

tener una relación amorosa con una estudiante poeta que es la mejor alumna del profesor. Al principio el estudiante agrede verbalmente al profesor pero al conocerlo mejor comienza a admirarlo y a dejarse influir por él, hasta que sus charlas se tornan íntimas y casi cómplices respecto a la estudiante, aunque llenas de secretos celos. Finalmente triunfa la juventud y la belleza del deportista que se queda con Cecilia pero después de haber puesto al descubierto ambigüedades sexuales y afectivas muy contradictorias en la relación entre el profesor y el estudiante. Aquel vuelve a su soledad de escritor, maldiciendo a la literatura que le impide vivir con plenitud e inocencia. *Yepeto* es un cuestionamiento profundo del escritor que apuesta todo al arte pero en forma intelectualizada y resulta incapaz de una entrega amorosa efectiva. Su posición frente al amor (como frente al arte) es demasiado inteligente, libresca y cínica y lo aprisiona en un egocentrismo intelectual que, sin darse cuenta, lo lleva a buscar a los jóvenes como discípulos y admiradores, lo cual lo mantiene en su soledad fundamental. La literatura se vuelve para él una especie de sustituto de la verdadera vida y por eso no le satisface, no siente gozo al escribir y lo hace más bien como por una especie de compulsión viciosa. La actuación de Dumont y Grandinetti se mantuvo decorosamente en un nivel bastante convincente aunque con ciertos excesos naturalistas y en un ámbito escenográfico bastante mediocre.

Hay otros montajes como el *Don Juan* de la URSS y *Antes que todo es mi dama* de España o *El club del Clau*n de Argentina o *Entre gallos y medianoche* de El Galpón del Uruguay, que merecerían una reseña pero no es nuestro propósito ser exhaustivos, a más de que no nos fue posible verlo todo. Sin embargo, es necesario referirnos a la representación de Colombia, al menos globalmente. Los montajes presentados por nuestro país fueron relativamente numerosos pero, en conjunto, dan la impresión de cierta opacidad y discreción, teniendo en cuenta que conjuntos como el Teatro Libre, La Candelaria, El Local y el Teatro Escuela de Cali no mostraron lo mejor de su repertorio de los últimos años. Por otra parte, sus mejores logros son (en casi todos los casos) bastante viejos y muy conocidos. Faltaron montajes nuevos y obras colombianas en este gran evento internacional, lo que inevitablemente da una impresión de cierto estancamiento en nuestra vida teatral. Con todo, obras relativamente recientes como *Orquesta*

de señoritas de Antonio Corrales y los títeres (no tan recientes pero bastante desconocidos) de Enrique Vargas y la Libélula Dorada, así como *Buenas noches madre* del Teatro Libre y el experimentalismo en lo Grotesco popular de *Todos de la uña* del Teatro El Taller de Cali, mostraron aspectos renovadores del teatro colombiano.

CINE

Y SI PRODUCIMOS LARGOMETRAJES EN VIDEO?

Carlos Alvarez*

Según un criterio muy generalizado, en el escalafón de los géneros cinematográficos el primer lugar lo ocupa el largometraje argumental de ficción.

Desde hace mucho tiempo "el cine" se ha asimilado al largometraje, y de un país se dice que tiene cine cuando produce anualmente alguna cantidad de estas películas, no importa su calidad artística o su relevancia cultural.

Todos los otros géneros aparecen sin importancia, apenas se recuerdan, o se relegan a discretos lugares secundarios.

El cortometraje de ficción ocupa un espacio indefinido e incómodo en el sistema tradicional de exhibición, por eso tiene poca retribución económica y sólo se lo valora como una etapa de práctica artesanal.

El cine publicitario tiene limitaciones artísticas reconocidas, aunque posee los objetivos más claros y precisos: se hace para estimular la venta de productos y servicios, y en los 30 segundos de su tiempo clave agota apretadamente sus posibilidades expresivas.

Los dibujos animados son privilegio de países ricos, con industria establecida o mecenazgo muy particular. La dificultad artesanal y económica del dibujo animado limita su realización en nuestros países, donde todavía no se intuye su riqueza y factibilidad a nivel experimental.

Y el documental... pero en este escalafón el documental es un género menospreciado.

* Profesor de la Facultad de Artes.

