

# PANICO EN EL

## EXCLUSIVA

**La crisis  
ha dejado vacios  
los estudios**

**Con la  
supresión del  
crédito  
bancario  
están  
desapareciendo  
los pequeños  
productores**

**Menos  
espectadores  
en las  
salas y aumento  
de precio  
en las  
localidades**



Una de las razones de la actual crisis del cine italiano es el elevado sueldo que reciben las estrellas. Sofia Loren

**DOS PROBLEMAS AQUEJAN AL MEJOR CINE DEL MUNDO: CARENCIA DE UNA**

# CINE ITALIANO

En un momento en que el cine español parece despertarse de una crisis que le ha tenido sumido en un letargo de cerca de tres meses, cobra particular significación el trabajo que publicamos de Nerio Minuzzo describiendo la profunda crisis que está sacudiendo al cine italiano. Durante los últimos años dicha cinematografía se ha colocado a la cabeza de la producción mundial, inmediatamente precedida por India, Japón y Estados Unidos. Italia ha sufrido las consecuencias del «boom» cinematográfico y ahora se encuentra con una industria desmantelada y una producción al borde de la catástrofe. Del naufragio general sólo superviven productores muy potentes, que tenían previstas campañas de producción desde hace varios años. Dino de Laurentiis, por ejemplo, ha cancelado cualquiera otro compromiso y se dedica exclusivamente a su supercoloso «La Biblia». Pero el resto de la producción media se encuentra desasistida ante la súbita supresión de créditos, base de la «industria» cinematográfica italiana. Nerio Minuzzo, en este penetrante artículo, analiza las razones que han conducido a esta crisis.

**R**OMA.—Dos mil personas están en paro forzoso sólo en el sector de la producción. En la Tuscolana, en la Farnesina, en la Circonvallazione Appia, los platós están vacíos. El horario de trabajo se ha reducido a la mitad en los laboratorios e industrias auxiliares. Los créditos bancarios están a cero. Los productores modestos desaparecen a docenas. Se pueden contar con los dedos de una mano los films en proceso de realización, teniendo en cuenta que se trata de iniciativas tomadas, en el plano financiero, desde hace un año, por lo menos.

«Es que el cine italiano arria la bandera? «No hay nada que hacer —se oye repetir—, los números cantan solos». Todos sugieren remedios, pero todos también confiesan una profunda desconfianza en su eficacia. Crisis total, por lo tanto; pero crisis es una palabra inadecuada que no basta para definir la situación. Siempre en el cine italiano se ha hablado de crisis: cíclica, de mercado, de ideas, de estructura. «Hace veinticinco años que trabajo en el cine —dice Federico Fellini— y siempre he oído decir: «éste es el último año, después volveremos a hacer periodismo o acabaremos en la televisión». Pero las películas, bien o mal, se hacían lo mismo. Pero ahora es distinto: es la parálisis en todos los niveles. El cine, este mundo lleno de recursos, pero desordenado, provisorio, eternamente milagrero, ha llegado a un punto muerto. Si escuchamos a productores, directores, guionistas o técnicos es difícil ponerse de acuerdo y establecer un diagnóstico. Se consigue unanimidad sólo en las conclusiones. Incluso hay algunos que rechazan cualquier medida terapéutica. «El cine italiano —dice el realizador Luciano Salce— ya no existe: ha desaparecido. No se le puede hacer superar ninguna crisis; hay que resucitarlo...»

Los lamentos, económicamente hablando, son de tipo particular y tienen poco que ver con la coyuntura general, pero las actuales dificultades de toda la economía nacional, el estancamiento del mercado financiero y la prudencia del capital han conducido estas quejas a una situación límite: es como si a un enfermo, mantenido a fuerza de transfusiones se le quitase de repente el suero. Los hombres de cine explican todo esto con voz sofocada por la rabia. Desde hace tres o cuatro años, dicen una y otra vez: «Somos los primeros en el plano de la calidad». Como valor cultural nadie lo discute, y si Fellini, Visconti, De Sica o Antonioni fueran a trabajar a Estados Unidos se les recibiría como si fueran Greta Garbo... En la conquista del mercado internacional, el cine italiano está situado inmediatamente después del americano. Y, sin embargo, el paro es un hecho. Muchos films de marca italiana marchan bien desde el principio, pero quien los ha producido no consigue obtener lo suficiente como para salir de apuros. Durante años, abrumados bajo el peso de los intereses pasivos, los productores han tratado de saldar los compromisos más urgentes embarcándose en iniciativas que comportaban inversiones mucho más elevadas. Y, en este momento, se detienen.

«A qué cantidad ascienden las deudas del cine italiano? Basta dirigirse a la oficina de la Banca del Trabajo que se ocupa del crédito cinematográfico y un funcionario amablemente enseña una limpia cartulina: el «débito» y el «haber». Según ciertos rumores, el cine italiano debe a la Banca del Trabajo «sólo» treinta y dos mil millones de liras. Llegar a una contabilidad completa es muy difícil, pero dado que la Banca del Trabajo ha financiado en el último decenio el cuarenta por ciento de la producción nacional se saca inmediatamente la conclusión

de que, en la actualidad, el cine italiano tiene deudas por valor de setenta mil millones de liras. Es una deuda en gran parte garantizada, pero sólo el cielo sabe cómo harán los productores para pagarla sin hacerse el «kharakiri». Y para los que se encuentran en tal situación, el sistema más difundido se llama quiebra o liquidación.

