

EL PRODUCTOR Y LA PRODUCCIÓN EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA



Javier Marzal Felici
y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.)

La construcción del lenguaje del franquismo: el creador anónimo (1945-1955)

LUIS DELTELL ESCOLAR
Universidad Complutense de Madrid

177

INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

Emilio C. García Fernández y otros autores han criticado en más de una ocasión la construcción de la Historia del cine español basándose sólo en el estudio de los directores o de las obras intelectualmente más destacadas. Es indudable que el gran armazón de nuestra cultura cinematográfica parece construido únicamente desde el cimiento de los cineastas autores y aún más preciso desde los creadores de tendencia e ideología social o *disidente*. Esta visión del arte lleva a un conocimiento sesgado y parcial que oculta la realidad.

En este tipo de análisis sesgado el director se transforma no sólo en el autor de la película, sino en el responsable de su estética. En cierto modo, al leer estos trabajos tenemos la impresión de que la evolución del cine en España es el empeño de tan sólo una docena de realizadores más o menos destacados. Estos hombres son los que han construido y elaborado el cine español según su criterio y han generado estilos, corrientes, temas y géneros. Sin embargo, esto es rotundamente falso.

Si bien es cierto que el director de cine es la pieza fundamental de la creación fílmica y su encabezamiento nadie discute, no se puede aceptar que los géneros cinematográficos, los estilos y las corrientes procedan de los creadores estrella o de sus propios gustos. Todo lo contrario, las herramientas básicas del lenguaje cinematográfico, como el uso de una determinada estética, la planificación académica y la invención y

utilización de los géneros, o, en el caso de España, ciclos temáticos, es una actividad ordenada desde la producción.

Los estudios de Rick Altman (2000) y David Bordwell (1997) han demostrado hasta qué punto el lenguaje cinematográfico no es un artificio de unos pocos creadores, sino la construcción meticulosa de toda una industria y un complejísimo sistema de producción.

178

Esta comunicación pretende mostrar cómo las tres productoras más grandes de la postguerra española (Cifesa, Suevia y Aspa) fueron responsables en gran medida de la construcción del lenguaje clásico español porque escogieron unos temas (que se transformaría en géneros o ciclos), una estética propia para cada modelo (que incluía una iluminación y unos decorados similares) y un determinado uso del ritmo y la planificación.

La importancia de estas tres productoras y su impacto en el cine español son, sin duda, reconocidos por todos los historiadores. Cada día aparecen más libros y trabajos interesantes sobre cómo operaban, elaboraban sus películas o reorganizaban sus sistemas de producción y distribución. No se trata, por tanto, de empresas desconocidas¹.

Esta comunicación intentará mostrar cómo los criterios de producción no se regían sólo con pensamientos políticos oficiales o por el rendimiento económico, sino por cuestiones estéticas. Como se verá, las tres productoras demostraron no ser siempre queridas por las instituciones y no fueron defendidas ni ayudadas en sus momentos de crisis (aún más, Cifesa tuvo que abandonar la producción propia en la temprana fecha de 1951).

Además, si bien las similitudes son interesantes entre las tres empresas, aún más lo son sus diferencias. Los métodos de trabajo y la forma tan distinta de llevar la producción de cada una de estas productoras nos hace entender con claridad cómo utilizaron y entendieron el lenguaje cinematográfico y las posibilidades expresivas del mismo. Todo ello nos llevará a defender la tesis del artículo: el productor español de cine fue uno de los elementos fundamentales en la creación del lenguaje cinematográfico sin por ello imponer su nombre en la autoría del film; por eso se trata de un creador anónimo. Analizaremos, por tanto, no las productoras, no el sistema empresarial o las diversas estrategias comerciales y políticas, sino el uso que hicieron en sus obras del lenguaje cinematográfico. Es decir, si utilizaron o no el modelo de los géneros o ciclos temáticos, si imprimieron en sus películas un estilo propio o si se valieron de los modelos establecidos y si desarrollaron la planificación y la estética cinematográfica en los largometrajes más representativos.