Es el cine que se filma cuando no hay otra cosa por hacer, casi siempre sin rigor ni talento.

Según ese criterio es un cine marginal, poco importante, que no permite el lucimiento personal, ni parece ofrecer un espacio artístico para desarrollar.

Cuando es todo lo contrario... aunque no es éste el lugar para enumerar los inmensos valores del documental en cualquiera de sus múltiples variantes: científico, social, histórico, divulgativo, educativo, etc.

Según ese criterio, si queremos hablar de cine debemos hablar de los largometrajes de ficción, "las películas" que presumamente lo representan.

Así lo consideran los principales operarios del cine en Colombia, y por lo tanto, en el país, el tema giraría alrededor de *La Virgen y el Fotógrafo*, *Con su música a otra parte*, *Tiempo de Morir*, *Condores no entierran todos los días*, *Las Cuatro edades del amor*, etc. Lista que se vuelve en los últimos años muy corta.

La existencia del cine

Se olvida a menudo que el cine nace de circunstancias muy concretas, vinculadas al desarrollo económico y comercial de un país. Con mayor razón si hablamos de largometrajes argumentales.

Colocados en la perspectiva del cine-industria de largometrajes, hay que indagar las condiciones económicas del país donde aparece o no aparece, más allá de las intenciones idealistas o de la obra artesanal. Aunque sea una enumeración somera.

La producción industrial de largometrajes es fundamentalmente una operación económica y si no se cumplen ciertas reglas de mercado no funciona nada, a pesar de todas las mejores intenciones personales.

Además, la producción de largometrajes es una de las inversiones más inciertas que existen.

Para conseguir el éxito final de la inversión intervienen muchos factores técnicos, artísticos, de mercado, y el más intangible de planificar que es encajar con la película en "el gusto" del público.

Una de las formas como las productoras afrontan el riesgo es con la realización continuada, para que a un fracaso pueda resarcirlo un éxito subsiguiente y así en ese ritmo de trabajo.

Otra, cuando ya se tiene acceso a los mercados internacionales, es la venta de paquetes, que incluye películas comprobadamente taquilleras con otras que por ser más complejamente artísticas atraigan menos público.

Y finalmente está la gran superproducción, que se organiza sobre el dominio de los mercados, con técnicos y artistas ampliamente comprobados y una publicidad inmensa a nivel mundial.

Pero estas tres alternativas corresponden a una industria plenamente desarrollada, y aquí nos interesa hablar del cine en Colombia, con condiciones totalmente diferentes.

En el país nunca han existido empresas productoras profesionales que puedan hacer superproducciones, que tengan real acceso a los mercados mundiales o que hayan podido cumplir sus deseos de una producción regular y estable.

Y como para los operarios del cine en Colombia, el cine es el largometraje argumental, el desafío industrial que eso implica es más complicado.

Cualquier inversionista nativo sabe que puede poner a producir su dinero (y por eso tiene dinero) en múltiples sectores donde se da un menor tiempo de circulación del capital y posibilidades más seguras de rentabilidad: papeles bancarios, acciones tradicionales, ganadería, industria alimenticia, comercio, etc.

Por esto, los inversionistas no se han dirigido hacia la posible industria cinematográfica. Y es comprensible.

El relativo auge de producción que hubo en los últimos años provino del último recurso existente, que es la subvención estatal. Y la subvención estatal es lícita pero insegura, al vaivén de las políticas "culturales" del respectivo gobierno; sobre todo cuando los largometrajes no se defienden en el mercado y recuperan, por lo menos, un buen porcentaje de la inversión. Inclusive no sería tan grave que no dieran ganancias, que representaría el margen de apoyo del Estado a la naciente industria.

Dos obstáculos principales

En todos los años cinematográficos de Colombia, los obstáculos para tener una producción estable de largometrajes han sido los mismos, sólo que agudizados en la última década.

Primer. El aumento progresivo de los precios en los materiales sensibles y los procesos técnicos, que incide en el costo total de la producción y hace más desequilibrada la posibilidad de recuperación que ofrece el mercado inmediato y natural: el país.

Segundo. Dificultades crecientes de acceso a los circuitos de distribución y exhibición nacionales, copados por películas foráneas de comprobada aceptación.

