

frutos tan provechosos como incuestionables. Pero el interés y oportunidad de todos sin excepción no defraudará al lector. Y alguno, concretamente el III de la primera parte, incluso le suministrará un sucinto y muy útil mapa con el que poder orientarse en el territorio de los actuales estudios fílmicos.

Si acaso, el lector puede tropezar con alguna dificultad en el capítulo II de la primera parte. Lo que en él está en juego no es sino el intento por aclarar lo que se entiende por emoción. O, dicho con las palabras que, a modo de umbral, lo presentan: «es necesario que pongamos en claro de antemano qué entendemos por emoción y de qué manera ésta puede ser inducida exógenamente a través de una obra de arte» (p. 30). Objetivo tan loable como necesario. Pero cuyo logro mucho nos tememos que puede no ser percibido de un modo claro y concluyente. El lector tendrá que sobreponerse a la sensación de que el autor despliega su itinerario con más pies de plomo que agilidad teórica, como si caminase por terrenos escurridizos, carente de una orientación precisa, y echando mano a diferentes fuentes para avanzar y salir airoso de su travesía. Y es que, como ya sugeríamos al principio de estas líneas, no es cosa menuda intentar hacer de la emoción un concepto claro y distinto.

No obstante, merece muy mucho la pena acompañar a Imanol Zumalde en sus pesquisas. Y, muy especialmente, degustar con él los ciertos hallazgos analíticos que sobre Chaplin, Ford y Mizoguchi nos ofrece.

M. Vidal Estévez

DELEUZE AND WORLD CINEMAS

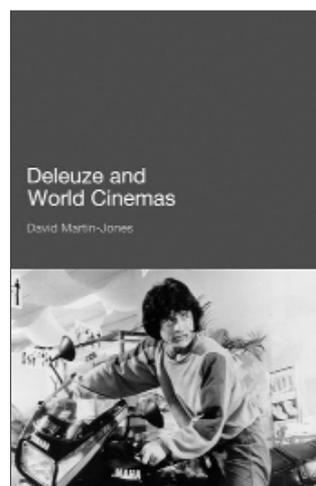
David Martin-Jones

Londres

Continuum International Publishing Group, 2011

288 páginas

34,95 \$



Desde su aparición, los dos libros que Gilles Deleuze dedicó al pensamiento sobre el cine (*L'image-mouvement. Cinéma 1; L'image-temps. Cinéma 2*) no han dejado de atraer el interés de filósofos, teóricos del cine y críticos. En la última década, se han multiplicado las obras dedicadas a examinar las ricas y, a menudo, misteriosas reflexiones del pensador francés. A veces, no se trata más que de abundar en la necesaria exégesis de una obra compleja, llena de sugerencias y de dificultades. En otros casos, como en *Deleuze and World Cinemas* de David Martin-Jones, se pide al lector ir más allá y someter a prueba el universo de categorías deleuzianas para remozarlas, ampliarlas y, si llega el caso, sustituirlas. No es la primera vez que Martin-Jones se acerca a la obra de Deleuze. En *Deleuze, Cinema and National Identity* (Edinburgh University Press, 2006) toma los dos libros sobre cine como herramienta para analizar la construcción de la identidad nacional en diferentes contextos culturales y cinematográficos. Combina ya entonces la adap-

tación de conceptos y términos deleuzianos con la crítica de su obra, confrontada con cines y películas que exceden el contexto de análisis y el canon desde los que se formulan las principales conclusiones de *Cinéma 1 y Cinéma 2*.

La estructura de *Deleuze and World Cinemas* es clara; su unidad, discutible. La primera parte («Spectacle I: Attraction Image») se compone de un solo capítulo, en el que el autor traza una línea de continuidad entre el cine de atracciones de la época de Méliès y los spaghetti western de los años 60. La segunda parte («History: Deleuze After Dictatorship»), de dos capítulos, se centra en las relaciones entre el cine y su modo de pensar la historia en dos contextos diferentes, Argentina y Corea del Sur. En su tercera parte («Space: Geopolitics and the Action Image»), aborda cuestiones de geopolítica a través del cine de Hong Kong y la obra de Michael Mann. Y la última retoma el cine indio popular (Bollywood) para introducir un nuevo tipo de imagen, la que denominará imagen-Masala («Spectacle II: Masala-Image»).

