

## EL COMERCIO DE PELÍCULAS ENTRE ESPAÑA E ITALIA DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO (1940-1960). LA VISIÓN ESPAÑOLA

**Josefina Martínez**

### *1. Introducción*

A partir de 1948 el gobierno español comienza a firmar una serie de acuerdos bilaterales de intercambio de películas que le permitirán rentabilizar su inversión en la industria cinematográfica, difundir en el exterior sus valores artísticos y culturales y recuperar parte de las divisas que, por una legislación cinematográfica confusa, habían quedado en manos privadas fuera del control del Estado.

Este interés de la administración española era exactamente el mismo que el del resto de los países: conseguir la máxima cuota de pantalla en los cines extranjeros y limitar la presión del “cuasi” monopolio norteamericano en el interior. Gracias a estos acuerdos bilaterales se van a establecer unos cupos que, aunque no siempre se respeten, facilitarán la comercialización de un cierto número de películas.

Los beneficios generados serían depositados en cuentas específicas vigiladas en cada país por el organismo dedicado al control monetario. La propia dinámica de los acuerdos, las disponibilidades de divisas y los desequilibrios en unos ingresos dispares llevaron a crear un sistema de cuentas bloqueadas de dos tipos, unas para remitir a los países de origen los beneficios generados por la exhibición de cada película y otra, con los excedentes sobre los precios de las ventas, que eran utilizados por las delegaciones extranjeras y en las coproducciones.

Cada convenio gozará de peculiaridades específicas y dinámicas diferentes. En el caso de Italia, el convenio resultará beneficioso y prolongado para ambas partes. Sendas administraciones e industrias consiguieron un tráfico continuo de películas que permitió asegurar la exhibición y la recuperación de rendimientos, cada país en su medida y en sus circunstancias, en ambas direcciones. En 1960 la cuenta especial de cinematografía

sería suprimida. Los planes de estabilización y la flexibilización para la integración europea, sometida a un proceso de apertura, afectarán también al comercio cinematográfico.

## 2. Venecia, los inicios de la exportación española

En el otoño de 1950, la desesperación de los productores españoles era absoluta. Resultaba casi imposible encontrar un metro de película virgen para impresionar. A duras penas había suficiente para las copias que se tiraban semanalmente del NO-DO, el noticiario de proyección obligatoria. Uno de los principales suministradores, Francia, había anulado sus envíos acusando al gobierno español de no cumplir los acuerdos de 1948 y 1949. Alegaban que al no completar los cupos de importación de películas filmadas, se había producido un grave quebranto para la producción francesa. España, argüían, sólo había comprado filmes por 30 millones de francos en lugar de los 39 negociados en el intercambio general entre los dos países. España discrepaba, pues aunque no había gastado toda la partida dedicada a películas impresionadas, habían importado 27 filmes, 6 más de los estipulados. Los franceses insistían en el incumplimiento de los cupos. Sólo las promesas del agregado comercial de la embajada española en París para iniciar lo antes posible una ronda de negociaciones, salvaron de momento la situación. Los franceses entregaron, con cuentagotas, 200.000 metros de negativo<sup>1</sup>.

En Italia, los problemas aún eran mayores. Además de la detención en la frontera de 80.000 metros de material virgen en noviembre de 1951, había graves dificultades para vender *Brigada criminal*, *Apartado de correos 1.001*, *Niebla y sol* y *Rostro al mar*. Al ministerio de Comercio sólo le quedaba una solución: aceptar los acuerdos de intercambios de películas fuera de los de compensación general (*clearing*), a pesar de los enormes desequilibrios que generaban estas cuentas y, por consiguiente, las pérdidas de divisas. La industria española aún no era capaz de competir en igualdad. Con muchas reticencias, se retomó la propuesta de firmar un convenio de intercambio de películas auspiciado por los italianos en el festival de Venecia de 1950. Como gesto de buena voluntad, se autorizó la importación de una decena más de títulos, entre los que se encontraban *Stromboli*, *El limpiabotas*, *El ladrón de Venecia*, *La sepultada viva*, *Domingo de agosto* o *Mañana será tarde*<sup>2</sup>.

1. Archivo del Ministerio de Comercio, en adelante AMC, caja 5566, *Carta de Antonio Mosquera, agregado comercial de la embajada de España en París*, 21 de noviembre de 1950. Fueron entregando de 20.000 en 20.000 metros.

2. *Ivi*, caja 5565, *Carta de Javier Elorza, presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía*, en adelante SRC, a *Ferruccio Lazzarini, agregado comercial de la Embajada de Italia*, 12 de noviembre de 1951.

Habían transcurrido casi diez años desde que se rubricaran los primeros acuerdos, firmados en plena guerra mundial. Tras el de 1940, por dos ediciones consecutivas, Benito Perojo se llevó a casa dos galardones de la *Biennale*, uno para *Marianela* (1940) y otro para *Goyescas* (1941). El convenio, que incluía un apartado dedicado a la coproducción, pervivirá cerca de dos años, aunque no diera los frutos apetecidos. Excepto el éxito de *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940), el resto de las cintas filmadas bajo su amparo — entre otras, *Yo soy mi rival*, *El inspector Vargas*, *La última falla* o *El último húsar* — pasaron sin pena ni gloria. El conflicto bélico impidió su buena comercialización. Al no disponer Italia de mercado suficiente, la mayor productora española, CIFESA, se ocupará de explotar las películas en Hispanoamérica<sup>3</sup>. Tal vez en este momento, los italianos se percaten de la importancia de España para el comercio con aquel continente. Desde luego, el organismo español encargado de los asuntos cinematográficos, la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía (SRC)<sup>4</sup>, que iba pergeñando un sistema de acuerdos más beneficioso para el comercio internacional, obligará a la productora italiana, Sovrania Films, a variar los contratos, elevando del 21 % al 30% los beneficios cedidos a España, tanto del total de los ingresos como del mínimo garantizado de la venta. Para los siguientes contratos firmados con cualquier país, el Instituto Español de Moneda Exterior (IEME) sólo aprobará aquellos que el reparto de beneficios sea equivalente o superior a lo aportado por el productor español. En concreto desestimaré el contrato entre CIFESA y la también italiana Scalera Films hasta su rectificación en dichos términos<sup>5</sup>.

En pleno idilio fascista, el 20 de marzo de 1942, los ministros de asuntos exteriores de ambos países, el conde Lequio y Ramón Serrano Suñer, firmaban en Madrid un nuevo acuerdo. En él se contemplaba, a lo largo de sus once artículos, todo lo relativo a «una colaboración cinematográfica que tenga por base el respeto de sus tradiciones históricas y culturales»<sup>6</sup>. En la redacción de este acuerdo, Italia propondrá que el número de películas a importar alcance como mínimo una tercera parte de la producción respectiva y las coproducciones se realicen de dos en dos, una en cada país, a lo que España, conocedora de su escasez productiva, se opone: el Sindic-

3. Archivo Histórico del Banco de España, en adelante AHBE, *Inspección*, caja 25, *Contratos entre CIFESA y Sovrania Films*, 1941.

4. La SRC fue creada el 20 de octubre de 1939, dependiente del ministro de industria y comercio. Su función se extendía a asuntos tan variados como la regulación y control de importación y exportación de películas; la distribución interior de las mismas; las relaciones entre alquiladores, distribuidores y empresarios; el régimen de trabajo de copias y laboratorios; el régimen de protección jurídica de los derechos de autor y la reglamentación de las distintas profesiones relacionadas con la cinematografía. También se ocupaba del registro central cinematográfico y la organización de cinematecas. Se dividía en dos secciones: producción — de la que dependían los estudios y laboratorios — y comercio.