Por último, hemos escogido los diez años que distan entre 1945 y 1955 porque reflejan con claridad el momento de mayor auge de los estudios. Si bien los primeros seis

¹ Proponemos en la bibliografía algunos de los libros fundamentales sobre éstos.

años del franquismo fueron muy complejos política e industrialmente, la participación o no en la Segunda Guerra Mundial y el hundimiento del bloque nazi y fascista, a partir de 1945, y, hasta mediados de los cincuenta, el aislamiento político internacional favoreció, sin embargo, una cierta estabilidad en la industria cinematográfica española. Además, estos diez años nos permiten presentar el momento de más esplendor de las tres productoras y el final de Cifesa.

CIFESA: EL MODELO PRIMIGENIO Y SU CRISIS

Cifesa es la gran productora de la década de los cuarenta. Existe un libro canónico que estudia esta empresa dirigida en su mayor parte por la familia valenciana Casanova; se trata de *Cifesa, la Antorcha de los éxitos*, de Félix Fanés (1982). El autor localiza y explica con claridad que dicha empresa no sólo se preocupó de conseguir un éxito comercial, sino también de transmitir una ideología y una *cosmovisión* del mundo: el patriotismo nacional, la fe católica y el amor a lo valenciano (como una forma de entender lo español).

Cifesa, cuyo escudo e imagen estiliza el muy valenciano *Miguelete*, nace en el periodo republicano y consigue sus primeros éxitos antes de la Guerra Civil. Su producción durante la contienda no pertenece a la propia familia Casanova, sino a trabajos realizados a favor de la Segunda República. Nada más concluida la lucha, la familia Casanova retoma el poder en su empresa y comienza su período más creativo y característico.

Aunque muchos han entendido a Cifesa como la gran productora del régimen y del cine histórico, esto no se ajusta en nada a la realidad. Cifesa ofrece una línea temática completamente alejada a lo histórico durante sus primeros años y se aparta en la medida de lo posible del discurso más oficial. La realidad es que el modelo de Cifesa se plantea en su origen como una productora comercial que supo imponerse en el mercado cinematográfico.

Así, durante los años 1939-1942, Cifesa produce casi un 30% de la producción española. Las cifras demuestran la importancia de la productora valenciana, pero también evidencian que el monopolio planteado por Félix Fanés [que no contaba con el excelente catálogo de Hueso (1999) ni con los nuevos recursos de la Filmoteca Española en su análisis] no es del todo cierto. Cifesa fue la mayor productora, pero existieron más y no llegó a ejercer el control monopolístico de la producción en España.

Otra cosa distinta es que los largometrajes de mayor popularidad y los mejores actores trabajaban indiscutiblemente para Cifesa. Esta popularidad ganada en los primeros años de la postguerra supone una ventaja indiscutible para la empresa, que logra su esplendor en los años 1942-1945. Durante este trío consigue producir los filmes más exitosos y tiene en plantilla a los mejores actores y directores: Juan de Orduña, Rafael Gil, Luis Lucia y Eusebio Fernández Ardavín.

Sin embargo, la empresa aborda durante los últimos años el gran proyecto historicista, y es aquí donde las cuentas comienzan a fallarle. De todos ellos sólo *Locura de amor*, de Juan de Orduña, será un éxito comercial. El resto fracasará estrepitosamente.

No obstante, al observar la producción de Cifesa podemos entender hasta qué punto su cine guió y creó el estilo del cine español. Así las comedias de Rafael Gil fueron el primer modelo de comedia que se desarrolló en España después de la Guerra Civil, y algo parecido ocurrió con el cine de *levita* y las primeras producciones históricas como *El clavo*, y, por último, Cifesa supo dar una imagen, hoy muy denostada y criticada, del llamado cine imperial en *Locura de amor* o *Agustina de Aragón*.

El gran acierto de Cifesa, que al final se convirtió en su gran error, fue el de dirigir con firmeza el cine español. La empresa de la familia Casanova no sólo produjo una gran parte de la producción nacional, sino sobre todo orientó y formó parte del gusto del espectador medio, el cual tardó toda una década en separarse del estilo de la empresa. La idea principal sería saber quién era el responsable último de los cambios estéticos, argumentales y genéricos de la productora. Sin lugar a dudas, el responsable último de todos ellos era Vicente Casanova, que dirigía con disciplina todo el poder de la empresa; así lo defiende Fanés (1982).