También en el exterior, las casas de producción se enredan en un mar de dificultades. En América, la United Artists, al finalizar el año pasado, ha declarado obligaciones financieras por valor de ciento dieciocho mil millones de liras. Y se puede presumir que Hollywood tenía los balances descubiertos por muchos miles de millones. Pero ésa es una industria, con sólida estructura y diversas posibilidades de hacer manobrar el capital, «mientras que nosotros —explica el productor Morris Ergas— no somos una industria, no lo seremos nunca».

Los productores italianos, con una lógica que parece hecha adrede para desconcertar a los economistas, llegan a jactarse de esto. Y quizá es verdad, ya que la ausencia de una sólida estructura industrial, el eclecticismo y la improvisación han dado, en estos años, los productos mejores. Pero entonces sería necesario renunciar a la ventaja de una organización industrial. Dice Fellini: «Nadie ha hecho verdaderos programas, planes, cálculos de mercado: así se han cometido errores colosales. Verdaderamente, una situación como ésta, sin embargo, ha hecho nacer algunos autores de cine que han tenido casi la misma libertad de un escritor y han logrado realizar una obra personal. Los diez films que han contado, los que nos han cualificado, han surgido, precisamente, porque no existía una industria. Luego, la producción ha tomado el camino equivocado dejándose llevar por una megalomanía de tipo faraónico. **SIGUE**



es la actriz de más alta cotización.

VERDADERA ORGANIZACION PRODUCTORA Y EL MONOPOLIO DE LA EXHIBICION

## CINE ITALIANO

una industria verdadera. Por esto, incluso en la desesperada situación actual, continúa planteando un cine de tipo artístico sobre una base artesana. No me parece que existan las premisas y los hombres capaces de crear algo distintos.

Con típica euforia italiana, esta cinematografía se ha comportado durante años como si estuviese respaldada por las mejores estructuras del mundo. En el año 1963, los films italianos que llegaron a alcanzar el visado de circulación fueron 239. Aun eliminando de esta cifra los films en coproducción, con participación italiana minoritaria, los documentales y los films educativos, queda un total impresionante: 135 films. Sólo los americanos produjeron más, exactamente 154, pero tenían las espaldas cubiertas por un mercado nacional que, calculado en localidades vendidas, da una cifra triple que la del cine italiano. De una forma global, los productores italianos invirtieron el año pasado treinta y seis mil millones. La recaudación total de los films italianos ha alcanzado los sesenta mil millones de liras. De este total bruto, sólo doce mil millones han ido a parar a los bolsillos de los que han expuesto el capital. Añadiendo a estas ganancias los nueve mil millones de ayuda gubernativa, concedidos en forma de premios y reembolsos fiscales e incluyendo los dieciocho mil millones en ventas al exterior, el balance debería cerrarse positivamente, con un ligero activo. En cambio, no es así. Nadie llegará a saber definitivamente hasta qué punto están gravadas, sobre estas ganancias, los fortísimos intereses pasivos. Sin contar con que los reembolsos estatales vienen saldados con un año y medio de retraso, que transcurren por lo menos seis meses antes de que la recaudación por el porcentaje de taquilla se haga explícita y que gran parte de los contratos de venta estipulados con los distribuidores extranjeros se resuelven en complicadas e inciertas operaciones financieras.

Un film puede considerarse productivo cuando consigue recaudar tres veces lo que ha costado. Pero siguiendo los datos correspondientes a 1962, sólo estorcen films italianos han logrado superar los cuatrocientos millones de recaudación y la mayor parte no ha llegado a superar los ciento cincuenta millones brutos, una cifra que hoy no bastaría para financiar un film de bajísimo coste. Lo cual significa que el margen de ganancia efectiva corresponde sólo a pocos films de gran reclamo. Y también explica que la única salvación para los productores potentes está representada por un extraordinario éxito, es decir, por el film de altísimo coste. Un ejemplo suficientemente indicativo es el del productor Dino de Laurentiis, el cual ha detenido toda su producción y se dedica exclusivamente a un empeño de gran envergadura: el coloso inspirado en la Biblia.

### se hace cola ante la ventanilla de la euforia

A pesar de los sesenta mil millones de recaudación, sobre una inversión total de treinta y seis mil millones, el cine italiano va hacia el naufragio. La situación estaba ya clara hace dos años. ¿Por qué la producción no se ha acortado?, ¿por qué casi nadie ha conseguido salvarse a tiempo?