El mercado de la exhibición ha tenido reacondicionamientos en los últimos años. Cierre de muchos cines de barrio que servían para la segunda vuelta, pero a su vez, apertura de conjuntos con pequeñas salas que compensan lo anterior y confirman al sector de la exhibición como parte poderosa, rentable y fundamental del proceso, a pesar del bajo precio de la boleta.

Y la verdad es que la exhibición, en términos eficientes, continúa cerrada para el cine nacional de largometrajes.

Películas hechas hace más de 4 años como *Pisingaña*, o menos tiempo, como *El día que me quieras* y *La mansión de Araucaima* no han sido estrenadas a pesar de su calidad superior frente a mucho de lo que se ve.

El por qué tiene una respuesta sencilla pero larga, fuera de este simple recuento.

Otras películas como *A la salida nos vemos*, no han pasado de la primera semana en los cines principales de Bogotá.

Entonces...

El cine nacional parece encontrarse en un callejón sin salida: ausencia de inversionistas privados, congelamiento de la producción estatal, aumento de costos en materiales sensibles y procesos técnicos, nula posibilidad de exhibición y por lo tanto de cualquier tipo de recuperación de la inversión.

Y como se siguen desenvolviendo las relaciones comerciales en el cine nacional e internacional, la situación es de nunca acabar. Sin pesimismos exagerados.

Con este resultado de parálisis total y de muy pocas perspectivas dentro de los sistemas tradicionales de producción, habría que indagar nuevas formas no tradicionales.

Algunos caminos

Ante la crónica falta de dinero, hace algunos años se pensó producir largometrajes en 16 mm., implementando a su vez circuitos de exhibición en 16 mm. Así se ha hecho en algunos países europeos donde se ha realizado un cine "barato", que cumple con el objetivo de contacto con el espectador y recupera la inversión, sin grandes ganancias. Pero en Colombia el cine filmado en 16 mm. es considerado por muchos como un subcine. Demasiado pobre para nuestras altas aspiraciones de directores habitantes del subdesarrollo.

Esa era una fórmula de disminuir los costos principales que se quedó en el papel, exceptuando el experimento de José María Arzuaga con *El Cruce*, en 1970.

Entonces, que más...

Seguir esperando al Estado productor y protector.

O confiar que los señores de la distribución y la exhibición se vuelvan buenos y abran sus puertas generosa y desinteresadamente al cine nacional, lo que equivaldría a tener demasiada confianza en el albur y una ingenuidad sólidamente infantil.

Con las nuevas tecnologías que aparecen en los medios de comunicación audiovisual se presenta otra fórmula que casi no se ha considerado.

Se trata de la producción en video, concibiendo el largometraje para ser totalmente resuelta en este soporte, con la duración tradicional de la función cinematográfica y destinado a ser difundido por la televisión.

Cuando aparece el video los cineastas se repliegan sobre su tradición y el video queda como propiedad exclusiva de los teleastas que así solucionan la existencia de dramatizados, telenovelas y cualquier otro tipo de programas.

Tal vez, la actitud huraña de los directores cinematográficos también se deba a lo hermético del sistema de programación en televisión, encasillado en los dramatizados y telenovelas nacionales, o en las teleseries y largometrajes extranjeros.

Todos los obstáculos que pueda presentar la realización total de largometrajes en video seguramente ya han sido

Si analizamos la historia de la televisión colombiana vemos que nació en 1954 como un monopolio del Estado y más aún como una dependencia de la Presidencia de la República. Eran los días de la dictadura, y el propósito del General Rojas Pinilla era usarla como su órgano de difusión, ante la oposición que comenzaba a sentir por parte de la prensa. El Estado se encargó de montar la red de micro-ondas que tejen hasta hoy en día la emisión (por cierto, una de las redes más extensas del mundo). Así pues, los colombianos pagamos la infraestructura que mantiene funcionando a la TV. En la década de los cincuenta el Estado asumió los costos y los beneficios del manejo del medio. Le vendía directamente a las agencias de publicidad los espacios y no sólo sufragaba los costos de operación, sino también las ganancias del mismo.

Con la caída de la dictadura y la apertura del Frente Nacional, la TV entró en un proceso de transformación o de hibridad. Comenzó a cederle a unas compañías particulares algunos de sus espacios y les puso a su disposición la infraestructura para que la comercializaran.