Si escogemos los títulos más representativos de Cifesa entre 1945 y 1951 (momento de su cierre como empresa productora propia), veremos que todas son películas que cumplen con los cuatro aspectos fundamentales del lenguaje clásico, según Bordwell: género, planificación transparente y causal, estética dependiente de la trama y narrativa centrada en el protagonista, que suele ser un actor celeberrimo, que monopoliza la atención del espectador.

Durante este periodo la película más citada de Cifesa es, sin duda, *Alba de América* (1951) de Juan de Orduña, pero lo es sobre todo, no por sus méritos propios, sino por la relación con *Surcos* (1951) de Nieves Conde y la forzada dimisión de García Escudero. Pero la realidad es que las películas de más éxito e importancia fueron, como hemos visto, *Locura de amor* (1948) de Juan de Orduña y *Don Quijote de la Mancha* (1947-1948) de Rafael Gil.

Locura de amor, dirigida por Juan de Orduña, cumple a la perfección la definición de una película clásica: pertenece a un género preciso y determinado (el histórico), utiliza a la protagonista (Aurora Bautista, descubierta por el propio director) como eje central y como causalidad del filme, se enmarca dentro de un estilo propio² y utiliza la planificación clásica.

² Si observamos la estética, la obra sigue en la misma línea de los pintores de finales del XIX y principios del XX. Tanto en *Locura de Amor* como en *Agustina de Aragón* los iconos de caracterización son claramente los cuadros de Francisco Padrilla. Es decir, el modelo historicista de los becarios de la Real Academia de España en Roma, que habían establecido una representación postromántica de la memoria del país. Este planteamiento estético forma un género pictórico que es el llamado «eclecticismo español».

Don Quijote de la Mancha es una producción muy característica de la última etapa de Cifesa. Rafael Gil, que como se verá es uno de los grandes directores que trabajará sucesivamente en las tres productoras, había comenzando como director de pequeñas comedias, pero pronto pasó a otros géneros, cine de levita y religioso.

La película vuelve a cumplir el modelo del lenguaje clásico: es absolutamente causal y centrada en un protagonista (el hidalgo interpretado por Rafael Rivelles), se enmarca dentro del género histórico y las adaptaciones, utiliza un estilo formalista (inspirado en este caso en el universo de Gustavo Doré) y, por último, hace un uso transparente de su montaje.

SUEVIA: CINE DE ENTRETENIMIENTO Y CINE DE CALIDAD

Suevia Films es el gran invento de Cesáreo González. Sobre esta productora se han realizado numerosos artículos, investigaciones y libros. Es una empresa estudiada y brillantemente analizada. El primero de estos trabajos lo realizó Emilio C. García Fernández³ y en este texto se dejan claros los puntos que después se han ido desarrollando. El último gran estudio es el trabajo de varios autores coordinado por José Luis Castro de Paz y Jostexo Cerdán (2005); en este texto fundamental se nos presenta con claridad el trabajo del empresario y el modelo de producción.

Sin embargo, en esta comunicación no nos interesa tanto su labor como empresario o su modelo de producción, cuyo estudio sería redundante con los trabajos arriba citados (y con los que se reflejan en la bibliografía), sino el uso que dicho productor realizó del lenguaje cinematográfico. ¿Cómo eran sus películas? ¿Cómo era su estética y cómo influyó en sus contemporáneos?

El «eclecticismo español» se desarrolla desde mediados de los años cincuenta del siglo XIX y concluye a finales del XIX o principios del XX. Es un estilo trasnochado y que mezcla elementos de los nuevos movimientos, como el impresionismo y el simbolismo, pero mantiene una representación postromántica y ensoñadora de los acontecimientos y de los hechos patrióticos.

Más influidos por Italia que por las corrientes vanguardistas de Francia, estos pintores son los encargados de dar la visión oficial de España. No es extraño que el Congreso y el Senado encarguen cuadros con temáticas similares a estos pintores. Así surgen «La rendición de Granada», «El entierro de Felipe el Hermoso», «El testamento de Isabel la Católica», de Eduardo Rosales...

Esta visión de España es sobre todo postromántica. Muy al estilo de la pintura oficialista italiana del siglo XIX, los españoles realizan un modelo de representación basado en la exageración de los sentimientos (el dolor y la locura de la princesa Juana, la desesperación de los reyes árabes ante su derrota incondicional) en el uso estático de los personajes y, sobre todo, en una visión sentimental y melodramática de la Historia.