Para comprender este fenómeno, que se asemeja a un suicidio económico, es necesario aclarar cómo se financian y cómo se producen los films en España. Antes de nada conviene decir que el productor, esta vivaz y pintoresca figura del mundo cinematográfico, sólo en raras ocasiones tiene en sus manos los medios de producción y casi nunca financia directamente el film. En comparación con quien suministra el capital es, en la práctica, un arrendatario: recibe una cierta cantidad de millones y se compromete a proporcionar un producto. Trabaja sobre un presupuesto bloqueado. Todo lo que consiga ahorrar es para él. Si sobrepasa el presupuesto, quien ha financiado el film se ve obligado a aumentar el capital invertido para no perderlo todo. Podrá parecer una paradoja, pero frecuentemente el productor italiano ni siquiera se interesa por el estreno de un film, porque sólo en poquísimos casos podrá seguir el proceso desde el financiamiento hasta la distribución. En el cine italiano, el papel principal no compete al productor, sino a un factor más impersonal, más bien invisible: el crédito.

¿Cómo nace un film? Normalmente nace de una iniciativa de los autores, sobre un cierto argumento. Un realizador, con sus guionistas a sueldo, propone el film a un productor, el cual lo propone a un distribuidor, el cual lo propone a la explotación cinematográfica, es decir, a los propietarios de las salas, a los exhibidores. A la hora de decidir son estos últimos, los distribuidores y los exhibidores, quienes, en base a una evaluación máxima, en la que influyen tanto el nombre del director como la presencia de una actriz o el nivel comercial del argumento, dirigen al productor un cierto número de letras de cambio a descontar en el Banco del Trabajo u otras instituciones de crédito, las cuales, a su vez, efectúan una evaluación antes de conceder el capital en dinero contante.

En la Banca del Trabajo, departamento de cinematografía, funciona un auténtico y verdadero equipo de expertos que leen los guiones, estiman los presupuestos y establecen hasta qué punto un productor, un director y un argumento traducido en película, justifican el riesgo de un financiamiento en una cuestión tan aleatoria e imponderable como ésta. Después, un comité ejecutivo, formado por representantes del Espectáculo, del Tesoro y de la asociación de productores, se encarga de aprobar el crédito. «Nosotros tratábamos de hacerlo comprender desde hace años —dicen en este momento los funcionarios de la Banca del Trabajo—. Nueve de cada diez productores estaban privados de una verdadera base patrimonial y de una verdadera organización industrial. Pero todas tenían la pretensión de hacer films enteramente a crédito. Así pues, se sabía. Todavía la Banca del Trabajo continuaba financiando un poco a todos. Basta controlar el registro cinematográfico para comprobar que las ayudas financieras eran concedidas incluso a las iniciativas más aventuradas e improvisadas. La Banca del Trabajo se preocupaba sólo de tener ciertas garantías; y, de hecho, en casi treinta años de actividad, el departamento de crédito cinematográfico no ha cerrado nunca sus balances en pasivo, a pesar de las ingentes exposiciones de capital. Aunque indirectamente, este organismo ha favorecido un fenómeno de desastrosa euforia. Entre el 62 y el 63 casi **SIGUE**

Claudia Cardinale se ha situado en muy pocos años en el tercer puesto de las primeras estrellas italianas. Por encima de ella están Sofia Loren y Gina Lollobrigida.

