

recogidos en *Film Festival Yearbook 2 y 3* están directamente relacionados con el título del volumen, mientras que en la primera entrega de la serie los artículos se centran en la creación de la identidad del festival, la consolidación de diferentes tipos y su relación con los demás integrantes del circuito internacional.

Aunque ya en *Film Festivals and Imagined Communities* Ruby Cheung organiza su capítulo «Funding Models of Themed Film Festivals» en torno a un cuestionario a los organizadores de una serie de festivales, en *Film Festivals and East Asia* se reserva un capítulo para entrevistas a varios organizadores ya en función del festival concreto al que representan. Estas entrevistas, realizadas por el mismo Ruby Cheung, Seunghye Lee, Chris Fujiwara y Alex Fischer, dan lugar a declaraciones muy interesantes que quizá no hubieran tenido cabida en textos más academicistas.

Al margen del interés concreto con el que se consulte esta serie de libros, la herramienta más útil que presentan a nivel general es la bibliografía relacionada con festivales de cine recopilada y comentada por Marijke de Valck y Skadi Loist, realizada dentro de la iniciativa *Film Festival Research Network* y actualizada, además, en cada volumen. Esta densa bibliografía aparece organizada por bloques temáticos que ofrecen una idea general de la dirección que están tomando los estudios relacionados con festivales de cine: aproximaciones complejas al fenómeno festival como objeto de estudio en sí mismo; premios, jurados y crítica; espacios; espectáculo; industria, distribución y mercado; cines (trans)nacionales; programación; recepción; festivales especializados; monográficos sobre festivales; y recursos online. Esta bibliografía está además disponible en la página web del proyecto *Film Festival Research Network*.

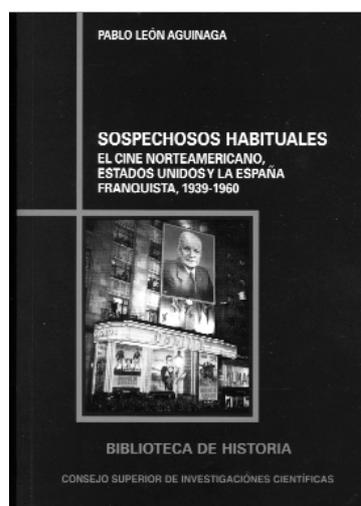
La serie *Film Festival Yearbook* presenta al final de los volúmenes 2 y 3 una serie de tablas de referencia («representativas pero no exhaustivas», como bien se señala). *Film Festivals and Imagined Communities* incluye listas de festivales organizados por el país o ciudad en la que se celebran

o por la comunidad o región de la que se ocupa su agenda, con datos como el tipo de evento o la fecha aproximada de celebración. *Film Festivals and East Asia*, además de tablas de este estilo, incluye un detallado mapa de Asia con la localización de todos los festivales citados en el libro.

Es complicado asegurar la continuación de la serie *Film Festival Yearbook* ya que la actuación concreta del proyecto *Dynamics of World Cinema* titulada *Transnational Channels of Global Film Distribution*, que ha dado lugar a estas publicaciones, fue aprobada para el periodo 2008-2011. Al margen de su posible continuidad, es necesario subrayar el papel de esta serie a la hora de destacar los festivales de cine como parte fundamental de la industria cinematográfica y de necesaria exploración para la academia.

Minerva Campos

SOSPECHOSOS HABITUALES. EL CINE NORTEAMERICANO, ESTADOS UNIDOS Y LA ESPAÑA FRANQUISTA, 1939-1960
Pablo León Aguinaga
CSIC
Madrid, 2010
518 páginas
40 €



A la tríada «Hollywood / Washington / régimen de Franco» se ha venido imputando sistemáticamente la responsabilidad del proceso de *americanización* de nuestro país, constituyendo así los «sospechosos habituales» que dan título al libro recientemente aparecido de Pablo León Aguinaga, cuya tesis al respecto es que esa tríada no existió como tal; antes bien, en el caso del cine, la industria cinematográfica norteamericana, el gobierno estadounidense y el régimen franquista llegaron a tener en ocasiones comportamientos e intereses divergentes.

Manejar esas tres variables a lo largo de varias décadas sería ya complejo si fueran monolíticas y estáticas, pero es bien sabido que ninguna de ellas lo es. El cine es un sistema muy complejo en el que todas sus facetas como «producto cultural» son inseparables e interactúan entre sí. Tomando en cuenta exclusivamente su faceta industrial no puede olvidarse que los tres sectores que la integran, producción, distribución y exhibición, tienen posiciones e intereses no sólo no siempre coincidentes, sino las más de las veces absolutamente divergentes y enfrentados, como queda patente en el caso español respecto a las importaciones de películas norteamericanas. Tampoco las grandes corporaciones cinematográficas norteamericanas presentan siempre un comportamiento unánime en la defensa de sus intereses respecto del mercado exterior: la Motion Picture Export Association of America (MPEAA), que engloba a las *majors*, y la Society of Independent Motion Picture Producers (SIMPP), que agrupa a buena parte del resto de las productoras también divergen, llegando a veces a posiciones de guerra o conflicto de intereses entre sí, por no hablar de los conflictos internos en el seno de tales agrupaciones, como pone de manifiesto la violación, por parte de la Universal, del boicot de la MPEAA a España en los cincuenta.