³ Este trabajo apareció en AA. VV., *La hora actual del cine de las autonomías del estado Español*. San Sebastián: FilMOTECA Vasca, 1990.

En realidad, Cesáreo González es el más camaleónico y astuto de todos los productores que surgen en la postguerra⁴. Su máximo acierto, como indica Castro de Paz, es precisamente no ser monolítico ni en su modelo de producción ni en su estética. A diferencia de Cifesa, que busca con toda su energía crear una marca de empresa identificable, la productora Suevia Films se diversifica y se transforma en cada proyecto. Cesáreo González no quiere conseguir *un público determinado* que acuda a ver sus películas porque son de un mismo modo o estilo, sino lo que desea es satisfacer las necesidades *de todos los espectadores*. Esto es un cambio fundamental entre Cifesa y Suevia: mientras que la primera confía en que su logotipo funcione como reclamo, la segunda aspira a encontrar el tema y el estilo que le interesa al espectador.

La producción de Suevia es, por tanto, muy compleja. Participa de forma desigual en coproducciones nacionales e internacionales (y resulta casi imposible descubrir con exactitud todas ellas), apoya como distribuidor en muchas otras y por último produce casi en su totalidad otras obras. Aquí nos interesan sobre todo estas últimas, aquellas que son capitaneadas desde el principio hasta el final por Suevia Films. Según el catálogo del Ministerio de Cultura, serían los siguientes largometrajes, durante los años del estudio⁵:

<i>Mar abierto</i>	Torrado, Ramón	1946	Suevia
<i>Botón de ancla</i>	Torrado, Ramón	1947	Suevia
<i>La dama de armiño</i>	Fernández Ardavín, E.	1947	Suevia
<i>La nao capitana</i>	Rey, Florián	1947	Suevia
<i>La fe</i>	Gil, Rafael	1947	Suevia
<i>Reina santa</i>	Gil, Rafael	1947	Suevia
<i>La calle sin sol</i>	Gil, Rafael	1948	Suevia
<i>Mare Nostrum</i>	Gil, Rafael	1948	Suevia
<i>Sabela de Cambados</i>	Torrado, Ramón	1948	Suevia
<i>¡Olé, torero!</i>	Perojo, Benito	1948	Suevia
<i>Aventuras de Juan Lucas</i>	Gil, Rafael	1949	Suevia
<i>Una mujer cualquiera</i>	Gil, Rafael	1949	Suevia
<i>Teatro Apolo</i>	Gil, Rafael	1950	Suevia
<i>La noche del sábado</i>	Gil, Rafael	1951	Suevia
<i>El negro que tenía el alma blanca</i>	Carril, Hugo del	1951	Suevia

⁴ Sin lugar a dudas, la astucia de Cesáreo González es la que le llevará a producir películas muy dispares y apoyar obras tan lejos estéticamente como *Reina santa* o las obras del *Nuevo cine español* en la década de los sesenta. Esta aptitud es la que permitirá al productor ser un referente durante treinta años de producción.

⁵ Se observan algunas diferencias entre el catálogo facilitado por el Ministerio de Cultura y el utilizado por José Luis Castro de Paz y Josexo Cerdán en su texto. Estas discordancias se deben a los porcentajes de la producción. El Ministerio recoge en una sola partida producción y ayuda a la distribución, mientras que los autores, con mejor criterio, diferencian entre producción y distribución.

<i>La niña de la venta</i>	Torrado, Ramon	1951	Suevia
<i>La trínca del aire</i>	Torrado, Ramón	1951	Suevia
<i>La corona negra</i>	Saslavsky, Luis	1951	Suevia
<i>Estrella de la Sierra Morena</i>	Torrado, Ramon	1952	Suevia
<i>La laguna negra</i>	Ruiz Castillo, Arturo	1952	Suevia
<i>Violetas imperiales</i>	Pottler, Richard	1952	Suevia
<i>La alegre caravana</i>	Torrado, Ramon	1953	Suevia
<i>Nadie lo sabrá</i>	Torrado, Ramon	1953	Suevia
<i>El pórtico de la gloria</i>	Salvia, Rafael J.	1953	Suevia
<i>Rapsodia de sangre</i>	Isasi, Antonio	1953	Suevia
<i>La hermana Alegría</i>	Lucia, Luis	1954	Suevia
<i>Morena Clara</i>	Lucia, Luis	1954	Suevia
<i>La cruz de mayo</i>	Rey, Florián	1955	Suevia
<i>La danza de los deseos</i>	Rey, Florián	1955	Suevia
<i>La saeta del ruiseñor</i>	Amo, Antonio del	1955	Suevia
<i>Muerte de un ciclista</i>	Bardem, Juan Antonio	1955	Suevia