El lector podría preguntarse si hay algún tema o alguna tesis que dé unidad a un recorrido que transita por cines muy diferentes y por condiciones culturales tan dispares. Martin-Jones no propone en este libro una clave interpretativa para acercarse a la obra de Deleuze y tampoco está animado por el mismo espíritu de sistematización de los tipos de imagen del que hizo gala del filósofo francés. Muestra cómo utilizar y reinterpretar sus categorías (imagen-movimiento, imagen-tiempo, imagen-acción, espacios cualesquiera, imagen-cristal, etc.) a través del análisis detallado de películas y de contextos culturales a los que Deleuze no prestó o no pudo prestar atención. A partir de ahí, nos obliga a reconsiderar críticamente el valor absoluto de tales nociones y el modo de lectura promovido por el propio Deleuze. Así, critica algunos de los supuestos que subyacen a la distinción —dicotomía incluso— entre imagen-movimiento e imagen-tiempo, y sugiere la nece-

sidad de «explorar la selva rizomática que es el mundo de los cines, negándose a enfocar la atención en cualquier árbol privilegiado y a favor de un estudio atento de la multiplicidad creciente» (p. 235). Así irá pasando por el cine primitivo, anterior al dominio narrativo del lenguaje cinematográfico con el uso del montaje en Griffith, los spaghetti de producción multinacional en la Europa de los años 70, el cine argentino de los años 90, las películas de viajes en el tiempo en Corea del Sur, el cine de Hong-Kong representado por Jackie Chan, el cine popular indio o la conocida obra del director hollywoodiense Michael Mann. La diversidad de contextos, de *cines del mundo*, es evidente, y el sentido del examen al que quiere someter la obra de Deleuze aparentemente claro.

Uno podría, sin embargo, preguntarse por qué han sido estos y no otros los cines con lo que Martin-Jones ha sentido la necesidad de confrontar la obra de Deleuze, y por qué éstas las películas y los contextos históricos. Si mi lectura no es desacertada, parece como si el autor estuviera más preocupado por destacar cambios culturales y políticos interpretables desde la perspectiva de las transformaciones históricas provocadas por la globalización y la consolidación de la era postcolonial que por poner orden teórico en el universo de las imágenes. Sin duda, los cuatro capítulos centrales del libro apuntan en esta línea. En el capítulo 2, nos ofrece una lectura rica y detallada del melodrama argentino *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2001) con vistas a reinterpretar los diferentes modos en que puede ser recreada cinematográficamente la historia. Contrasta así cómo pensar la historia en contextos postcoloniales o de reacción a dictaduras que han ocluido toda una capa de la historia de un país, una capa que necesita volver al presente *como* historia a través de la visión de un niño (situación óptica pura propia de la imagen-tiempo). No hay nada especial o singular en el modo en el que la Segunda Guerra Mundial contribuyó a romper el nexo sensorio-motriz de la imagen-acción y liberar así

las imágenes para entregar a la visión las distintas capas del tiempo en la historia, como había supuesto Deleuze. Igualmente, el capítulo 3 —centrado en el cine coreano de los viajes en el tiempo— sirve como piedra de toque para la explicación deleuziana del tránsito entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo: las tres películas que examina Martin-Jones ponen en contacto el pasado y el presente de un modo tal que permiten repensar la historia nacional de una modernidad comprimida en Corea del Sur.