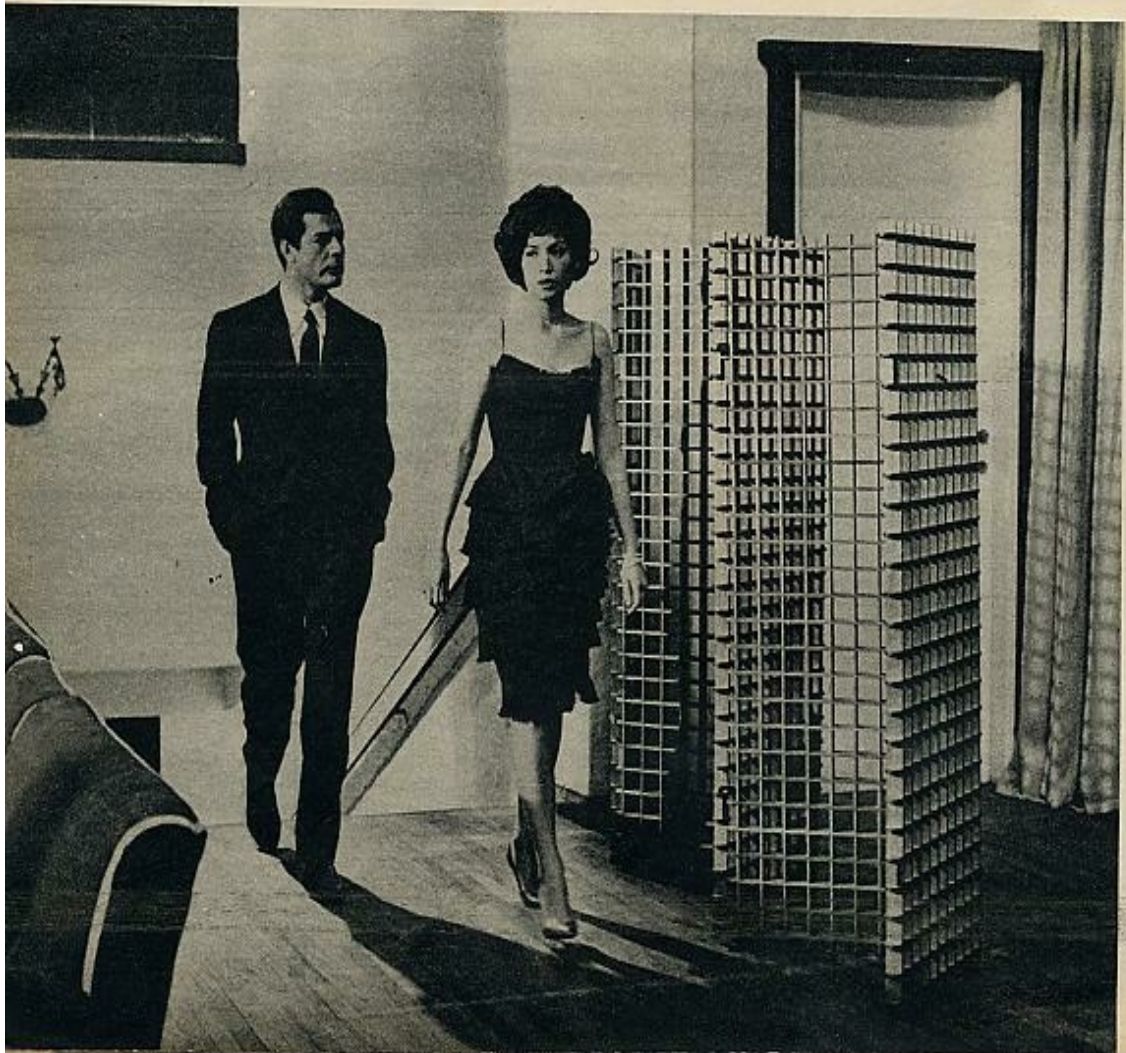


Cuatro nombres fuertes del actual cine italiano: Ana Magnani, la veterana actriz; Gina Lollobrigida, cuya popularidad ha decrecido un tanto, pero que sigue manteniéndose en un segundo puesto; Catherine Spaak, la joven que ha alcanzado el cuarto puesto entre las primerísimas, y Soraya, incorporada al cine gracias a Dino de Laurentiis.





La famosa escena del baño de Anita Ekberg en la Fontana de Trevi en «La dolce vita», de Fellini. Abajo, una escena de «La notte», de Antonioni, con Mónica Vitti y Marcello Mastroianni. Filmas de alta calidad artística y de apreciable nivel industrial.



ochenta productoras han echado el cierre, pero en el mismo período lo han abierto otras sesenta. El modesto productor italiano es un maestro en semejantes argucias. De esta manera continuaba, hasta el momento, estando a flote. Pero ha bastado la imprevista supresión del crédito para provocar el hundimiento general. Han caído revueltos los grandes y los pequeños, e, incluso algunos de los potentes antes que los modestos. El caso de Goffredo Lombardo, propietario de la Titanus, ha sido el primer episodio clamoroso. Desde hace más de un año, escrupulosa y honestamente, con su empresa controlada administrativamente, Lombardo trata de hacer frente a sus compromisos para reorganizarse con nuevos criterios. Los bancos consideran su situación como una de las más claras y que menos preocupación inspiran, lo cual da una idea de la situación. «El cine italiano —dice Lombardo— se encontraba inserto en el panorama económico general con una producción de notable nivel artístico y comercial, pero de costos excesivos. Apenas se ha producido un endurecimiento de las instituciones financieras en la concesión de préstamos a toda la industria italiana, en el cine ha provocado el parón: como es sabido, el cine tiene necesidad de créditos a largo plazo. Y los productores, que habían invertido ingentes capitales en programas de amplio alcance, se han visto mucho más resentidos que otros industriales de esta imprevista asfixia financiera».

Entonces, ¿toda la culpa es de los productores? Evidentemente, no. En las pasadas semanas se han desarrollado en Roma muchos debates e incluso el ministro del Espectáculo ha reunido a los representantes de más categoría para escuchar las opiniones de todos en dos animadas «mesas redondas». Los productores han experimentado la sensación de estar sentados en el banquillo de los acusados. En el teatro Valle, realizadores y escritores cinematográficos han hecho balance, expresando su idea de cómo se podía comprender a gente que por tantos años ha visto y soportado las situaciones más absurdas, y allí también algunos productores han saltado, protestando violentamente. Los autores reclamaban una encuesta parlamentaria sobre todos los aspectos y todas las causas de esta crisis y pedían una mayor intervención estatal en este sector, que el propio ministro Corona ha definido de «interés públicos». Pero los productores han reaccionado mal: «Queréis un cine del Estado», ha gritado uno de ellos.

