

5. El cine en Valencia bajo el franquismo

Desde los puntos de vista cualitativo y cuantitativo, este ha sido el periodo más fructífero del cine valenciano, aunque solo fuera por ser Valencia la sede de la productora más importante del cine español durante la década de los años cuarenta: la Compañía Industrial del Filme Español, S. A., más conocida por sus siglas, **CIFESA**, y el entrañable logotipo que aprovechaba un monumento tan popular como “El Micalet”, la torre campanario de la catedral de Valencia. Cotejando las diferentes visiones que los especialistas han ofrecido sobre la historia de la cinematografía española, se hacen evidentes los prejuicios y traumas generacionales que han determinado dichas visiones. Sería absurdo, o más bien hipócrita, exigirles objetividad completa, pues, como seres humanos, su actividad intelectual y profesional está determinada por sus vivencias, su educación y su entorno. Pero el grado de subjetividad entre los historiadores e historiadoras es tal que, demasiado a menudo, da la impresión de que la historia del cine español es una mera cuestión de opiniones. Sin embargo, y a pesar de las divergencias y de las modas historiográficas, hay dos cuestiones que parecen gozar de un consenso general: la primera es la de reconocer en CIFESA a la productora de mayor importancia histórica en nuestro país, en parte por su capacidad para adaptar a las circunstancias patrias el modelo exportable y exportado del cine clásico, especialmente el norteamericano, sistematizado a partir del sistema de estudios (*studio system*), el sistema de estrellas (*star system*) y la ideología, lenguaje y estética normativas. Todos y todas parecemos estar de acuerdo en reconocer en CIFESA el representante que salió mejor parado de entre todas las empresas españolas dedicadas a algo tan complejo y delicado como es la fabricación y venta de películas. El capital reunido por diversos representantes de la burguesía valenciana fue la base económica inicial de CIFESA, creada el 15 de marzo de 1932 a iniciativa de la familia Trénor y del conde de Moraleda. A partir de 1933 pasó a ser controlada por el empresario Manuel Casanova Llopis y sus hijos Vicente y Luis Casanova Giner. La empresa empezó como distribuidora exclusiva de las películas de la productora norteamericana Columbia Pictures, y en 1934 la familia Casanova inició, sin llegar a tener nunca estudios propios, sus actividades como productora aprovechando el circuito de distribución creado desde dos años antes. Suele afirmarse que el

modelo fueron las *majors* norteamericanas (es decir, la MGM, la Fox, la Warner Bros., la Paramount y la RKO), aunque sus capacidades la acercan más a las *minors* (United Artists, Columbia y Universal), pues CIFESA controlaba los sectores de la producción y distribución, pero no el de la exhibición, ya que carecía de salas cinematográficas propias donde estrenar sus películas, aunque cabría considerar que una *minor* del tipo de las de los EE.UU. en un país como España es una *major*. Lo cierto es que, con su primera película, *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), la llamada “locomotora del cine español” inició una política de producción basada en la importación del sistema industrial propio del cine clásico norteamericano y alemán, mediante el sistema de estudios que planificaba una producción en serie jerarquizada y especializada, sustentada en la publicidad y el sistema de estrellas (Imperio Argentina, Manuel Luna, Miguel Liger, etcétera.) como recurso comercial fundamental, a imagen y semejanza de lo que hacían Hollywood, la UFA y el cine francés. Para CIFESA trabajó la flor y nata del cine español. Durante el periodo republicano la productora potencia la presencia del elemento regionalista en sus películas, entre las que destacan los dos mayores éxitos de la productora valenciana, *Morena Clara* (Florián Rey, 1935) y *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935), ambas comedias musicales a la altura de las norteamericanas, aunque con un inevitable sabor nacional, dada la naturaleza musical de sus números: folclore andaluz en el primer caso, zarzuela madrileña en el segundo. En este sentido, un film como *Morena Clara*, fotografiado por el gran maestro Heinrich Gaertner (acreditado como Enrique Guerner), ofrece un ingenioso argumento de comedia que permite a Imperio Argentina y Miguel Liger demostrar sus cualidades interpretativas y musicales tanto en el registro cómico como en el más serio. Pero, además, números musicales como la secuencia en la que un grupo de bailarinas folclóricas interpretan “El vito”, demuestran que la calidad de los cineastas europeos no estaba a la zaga de la de los estadounidenses. La cuidada iluminación, la composición simétrica de los planos, la elegancia y sutilidad del montaje y de los movimientos de cámara, y el uso de planos generales ligeramente picados que permiten mostrar el cuerpo de baile al completo en sus formaciones geométricas, demuestran que la comedia musical española, espe-