Y si nos adentramos en el panorama español de los años cuarenta y cincuenta, ya sólo el organigrama de los organismos del Estado relaciona-

dos con la cinematografía habla por sí de la complejidad, en este caso administrativa, del cine, incrementada *ad infinitum* por la soterrada guerra de competencias, tanto por abordar la cinematografía desde distintos ángulos como por concitar tensiones entre las diversas familias del régimen.

Combinar elementos tan complejos y en constante evolución interna dentro de un contexto asimismo muy cambiante es una tarea realmente ardua. Tres capítulos del libro dan cuenta de las relaciones Hollywood / Washington / régimen de Franco entre el fin de la guerra civil y los años sesenta, dedicados, respectivamente, a la Segunda Guerra Mundial, 1945-1950 y los años cincuenta, precedidos de otro que marca los antecedentes a la cuestión entre de 1914 a 1936. En *Sospechosos habituales* se han investigado la actuación de la Administración norteamericana respecto a España en las dos décadas que abarcan, nada menos, la Segunda Guerra Mundial y parte de la Guerra Fría, el aislamiento diplomático de España y los convenios hispano-norteamericanos de 1953, así como la divergente actuación de Washington respecto al cine documental y el cine comercial, y su escaso apoyo a Hollywood en sus problemas con el mercado español. Y se da cuenta de la doble posición del régimen de Franco, servil a la Administración norteamericana respecto al cine documental, pero firme frente a la MPEAA, del boicot de ésta al mercado español y su derrota, y de la guerra de intereses en todos y cada uno de los actores implicados: la industria de Hollywood, la Administración norteamericana, los diversos organismos implicados en la cinematografía en España y los diversos sectores de la cinematografía española. Una maraña realmente compleja.

El libro de León Aguinaga tiene como origen la tesis doctoral de su autor, que ha manejado una exhaustiva documentación procedente de archivos de las administraciones española y estadounidense, que lo hacen, desde ahora, de consulta obligada para sucesivas investigaciones.

Comparto con el autor la necesidad de los trabajos archivísticos, y el análisis pormenorizado de las cuestiones, única vía para elaboraciones posteriores más amplias, aunque con matizaciones que objetar sobre fondo y forma, aspectos que confluyen en uno: el libro como tal no se ha desprendido del todo de su origen; es una tesis con tesis, y eso pesa en su lectura. La descripción pormenorizada y detallada de elementos tan variados y complejos resulta a menudo farragosa, y aconsejaría una mayor agilidad en la forma, así como trazar la relación entre los distintos epígrafes, suavizando así las inevitables reiteraciones.

El autor señala que la historiografía cinematográfica española parte de prejuicios al enfocar la cuestión del cine norteamericano en España, dando por buenos antiguos asertos no contrastados, lo cual es cierto. Pero también en su estudio se hacen afirmaciones procedentes de otro tipo de prejuicios, asimismo sin contrastar, como «la inexistencia de industria cinematográfica en España antes de la guerra civil» (p. 53), una de las razones que, según el autor, explican las escasas medidas proteccionistas adoptadas en los años de entre guerras por España frente al cine norteamericano. El sector cinematográfico español sería débil y poco competitivo, pero no carecía de estructuras e infraestructuras industriales: los estudios de rodaje en Madrid y Barcelona y productoras como las que el autor cita no permiten hacer afirmaciones tan tajantes. Y entre las productoras citadas no se menciona a Filmófono, la más moderna en sus planteamientos, cercenados por la guerra civil, integrante de un conglomerado empresarial de *mass media* y que en el campo cinematográfico abarcaba producción, distribución y exhibición.