5. AHBE, *Inspección*, caja 8, *Informes de la SRC y del IEME*, 1941.

6. Ivi, *Convenio cinematográfico hispano-italiano*, Madrid, 20 de marzo de 1942.

to Nacional del Espectáculo (SNE) informará a la SRC sobre la imposibilidad de comprometerse a importar un número determinado de películas italianas «toda vez que ello depende de las que hayan de producirse en España»<sup>7</sup>. Por lo demás, ambos países asumen que los contratos de las películas sean a precio fijo (en España estaba prohibido desde 1939 el sistema de porcentaje, para evitar la declaración mínima de ingresos al Estado y el resto fuera pagado de forma ilegal); que las transferencias de dichas transacciones — así como las de las coproducciones — sean a través de las cuentas de compensación general entre ambos países y la aplicación de cánones aduaneros preferentes. En cuanto a la película virgen, imprescindible para España, Italia se comprometía a dar las máximas facilidades para su exportación y España se obligaba a utilizarla sólo en la producción nacional y en el tiraje de copias italianas.

El acuerdo tendría validez por dos años, prorrogable otros dos. A él se uniría un anexo, rubricado el 23 de abril de 1942 en Roma, que desarrollaba extremos sobre promoción y publicidad de sendas industrias de cada país, firmado entre el director general de la cinematografía italiana, Eitel Monaco, y el jefe del departamento de cinematografía español, Carlos Fernández Cuenca<sup>8</sup>. Pero, el desembarco aliado en Italia, el asesinato de Mussolini y la paralización de los estudios romanos provocaron también su funesto desenlace.

Hasta este momento, y desde el inicio de la Guerra civil española, Italia había llegado a ocupar el cuarto puesto como suministrador de película virgen e impresionada, superando a Francia<sup>9</sup>. Si en 1935 de Italia llegaba un 1% de material virgen e impresionado, en 1940 su cuota se elevará hasta el 20%. A partir de entonces y hasta 1945 los porcentajes oscilarán según el año (Tabla 1). Tras finalizar la guerra mundial, la película virgen italiana formará parte de las mercancías incluidas en el *clearing* hispano-italiano. Las cantidades presupuestadas para tal partida oscilarán entre los 300.000 y los 500.000 \$, al menos hasta 1958<sup>10</sup>.

7. *Ivi*, *Contestación de la delegación española a la delegación italiana*, SNE, 28 de noviembre de 1941.

8. Archivo General de la Administración, en adelante AGA, *Cultura*, 21/46.

9. Sobre las relaciones cinematográficas con Italia y Alemania hasta 1945 véase E. Díez Puertas, *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003.

10. AMC, caja 618, *Acuerdos Comerciales entre España e Italia*.

**Tabla 1. Importación de película virgen entre 1940-1945 (en pesetas oro)<sup>11</sup>**

	1940	1941	1942	1943	1944	1945	TOTAL
Alemania	744.313	560.643	1.014.172	1.925.313	37.099	209.258	4.490.798
EEUU	22.392			310.157	624.402	138.032	1.094.983
Inglaterra	21.985	463.598	61.820	121.523	336.655	50.644	1.056.225
<b>Italia</b>	<b>635.236</b>	<b>94.889</b>	<b>26.366</b>	<b>64.128</b>			<b>820.619</b>
Bélgica			26.778	22.627	60.310	300.384	410.099
Francia	317.645				400	8.177	326.222
Otros	1.774	3.525		2.432	200.707		208.438
TOTAL	1.743.345	1.122.655	1.129.136	2.446.180	1.259.573	706.495	8.407.384

**Tabla 2. Importación de película impresionada entre 1940-1945 (en pesetas oro)**

	1940	1941	1942	1943	1944	1945	TOTAL
EEUU	33.105	112.311	16.853	491.333	1.314.387	407.015	2.375.004
Inglaterra	30.444	63.274	204.086	24.687	928.592	35.450	1.286.533
<b>Italia</b>	<b>138.482</b>	<b>75.025</b>	<b>286.192</b>	<b>302.042</b>	<b>131.262</b>		<b>933.003</b>
Alemania	122.851	281.338	192.259	143.338	175.138		914.924
Argentina	75.375		121.686	24.687	62.057		283.805
Méjico	13.511			6.698	11.169	196.291	227.669
Francia	52.974	2.629	7.963	1.029	2.712		67.307
Otros	468.992	34.577	829.039	993.814	2.625.317	638.756	6.090.495
Total	872.185	93.569	1.437.139	1.471.608	3.007.655	835.047	8.517.203

Fuente: *Estadística del Comercio Exterior*. Madrid. Ministerio de Hacienda. Dirección General de Aduanas.

Otro caso muy diferente sería el de las películas impresionadas. A pesar de los intentos para conseguir un cierto equilibrio en las transacciones, el intercambio se inclinaba de manera muy favorable hacia Italia. En la cuna del neorrealismo, apenas había cabida para las producciones españolas.

Por otra parte, la competencia internacional era feroz. La mayoría de los países pretendía que sus cinematografías ocuparan el máximo espacio posible en el resto de las pantallas, a la vez que intentaban detener la invasión y hasta la extorsión provocada por el *trust* norteamericano, la *Motion*

11. Desde 1929 se incluyen unas partidas arancelarias, la 691bis y 692 dedicadas a película virgen e impresionada. Véase *Estadística del Comercio Exterior*. Madrid. Ministerio de Hacienda. Dirección General de Aduanas. La copia de un largometraje solía medir unos 3.900 metros de celuloide virgen.

*Pictures Association of America* (MPAA)<sup>12</sup>. En plena implantación del plan Marshall, su lema era: «Si toman nuestros dólares, también pueden ver nuestras películas»<sup>13</sup>.

Conociendo las premisas anteriores, durante la *Biennale* de 1950, Francisco Ariza, representante del subgrupo de Producción del SNE había acordado sendos proyectos de intercambio de películas con el ahora presidente de la Asociación Nacional de Industrias Cinematográficas de Italia (ANICA), Eitel Monaco, y con el jefe del Sindicato Francés de Productores de Películas, J. Frogerais. Al finalizar el Festival, el 9 de septiembre, el jefe del Sindicato español, David Jato, rubricaba sendos acuerdos<sup>14</sup>. El intercambio italo-español se efectuaría sobre la base de 8 películas españolas por 20 italianas. En cuanto al francés, se introducirían un máximo de 21 películas galas en España a cambio de siete españolas a distribuir por Francia y todos sus territorios.

Cuando la propuesta llegó a manos de Javier Elorza, no aprobó lo descompensado de las ofertas y así se lo hizo saber a su superior, Tomás Suñer, subsecretario de economía exterior y comercio. Experto en transacciones comerciales de rango internacional, se manifestó contrario a que los convenios beneficiaran sobremanera a los productores extranjeros y apenas se valorara la producción nacional. Italianos y franceses enviarían a España el triple de películas de las españolas estrenadas allí. Tampoco entendía cómo el presidente del SNE, institución que englobaba a todas las ramas de la cinematografía — producción, distribución, exhibición, laboratorios, estudios e interpretación — aceptaba esta propuesta firmada sólo por productores extranjeros, quienes no podían asumir el compromiso de distribuir las películas españolas, función que correspondía a otra rama de la industria. Por otra parte, conociendo la escasez casi trágica de película virgen, pues se necesitaban al año cerca de cuatro millones de metros de celuloide, se preguntaba cómo Ariza y Jato consideraban suficiente el envío de 300.000 metros al año de negativo italiano y 1.200.000 metros de negativo francés que, tal y como señala Elorza «a decir de los técnicos es de inferior calidad que el inglés, el americano o el italiano»<sup>15</sup>. Tampoco solicita-

12. La MPAA era un monopolio corporativo que agrupaba a las ocho mayores productoras norteamericanas — *Warner Brothers, MGM, RKO, Paramount, 20th Century Fox, United Artists, Columbia y Universal* — con el fin de presionar e impulsar la penetración del cine estadounidense en el mundo. A comienzos de los cincuenta producía entre el 60 y el 75% de las películas norteamericanas, distribuía el 90% de los títulos de serie A y obtenía entre el 85 y el 90% de los ingresos totales del cine estadounidense. Véase E. Díez Puertas, *El acuerdo cinematográfico hispano-norteamericano de 1952*, en “Secuencias”, Madrid, UAM, n. 4, abril de 1996, pp. 9-38.