cialmente la de CIFESA, no desmerecía de lo hecho por productoras como la RKO o la Warner Bros. en los años treinta. El estilo musical era diferente, y la producción económicamente más modesta que la estadounidense, pero la calidad podía ser pareja a la de las mejores películas norteamericanas. Con el inicio de la Guerra Civil, CIFESA quedó dividida desde el punto de vista geográfico, pues Valencia y sus sucursales en Madrid y Barcelona estaban en zona republicana, mientras que Sevilla quedó en zona rebelde. Exiliado durante el conflicto bélico, Vicente Casanova regresa a España una vez que este finaliza, e inicia el periodo de máximo esplendor de CIFESA. Hábil superviviente de la conflagración armada, la productora potencia su hegemonía convirtiéndose en el eje industrial del cine franquista durante la década de los cuarenta, con el apoyo del capital madrileño y con un renovado *star system* (gracias a intérpretes como Alfredo Mayo, Luchi Soto, Juan Espantaleón, Amparo Rivelles, etcétera), y los mejores cineastas y técnicos del momento, con realizadores como Juan de Orduña, Rafael Gil y el valenciano **Luis Lucia**, fotógrafos como el susodicho Gaertner y Alfredo Fraile, y decoradores como Sigfrid Burmann o los valencianos **Francisco Prósper**, **Francisco Canet** y **Teddy Villalba**, en quienes la preparación académica en las escuelas de Bellas Artes se vio enriquecida por su experiencia en la concepción de arquitectura y escultura efímeras propias de la tradición fallera y sus talleres, tan eficaces en la simulación barata y verosímil de todo tipo de materiales. En 1939, CIFESA amplía capital y se escinde en dos compañías, una distribuidora y la otra productora y responsable de algunas de las películas más representativas del cine de los cuarenta como *¡A mí la Legión!* (Juan de Orduña, 1942), *El clavo* (Rafael Gil, 1944) o *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948). Además de su producción habitual, CIFESA intentó introducir en España la práctica especializada del cine de animación dirigido a un público infantil con cuatro películas, desgraciadamente perdidas, obra de animadores valencianos como Carlos Rigalt y José María Reyes. Hacer una relación completa y un comentario de la filmografía de esta productora valenciana requeriría un grupo nutrido de especialistas y mucho más espacio del que aquí se dispone. En cualquier caso, a pesar de los éxitos, la segunda mitad de los años cuarenta supone el inicio de problemas serios para CIFESA, síntomas de una enfermedad que se fue agravando paulatinamente y la llevó a una muerte lenta y dolorosa. El relevo lo tomó Suevia Films, productora fundada por Cesáreo González en 1941 quien, siguiendo igualmente el modelo clásico norteamericano, consiguió imponerse en la industria cinematográfica española durante la década de los años cincuenta y parte de los sesenta. Pero, ¿por qué desapareció CIFESA? ¿Era un gigante con pies de barro? ¿Fue víctima de una conspiración organizada y tácita por parte de sus enemigos y rivales? ¿Se debió a su incapacidad para adaptarse a los nuevos tiempos, los de los años cincuenta? Si CIFESA, como afirmaba Gil, planteaba el cine como una productora norteamericana, su crisis, precisamente, coincide cro-

nológicamente con la que asoló a las productoras de cine norteamericano y, con él, al cine clásico en general. La década de los cincuenta supuso una dura prueba para la industria cinematográfica mundial y para el Modo de Representación Institucional. La televisión, el cambio generacional y las alternativas estéticas de los "nuevos cines" –Neorrealismo, *Free Cinema*, *Nouvelle Vague*, etcétera– fue una dura prueba para el cine hasta entonces dominante, y CIFESA no fue una excepción. Precisamente es su parecido con la industria norteamericana el que nos debería hacer reflexionar sobre las posibles causas de su crisis. Pues CIFESA no desapareció, "simplemente" se recicló para seguir sobreviviendo –unos años más–, descartando la producción y dedicándose en exclusiva a la distribución. A la feroz competencia, especialmente por parte de Suevia Films, hubo que añadir las importantes pérdidas económicas derivadas del fracaso comercial de grandes superproducciones como *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1948), *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951), *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) o *Una cubana en España* (Bayón Herrera, 1951). La crisis alcanzó tal envergadura que, a partir de 1952, se abandona la producción de películas, y CIFESA se centra exclusivamente en la distribución. Inteligente decisión, al menos en teoría, teniendo en cuenta que, de todos los sectores industriales, el de la distribución suele ser el más agradecido en términos económicos. Con todo, siguió participando económicamente en la producción de otras compañías y siguió perdiendo dinero hasta que pasó a ser controlada por el banco Rural en 1964. El supuesto carácter modélico de CIFESA como productora ideológicamente franquista queda en entredicho, al comprobar la falta de apoyo gubernamental en los momentos más delicados de su trayectoria. El ejemplo más agresivo se produjo en 1951, cuando el director general de Cinematografía, el abogado y militar José María García Escudero, negó la categoría de Interés Nacional a la película *Alba de América*. El apoyo estatal se reflejó en la rápida reacción conservadora al destituir a García Escudero, pero el gobierno franquista, para sorpresa de algunos, entonces y ahora, no hizo esfuerzos para salvar a CIFESA de su crisis terminal. En efecto, la amistad personal de Vicente Casanova con el almirante Luis Carro Blanco no le supuso ningún trato de favor, y el Instituto Nacional de Industria rechazó las solicitudes de ayuda. Tras la desaparición de CIFESA, los hermanos Luis y Vicente Casanova abandonaron el mundo del cine para trasladar su residencia, respectivamente, a Alicante y a Biarritz.