Cesáreo González apuesta como se observa por la diversidad y por el mayor número de caminos temáticos y estilos. Es, por tanto, difícil y complicado analizar su estilo cinematográfico. ¿Cuál es su propuesta? ¿El formalismo calculado de Rafael Gil? ¿El tono más popular y alegre de Ramón Torrado o Luis Lucia? ¿El academicismo de Florián Rey? ¿El universo simbólico de Ruiz Castillo o Luis Saslavsky? Lógicamente la respuesta es que ninguno de ellos y todos a la vez.

Suevia Films es la única gran productora que refleja en estos años todos los modelos de cine que se hacían en España. Pero lo más importante es que sus obras van a ser referentes fundamentales en casi todos los ciclos, temas y estilos. Por lo tanto, carece de sentido analizar una o dos películas *modélicas* porque ninguna película es *modélica* estéticamente o industrialmente de la totalidad de la filmografía de Cesáreo González.

Sin embargo, todas las obras cumplen y desarrollan el lenguaje cinematográfico clásico; en especial, todas ellas pertenecen a un género fílmico y son fieles a los esquemas narrativos y estilísticos del mismo. Sirvan de ejemplo:

- Si observamos el universo folclórico y popular encontramos las obras de Román Torrado y Luis Lucia (*Morena Clara* y *La niña de la venta*). Películas que se enmarcan en el lenguaje cinematográfico más clásico, incluso deudor del cine popular de la Segunda República.
- El cine social también está representado con dos obras capitales: *La calle sin sol*, de Rafael Gil, y *Muerte de un ciclista*, de Juan Antonio Bardem. Ambas películas desde perspectivas muy distintas se acercan al llamado cine social o *disidente*, en palabras de Carlos F. Heredero (1993).

- Pero incluso el cine más experimental y de autor es explotado por esta productora en *La laguna negra*, de Arturo Ruiz Castillo, y en *La corona negra*, de Luis Saslavsky.

Observamos entonces que la producción de Cesáreo González es plural, pero enmarcada siempre dentro del género cinematográfico, es decir, construida siempre dentro del lenguaje clásico del cine.

ASPA: CATOLICISMO Y FAMILIA

El modelo de producción de Aspa Films es el más cercano al concepto de autoría de los tres estudiados. Vicente Escrivá Soriano no sólo producía sus obras, sino que en la casi totalidad ideó la historia principal y escribió el guión en solitario. Después contrataba a un director para que realizase la obra, pero él seguía coordinando toda la producción: los decorados, las propuestas de actores y los estudios y los equipos técnicos y humanos.

El arranque de Aspa Films es, por tanto, el inicio de un guionista-productor. Vicente Escrivá comenzó escribiendo la obra *La mies es mucha*, de Sáenz de Heredia. Pero pronto decide acudir al campo de la producción. Su primer proyecto se lo encarga al joven director José Antonio Nieves Conde y se trata de la película *Balarrasa*. En ella se encuentran algunos de los elementos fundamentales de Aspa Films: primero, la temática de lo religioso en el cine (más en concreto lo católico en el cine); segundo, el tono melodramático con momentos sainetescos, y tercero, el triunfo del bien dentro de la familia. Este esquema se repetirá en todas sus producciones.

Balarrasa logra la categoría de Interés Nacional, pero, sin embargo, Vicente Escrivá no apuesta en su siguiente trabajo por José Antonio Nieves Conde, que por su condición de falangista hedillista soñaba con un modelo de producción más cercano al realismo y que le llevará a rodar meses después *Surcos*. El productor busca entonces a Rafael Gil, que era el maestro de José Antonio Nieves Conde (parte de la formación de Nieves Conde se realizó como ayudante de dirección de Gil).