13. A. Lattelart, *Del humanismo universalista al proyecto global*, “Le monde diplomatique”, 7 de octubre de 2001, p. 14.

14. AMC, caja 5566, *Informe enviado por David Jato a Tomás Suñer*.

15. Ivi, caja 5565, *Informe de Javier Elorza*, 15 de noviembre de 1950.

ban «nada de material positivo, que representa el 75% del consumo total que es el que, tradicionalmente, se ha importado de Francia». Jato había puesto el acento en solucionar de inmediato «la actual agobiadora crisis de material virgen con la mayor rapidez»<sup>16</sup> y conseguir el máximo de cintas rodadas. Al parecer, no había tenido en cuenta la posibilidad de intercambiar la producción española, pues no formaba parte del negocio.

**Tabla 3. Importación de película virgen entre 1946 y 1950 (en pesetas oro)**

	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
EEUU	702.809	2.129.074	375.546	395.617	460.747	4.063.793
Bélgica	511.976	1.591.011	556.496		269.188	2.659.483
Inglaterra	261.896	203.628	1.130.632	775.026	734.448	3.105.630
Francia	42.726		49.282	674.353	419.015	766.361
<b>Italia</b>	<b>12.933</b>	<b>199.259</b>	<b>392.679</b>		<b>207.420</b>	<b>604.871</b>
Suiza	11.052		462.585	76	1.235	473.713
Otros	87.180	99.400	145.256	29.919	171	361.926
TOTAL	1.630.572	4.222.372	3.112.476	1.874.991	2.092.224	12.035.606

Fuente: Partida arancelaria 691 bis. *Estadística del Comercio Exterior*.

En estos momentos, la industria del cine español estaba organizada según un sistema que resultó ser perverso. Desde 1941 se utilizaban los cánones de importación y doblaje de las películas extranjeras para financiar la producción<sup>17</sup>. El régimen de importación se basaba en el intercambio de películas extranjeras por nacionales: los productores recibían los permisos que vendían a los distribuidores para que financiaran sus películas y éstos compraban las cintas a los productores extranjeros, por lo general a través de los acuerdos de compensación.

Al tornarse el conflicto bélico mundial favorable a los aliados, mientras que el público aprendía que los héroes ya no eran berlineses sino de Milwaukee o Tucson, las compras de películas a Estados Unidos aumentaron

16. *Ivi*, caja 5566, *Carta de David Jato a Tomás Suñer*, 27 de septiembre de 1950.

17. *Ivi*, caja 5562. En 1941 una junta integrada por el presidente de la SRC, el jefe del Sindicato y el jefe del departamento de Cinematografía de la vicesecretaría de Educación Popular clasificaba las películas extranjeras en tres categorías que pagaban unos cánones de 75.000, 50.000 y 25.000 pesetas según su calidad y rendimientos. Los fondos pasaban al Sindicato. Pero el 31 de enero de 1943, el jefe del Sindicato lanzó una circular en la que anunciaba que a partir de ese momento, la Junta quedaba formada por el jefe del Departamento de Cinematografía, un productor y él mismo. Ante dicha actitud, el ministerio de Comercio retiró al Sindicato la recaudación de los fondos que se ingresarán en una cuenta denominada “Fondo para el fomento y estímulo de la producción nacional” abierta por la Secretaría General Técnica del ministerio de Industria y que gestionará la SRC. *Informe de Tomás Suñer*, 4 de julio de 1951.

de tal modo que se creó un mercado negro<sup>18</sup>. El ministerio de Industria y Comercio tuvo que tomar medidas proteccionistas<sup>19</sup> y decidió conceder las licencias de importación directamente a los productores para estimular una producción que estuviera «a la altura de la del resto de las grandes naciones»<sup>20</sup>. Pero el efecto que se consiguió fue el contrario. Una Comisión Clasificadora dictaminaba sobre el costo y la calidad de las cintas producidas. En función de estos dos criterios, se establecieron tres categorías para la adjudicación de las licencias: a las mejores se les entregaba un máximo de cinco permisos, número que decrecía hasta dos según el juicio, a veces muy subjetivo, de la Comisión.

Como en la mayoría de los casos los productores no eran ni exhibidores ni distribuidores, traspasaban a éstos sus licencias con un recargo: por la cesión se pagaba una cantidad que comenzó siendo de 80.000 en 1941 y que diez años después ascendería a más del millón. Con tan pingües beneficios, sólo se producía para importar. El negocio consistía en conseguir el mayor número de permisos y especular con ellos. En unos años en que el estraperlo y la miseria señoreaban por el solar español, comprar voluntades e inflar presupuestos resultaba de lo más común. Al crecer el número de distribuidoras casi tanto como la cifra de películas importadas, el gobierno tuvo que dictar una normativa que obligaba a proyectar las películas españolas, relegadas en muchos casos al olvido, y restringir el número de licencias por película: dos para las de excelente calidad y una para las buenas<sup>21</sup>.

También el público prefería ver impactantes películas extranjeras antes que mediocridades nacionales. Por lo tanto, la importación se convirtió en un negocio redondo: tanto distribuidores como productores y el propio Sindicato — organismo formado por los mismos profesionales que se concedían los créditos — consideraban beneficioso cualquier acuerdo que admitiera importar el mayor número de películas posibles. Y si Estados Unidos era el primer productor mundial, Italia era el mejor europeo.

Pero las directrices de la Jefatura del Estado insistían en crear una producción cinematográfica potente, que compitiera con la extranjera y, sobre todo, permitiera su venta en el exterior, con la consiguiente entrada de divisas y la mínima salida de capital. En el ministerio de Comercio se velaba por la economía de todo un país y, antes de firmar ningún acuerdo, había que examinar las condiciones.

18. Véase P. León Aguinaga, *El comercio cinematográfico como instrumento de la acción norteamericana en España durante la segunda guerra mundial*, en “Cuadernos de Historia Contemporánea”, 2006, vol. 28, pp. 303-322.

19. O. M. del 18 de mayo de 1943. Para todo lo relativo a la profusa legislación cinematográfica durante el franquismo, véase A. Vallés Copeiro del Villar, *Historia de la política de fomento en el cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.

20. AMC, caja 5565, *Informe de Javier Elorza*, 15 de noviembre de 1950.

21. O. M. del 13 de octubre y de 13 de diciembre de 1944, respectivamente.

Italia, por su parte, vivía uno de los momentos más brillantes de su producción cinematográfica. Tras la guerra, los directores, sin dinero, sin grandes técnicas y sin estudios de rodaje buscaron en las calles la coherencia entre imágenes, narrativa y realidad. Para ello, abandonaron el relato fantástico, filmaron en espacios abiertos, utilizaron actores no profesionales y presentaron una visión auténtica de un país sumido en las ruinas de la derrota. Títulos como *Roma, ciudad abierta* (1945), *Paisà* (1946) y *Alemania año cero* (1947), de Roberto Rosellini; *El limpiabotas* (1946), *Ladrón de bicicletas* (1948) y *Milagro en Milán* (1951), de De Sica con guión de Cesare Zavattini; *Arroz amargo* (1949), melodrama social de Giuseppe de Santis que lanzaría a Vittorio Gassman y Silvana Mangano; *En nombre de la ley* (1948) de Pietro Germi o *La tierra tiembla* (1948) y *Bellísima* (1951) de Visconti, se convirtieron en el referente estilístico de la posguerra.

Con este elenco, los representantes de Italia, se mostraron muy interesados en activar un acuerdo con España, pues, al mismo tiempo abrían una puerta hacia Hispanoamérica. También pretendían ampliar sus posibilidades en Europa: deseaban eliminar cuanto antes las fronteras que les separaban de franceses y españoles para constituir «una unidad en la que la coproducción cinematográfica pueda moverse con la suficiente libertad para producir películas de envergadura [...] y competir con ventaja con la producción norteamericana»<sup>22</sup>.