Los dos capítulos de la tercera parte insisten más aún sobre las transformaciones históricas provocadas por la globalización en distintos contextos culturales, y lo hacen a través de la exploración de la noción de espacio y, en particular, a partir de una recontextualización de la categoría de «espacios cualesquiera», una categoría que apela a espacios desgajados de sus coordenadas concretas en la acción. En primer lugar, para mostrar el cambio en el régimen de la imagen-acción desde categorías más propias de la imagen-tiempo, el autor apela a la película de Jackie Chan, *Police Story* [*Ging chat goo si*, 1985], distribuida en nuestro país con el título de *Armas invencibles*. En ella, se manifiesta la capacidad (novedosa) de una película de acción, no atrapada en el nexo sensorio-motriz de la imagen-movimiento, para mostrar a través de la espectacularidad de las escenas de acción del protagonista cómo se modifica la conexión, central por otro lado en el régimen de la imagen-acción, entre actor y entorno. Este género de películas piensa la relación local/global y, en particular, el modo en que la globalización transforma los espacios locales. En manos de Jackie Chan, una ciudad como Hong-Kong sufre un proceso de desterritorialización y de reterritorialización que le permite pasar a ocupar su lugar en el mundo globalizado. El capítulo 5 también aborda esta cuestión de los espacios urbanos en transición dentro de un mundo globalizado. Esta vez a partir de la obra de Michael Mann, con sus dos thrillers *Heat* (1995) y *Colla-*

teral (2004), cuya acción se sitúa en la ciudad de Los Angeles. De nuevo, aquí, las imágenes se mueven entre el régimen de la imagen-acción y la imagen-tiempo, entre la estructura de acción/situación/acción y la generación de cristales del tiempo en espacios cualesquiera.

Todo esto sugiere que lo que da unidad a este libro es el marco desde el que se abordan fenómenos sociales y culturales contemporáneos, un marco derivado de la crítica post-colonial y la extensión de la globalización. Este sería un buen criterio de lectura si las dos secciones centrales no estuvieran enmarcadas por dos capítulos que toman en consideración el cine como espectáculo y que, desde mi punto de vista, representan las conclusiones más interesantes del libro de Martin-Jones. En ellos argumenta a favor de la necesidad de introducir nuevos tipos de imagen en la «semiótica» deleuziana: la imagen-atracción y la imagen-Masala.

La originalidad de los análisis de Martin-Jones en los capítulos primero y sexto de *Deleuze and World-Cinemas* reside en el hecho de que nos recuerda que la presencia del espectáculo en el cine popular podría romper con la concepción del *todo* temporal que subyace a la interpretación de Deleuze, un todo entendido en los términos bergsonianos de la duración y la continuidad. La imagen-atracción, que el autor identifica a partir de los detallados análisis de Gunning sobre el cine anterior a la obra de Griffith, permite definir una concepción no-continua del todo. Las películas de esa época son básicamente atracciones cuyo objetivo no es la construcción de una narración sino atrapar el ojo del espectador. Deleuze había interpretado este cine primitivo como no perteneciendo al universo de imágenes de un todo, aunque sea indirectamente; son imágenes en movimiento, pero no imágenes-movimiento, cortes móviles de la duración. El autor francés, según la lectura de Martin-Jones, se apoya en exceso en las intuiciones metafísicas bergsonianas sobre el tiempo y pierde así la riqueza de concepciones de la tem-

poralidad expresadas en las distintas culturas. Pero es cierto, sin embargo, que Deleuze propone su categorización, menos como el resultado de un análisis cultural e histórico de las formas de expresión cinematográfica que como una reflexión metafísica sobre la naturaleza misma del tiempo y de los universos creados.

La segunda parte del capítulo despierta un igual interés, al extender esta categoría de la imagen-atracción para analizar los spaghetti western de bajo presupuesto de producción multinacional (hispano-italiana, sobre todo) que se realizaron en los años 70, películas construidas a través de una serie de espectáculos de luchas, enfrentamientos y duelos que no están guiados por el principio de transformar una situación (según el clásico esquema SAS' en términos de Deleuze) y donde se elimina toda referencia a un medio y a la configuración de la identidad nacional. Estas películas apelan a audiencias de todo el mundo y deliberadamente rompen el lazo íntimo entre protagonista y medio, propio del western clásico. Si la imagen-acción (y su compromiso con la continuidad narrativa) era el modo de expresión de la nacionalidad (*El nacimiento de una nación* de Griffith [*The Birth of a Nation*, 1915], como paradigma), es claro que todos estos mitos de la nación dejan de tener su pregnancia en el cine de atracciones, diseñado para audiencias internacionales más amplias y que responden a las sociedades globales de la época de la guerra fría.