«Lo han tomado por un comité de salud pública —explica el realizador Pietro Germi que en esa reunión leyó personalmente la declaración—, mientras que nosotros tratamos solamente de comprender qué cosas marchan y cuáles no. Hasta ahora, el crédito ha sido el todo del cine italiano y regalado paternalmente, en la práctica, por tres personas: el director general del Espectáculo, un alto funcionario de la Banca del Trabajo y el presidente de la asociación de productores. Y nosotros, ¿qué? También un realizador puede estimar la posibilidad comercial de un proyecto. También nosotros podemos decir si merece la pena pagar a una actriz cien millones o no. Si en el sector financiero se toman decisiones que pueden repercutir sobre nuestro trabajo, ¿por qué no podemos tomar la palabra?»

# ITALIANO

## ausencia de una organización productora

En el punto en que se encuentran las cosas es inevitable que se creen profundas contradicciones. Los autores acusan a los productores, éstos acusan a los directores y a los autores, y todos juntos acusan a los exhibidores y, sobre todo, a los organismos gubernativos encargados de administrar los asuntos cinematográficos.

«Si hemos cometido un error —dice el productor Ergas—, ha sido el de dejar crecer los costos en una medida anormal. Ha sido una verdadera carrera de alza: altísimos sueldos a los actores, elevadísimas remuneraciones a los directores, dietas inverosímiles. Mastroianni cuesta hoy cien millones, está bien: su peso se ve en las recaudaciones. Pero muchos otros actores que piden sueldos más bajos, en proporción cuestan mucho más. Nos hemos dejado fascinar por la personalidad de ciertos realizadores y les hemos consentido hacer un cine de autor. Hemos obtenido mucho prestigio, pero escasas ganancias y, a menudo, pérdidas muy fuertes. La brecha más importante está allí porque los films sobre varios Hércules son activísimos. Entendámonos, hacer cine de calidad era necesario, no ha tenido un beneficio toda la producción italiana, pero era preciso hacerlo sobre otra base, con menos pretensiones por parte de todos y con ayudas concretas del Estado, de manera que fuese recompensado, al menos, el riesgo».

Tropezamos con los costos, otro punto abrasante de la crisis, quizá el más misterioso. En confrontación con la media europea, los costes italianos son los más altos. Ahora es imposible obtener una película de cualquier pretensión desembolsando menos de 400 millones. Hay films de gran envergadura, como «El gatopardo», que cuestan varios miles de millones, pero que surgen con la perspectiva de una vasta explotación y justifican, casi siempre, los esfuerzos y los riesgos. Mientras, los films medios cuestan, en proporción, mucho más, porque tienen posibilidades de explotación muy limitadas. En este terreno, una de las pocas excepciones la representa «Divorcio a la italiana»: producida con un cierto panorama de mercado, de antemano, sus recaudaciones sobrepasaron ampliamente las previsiones más optimistas.

Sobre los costos pesan los sueldos de los actores, ciertamente, y las pretensiones de los realizadores, preocupados, como es lógico, de la calidad. Pero pesan también muchos otros factores, todos referidos a un defecto fundamental: la ausencia de una verdadera organización productora. Se dice que ciertos costes resultan dobles respecto a los reales y, desde luego, se exagera. Pero es un hecho que entre el financiamiento y la realización de un film se interponen misteriosos obstáculos. Los gastos se hinchan por doquier y en algunas ocasiones se da el caso de que el productor ni siquiera puede tener, en este concierto de voces, un control preciso. El cine italiano tiene extrañas costumbres. Puede suceder que un proyecto recorra las mesas de dos o tres productores y que exija cuatro o incluso cinco guiones consecutivos antes de ser realizado. Quien lo produce por fin debe asumir también los gastos ya hechos. El cambio de un director comporta el pago de fuertes liquidaciones. Algunas veces, una nueva fuente de financiamiento exige también el