**Tabla 4. Películas estrenadas en Madrid entre 1940 y 1950**

	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
EEUU	73	49	28	61	119	134	146	138	134	94	79	1.055
España	25	28	37	47	42	29	23	33	41	40	41	361
Alemania	82	66	9	10	12	6	2	3	8			198
Inglaterra	14	16	21	25	19	14	18	17	11	4	12	171
<b>Italia</b>	<b>20</b>	<b>16</b>	<b>9</b>	<b>34</b>	<b>13</b>		<b>5</b>	<b>19</b>	<b>14</b>	<b>11</b>	<b>8</b>	<b>149</b>
México	3	6	3	3	2	13	34	17	25	20	19	145
Francia	10	17	17	11	3	5	4	6	14	8	17	112
Argentina	10	5	2	7	3	4	8	7	13	17	11	87
<b>Hpno-Ital</b>	<b>6</b>	<b>5</b>	<b>2</b>					<b>1</b>				<b>14</b>
Otras				2		1	3	10	11	6	11	44
Total	248	208	128	199	213	206	244	251	270	200	198	2.365

Fuente: SRC. 25 de junio de 1951. AMC. 5563.

22. AMC, caja 5565, *Informe de Javier Elorza*, 19 de agosto de 1952.

### 3. *El trasfondo del cine español*

Antes de firmar ningún convenio con cualquier país, el ministro de comercio, Juan Antonio Suanzes, tenía intención de reformar el sistema de protección para impedir el fraude y hacer realidad la exportación española de películas.

En el artículo 1º de la orden de 23 de abril de 1941 se estipulaba que «las licencias de importación de películas se concederán, única y exclusivamente, a aquellas entidades o personas que, de ahora en adelante, produzcan o se comprometan a producir de una manera formal y con absoluta garantía, películas íntegramente nacionales y de una categoría decorosa». Empezó a sobreentenderse que con sólo producir una película o adquirir a los productores el derecho de importar, el importador quedaba liberado de la obligación de justificar el pago de sus películas ante el Estado. Al llegar a considerarse esta situación un privilegio dado a los productores, en diez años no se había importado ni una película, fuera de los convenios establecidos, por el conducto legal. Nadie era ajeno; instituciones e industria sabían que las películas extranjeras eran pagadas con el envío falso de filmes españoles. Para que la ficción fuera completa, se concedían las licencias de exportación de las producciones nacionales como forma de pago. La sangría ascendía a 12.450.000 dólares sólo en el comercio de películas norteamericanas.

A todo ello se añadía que las transacciones se realizaban adquiriendo las divisas en el mercado negro de Lisboa, Tánger o Suiza<sup>23</sup>. El perjuicio, pues, resultaba doble, al pagar películas extranjeras con dichas divisas y al exportarse oficialmente películas españolas para pagar importaciones que en realidad, en el caso de ser explotadas, utilizaba libremente el exportador las divisas y nada revertía a las arcas estatales. Resultaba ineludible dismantelar esta farsa.

Una legislación farragosa y el mal uso hecho por los productores de la protección habían impedido la consolidación de la industria cinematográfica española y su falta de comercialización. «La especulación, el tráfico ilícito y el desbarajuste habían sido, lamentablemente, el resultado»<sup>24</sup>. Por otra parte, durante estos diez años, también se había elevado la calidad técnica del cine español e incluso algunas de sus películas gozaron de una enorme aceptación tanto en España como en el extranjero — *Reina Santa*

23. *Ivi*, caja 5562. Durante el tiempo que duró la guerra mundial, los pagos se hicieron a través de la propia embajada americana, que acreditaba dólares a la casa vendedora y recibía el contravalor al cambio libre en billetes del Banco de España. La propia embajada presionaba a las casas filiales americanas para que acelerasen los trámites de las importaciones y recibir cuanto antes el dinero para atender a sus gastos. Terminada la guerra, los pagos se harían a través de intermediarios que deseaban repatriar dólares a España; de esta manera, obtenían un cambio más favorable. *Informe de Tomás Suñer*, 4 de julio de 1951.

24. *Ibidem*.

batió record de taquilla en el cine Avenida de Madrid durante la temporada de 1948; *Don Quijote* sería galardonada en Estados Unidos y *Locura de amor* permanecería en cartel durante 21 semanas en México, 4 en La Habana y otras 4 en Lima —. Con una estrategia comercial adecuada, la producción nacional podría llegar a ser rentable.

Mientras se estudiaba un sistema más eficaz y claro que situara dentro de los cánones legales el comercio exterior cinematográfico, tuvo lugar el levantamiento de las sanciones de la ONU a España a finales de 1950, la normalización de las relaciones bilaterales y la llegada del embajador estadounidense Stanton Griffis<sup>25</sup>. Éste apostó en firme por solucionar el asunto del cine, lo que se tradujo en una visita a España, el 15 de mayo siguiente, de una representación americana de la MPAA, apoyada oficialmente por el nuevo embajador. Los norteamericanos presentaron una propuesta de convenio para modificar el sistema de importación y, por ende, de protección existente.

La MPAA deseaba fijar unos cánones para sus películas y determinar un cupo de licencias anuales para asegurarse las ventas. Como ya habían hecho en otros países — Argentina, Dinamarca, Australia o Gran Bretaña —, comenzaron las negociaciones amenazando con un boicot, intimidación que servía de advertencia a Italia y Francia, países con los que la MPAA estaba en plenas negociaciones. Al gobierno español no le quedaba otra opción que pactar. Lo haría, pero no sin antes dar la batalla.

John McCarthy, presidente de la MPAA, presentó una propuesta para los siguientes tres años con la que se pretendía eliminar a los productores del circuito importador y comerciar directamente con los distribuidores. La cuantía de las licencias se fijaba en 600.000 pesetas aunque sólo para el primer año, pues descendía a 500.000 pesetas para el segundo y 400.000 pts, para el tercero. El cupo empezaría en 110 licencias — 96 para las filiales (incluida la *Paramount* que regresaba) y 14 para las distribuidoras españolas — y aumentaría 10 por temporada. Por último, exigía garantía de abastecimiento de película virgen para las filiales. También reclamaba un sistema de explotación por distribución, prohibido en España. Respecto a los beneficios, el 30% quedarían a disposición de las filiales en una cuenta bloqueada y el resto lo iría ingresando el IEME, según tuviera disponibilidad de divisas, en otra cuenta para ser transferido a Estados Unidos. Como contrapartida la MPAA ofrecía el estudio de una fórmula de crédito

25. El puesto de embajador en España había permanecido vacante desde finales de 1945. Staton Griffis entregó sus credenciales a Franco en febrero de 1951. Era un hombre del cine. Durante la guerra mundial había sido presidente del Consejo del Departamento de Películas de la Oficina de Información de Guerra hasta 1944. Después, en Argentina negociará un acuerdo de importación de películas tras un largo boicot del *trust* norteamericano. Al llegar a España, eras presidente del Consejo de Administración de la *Paramount*, compañía retirada del mercado español por quiebra en 1941. Véase E. Díez Puertas, *op. cit.*, pp. 103-113.

para la renovación de equipos técnicos de hasta 100.000\$ anuales y el asesoramiento de *RKO*, *Universal* y *Paramount* para la distribución de películas en Estados Unidos. Suñer tenía mes y medio para contestar.

La delegación española necesitaba algo más de tiempo. Cada sector de la industria se había posicionado frente a la propuesta y el boicot según sus intereses. En síntesis, la exhibición reclamaba la llegada inminente de material norteamericano y apoyaba una firma rápida del acuerdo; la distribución aprobaba el convenio y solicitaba un porcentaje aceptable de las importaciones; los actores, técnicos y el personal administrativo — aunque de antemano lo sabían perdido — exigían la exhibición obligatoria en versión original para las películas extranjeras. Por su parte, los estudios y los productores sólo anhelaban el retorno al sistema anterior.