Vale la pena recordar como curiosidad, que cuando se tomó esta decisión los particulares la vieron con recelo y le hicieron una propuesta al gobierno, que hoy consideraríamos un chiste: Que fuera el Estado quien les pagara por recibir dichos espacios y programarlos, y no, ellos los que le pagaran al Estado por su uso, a manera de alquiler.

A los pocos meses fue claro que la TV resultó ser un negocio maravilloso y bastaba que el Estado le concediera media hora bien ubicada a un amigo, para que éste disfrutara, no sólo de una cuota de poder, sino de una minita de oro. En la década de los sesenta comienza la conciencia sobre el medio y su importancia. A partir de estos años hay una búsqueda por parte de los programadores de la privatización de la televisión. En este momento han cursado por el congreso 4 proyectos de ley sobre "libertad de canales", pero como dirían los beisbolistas, ninguno ha llegado a primera base. La razón es simple: el congreso es un ente político y la TV es un medio que le interesa a los políticos. Los congresistas han intuido que poco a poco se transforma en la plaza pública electrónica, y, suponen que, como la TV le pertenece al Estado, ellos disfrutarán de un mayor acceso a la misma, si sigue en manos del mismo. Alegan que por lo menos le impedirán a los políticos dueños de programadoras —que no son pocos— utilizarla como ins-

trumento para sus intereses. Por consiguiente, en el Congreso Nacional cada vez que se presenta un proyecto ley sobre libertad de canales, éste sale derrotado, y de rebote, Intravisión termina forzado.

En la década del sesenta hubo un incidente que marcó a la TV colombiana: El caso del Teletigre. El Estado iba a crear un nuevo canal. Se lo ofreció a los programadores. Estos, de nuevo con gran ceguera, le dijeron al Estado que si les pagaban por aceptarlo, ellos lo programaban. El Estado ante las reticencias de las programadoras establecidas, aceptó en una licitación privada y la oferta de Consuelo de Montejo de pagarles un alquiler a cambio del uso del canal. Así, por 5 años, Bogotá vivió la experiencia de un canal de TV privado. El Consejo de Estado declaró ilegal esta licitación a puerta cerrada y cuando terminó el contrato del Teletigre, el canal fue sometido a una nueva oferta, esta vez, pública. Pero el tigre que prueba la sangre nunca lo olvida, y los programadores, jamás han olvidado la experiencia del Teletigre. Descubrieron que el camino de las transformaciones en el medio, no es por la vía parlamentaria, sino por imposición. Bajo el gobierno del Presidente Alfonso López Michelsen, la Ministra de Comunicaciones, Sara Ordóñez, presentó ante el Congreso un proyecto de ley para la introducción de la televisión a color. La nueva tecnología ocasionó todo tipo de polémicas. Los padres de la patria rechazaron de nuevo el proyecto que astutamente, venía empacado con otro de libertad de canales. Lo que sucedió con la TV en color y la forma en que se introdujo a Colombia, se torna en el modelo de operaciones entre los programadores. Ante el rechazo del proyecto en el Congreso, el gobierno del Presidente López Michelsen optó por permitir la creación de nuevos estudios privados de TV, con cámaras en color.

Hasta ese momento el Estado conservaba el monopolio de la producción de TV en el país y cualquier programa que se grabara debía hacerse en sus dependencias. Las tres grandes programadoras del momento se asociaron para la creación del estudio, cuyo fin era producir telenovelas para exportación. En otras palabras, el estudio no grabaría programas que se transmitieran en los canales nacionales sino que era una empresa destinada a producir TV para otros países. Perú, los había contratado para la realización de una telenovela, gracias a que los costos de operación en Colombia eran bajos. El estudio era independiente de la TV colombiana y no había

ley que impidiera que un particular no podía grabar TV para exportar. Las programadoras sosténían que hacían patria y además aumentaban un renglón de exportación nacional. El Gobierno del Presidente López autorizó el estudio. A los pocos meses, GRAVI, como se llamó el estudio privado de las programadoras, realizaba telenovelas nacionales y creó el precedente para generar la grieta que rompería con el monopolio del Estado sobre la producción de la TV colombiana, e introdujo la TV a color.