**SIGUE**

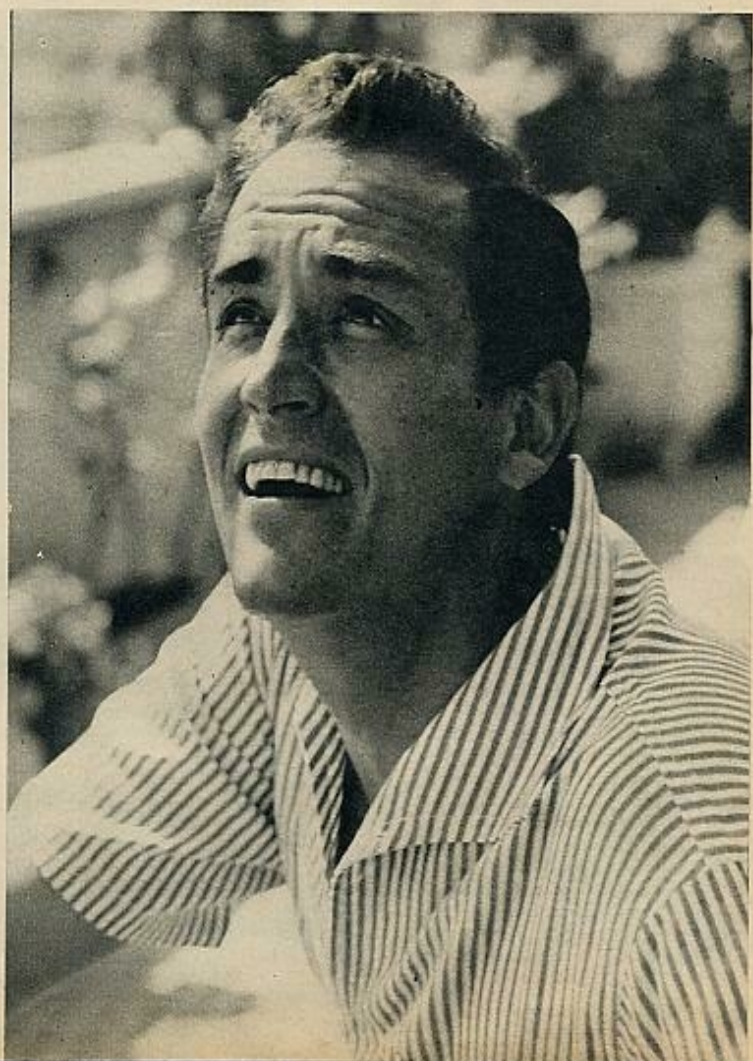


Dos imágenes de «Otto e mezzo», de Fellini, y «El gatopardo», de Visconti. La primera ha obtenido recientemente el Oscar a la mejor película extranjera. La segunda ha sido campeona de taquilla en Italia y ha tenido bastante éxito en Francia.





Federico Fellini y su mujer Giulietta Massina —intérprete de «Lucl del varietá», «Almas sin conciencia», «La Strada» y «Las noches de Cabiria»— junto a Guido Alberti y Sandra Milo. Bajo estas líneas, Alberto Sordi y Vittorio Gassman, dos de los actores más populares del cine italiano, artífices de grandes éxitos comerciales.



## CINE ITALIANO

cambio de los intérpretes y nuevas modificaciones del guión. Así, pues, no hay ningún film que, en la práctica, parta de cero: los hay que comienzan con unos gastos iniciales de cien millones.

Hay luego misterios más técnicos que constituyen la sorpresa y la diversión de los extranjeros que van a trabajar en Italia. El de los horarios, por ejemplo: es difícil que en ciertos films se comience a trabajar antes del mediodía. De esta forma, como no hay tiempo de organizar el trabajo con varias semanas de antelación, casi todo se improvisa en el momento del rodaje. Y como la jornada se convierte en media jornada, la remuneración del equipo resulta doble... Casi todos los elementos de atrezzo y accesorios se alquilan, y los llamados especialistas en estas cuestiones cobran unos precios altísimos. Se alquila todo, aun las cosas más necesarias que sería preferible —y más económico— comprarlas. Un «bruto», el reflector más potente que existe hoy día en el mercado, cuesta poco más de un millón. Pero los productores prefieren alquilarlo por diez mil liras al día: al cabo de tres meses de rodaje, teniendo en cuenta esa tarifa, el «bruto» habría podido ser adquirido. Pero si se pide una explicación al productor, se limitará a contestar, echándose las manos a la cabeza: «Si empiezo a comprar el material, tendría que instalar almacenes y entonces sería preciso organizarse de otra manera. Prefiero las cosas como están...»

No se trata de despilfarros, sino de pésimas costumbres heredadas desde los tiempos en que hacer cine era todavía, necesariamente, una aventura improvisada. Lo lamentable es que junto a estas costumbres de «Roma città aperta» se encuentran todos los inconvenientes de una industria compleja y pretenciosa. Hay productoras con quinientos millones al año de gastos generales, gastos que terminan distribuidos sobre los costos de tres o cuatro films, para los cuales la misma iniciativa preventiva de un productor semejante a esos quinientos millones podría tranquilamente ser realizada por otro productor por cuatrocientos...

«Hasta ahora he trabajado en sesenta films —dice Mario Garbuglia que ha construido los decorados de «La gran guerra» y «El gatopardo», pero nunca he visto despilfarros. Deshagamos esta leyenda. Estamos acostumbrados a utilizar diez veces el mismo vestuario, aceptamos los rotos y las desgarraduras las aprovechamos al máximo. En Sicilia, mientras preparaba la escenografía para Visconti, he aceptado contratar braceros que no sabían ni coger un martillo, porque hubiera sido una locura llamar a obreros de Roma. Pero nosotros conocemos los problemas y tratamos también de resolverlos. Por ejemplo: es sabido que se tarda más tiempo en construir un decorado que rodar en él. Yo he propuesto que, por lo menos en los plató, este trabajo esté regido por criterios más modernos y también más económicos. He estudiado un sistema de escenarios prefabricados por piezas que pueden transportarse sobre vagones por el interior del plató en el último minuto. Pero me responden que esa idea no puede llevarse a la práctica por el momento».