El 11 de julio los españoles presentaban un texto que mantenía la entrega de los permisos a los productores quienes se los cederían a los distribuidores a través de la SRC. Se pagaría por licencia un canon de 650.000 pesetas para las 85 anuales aceptadas, repartidas de forma equitativa entre las filiales y las distribuidoras españolas. Dos días después la oferta era rechazada.

Griffis empleó la amenaza: si no se aceptaban sus condiciones, la situación «podía influir en otros aspectos de las relaciones económicas entre ambos países»<sup>26</sup>. Se estaba negociando con Estados Unidos el Convenio sobre ayuda económica y los acuerdos bilaterales de seguridad y apoyo mutuo que significarían el final del aislamiento del Régimen.

Para complicar aún más la situación, en plenas transacciones, Franco decidió modificar la administración central del Estado: a la vez que separaba el ministerio de Industria del de Comercio, creaba el de Información y Turismo. Al frente de Comercio nombraría a Manuel Arburúa, director del Banco Exterior de España. Su política se basaría en la ampliación de los intercambios, la apertura del sistema arancelario y el incremento del abastecimiento interior.

Los cambios en el ministerio de Comercio no se hicieron esperar. Suñer fue cesado y sustituido por César Alba, también diplomático y especializado en acuerdos comerciales, hermano del representante de la *Metro-Goldwin-Mayer* (MGM) en España, que pronto se entendería con los norteamericanos. Como contrapartida, el nuevo director de cinematografía y teatro, ahora dependiente de Información y Turismo, el tenaz José María García Escudero, pretendía conseguir el máximo protagonismo para su área de trabajo.

Tras graves discusiones entre los diferentes organismos españoles y

26. AGA, *Cultura*, 16741, *Comentario de Suñer tras el cable enviado por McCarthy al propio Suñer*, 25 de julio de 1951. Citado en P. León Aguinaga, *El cine norteamericano en España: las negociaciones para su importación (1950-1955)*, en “Hispania”, 2006 (LXVI), n. 222, p. 292.

americanos, a mediados de septiembre de 1951 se llegó en París a un principio de acuerdo. La clave estuvo en pactar un precio fijo para las licencias, 638.000 pesetas, puesto que el máximo interés de los norteamericanos era terminar con las fluctuaciones de sus costes. La duración del acuerdo sería de un año y se concedían 100 permisos de importación, de los cuales el 60% serían para las filiales. Los beneficios obtenidos quedaban bloqueados en una cuenta del IEME y el Estado se comprometía a entregar película virgen a las filiales para sus copias. Este pacto fue poco menos que papel mojado. España no cubrió el cupo ni pagó los réditos, mientras que Estados Unidos mantuvo el bloqueo. Hasta la firma del siguiente convenio, en noviembre de 1953, no se instaurará la *pax*, gracias a las significativas concesiones hechas a los norteamericanos.

#### 4. *El acuerdo con Italia, una balsa de aceite*

Entre tanto, a la *Biennale* de 1951 de nuevo acudía Ariza en representación del Subgrupo de Producción del SNE con las recomendaciones hechas por la SRC. Una vez más, en consonancia con Eitel Monaco, acordaron proponer a sus gobiernos una compensación más ajustada: serían 10 las películas españolas que se intercambiaran por 20 italianas. La explotación se haría en régimen de distribución. Los beneficios se compensarían anualmente y los excedentes quedarían en cuentas bloqueadas para invertir en asuntos cinematográficos. Como en el borrador del año anterior, a este acuerdo se unía un segundo convenio dedicado a la coproducción de películas.

A la vuelta de la *Mostra*, el proyecto fue remitido al IEME que, como era de esperar, alegó substanciales reparos: la falta de equidad provocaría un saldo desfavorable para España, lo que a la larga acarrearía graves problemas con las cuentas: habría que utilizar cantidades elevadas en coproducciones y al final, se perderían divisas. Además, el sistema de distribución seguía prohibido y, por lo tanto, el convenio no podía firmarse.

A pesar de esgrimir estos argumentos, basados en la legislación vigente, dieciocho días después de presentar la negativa a la propuesta hispano-italiana, el 22 de enero de 1952 se ratificaba el acuerdo con Estados Unidos en el que se aceptaba el sistema de distribución en lugar del de precio fijo y el bloqueo de rendimientos, aunque crecieran espectacularmente los réditos norteamericanos. Si se quería formar parte del mercado mundial, había que adecuar la política comercial para su apertura al exterior. Era el principio del fin de la autarquía.

La firma del convenio hispano-norteamericano, y la nueva línea económica iniciada por el Gobierno, va a transformar la estructura del comercio exterior cinematográfico. Como primera providencia, desaparece la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, que sería sustituida por un

nuevo organismo, el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía (SOEC)<sup>27</sup>. Elorza pasará a dirigirlo. También se constituye — dos días después que el SOEC — un flamante organismo interministerial, el Consejo Coordinador de la Cinematografía cuyo fin era unificar los criterios de los distintos organismos que intervenían en el cine. Así, sus cometidos abarcaban desde el estudio de medidas más eficaces para el desarrollo de la cinematografía al asesoramiento y elaboración de propuestas para el fomento y regulación de la producción nacional. Al depender este Consejo de uno de los ministerios implicados, el de Información y Turismo que, además, se va a inmiscuir en parcelas ajenas — sobre todo económicas —, se generarán enormes fricciones con Industria, Comercio y el Sindicato<sup>28</sup>. En cierto modo esto influirá en la caída de García Escudero durante su primer mandato como director general.

Estos cambios internos y externos modificarán la postura de Elorza respecto a la firma del acuerdo con Italia, alejándose de los supuestos del IEME y aceptando el sistema de distribución y las cuentas bloqueadas. Según informa al nuevo Subsecretario — Jaime Argüelles — «los argumentos del IEME son estrictamente financieros y desconoce la realidad de que la cinematografía italiana es prácticamente la primera de Europa»<sup>29</sup>. El convenio permitiría canalizar las relaciones cinematográficas con Italia a través de una cuenta específica fuera de las de compensación general que resultaría más rentable, al quedar el saldo de las ventas bloqueado en pesetas. Además, Italia, poseía 10.000 salas de cine — frente a las 4.000 españolas — por lo que cualquier película española con cierto éxito produciría el doble de rendimiento que una italiana en España, lo que equilibraría la cuenta. Por último, el convenio siempre podría ser revisado cada año a tenor de su eficacia. Elorza estaba decidido.

Tanto era así, que a la *Biennale* del verano de 1952, acudiría él mismo con una nueva propuesta. En esta ocasión las negociaciones se harían con el director de la Cinematografía italiana, Nicola Pirro y el presidente de la Asociación Internacional de Productores, Renato Guiliiano, quienes convinieron en elaborar el borrador de un futuro acuerdo que estaría listo para su estudio en el Festival de Cannes de mayo siguiente.

En los meses posteriores, el convenio pasó por todos los despachos de los organismos implicados en él. Se aportó una cláusula para equilibrar la

27. Creado por decreto de 21 de marzo de 1952, centralizará todo lo concerniente a ordenación, regulación y protección de la cinematografía. Seguirá dependiendo del ministerio de Comercio hasta 1958 cuando sea adscrito al Instituto de Orientación Cinematográfica.

28. AMC, caja 556 y 5562. Las quejas de Comercio serán constantes al arrogarse la dirección General de Cinematografía funciones que no le correspondían, al tratar de «hacer prevalecer criterios que no estaban basados en el conocimiento de problemas económicos». Abogaron para que el Consejo pasase a depender de Presidencia de Gobierno. *Esquema de la organización oficial de la Cinematografía, SOEC*, julio de 1955.

29. *Ivi*, caja 5565, *Informe de Javier Elorza*, 1 de marzo de 1952.

coproducción y, en consecuencia, las cuentas bloqueadas, la participación de los diversos sectores de la producción y se abogó por la alternancia en los rodajes. Aún así, a los españoles les restaban varios temores: la exhibición real en Italia de las películas españolas, la enorme diferencia en los rendimientos y la propuesta de cesión a terceros de los beneficios para coproducciones.