Un prejuicio también es, en mi opinión, la presunción de que la presencia de técnicos y profesionales norteamericanos para la realización en España de películas estadounidenses influyera de modo importante en el progreso de la cinematografía española en los años cincuenta respecto de la década anterior, como se

dice en la página 357; el autor no tiene en cuenta otras variables, como la aparición de una nueva generación de cineastas, cinéfilos y cultos, que además reciben formación en el recién creado Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. La influencia de técnicos extranjeros —europeos, no estadounidenses— sobre los españoles pudo existir en los años anteriores a la guerra civil, en que hubo cierta afluencia de ellos, pero es prácticamente nula en los cincuenta: la industria española contaba con técnicos de acreditada solvencia en todas las categorías (muchos de ellos fueron contratados por las *majors* para trabajar en sus películas rodadas en España, y no sólo por cobrar salarios más bajos). Citar *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (L. García Berlanga, 1953), *Muerte de un ciclista* (J. A. Bardem, 1955), *Marcelino, pan y vino* (L. Vajda, 1955) o *Calle Mayor* (J. A. Bardem, 1956) como ejemplos de una hipotética influencia de los técnicos norteamericanos implica un serio desconocimiento del cine, y no sólo del español: los parentescos que pudieran tener esas películas en otros órdenes desde luego van por otros derroteros y vendrían de otros lugares. Además, salvo en el caso de las coproducciones, los técnicos (y no técnicos) extranjeros tenían vetada su actividad en películas españolas: el Sindicato Nacional del Espectáculo controlaba férreamente las plantillas contratadas en cada película antes de dar su visto bueno para la concesión del pertinente permiso de rodaje.

Por otra parte, ciertos intentos de deshacer tópicos no se presentan con suficiente base científica. Por ejemplo, el autor señala el supuesto involucramiento del Opus Dei en el conflicto cinematográfico con la industria estadounidense como parte de teorías conspirativas sobre su papel en el asunto (p. 368), señalando «que las acusaciones de los representantes de la corporación [MPEAA] fueron más fruto de su frustración que de la realidad, aprovechando determinadas coincidencias y la leyenda negra que ya entonces envolvía a la congregación» (p. 392, n.).

Desconozco la realidad o falsedad de la implicación del Opus Dei, pero resulta sorprendente la «defensa»: las dos referencias señaladas son las únicas del libro en que aparece citado el Opus Dei, en las que, por otra parte, se reconoce «la pertenencia a la congregación católica de varios de los protagonistas involucrados en las negociaciones con la MPEAA» (p. 392, n.) y los grandes beneficios obtenidos por DIPENFA, empresa de distribución vinculada al Opus. Si no hay pruebas para afirmar rotundamente la implicación del Opus en «la guerra» con la MPEAA tampoco las hay –o no se indican– para hablar de teorías conspirativas contra aquél.

El trabajo de León Aguinaga es pionero –no se habían abordado trabajos sobre los aspectos puramente mercantiles del cine– y el planteamiento sugestivo: la relación entre la «americanización» en España, la expansión internacional de la industria hollywoodiense y la estrategia propagandística internacional del gobierno norteamericano. Pero es confuso en su forma, y ello empaña un poco el enorme trabajo de documentación que tiene detrás y que, en cualquier caso, es de innegable interés. Partía el autor de la naturaleza ideológica de los tópicos que han tachado de imperialismo cultural a la afluencia e influencia de las películas norteamericanas. El trabajo muestra que las líneas de actuación de los implicados –Washington / Hollywood / régimen de Franco– son, entre 1939 y 1960, casi siempre divergentes, lo que no permite hablar de sus relaciones en clave imperialista, según concluye el autor. Por otra parte, es innegable y conocido el favor del público hacia el cine estadounidense en la época abordada (¿cómo explicar la absoluta corrupción de los cuarenta facilitada por el régimen de Franco en torno a las licencias de importación de películas norteamericanas, descrita por nuestra historiografía hace ya muchos años, si junto a todos los intereses y corruptelas en juego no hubiera habido demanda del público?). El cine –las cintas estadounidenses– constituye «uno de los vínculos culturales y

comerciales más sólidos entre ambas sociedades», dice León de Aguinaga en la introducción a su libro. ¿Pero puede hablarse de «vínculo cultural entre sociedades» cuando las relaciones comerciales y culturales, del cine en este caso, son absolutamente unidireccionales? ¿Una exhaustiva documentación, primer paso y medio inexcusable de todo trabajo de investigación, implica *per se* asepsia?

El libro no sólo plantea sus propios interrogantes, sino que su lectura deja abierta la puerta a un amplio debate, al tiempo que ofrece información para futuros y complementarios estudios.

Alicia Salvador

WORLD CINEMAS, TRANSNATIONAL PERSPECTIVES

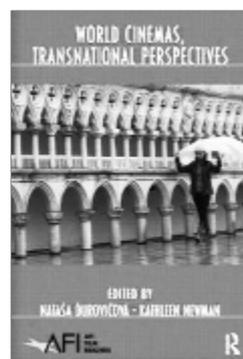
Nataša Durovicová y Kathleen E. Newman (eds.)

Nueva York

Routledge, 2010

368 páginas

27 €



En la nota sobre la Conferencia Anual de la *Society of Cinema and Media Studies* de Londres de 2005 (*Secuencias*, n.º 22), nos hacíamos eco del interés de unas ponencias reunidas alrededor del tema «Theorizing Transnational Film Historiography», promovidas entre otras por