El camino fue la imposición y las mentiras. Cuando el Ministro José Manuel Arias Carrizosa, bajo el Gobierno del Presidente Turbay Ayala, abre oficialmente la era del color en la TV colombiana, al importar para Intravisión unas cámaras Thompson, lo único que aceptaba era una realidad impuesta, en un gol de media vuelta que le metieron las programadoras al Estado, con el beneplácito de la Ministra y el Presidente anterior, que servían de jueces de línea.

La apertura reciente de los canales regionales y la forma en que se mueven las fichas recuerdan el caso de los estudios privados y la TV en color. Bajo el gobierno del Presidente Betancur se discutió si eran o no convenientes los canales regionales. Se optó por su establecimiento. Su naturaleza no sería comercial, sino cultural y educativa. Al fin y al cabo, iba a ser una televisión pública y no privada en manos de las regiones.

A los pocos meses de aprobarse la idea de canales regionales, llegó la noticia: El Estado aprobaba la comercialización de los canales regionales. El caballito de batalla del gobierno para disculpar su decisión fue: "no podemos quebrar a las programadoras. Nuestro trabajo no es destruirlas", explicó la Ministra del Presidente Betancur. Con esta justificación se optó por concederle a las programadoras la comercialización del canal.

Bajo este gobierno ha progresado la apertura de los canales regionales. Sin embargo, no todo parece ser color rosa. Ya se escucha que los canales regionales no son el negocio que se esperaba, y que con los presupuestos y el mercado local con que cuentan, no podrán competir frente a los canales nacionales. Entonces ¿por qué se arriesgan las programadoras? Algunos aducen que si les va bien, pues hicieron un negocio rentable, pero si les va mal, con los canales regionales podrán forzar al gobierno a resolverles su situación, y no hay sino una salida: la privatización de los mismos en manos de pocas compañías.

analizados, pero vale la pena preguntarse dos veces sobre la factibilidad de esta forma de producción.

Segundo obstáculo

Como se sabe, la segunda etapa de los problemas en la producción cinematográfica de largometrajes argumentales es la difusión. Conseguir distribución, exhibición, hacer propaganda y ganar público.

Frente a esto, una emisión de televisión bien programada y promocionada puede alcanzar en Colombia entre 3 y 5 millones de teleespectadores. Y de una sola sentada. Sin esperar lúgicamente y debidamente escondidos detrás de las puertas de los cines a los renuentes espectadores.

En Europa, por ejemplo, la televisión ha sido el principal factor de producción y sostenimiento de los cines nacionales, también fuertemente desplazados por la producción internacional de altos presupuestos y máximo atractivo.

En Alemania Federal, hace 15 años la producción era tan crítica como en Colombia. Se hacía uno que otro largometraje con elementos reconocidamente comerciales que aseguraban su recuperación, pero que no transpasaba las fronteras. Y el "cine artístico" era aún más escaso.

Claro que la televisión alemana funciona de manera diferente a la colombiana. La publicidad no constituye el sostén principal, sino el abono de los usuarios como se hace con el teléfono o el gas; la programación tiene un objetivo más cultural y existe un poco más de libertad, contando con las políticas gubernamentales imperantes.

El hecho es que los canales comenzaron a participar en las producciones de los jóvenes cineastas y prácticamente tuvieron ingerencia económica en casi todos los films del momento.

Fassbinder Herzog, Wender, Schlondorf, Kluge y otros jóvenes pudieron demostrar sus capacidades gracias a la coproducción con la televisión. Co-producción porque la inversión era compartida en menor cuantía con empresas personales o cooperativas.

El cine alemán creció de una manera impresionante y presentó al mundo una calidad y un grupo de cineastas no prevista en Alemania de posguerra.

Y esto no es sólo por la fama en sí, sino porque entonces se les abrieron posibilidades de coproducción internacional y otras facilidades previsibles a partir de haber demostrado en la práctica y frente al público su importancia cinematográfica.

Esas películas, realizadas en cine de 35 mm. y no en video, tenían una o dos emisiones en televisión con lo cual se llegaba a un público impresionantemente grande, y quedaban vivas para los circuitos cinematográficos que reticentemente comenzaban a abrir sus puertas.

Estas emisiones permitían recuperar un buen porcentaje de la inversión, quedando el resto como subvención estatal, pero en menor grado.