Los italianos atajaron en Cannes los recelos españoles al ofrecerles la exención del impuesto de doblaje, lo que suponía unas 150.000 pesetas por película. Ante tal generosidad, los españoles prometieron otorgar una tercera categoría a todas las películas a efectos de importación, que venía a ser la mitad de lo cedido por los italianos y, por fin, se accedió al sistema de distribución para la venta, ahora en contra de la opinión del director general de cinematografía que alegaba la imposibilidad de controlar los beneficios. Consideraba bastante probable que no se ingresaran en la Cuenta Especial de Cinematografía todos los rendimientos de las películas por su «verdadero volumen, y que la liquidación de los importes se efectúe por procedimientos anormales»<sup>30</sup>. Quedaba por soslayar el problema de la cesión a un productor de un tercer país los fondos bloqueados. Comercio no estaba dispuesto a que los rendimientos en España fuesen utilizados por terceros. Se trataba de una cuestión de principios.

En diciembre el convenio aún andaba dando vueltas. El embajador en Italia, José Antonio Sangroniz, hizo llegar nuevas reivindicaciones italianas. Reclamaban un aumento en la importación, puesto que a los franceses se les acababa de autorizar 20 películas y como su producción era mayor — alegaban — les correspondía una cifra más elevada. A título confidencial, el embajador urgía al ministerio para formalizar cuanto antes el acuerdo. Sabía que los italianos acababan de firmar un convenio de coproducción con los argentinos que «podía poner en poder de estos países la mayor parte del mercado hispanoamericano»<sup>31</sup>. Si España no se apuraba, iba a perder su oportunidad.

Por fin, el 16 de marzo de 1953 se refrendaba el acuerdo, al que seguiría otro de coproducción firmado en el festival de Venecia de ese mismo año. Se pactó un intercambio de 20 películas por ambas partes, que podían ser vendidas a tanto alzado o a distribución. Para el pago se establecía un sistema de compensación de saldos que se efectuaría de manera periódica. Una comisión mixta se reuniría cada seis meses para hacer el seguimiento.

En España, la demanda de permisos no se hizo esperar. Los propios productores se repartieron las licencias y propusieron enseguida la ampliación de su número hasta 30. Los rendimientos de las películas italianas eran buenos y el precio de las licencias, que como el resto de las europeas se es-

30. *Ivi*, *Informe de José A. Montes*, 25 de agosto de 1952.

31. *Ivi*, caja 6565, *Telegrama cifrado del Embajador de España en Roma al ministro de Asuntos Exteriores*, 9 de diciembre de 1952.

tableció en 150.000 pesetas, no resultaba tan gravoso como el de las norteamericanas. Al concluir el periodo, la renovación del convenio fue aprobada por ambas partes.

No resultó tan sencillo el ingreso de las ventas en las cuentas de los productores españoles. En septiembre de 1954 quedaban por pagar elevadas cantidades del cupo del año anterior. Una y otra vez, los productores tuvieron que reclamar al IEME y éste a la Embajada y a los bancos extranjeros. Por ejemplo, de *La corona negra*, de los cinco millones de liras que se debían remitir, sólo se habían enviado 700.000; lo mismo que de *La Señora de Fátima*: de tres millones, únicamente se habían ingresado 650.000 liras. A los productores españoles no les quedó otro remedio que aceptar letras con vencimientos mensuales para poder cobrar. Desde 1950 a 1953 se habían enviado 27 películas, tanto a cargo del Convenio como por las cuentas del *clearing* y los italianos, prácticamente, no habían reintegrado nada<sup>32</sup>.

**Tabla 5. Películas españolas exportadas a Italia entre 1951 y 1953 por el *clearing* general**

AÑO	TÍTULO	EXPORTADOR	IMPORTADOR
1951	<i>Don Juan de Serrallonga</i>	Pecsa	Scia Films
	<i>Debla, la virgen gitana</i>	Selecciones Capitolio	Fono Films
	<i>La mies es mucha</i>	Obras misionales pontificias	International Film
1952	<i>La Señora de Fátima</i>	Cesáreo González	Fono Roma
	<i>Catalina de Inglaterra</i>	Filmmax	Fono Roma
	<i>La noche del sábado</i>	Cesáreo González (Suevia)	Fono Roma
	<i>La corona negra</i>	Cesáreo González (Suevia)	Fono Roma
1953	<i>El Judas</i>	Iquino	Fono Roma
	<i>Fuenteovejuna</i>	Juan González	Lombardía
	<i>Currito de la Cruz</i>	CIFESA	Fotovox
	<i>De mujer a mujer</i>	CIFESA	Fotovox
	<i>El clavo</i>	CIFESA	Fotovox
	<i>El correo del rey</i>	CIFESA	Danova
	<i>Cielo negro</i>	Intercontinental	Zenith
	<i>La guerra de Dios</i>	Suevia Films	Romana Films
	<i>El derecho de nacer</i>	Suevia Films	Romana Films

Fuente: Datos enviados por la Embajada de España en Italia. AMC. Caja 5565.

Finalmente, la situación mejorará durante 1954. Al reunirse la comisión mixta, los españoles se mostraron muy satisfechos por los rendimientos obtenidos. Nunca antes se había exportado a Italia tanto cine español.

32. Ivi, caja 6656, *Carta de CIFESA y Suevia Films a Jaime Alba, consejero de Economía Exterior de la embajada de España en Roma*, 17 de septiembre de 1954.

**Tabla 5. Películas españolas exportadas a Italia por el Convenio en el primer año, 1953**

TÍTULO	EXPORTADOR	PRECIO (LIRAS)
<i>María Morena</i>	Filmax	206.000
<i>La leona de Castilla</i>	CIFESA	Distribución
<i>Locura de amor</i>	CIFESA	“
<i>Pequeñeces</i>	CIFESA	“
<i>Lola la Piconera</i>	CIFESA	“
<i>El duende y el rey</i>	Juan González	“
<i>La reina de la Sierra Morena</i>	Sevilla Films	“
<i>Parsifal</i>	S. Huguet	1.500.000
<i>Agustina de Aragón</i>	CIFESA	Distribución
<i>Bienvenido Mr. Marshall</i>	Mercurio Films	“
<i>La moza del cántaro</i>	Chamartin	624.800
<i>Don Quijote</i>	CIFESA	Distribución
<i>Balarrasa</i>	CIFESA	“
<i>Fuego en la sangre</i>	Iquino	2.800.000
<i>Hay un camino a la derecha</i>	Bofarull	2.352.500

Fuente: Comisión Coordinadora de la Cinematografía. AMC, caja 5565.

Del primer cupo, formado por 15 películas, dos tercios fueron por el sistema de distribución y por las cinco restantes se pagaron 7.483.300 liras a precio fijo. Respecto a las italianas, se habían concedido, incluidas las películas importadas por el *clearing*, un total de 33 licencias, de las cuales 7 fueron a distribución y 26 se vendieron por más de tres millones de liras a precio fijo.