CIFESA aparte, la presencia de Valencia en el cine siguió teniendo importancia a través de sus astros, de sus estrellas y de sus directores, aunque cabría preguntarse si tiene sentido considerar la identidad nacional de un profesional como criterio para determinar la de la película en la que participa. Si nuestra generosidad acepta ese criterio, tendríamos que hablar del cine de **Luis García Berlanga** durante la década de los años cincuenta y sesenta, aunque no esté producido por entidades valencianas. Su filmografía está compuesta por obras maestras de la comedia

ácida como *Bienvenido, mister Marshall* (1952) —donde la influencia de *Día de fiesta* (*Jour de fête*, Jacques Tati, 1947) es notable— y películas cercanas al cine de Marco Ferreri como *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963). Maestro del plano secuencia y del humor al servicio de la crítica social, su merecido prestigio como cineasta debe ser compartido, sin embargo, por su coguionista en tantos films, Rafael Azcona, por el compositor valenciano **Miguel Asins Arbó**, y por esos repartos inolvidables donde lo más granado del cine español participó de forma generosamente coral. De su filmografía bajo la dictadura franquista, una película guarda especial vinculación con la cultura valenciana, al haber sido filmada, precisamente, en la población costera de Peníscola: *Calabuch* (1956). Sin ser su mejor obra, contiene sus características definitorias y no ha perdido encanto ni actualidad con el paso del tiempo. El valenciano Luis Lucia también destacó durante la era franquista, primero como guionista —*El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942), *¡A mí la legión!*—, después como director, especializándose en el género histórico —*La princesa de los Ursinos* (1947), *La duquesa de Benamejí* (1949)—, y siendo uno de los más exitosos promotores del llamado “cine con niño” en su variante musical, luciendo a estrellas como Marisol, Rocío Dúrcal y Ana Belén en films como *Un rayo de luz* (1960), *Tómbola* (1962), *Rocío de la Mancha* (1963) y *Zampo y yo* (1965). Directores aparte, también destacó la labor de técnicos como Francisco Prósper Zaragoza. En efecto, las “runaway productions” —rodajes de producción norteamericana realizados fuera de territorio estadounidense— encontraron en la península ibérica un espacio óptimo de rodaje, gracias entre otras cosas al clima benigno —similar al californiano, con muchas horas de luz natural—, una orografía polivalente y una mano de obra barata y bien preparada. En este campo Samuel Bronston fue el productor más destacado, dando trabajo a técnicos valencianos como el citado Prósper, que, tras estudiar bellas Artes e iniciarse en la praxis creativa como artista fallero en el taller de Regino Mas, trabajó como director del departamento de Decoración de CIFESA y decorador artístico para Bronston en

El Cid (Anthony Mann, 1962), *55 días en Pekín* (*Fifty Five Days at Peking*, Nicholas Ray, 1963) y *La caída del Imperio Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, Anthony Mann, 1964), participando igualmente en obras importantes de otras productoras como *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962), *Los tres mosqueteros* (Richard Lester, 1973) o *Robin y Marian* (*Robin and Marian*, Richard Lester, 1976). Gracias a este tipo de producciones, varios profesionales del cine valencianos trascendieron el ámbito nacional y se convirtieron en internacionales. Si la labor profesional de los valencianos y valencianas configuran moléculas de esa entidad virtual que queremos llamar cine valenciano, entonces deberíamos destacar bajo el franquismo la labor de intérpretes como los galanes **Ismael Merlo** y **Jorge Mistral**, secundarios como **Lola Gaos** y **Antonio Ferrandis**, o productores como **Ricardo Muñoz Suay**, responsable parcial, gracias a la productora Profilmes, de algunas de las mejores películas del llamado “fantaterror español” —*El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1972), *Los ojos azules de la muñeca rota* (Carlos Aured, 1973) y *El mariscal del infierno* (León Klimovsky, 1974), por ejemplo— y, muy especialmente, de la escandalosa *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), inteligente visión de la dialéctica entre la España rancia y la moderna, combinando sabiamente la estética gótica con la costumbrista en un film tan rico en sugerencias como en evidencias.

Si nos alejamos de la praxis profesional y nos centramos en lo que habitualmente se ha dado en llamar cine independiente, la situación no fue muy positiva que digamos. A la lógica carestía de medios y falta de apoyo institucional se añaden la pérdida de buena parte del material filmado y el individualismo de los realizadores, que provocó la falta de unidad programática en el conjunto. Algunos cineastas importantes en este ámbito fueron Antonio Maenza, **José Gandía Casimiro** y **Rafael Gassent**, que desarrollaron sus aportaciones en las décadas de los años sesenta y setenta.

Juan Antonio Ríos Carratalá