Y las películas se conocían, sus espectadores en cualquier caso eran millones, cosa que no se puede decir, por ejemplo, de ninguna producción colombiana hecha exclusivamente para cine.

Como parte de la complejidad sicológica del oficio cinematográfico, en general, el cineasta es un especimen envanecido por la exclusiva tecnología que maneja y que lo torna olvidadizo. No encuentra, o pierde de vista la totalidad del proceso industrial del cine. Se engolosina en la realización de "su" película y margina la necesidad que la película llegue masivamente al público. Si esto no ocurre, el cine no cumple su ciclo y se vuelve prácticamente inexistente, como los largometrajes colombianos que continúan guardados en las bodegas o debajo de la cama.

Primer obstáculo

La producción internacional tiene muy precisados los porcentajes dedicados a cada uno de sus rubros. El que más se lleva es el de la actuación, a excepción de las películas de efectos especiales donde éstos ocupan el primer lugar.

En un largometraje colombiano a los actores, por famosos y conocidos que sean, se les dedica poco dinero, al igual que a los técnicos y otro personal artístico. El trabajo humano es el que vale menos, o el que menos se paga.

A nivel de costos el primer gran obstáculo es el rubro técnico: película virgen y procesos posteriores para concluir el film.

Esto, en una producción internacional no llega al 2% y por eso se filma con va-

rias cámaras simultáneamente, se hacen múltiples tomas de cada escena y decenas de planos de refuerzo, de recurso, de relleno, de todo, jugando verdaderamente con el costoso negativo. Muy costoso para nosotros, y muy barato para ellos.

Si los costos técnicos de un largometraje representan el primer gran obstáculo en la producción nacional, éste debería ser el primer punto por solucionar.

Y aquí es donde aparece el video.

Para demostrar el menor costo del video frente al cine habría que adjuntar cifras, aunque no es este el objetivo.

Cualquier semi-especialista sabe que la proporción es 3 a 1 a favor del video.

Por lo tanto, en el contexto general de un presupuesto, la economía es apreciable, permitiendo incluso mejorar el nivel de pago en los rubros artísticos y técnicos.

A pesar de que la posproducción profesional en video tiene altos precios, hasta hoy estos se aplican en publicidad, no en paquetes grandes como sería frente a un largometraje, y de todas maneras son menores que en el cine.

Claro que todo nuevo camino de trabajo tiene ventajas y limitaciones, pero también el desafío es enfrentarlas positivamente.

Beneficios y limitaciones

El lenguaje de la televisión tiene características que ya han sido estudiadas. Por ejemplo: el tamaño de la imagen, la atención del espectador que generalmente está en su casa, limitaciones en la fotografía y en la definición de la imagen, etc.

Para los cineastas el reto también está en adecuarse y optimizar las posibilidades comunicativas de la televisión, no sólo paralizarse frente a los problemas.

Habrá que solucionar a nivel fotográfico la incapacidad del video para resolver extremos de luz en un mismo plano, y olvidar momentáneamente que la durabilidad del video es menor que la del cine. Pero es que el problema de la eternidad tampoco existe cuando ni siquiera se hace el largometraje en cine. Este es un problema metafísico de aspiraciones pequeñas burguesas.

La hora y media tradicional se vuelve dos horas por las interrupciones de los comerciales que permiten la existencia del largometraje.

La discontinuidad que producen estas interrupciones tendrán que ser incorporadas desde la misma concepción dramática del film, como otro obstáculo más, y no como un problema insalvable.

Si una buena cantidad de cine se hace con planos muy abiertos y en la televisión su sentido y definición se pierde, habrá que construir los nuevos films con variantes narrativas que solucionen esta limitante.

Porque limitantes aparecerán por docenas, según el concepto del director, pero bondades también se dan.

Por ejemplo, uno de los mayores dolores de cabeza con el cine hablado en el mismo idioma del espectador es el sonido. Su claridad, su definición, su audibilidad completa. El sonido que produce la cinta de video es muy superior al sonido óptico que tiene habitualmente el cine, y con esto desaparece ese defecto que casi siempre se le achaca a los cines hablados en español: que no se entiende bien.

Otra ventaja es la posibilidad de repetir las escenas hasta alcanzar la mayor perfección en la actuación. Los costos de la grabación lo permiten.