Comprender bien cómo andan las cosas en Italia es siempre difícil. En el cine es casi imposible. El ministro del Espectáculo, el socialista Achille Corona, trata de encontrar solución a esta crisis. Escucha a todos, exige informes veraces. En la actualidad prepara el esquema de la nueva ley sobre el cine, en sustitución

de la vieja que muy recientemente ha sufrido siete enmiendas provisionales que han contribuido a engrasar el desconcierto general. Corona ha dicho: «El porvenir no se presenta fácil, pero para superar las numerosas incertidumbres no bastará la sola intervención del Estado». Acerca de este punto todos parecen de acuerdo, pero en los límites de su competencia, ¿qué deberá hacer el Estado?

### dos sectores perdidos: distribución y exhibición

Las proposiciones más claras, hasta ahora, las han hecho las organizaciones sindicales y los autores. Nada de cine del Estado, sino una reorganización de las cuentas que se han confiado ya al Estado: en una palabra, una verdadera política cinematográfica. «La intervención pública —dice el realizador Nanni Loy— es útil sólo si se dirige a un fin: crear un mercado». Para que todo quede más claro, algunos proponen dirigir una encuesta parlamentaria. «Dado que la política cinematográfica seguida hasta ahora ha conducido a resultados catastróficos —razona el guionista Ugo Pirro— algo debe ser revisado desde el principio. Realicemos la encuesta para hacer luz sobre toda la actividad gubernativa, ligada de algún modo al cine: desde la administración de las entidades hasta las ayudas concedidas a los noticieros, pasando por las liquidaciones enloquecedoras del circuito Eci hasta el mecanismo del crédito. También la asociación de productores tiene una responsabilidad que es preciso aclarar: no han hecho otra cosa que acogerse a una política gubernativa paternalista, con objeto de obtener los mayores beneficios. El cine no es un problema del sector, es un arma potente que comporta problemas industriales y económicos, pero también problemas de cultura. Lo que el Estado pueda hacer a favor del cine no debe ser visto como una subvención sino como una intervención de interés general».

Naturalmente, no razonan en los mismos términos los productores. Para ellos, los procedimientos más urgentes son los siguientes: una ley clara que permita trabajar sobre una base más segura y estable, una rápida liquidación de los «retornos» (los porcentajes que el Estado restituye a la industria después de haber recogido los impuestos sobre los ingresos en taquilla) que hoy día están bloqueados hasta por dieciocho meses; en fin, el inmediato pago por parte de los exhibidores de lo que, con respecto al ingreso en taquilla, corresponde al productor, que actualmente tarda en recibir su liquidación de cinco a seis meses, con las consiguientes ventajas para el exhibidor. Sobre un punto coinciden las requisitorias de los productores y de los autores: sobre la necesidad de reorganizar completamente los organismos cinematográficos gestionados por el Estado. Desde hace seis años existe una entidad de gestiones para el cine, dependiente del Ministerio del Espectáculo, que debería coordinar la actividad del Instituto Luce y de Cinecittà. Lo dirige Emilio Demero, ex secretario del Centro Católico Cinematográfico, promovido luego por un breve e infausto período a la dirección de la Mostra Cinematográfica de Venecia. Dicha entidad cuesta algunos centenares de millones pero hasta ahora nadie se ha acogido a su beneficio, intervinido por la administración de dos organismos desordenados como Cinecittà y el Luce.

**SIGUE**



La crisis por la que atraviesa el cine italiano no afecta a los productores potentes, como Ponti, que tenían planes de producción establecidos desde hace varios años.



## CINE ITALIANO

Las inmensas instalaciones de Cinecittà están en funcionamiento desde hace veintisiete años. Acababa de inaugurarlo Mussolini cuando todos se dieron cuenta de que había graves defectos de construcción, pero que bien o mal han servido. Hoy, Cinecittà ha llegado a un pasivo de ocho mil millones. El Instituto Luce tiene un pasivo más modesto: dos millones. Nacido para potenciar los sectores auxiliares de la cinematografía, después de la guerra se desarrolló en condiciones mucho más diversas de lo previsto: hoy posee laboratorios propios, alquila atrezzo y maquinaria, tiene en funcionamiento dos plató que en la práctica hacen la competencia a Cinecittà. El Luce posee también una sala de montaje y mezcla perfectamente equipada, pero lo ha alquilado a una sociedad privada: posiblemente es éste el sector de la actividad cinematográfica que hoy día garantiza las ganancias más elevadas. Las deudas de estos dos complejos industriales tienden a aumentar. Tanto que alguien ha propuesto ahora su liquidación. Sólo la venta de estos terrenos podría rentar treinta mil millones: justamente lo que gastaría, se dice, para construir en los alrededores de Roma, un nuevo complejo modelo que permitiera el proceso cinematográfico completo, así como para saldar las deudas y también para establecer un fondo especial de parecidos miles de millones con destino a la financiación de una cierta producción de calidad y de alcance cultural. Un proyecto que, en teoría, no tiene ni un fallo, pero que al ponerlo en práctica desencadenaría intereses fácilmente imaginables.