Rafael Gil y Vicente Escrivá conseguirán durante los cinco primeros años de la década de los cincuenta el mayor número de premios, las ayudas sindicales más altas y los mejores resultados en los premios del sindicato. Pero también en el extranjero sus películas serán las obras españolas más vistas (junto a *Marcelino, pan y vino*) y serán las más valoradas en los festivales internacionales. ¿Dónde reside el éxito comercial y de crítica de Aspa Films? Sin lugar a dudas, en que el director Rafael Gil supo como nadie presentar las ideas y los esquemas de Vicente Escrivá.

Todas las películas realizadas durante este periodo por ambos cumplen a la perfección los siguientes criterios de producción: un personaje estrella importante, un tema social o cristiano, una visión piadosa del mundo y de la familia, tono melodramático con momentos sainetesco o populares y una cuidadísima estética cinematográfica.

Responsabilidad de Vicente Escrivá era, primero, la escritura de las películas y, segundo, la formación de los grupos de trabajo. Los guiones de esta producción son los que marcan de una forma clara: el tema, el tono y la visión piadosa del mundo. Observemos la producción de Aspa Films en estos años:

<i>Balarrasa</i>	Nieves Conde, José Antonio	1950	Aspa-Cifesa
<i>La señora de Fátima</i>	Gil, Rafael	1951	Aspa
<i>Sor Intrépida</i>	Gil, Rafael	1952	Aspa
<i>De Madrid al cielo</i>	Gil, Rafael	1952	Aspa
<i>El beso de Judas</i>	Gil, Rafael	1953	Aspa
<i>La guerra de Dios</i>	Gil, Rafael	1953	Aspa
<i>Murió hace quince años</i>	Gil, Rafael	1954	Aspa
<i>El canto del gallo</i>	Gil, Rafael	1955	Aspa
<i>Recluta con niño</i>	Ramírez, Pedro L.	1955	Aspa

Como se observa, casi la totalidad de las obras fueron dirigidas por Rafael Gil, salvo la ya citada *Balarrasa* y *Recluta con niño*, de Pedro L. Ramírez.

Martínez Breton (1987) ha explicado que el éxito de estas obras se basa en que se trata de un cine católico y familiar. De un cine hecho para el público católico y, por supuesto, que encajaba a la perfección con el modelo de cine deseado por el Estado. Ahora bien, también otros directores y productores hicieron cine religioso y, sin embargo, su éxito no llegó a ser tan amplio.

El verdadero acierto del dúo Gil-Escrivá era el manejo perfecto y ágil del lenguaje clásico del cine. Como bien han explicado Carlos F. Heredero y más recientemente Vicente Sánchez-Biosca en su análisis de *Murió hace quince años* (2006), estas obras logran una precisión y un uso expresivo de la planificación, el lenguaje y la técnica pocas veces igualadas.

Al consultar los cuadernos de rodaje de las películas de Rafael Gil⁶ podemos observar hasta qué punto descubrió que el uso de la planificación era la clave de su estilo. En concreto, es interesantísimo observar el manejo del primer plano cerrado y el plano detalle en estas películas. Pongamos de ejemplo *Murió hace quince años* y *El canto del gallo*. En ambas obras sólo se utilizan una docena de primeros planos cerrados y todos se reservan a los puntos de clímax del guión. En la primera de ellas, cuando el protagonista, interpretado por Francisco Rabal, acepta el amor de su padre, y en la segunda, cuando el joven sacerdote descubre que hay una esperanza de salvar el alma de los campesinos.

⁶ Facilitados por los herederos al investigador. Parte de ellos se pudieron observar en la exposición «Rafael Gil y Cifesa», enero-febrero 2007, La Rioja.

El gran acierto del productor Vicente Escrivá fue, por tanto, descubrir un modo de narrar las historias y explotar al máximo las posibilidades del lenguaje cinematográfico clásico o de Hollywood.

Una de las últimas películas que rodarán juntos Vicente Escrivá y Rafael Gil, *La gran mentira* (1956), refleja el final de este modelo. En ella un productor dogmático, gorrón y mujeriego se presenta como incapaz de entender el sentido del arte cinematográfico. Este empresario sólo se interesa por ganar «los duros necesarios» para comprar joyas a sus queridas y cigarros habanos de calidad. En un momento el productor le dice a un grupo de asesores: «De verdad creen que el público se va a creer tantos milagros... ¡Ni que esto fuera una película de Rafael Gil producida por Vicente Escrivá!»