**Tabla 6. Licencias de importación de películas italianas. 1953 y 1954<sup>33</sup>**

TÍTULO	IMPORTADOR	VALOR	FORMA DE PAGO
<i>La regina di Saba</i>	Chapalo Film	50.000 Pts.	<i>Clearing</i> hispano-ital.
<i>Stazione Termini</i>	Mercurio Film	17.000 \$	“
<i>Domani è un altro giorno</i>	Chamartin	2.500 \$	“
<i>Ho scelto l'amore</i>	Chamartin	2.500 \$	“
<i>Il fil de erba</i>	Chamartin	2.500 \$	“
<i>Il mulatto</i>	Lais S. A.	2.500 \$	“
<i>I figli non si vendono</i>	Amaya Film	1.500 \$	“
<i>Secreto de las tres puntas</i>	Chamartin	Distribución	70% una vez descontados gastos a favor de Italia una vez alcanzadas 750.000 pts. el 75%

33. La equivalencia de la moneda para estas transacciones se cifra en un dólar, 35.3 pesetas; una peseta, 1.66 liras.

<i>Arroz amargo</i>	Rey Soria	Distribución	50% una vez descontados gastos a favor de Italia
<i>Catene</i>	Aspa Film	1.500.000 L.	Clearing hispano-ital.
<i>Proibito rubare</i>	Aspa Film	125.000 pts.	“
<i>Il tesoro dell’Africa</i>	C.B. Film	5.000 \$	“
<i>Brigante Musolino</i>	Suevia Film	338.000 L.	“
<i>Yolanda, figlia c. nero</i>	CIFESA	741.225 L.	“
<i>I tre corsari</i>	CIFESA	661.925 L.	“
<i>Pane, amore e fantasia</i>	Mercurio Film	7.500 \$	“
<i>Processo alla città</i>	Balet y Blay	150.000 pts.	“
<i>Eroi della domenica</i>	S. Amorós	163.239 pts.	“
<i>Gli angeli del quartiere</i>	S. Amorós	90.000 pts.	“
<i>I sette dell’orsa maggiore</i>	Balet y Blay	150.000 pts.	“
<i>Legenda di una voce</i>	Amaya Films	2.000 \$	“
<i>Teodora (color)</i>	Rey Soria	Distribución	Convenio hispano-ital.
<i>Schiava del peccato</i>	E. Floralva	5.000 \$	“
<i>Gli uomini guardano il cielo</i>	Aspa Film	174.213 pts.	“
<i>Puccini (color)</i>	CIFESA	727.524L.+rendimientos	“
<i>Magdalena (color)</i>	C. B. Film	1.000.000 pts.	“
<i>Menzogna</i>	IFI	150.000 pts.	“
<i>Carosello napoletano</i>	Rey Soria	Distribución	“
<i>Perdonami</i>	E Floralva	5.000 \$	“
<i>Tormento</i>	C. B. Film	80.000 pts.	“
<i>Contessa scalza (color)</i>	C. B. Film	Distribución	“
<i>Il maestro di don Giovanni (color)</i>	C. B. Film	Distribución	“
<i>Siamo donne</i>	Filmas	154.939 pts.	“

Fuente: Comisión Coordinadora de la Cinematografía. AMC, caja 5565.

## 5. La evolución del Convenio

Para la administración española el convenio resultó muy ventajoso. Había eliminado el mercado negro de las películas italianas y, al controlar las transacciones, se impedía la fuga de divisas. A finales de 1954 ya se habían ingresado en la Cuenta Especial de la Cinematografía para CIFESA, Iquino, Cesáreo González y José Luis González Álvarez, más de cinco millones de pesetas. Aún así, el SOEC insistía a los socios italianos en la urgencia del pago de las deudas que resultaban bastante elevadas: aún se debían a Suevia más de siete millones de pesetas y casi dos a CIFESA.

La mayor preocupación del ministerio de Comercio era la posible supresión de la Cuenta, puesto que los rendimientos de las películas italianas

en España resultaban muy superiores que al contrario. En la primera reunión de la Comisión Mixta, los españoles debían convencer a la delegación italiana para que insistieran a los productores en saldar sus deudas y rescatar los fondos en pesetas. Asimismo había que negociar una salida legal para la aplicación de este remanente. El temor residía en volver al descontrolado y ventajoso mercado negro.

Otro de los puntos a tratar por la Comisión fue el de encontrar una solución a las diferencias producidas por los distintos cambios y las pérdidas en las transacciones entre valores. El mejor procedimiento, para los españoles, pasaba por realizar las importaciones en pesetas y las exportaciones en liras.

Pero no era éste el caballo de batalla de los italianos. Su afán consistía en aumentar, en diez más, el número de licencias de exportación y la supresión del canon aplicado a la importación temporal, canon que se imponía a cada película antes de que pasara censura previa y que Italia ya había eliminado para las películas españolas<sup>34</sup>. Resultó bastante sencillo llegar a un acuerdo y el 20 de abril de 1955 se firmaba el nuevo Convenio. El cupo se elevó hasta 30 películas, que podían ser explotadas a tanto alzado o a porcentaje con mínimo garantizado. Se mantenía la Cuenta Cinematográfica, quedando en cada país las contrapartidas en la misma moneda del deudor. Por supuesto, ambos se ofrecían las máximas facilidades para la entrada, explotación y comercio de las películas. En comparación con las arduas negociaciones con los norteamericanos, los latinos se entendían a la primera.

El Acuerdo contemplaba una serie de artículos reservados que recogían, entre otras cosas, los temas más escabrosos que beneficiaban a los copartícipes por encima del resto de los países: la posibilidad de abrir una cuenta en liras para el SOEC en Italia y otra en pesetas para Italia en Madrid, un trato aduanero preferente y un coste algo inferior de los cánones: 240.000 pesetas por las películas en blanco y negro y 275.000 pesetas para las de color. Por último, ambos gobiernos cederían hasta 100.000\$ para la realización en un tercer país películas en color con modalidades técnicas especiales.

Al discurrir sin problemas el Convenio, en la Comisión siguiente se examinó la posibilidad de disminuir las 30 películas importadas, puesto que cada vez era mayor el desequilibrio a favor de Italia. Para subsanarlo, en una cláusula reservada se contemplaba el aumento, si resultaba aconsejable, de los cánones para la entrada en España de las cintas italianas y así ralentizar la importación. En estos momentos, el resto de los países pagaban 250.000 pesetas por las licencias en blanco y negro y 300.000 pesetas por las de color. La renovación se rubricará el 17 de abril de 1956, incluyendo la posibilidad de importar hasta 5 películas más en versión original.

34. *Ivi*, caja 6656, *Acta de la I Comisión mixta*, Roma, 9 de diciembre de 1954.

Durante este año desde Italia se enviaron 31 películas. Aunque se tuvo cuidado en no colisionar con los criterios de la censura, por el enorme gasto que suponía la devolución de cada filme, cinco de ellos fueron prohibidos — *La bella mugnaia*, *Un po' di cielo*, *Vergine moderna*, *Don Camillo e l'onorevole Peppone* y *Ragazze d'oggi* — siendo sustituidos por otros. En las pantallas españolas triunfaba el coraje de Ana Magnani en *Bellissima*, la ternura descarnada de Giulietta Masina en *La strada*, la controvertida propuesta de Ida Lupino de *Il bigamo* o la desbordante Sofía Loren en *La donna del fiume*. También se proyectaron dos óperas en versión original: *Aida* y *Tosca*.

En contrapartida, a Italia viajaron 16 títulos españoles, entre ellos algunos de los que reportarían mayores beneficios al cine español. Aunque el intercambio de películas no fuera tan equitativo como se pretendía, las relaciones comerciales entre los dos países beneficiaban a ambas economías. El volumen total de intercambio en 1956 había aumentado un 193% respecto a 1950<sup>35</sup>.

**Tabla 7. Películas españolas exportadas a Italia. Convenio de 1956**

TÍTULO	PRODUCTORA	VALOR (en liras)
<i>Marcelino pan y vino</i>	Chamartín	12.000.000
<i>Sin la sonrisa de Dios</i>	Laurus Film	6.184.420
<i>El canto del gallo</i>	Aspa Film	5.180.000
<i>Recluta con niño</i> <i>La gran mentira</i> <i>Los ladrones somos gente...</i> <i>Un traje blanco</i>	Aspa Film	5.000.000 y anticipo del 50% de rendimientos
<i>El indiano</i>	Exclusivas Floralva	2.000.000
<i>Lo que nunca muere</i>	Laurus Film	1.497.448
<i>Camino cortado</i>	IFI	1.000.000
<i>El beso de Judas</i>	Aspa Film	700.000 + 50% de rendimientos
<i>Fedra</i>	Suevia Film	700.000 + 50% de rendimientos
<i>Historias de la radio</i> <i>Los peces rojos</i>	Chamartín	541.459 + 40% de rendimientos
<i>Tarde de toros</i>	Chamartín	321.167 + 40% de rendimientos
<i>Crimen imposible</i>	Clave Film	Distribución al 50%

Fuente: SOEC, 16 de enero de 1957. AMC, caja, 5565.