Se apunta que hay quien aspira ya a tomar en sus manos este empeño. Y se dice que hay un industrial, Dino de Laurentiis, dispuesto a ofrecer al Estado sus nuevas instalaciones recién construidas sobre la vía Pontina, «¿Enajenar Cinecittà? —dice Luchino Visconti— Es peligroso incluso hablar de ello. En la actual situación nadie debía reconstruirla. Siendo un poco realistas es fácil comprender lo que sucedería. Y a mi juicio, con algunos retoques, Cinecittà puede funcionar todavía».

Dice Germi: «Se trata de sanear estos organismos simplemente. No es una empresa imposible. Pero antes de todo es indispensable reconstruir dos sectores del cine estatal que se encuentran completamente perdidos: la distribución y la exhibición. Son las piezas claves del cine». También Nanni Loy insiste sobre este punto: «Vemos que los propietarios de las salas polarizan sus esfuerzos sobre circuitos de estreno, llegando casi al límite de ruptura. Es una típica política de provecho inmediato, con la consecuencia de que se está destruyendo el hábito del espectáculo a cien liras. Disminuye el público y aumentan los precios de las entradas. Existe un monopolio de la exhibición. No se podrá resolver ni uno solo de los problemas de cine si no se consigue quebrantar este poder».

Es inútil volver sobre el escándalo Eci. Bastará decir que, incluso en las grandes salas del circuito liquidado por una cifra muy inferior al valor real, ha llegado la ofensiva masiva del cine americano. Durante meses, las grandes salas que hace cierto tiempo pertenecían al Estado han registrado recaudaciones record con películas como «Lawrence de Arabia» y «Cleopatra», que han bloqueado casi enteramente la temporada. En alguna ocasión, los locales afectos a la Eci frenaban la política de los exhibidores privados, garantizando a los mejores films italianos

un mercado que hoy ya no poseen. Por otra parte, el circuito sería hoy día un arma de contratación utilísima para la difusión del cine italiano en el exterior.

En el mercado extranjero, las películas italianas marchan bien. Los distribuidores extranjeros se han enriquecido con los films italianos, pero la industria nacional no ha obtenido más que pobres resultados. También para esto falta una organización adecuada. «La película italiana en el exterior —dice Germi— se ha sentado en el borde de una acera y espera que alguien le eche una moneda». No es proporcional, de hecho, lo que films como «La dolce vita», «Otto e mezzo» y «Divorzio all'italiana» han producido a la industria italiana y lo que han beneficiado a los circuitos extranjeros.

En el terreno polémico en que se están desarrollando estas cuestiones entre los capostotes del cine, ha surgido todavía una propuesta. Algunos realizadores idealistas piden que se instituya una sección especial de crédito cinematográfico a favor de las iniciativas de cooperativas, con garantías diferentes de las que viene concediéndose a los productores. Se dice que el proyecto no desagrada al ministro socialista Corona, pero las experiencias ya hechas en este sentido han sido siempre decepcionantes y ni siquiera hoy día la idea de organizarse una cooperativa de artistas asociados parece suscitar demasiadas simpatías. Visconti hizo una prueba de este tipo con «Las noches blancas» y no tiene ningunas ganas de volver a repetirlo. «Ciertamente, no son irrealizables estas iniciativas pero hoy, en este clima de desconfianza, no creo mucho en ellas. A veces, pienso que la fórmula futura deberá ser otra: la participación directa de autor en la empresa, con división de los riesgos y de las ventajas». También Alberto Lattuada es escéptico sobre la posibilidad que puedan tener en Italia las cooperativas de realizadores, actores y autores. Con Carla del Poggio, Fellini y Julietta Masina, en la época de «Luci del varietà», hizo una tentativa de este tipo: el resultado fue desastroso. Lattuada está convencido, en cambio, que sería mucho más útil la introducción parcial del derecho de autor también en el cine, como ya se viene haciendo en el teatro de revista. «Aparentemente se trata de una solución complicada, pero bastaría limitarla al mercado italiano: el control de la sociedad de autores y editores sobre las recaudaciones brutas es valiosísimo. Previendo una justa retribución para el productor, se podría establecer hasta cierto punto un derecho para el realizador, para los autores del guión, para el compositor. Si a mí me ofrecieran aunque fuera un mínimo derecho de autor a partir de una cierta ganancia neta, no exigiría ninguna otra compensación. A mí me parece una solución clara y honesta: hago un film, pero gano sólo si el film va bien. Creo que de esta manera se obtendría también una sensible limitación de las ganancias, con control recíproco».

Sobre la mesa del ministro se amontonan las propuestas, las sugerencias, los programas. Nadie se hace demasiadas ilusiones, pero nadie, en el fondo, cree que los remedios sean imposibles. En cine, las crisis son moneda corriente, inevitables y en alguna medida necesarias. Intervención del Estado o no, lo que todos piden son estructuras capaces de controlarla y superarla.

NERIO MINUZZO

(Fotos ARCHIVO TRIUNFO)



Vittorio de Sica preparando un plano desde la grúa y Michelangelo Antonioni acompañado de Mónica Vitti. El cine italiano ha ganado la batalla de la calidad en el mercado extranjero gracias a la floración de una generación de nuevos realizadores, todos ellos de indudable talento. Pero la crisis ha resultado inevitable.