CONCLUSIONES

Durante los diez años que distan desde 1945-1955 existen tres grandes productoras en España que son las estudiadas Cifesa, Suevia y Aspa. Cada una de ellas tiene un modelo de producción y unos avatares como empresa distintos y peculiares; sin embargo, todas ellas ofrecen una estrategia creativa y expresiva propia y, en consecuencia, existe una preocupación real por la construcción de un lenguaje cinematográfico.

Como se observa, Cifesa, Suevia y Aspa Films se esfuerzan en la construcción y el uso de los géneros cinematográficos. Las tres productoras son empresas que, si bien no se especializan en un solo género, sí los tienen presentes en todas sus realizaciones.

Además, las tres compañías desarrollan un plan estratégico estético para configurar un universo propio (si bien es cierto que el de Suevia es amplísimo e intencionalmente plural). Cada proyecto nace como una obra propia, pero dentro de una corriente o estilo cinematográfico.

Las tres productoras acuden y se apoyan en directores famosos o importantes, pero siempre que éstos realicen obras dentro del género y del estilo propio de la empresa. (Se encuentran excepciones en Suevia, pero siempre en las películas coproducidas.) Por último, las tres productoras realizan en su totalidad películas marcadamente clásicas y que utilizan, con mayor o menor acierto, las leyes básicas del montaje y la planificación del lenguaje clásico o de Hollywood.

Por todo ello se puede concluir diciendo que las tres productoras han contribuido de una forma importante y fundamental en la creación del lenguaje cinematográfico.

BIBLIOGRAFÍA

- Bordwell, D. (1996), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- y otros (1997), *El lenguaje clásico de Hollywood*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- y Thompson, K. (1985), *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, Paidós.
- Castro de Paz, J. L., y Pena Pérez, J. (1993), *Ramón Torrado. Cine de consumo no franquismo*, Xunta de Galicia, CGAI.
- y Cerdán, J. (coords.) (2003), *Suevia Films Cesáreo González: treinta años de cine español*, Xunta de Galicia, CGAI.
- Fanés, F. (1982), *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo.
- Fernández Cuenca, C. (1955), *Rafael Gil*, Madrid, Revista Internacional de Cine.
- García Fernández, E. C. (1985), *Historia ilustrada del cine español*, Madrid, Planeta.
- (1998), «Memoria viva del cine español». *Cuaderno de la Academia*, Madrid.
- (1990), «Aproximación a la obra de Cesáreo González, productor cinematográfico», en AA. VV., *La hora actual del cine de las autonomías del Estado español*, San Sebastián, Filmoteca Vasca.
- Gorostiza, J. (1997), *Directores artísticos del cine español*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, Madrid.
- Gubern, R. (1996), *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama.
- (1994) *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española.
- Herederó, C. F. (1993), *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Madrid, Filmoteca Valencia/Filmoteca Española.
- (2002), «La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español», *Cuadernos de la Academia*, n.ºs 11 y 12, Academia.
- Hueso, L. A. (1999), *Catálogo de cine español. Películas de ficción 1941-1950*, Madrid, Cátedra.
- Llinás, F. (1995), *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*, Valladolid, XL Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Martínez Bretón, J. A. (1987), *Influencia de la Iglesia católica en la cinematografía española (1951-1962)*, Madrid, Harofarma.
- Méndez Leite, F. (1965), *Historia del cine español*, Madrid, Rialp.
- (1986), «Historia del cine español en 100 películas», *Guía del Ocio*, Madrid.
- Pérez Perucha, J. (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)*.
- y Castro de Paz, J. L. (2003), *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde*, Ourense, Festival de Cine de Ourense.

Pérez Perucha, J. (1982), *El cinema de Edgar Neville*, Valladolid, XXVII Semana Internacional de Cine de Valladolid.

Ríos Carratalá, J. A. (1997), *Lo sainetesco en el cine español*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Sánchez Biosca, V. (2006), *Cine y Guerra Civil: Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial.

Taibo i, P. I. (2002), *Un cine para un Imperio*, Madrid, Oberón.