El Convenio hispano-italiano fue una de las tablas de salvación a la que se asiría la administración española para solventar la crisis surgida tras el nuevo boicot norteamericano impuesto en 1956<sup>36</sup>. También había que advertir a los italianos en trance de firmar su propio convenio. El escollo, en ambos casos, era la salida de divisas y la remisión a Estados Unidos de los

35. Ivi, caja 618, *Servicio de importación. Negociaciones con Italia. Ministerio de Comercio*, 1 de febrero de 1957.

36. Véase J. Martínez, *El cine de los cincuenta: una década de contradicciones*, en A. Mateos (ed.), *España durante los años cincuenta*, Madrid, Eneida, 2008.

fondos de las cuentas bloqueadas. Italia firmará en agosto de 1956, aceptando el envío de tres remesas de tres millones de dólares<sup>37</sup>. España se negará a claudicar y durante dos años sufrirá un desabastecimiento atroz. Al no servir la MPAA al mercado español, el cupo italiano se aumentó hasta 40 películas. De repente, las pantallas españolas se inundaron de exuberantes bellezas mediterráneas y de películas para reflexionar que moldearán la estética de los alumnos de la Escuela de Cinematografía.

Más de siete millones y medio de pesetas se invirtieron en la compra de 25 películas a tanto alzado, además de otras 15 que vinieron a distribución. Las más costosas resultaron ser *La grande strada azzurra*, *Il corsaro mezza luna*, *Ifidanzati della morte* o *La ragazza del palio*, por las que se pagó entre 650.000 y 920.000 pts, casi tanto como por una película americana. Por el contrario, este año sólo se exhibirán en Italia 10 películas españolas, que re-integrarán cerca de dos millones de pesetas.

**Tabla 8. Películas estrenadas en Madrid entre 1951 y 1961**

Año/País	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	TOTAL
EEUU	58	85	103	136	117	66	43	53	77	94	97	929
España	35	35	33	47	39	48	44	33	56	54	45	469
Inglaterra	9	12	23	18	24	18	35	20	27	20	23	229
<b>Italia</b>	<b>3</b>	<b>13</b>	<b>19</b>	<b>21</b>	<b>14</b>	<b>36</b>	<b>26</b>	<b>15</b>	<b>23</b>	<b>13</b>	<b>16</b>	<b>199</b>
México	14	30	25	17	18	22	19	9	9	18	15	196
Francia	17	15	8	10	6	8	19	17	14	21	15	147
Alemania	2	9	2	4	5	8	11	21	11	9	15	97
Otros	8	5	13	15	8	5	9	19	1	13	13	98
TOTAL	146	204	226	268	231	211	206	187	218	242	239	2.364

Fuente: Anuario Estadístico SNE.

Tan enorme desequilibrio obligó al gobierno español a buscar nuevas soluciones. Entre ellas, se diseñó, en la primavera de 1957, una Semana de cine en Roma que desgraciadamente no produjo los resultados esperados. La organización resultó muy deficiente: además de ser pequeña la sala, no se invitó a directores españoles, ni se hizo la oportuna selección de películas, ni se programó en el momento adecuado. Era necesario elaborar un estudio serio del mercado y promocionar de manera conveniente el cine español si se deseaba aumentar la exportación. El embajador español, bastante descontento, propuso permitir el asesoramiento de los grandes productores locales para «saber de antemano lo que ‘no’ se puede traer, aunque existan dudas sobre lo que preferentemente se debe traer»<sup>38</sup>. *Marceli-*

37. AGA, *Comercio*, 66/11.843, *Convenio italo-norteamericano de 1956*.

38. AMC, caja 5565, *Informe del embajador en Roma al ministro de Asuntos Exteriores*, Roma, 29 de septiembre de 1958.

*no pan y vino*, el triunfo de José Suárez en *El desafío* — dirigida por Francesco Rossi —, o los premios concedidos a *La guerra de Dios*, *El beso de Judas*, *Calle Mayor* o *Calabuch* en Venecia bien podían indicar el camino.

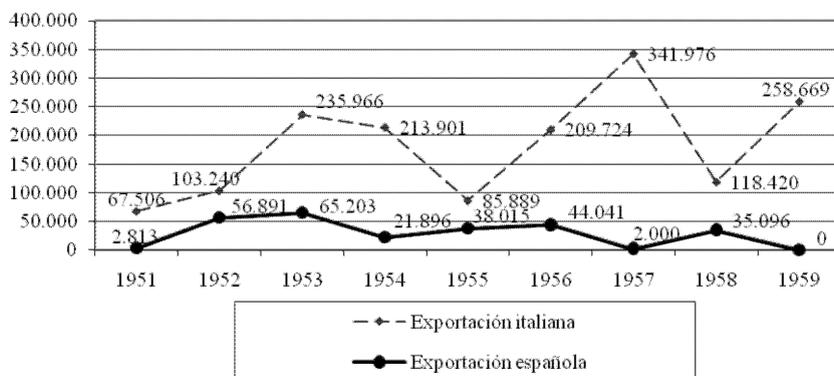
Pero la mejor salida al enorme desequilibrio fue la coproducción. Convertir España en un plató salvó la diferencia en las cuentas de intercambio. Hasta abril de 1956 se habían rodado en conjunto 27 películas, con una participación variable: quince habían sido al 50%; dos, al 10-90%; tres, al 70-30% y cinco, al 30-70%<sup>39</sup>. Títulos como *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), *Calabuch* (Luis García Berlanga, 1956) o *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956) recogieron premios y beneficios en las pantallas de todo el mundo. En la década de los Cincuenta se llegaron a filmar 79 películas conjuntas, superando otras coproducciones realizadas por ambos con terceros países.

Por eso, a pesar de dictar Italia en julio de 1956 leyes cinematográficas que regulaban las condiciones de la coproducción, un convenio tan favorable para ambos países no se verá afectado por la normativa general y las relaciones hispano-italianas seguirán rigiéndose por el acuerdo bilateral. Sólo se decretaron algunas normas eventuales y transitorias para mantenerlo. Aún así, las comisiones mixtas siempre contemplaban las reivindicaciones de ambas partes: por la italiana, el elevado número de rodajes hechos en España, desequilibrio que se va a intentar subsanar rodando más cintas allí. Por la española, la escasa participación de directores y artistas hispanos en los elencos. Los sindicatos y los sectores perjudicados de ambas industrias exigían la equidad<sup>40</sup>, aunque la diferencia tanto en los intercambios como en la coproducción se mantendrá. En la revisión del Convenio se van a incluir, dentro de las 30 películas del cupo, 5 en versión original y con subtítulos.

Finalmente, en 1960 la comisión mixta denunciará el acuerdo para introducir una significativa modificación: la supresión de las cuentas especiales. A partir de la firma de 1961, los pagos se harán por el sistema general, liquidándose los saldos cada tres meses tanto de liras como de pesetas. Los italianos van a continuar enviando a España una media de 30 películas por año, mientras que la exportación española oscilará entre las 17 de 1964 y las 8 de 1966.

39. La primera cifra se refiere a la participación española.

40. AMC, caja 5565, *Acta de la VIII Comisión Mixta*, 7 de octubre de 1958.



Esta supresión era una pincelada más dentro del cuadro general de la economía internacional. En España, las nuevas trazas políticas aspiraban a sustituir el denso control sobre intercambios y pagos por unos mecanismos automáticos más liberales y flexibles, como paso previo a una mayor integración en el marco internacional, donde ya se implantaban los diseños de la integración europea pergeñados en el Tratado de Roma. Esta tendencia también afectará a la industria cinematográfica en el decenio siguiente.