El director no está perseguido por el miedo al error. Con el video hay margen para la equivocación y la corrección y obtener gran reserva de imágenes libremente, sin tener el gran costo del negativo aplastando cualquier variante enriquecedora.

Pero en general y a pesar del gran camino de experimentación que se debe recorrer antes, el mayor beneficio es que hace factible la existencia de los largometrajes argumentales.

Algunos ejemplos

En Colombia la televisión lleva gran ventaja sobre el cine. A todos los niveles.

Dramatizados como algunos de los dirigidos por Pepe Sánchez, han alcanzado un alto nivel y han gustado ampliamente a un público adulto y exigente.

Programas como *Don Chinche*, o animes *Yo y Tú*, han cautivado por años al público.

Las telenovelas, con sus códigos dramáticos y particulares relaciones entre la obra y el público, han sido formidables éxitos; tan gratificantes que se sigue hablando de estas y de sus personajes muchos años después de la emisión.

En sus mejores ejemplos, la televisión colombiana ha encontrado temáticas atractivas, un lenguaje convincente y ha cumplido el ciclo comunicativo audiovisual con creces. Y con esto no se llega al elogio desbordante como producción artística, sino por haber construido objetos industriales que producen fruición en el espectador.

El cine, en cambio, está muy atrás.

Los éxitos se reducen a las películas cómicas con "el gordo" Benjumea, pero otras con mayores bondades artísticas no han llegado a trascender por las razones anotadas.

Y ante este panorama, la gente de cine debería empezar a perderle el miedo a la televisión y si encontrar sus grandes posibilidades. Los antecedentes en Colombia de obras realizadas exclusivamente para televisión están en *Tiempo de Morir* y *Mi alma se la dejó al Diablo*.

Sus resultados no han sido despreciables.

Habrá que conocer con detalle los costos de producción y la respuesta económica de las emisiones, pero no han sido fracasos y esto sirve de buen precedente.

En un campo más especulativo queda la posibilidad de difusión de estos largometrajes fuera de las fronteras colombianas.

Generalmente las televisiones latinoamericanas están fuertemente controladas por intereses americanos, que las ha convertido en campo exclusivo para sus telenovelas y otros programas, pero también los menores costos de producción de los largometrajes harán atractiva su oferta en esa dura competencia.

O las relaciones con canales estatales que dentro de un interés latinoamericano abran sus espacios a intercambios remunerados y justos.

Se sabe que telenovelas colombianas han llegado a mercados cercanos y *Tiempo de Morir* ha sido adquirida y transmitida por canales europeos.

Claro que detrás está una gran empresa, pero este nuevo cine también debe estar apoyado en los mismos intereses de difusión internacional, como parte de un proceso económico que haga permanente la producción.

Con estas anotaciones se ha buscado nuevas pautas que materialicen el sueño de cineastas tradicionales: la existencia de films, de largometrajes argumentales, que tendrán que ocupar un espacio valioso para las mejores ideas cinematográficas colombianas.

Es una idea apenas descrita, pero puede ser factible.

TELEVISION

LOS VIENTOS DE LA PRIVATIZACION DE LA T.V. EN COLOMBIA

Azriel Bibliowics*

El Domingo 17 de abril en el Noticiero Criptón, el periodista Alfonso Rentería entrevistó a Fernando Londoño Henao, Presidente de la Cadena Caracol. Le formuló una pregunta que a primera vista parecía inocente: ¿Por qué prefiere la radio a la televisión siendo usted el Presidente no sólo de una de las principales cadenas radiales, sino de una importante programadora de TV? La respuesta fue contundente: "La radio es privada y la televisión estatal. Si en Francia y España –decía Londoño Henao– la TV se ha privatizado, ¿no entiendo aquí en Colombia, qué estamos esperando?".

No es la primera vez que los ejecutivos de nuestra televisión salen lanza en riste a pedir la privatización del medio. Por cierto, lo curioso es ver como todavía no lo han logrado a pesar de sus múltiples intentos. Sin embargo, las palabras del Presidente de Caracol, no deben ser tomadas a la ligera. Ellas indican que los vientos de la privatización vuelven a soplar en los valles de la TV colombiana, y, quizás sea apropiado recordar el dicho popular que reza: "más sabe el diablo por viejo que por diablo".

* Profesor de la Facultad de Artes.