existía el programa y que se encontraba cerca del 18,4. *La Mari*, de Jesús Garay, con un 31,1 en su primer capítulo, y un 31,5 en el segundo, es el telefilme más visto y, como tal, ha soportado ya, con éxito, varias reposiciones, la última de ellas, en Nochebuena de 2004. El promedio de espectadores es de 414.000, una cifra muy parecida a la que conseguía TVC con el espacio *La pel·lícula de TV3*. El interés por las producciones catalanas, según estos datos, puede equipararse al que hasta ahora se había tenido por las películas extranjeras, predominantemente norteamericanas. Se trata de un síntoma de la buena salud de la producción de los telefilmes catalanes y del buen rendimiento que se ha obtenido después de este convenio.

Las producciones de telefilmes realizados después del acuerdo de 2002 han arrastrado, entre su público, a un sector muy joven. La temática propuesta en muchos de los argumentos, así como su tratamiento, ha invitado a este colectivo a transitar esta ventana de la producción catalana. Parte del atractivo para la audiencia ha sido también la presencia de actores relativamente conocidos por el gran público gracias a su trayectoria teatral, a otras películas cinematográficas o a su aparición en distintas series de televisión. En términos de género, hay más mujeres entre

los espectadores habituales de telefilmes, como sucede generalmente en el seguimiento de productos de ficción.

A las puertas del término del convenio, sería bueno recoger algunas ideas para el futuro que, a título personal y meramente especulativo, pueden propiciar una mejora con respecto a la situación de los últimos años:

1. En primer lugar, habría necesidad de una financiación más mayoritaria por parte de Televisió de Catalunya y el ICIC, teniendo en cuenta las carencias de las productoras y las dificultades para conseguir subvenciones y financiación. La idea de la producción externa, que dimensiona sin duda el tejido empresarial y aumenta las inversiones privadas, cuenta aún con numerosos obstáculos para salir adelante, precisamente porque a su alrededor la industria no es tan fuerte como parece. Hasta que el sector no cobre entidad, sería oportuno obtener este apoyo más mayoritario para garantizar una producción con más flexibilidad.
2. Teniendo presente el buen funcionamiento de *Estrenes de TV3*, sería necesario establecer, de forma más sólida, el *slot* fijo semanal de exhibición de telefilmes, con mayor continuidad y menos interrupciones. Y, por supuesto, una promoción más amplia favorecería una fidelización más estrecha de la audiencia.
3. El crecimiento definitivo del tejido audiovisual necesita completar las tareas de exhibición y distribución para dar salida a todos los sectores de la industria. La creación de una colección de DVD, por ejemplo, coproducidos con alguna distribuidora catalana, supliría esta carencia y alargaría la vida de los productos realizados.
4. Al mismo tiempo, sería interesante establecer acuerdos con los mercados europeos con más salida en el género del telefilme, especialmente los que ya hemos mencionado como pioneros, Francia y Alemania, a fin de crear unas dinámicas más fluidas de coproducción y de intercambio de productos. La necesidad de tejer una red de participación a nivel europeo se va imponiendo en este régimen de producciones que tienen que mirar hacia fuera para ganar entidad. Por lo tanto, habría necesidad de dar un impulso para generar estos convenios de manera más organizada.
5. La mirada hacia países extranjeros también invita a la voluntad de seguir modelos con un mayor volumen de producciones y con una participación mayor de las

televisiones y del mismo Gobierno en las inversiones. De nuevo, Francia, con más de cien telefilmes anuales, vuelve a ser un buen ejemplo que se podría importar a nuestro país.

6. Aprovechando la sinergia entre cine y televisión, podría resultar muy positivo establecer acuerdos para que un porcentaje minoritario de los telefilmes catalanes puedan exhibirse en las salas cinematográficas de acuerdo con los méritos obtenidos en festivales o teniendo presentes otros parámetros cualitativos. Es preciso tener en cuenta que ésta es una actividad habitual en otros países y que películas tan célebres como *Mi bella lavandería*, de Stephen Frears, o *Cuatro bodas y un funeral*, de Mike Newell, fueron llevadas al cine después de su éxito como telefilmes. En nuestro país, *Tic Tac*, de Rosa Vergés, es el único caso que ejemplifica este tipo de acciones.
7. También se debería aumentar la exigencia en la guionización de los telefilmes a fin de que se pueda iniciar el rodaje cuando esté garantizada la mejor versión. El ritmo con el que se suceden las producciones no asegura en algunos casos que se inicie el rodaje con los guiones totalmente revisados, lo que tiene consecuencias en los resultados. Sería interesante, por tanto, poder trabajar con una mayor previsión para obtener también una mejor calidad en los productos.
8. El crecimiento definitivo del sector y, en concreto, del género del telefilme, necesita del desarrollo en paralelo de cursos de formación que ayuden a crear profesionales preparados para la realización de estos productos y para que lo puedan hacer con recursos y calidad. Al mismo tiempo, es preciso que, desde distintas plataformas, se pueda proceder al análisis y la reflexión sobre este género a fin de generar mecanismos que permitan mejorarlo. La creación del festival de telefilmes Zoom de Igualada supone un paso más en esta dirección.
9. En última instancia, sería conveniente procurar que la financiación que tienen que aportar las productoras en los casos en que la coproducción resulta poco viable encuentre mecanismos de subvención pública, de manera que el productor pueda tener la opción de decidir ser copropietario del filme. De esta manera, podrían existir dos modelos de producción: uno en el que la

productora invierte y se reserva los derechos, y otro en el que la productora no invierte pero optimiza los recursos. Esto enriquecería los modelos de gestión de capital.

10. Finalmente, tendría que haber el compromiso de obtener un *input* cualitativo siempre elevado, independientemente del sistema utilizado.

El balance definitivo, al margen de estas propuestas de mejora, deberá hacerse cuando el convenio quede finalmente agotado. De momento, es evidente que la firma del acuerdo ha favorecido la dinamización del sector y una revisión de las formas de producción y de los propios productos que han alcanzado resultados muy positivos. Si el convenio se va consolidando, supondrá, sin lugar a dudas, una capitalización de las empresas audiovisuales, junto con una movilización de los recursos y una oportunidad para nuevos talentos para ejercer su oficio y su promoción. En un marco donde la industria cinematográfica catalana es aún prácticamente artesanal, la producción de telefilmes, el apoyo a sus producciones y las iniciativas de mejora de los sistemas de financiación y realización pueden ser un buen revulsivo para la renovación del sector.

Bibliografía

Catalan Film & TV. Anys 2000-2003.

Barcelona: Secretaria de Cinematografia i Vídeo del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2003.

I Cicle de cinema català.

Sabadell: Consorci de Normalització Lingüística, 2001.

Fem millors TV Movies.

Sant Joan Despí: Gabinet de audiència, àrea de programació de TV, 2003.

Informe de comunicació de Catalunya 2000.

Barcelona: Institut de la Comunicació de la Universitat de Bellaterra, 2000.

Informe de comunicació de Catalunya 2001-2002.

Barcelona: Institut de la Comunicació de la Universitat de Bellaterra, 2002.

Viability of TV Movie Coproduction between Europe and the Mediterranean.

Barcelona: APIMED, 2003.