El último capítulo introduce un nuevo tipo de imagen, la imagen-Masala. Esta remite a una concepción de la temporalidad que permite, al mismo tiempo, una expresión directa e indirecta del todo y se sitúa en un terreno por definir *entre* la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. Es de nuevo un sesgo cultural (y filosófico) lo que impide a Deleuze descubrir esta posibilidad de expresar la temporalidad. El cine popular indio (al que Martin-Jones se acerca en tres momentos históricos diferentes) es un cine en el que la narración progresa a través de espectáculos que

representan otras tantas interrupciones del flujo lineal de la progresión narrativa. No puede encuadrarse en un esquema de cine narrativo, en el que se progresa de una situación a otra a través de acción (SAS'), pues está construido a partir de digresiones interminables y de rodeos, que hacen avanzar la historia con espectáculos musicales y la creación de un tono emocional particular. El objetivo del capítulo es, de nuevo, cuestionar la distinción entre imagen-movimiento e imagen-tiempo: la imagen-Masala recoge un modo de relacionarse con un todo dhármico (principio cósmico según su relación con las transacciones y los destinos humanos) que no puede ser capturado en términos de duración. Lo que constituye una imagen-Masala es un peculiar ensamblaje de momentos que construyen ese todo dhármico, donde los espectáculos y las interrupciones no se limitan a una imagen-atracción (esencialmente un tipo de imagen-movimiento) sino que sugieren una presentación directa del tiempo, una expresión del movimiento del mundo (en tanto imagen-tiempo). El cine de Bollywood bebe de distintas tradiciones culturales de la India y logra resituirlas en las condiciones postcoloniales del país. Son estas tradiciones las que se dan cita en la imagen-Masala, y con ello logran desestabilizar los presupuestos tras la dicotomía deleuziana de imagen-movimiento e imagen-tiempo e introducir legítimas dudas sobre su carácter universal y necesario. La obra insiste una y otra vez sobre la raíz cultural de lo que Deleuze habría identificado como categorías del pensamiento. Podría decirse que, para Martin-Jones, toda metafísica está transida de vida cultural, y viceversa.

La cuestión que plantea la lectura del libro de Martin-Jones, cuando uno va más allá de los excelentes análisis fílmicos de cada película y de los esfuerzos por recontextualizar el tratamiento de esas mismas películas y de las categorías bajo las cuales son interpretadas, tiene que ver con el lugar que ocupan las reflexiones de Deleuze en una filosofía de la imagen y del cine en particular.

En algunos momentos, las limitaciones de las taxonomías deleuzianas son atribuidas a la adopción del marco metafísico bergsoniano, pero pronto pierde vigencia esta línea interpretativa y se propone una lectura más cercana a la crítica cultural y postcolonial. Pierden las categorías con ello su alcance metafísico; quizá debería ser así, quizá el propio Deleuze no tuvo intención de sujetarse a férreas cadenas interpretativas, de tono metafísico, sobre la imagen, y simplemente sugirió, a partir de sus análisis particulares –sesgados eurocéntricamente–, una taxonomía de imágenes inacabada y sin alcance universal. El pensamiento sobre el cine debería responder al carácter abierto propio de las contingencias del mundo que el propio cine intenta pensar. Si hay una idea que subyace a la obra deleuziana es que el cine –como otras artes– *piensa*; por supuesto, su tipología de imágenes, en la medida en que arraiga en distintos contextos culturales, identifica distintas formas de pensamiento propias del cine. Y nuevas formas de pensar están por venir; el cine no está atrapado en aspectos supuestamente constitutivos de su medio.

Nos encontramos, pues, con uno de los mejores conocedores de la obra de Deleuze, ante una obra que destaca por la brillantez de sus análisis fílmicos y por su loable esfuerzo por renovar y enriquecer la tipología de imágenes que proponen *Cinémas 1* y *Cinémas 2* a partir de una confrontación con cines del mundo, con una variedad de formas de producción y consumo de las imágenes que se insertan en tradiciones y en contextos culturales y socio-políticos muy diferentes. El objetivo es relativizar las categorías de Deleuze. Y si es claro que las conexiones discursivas que permiten enlazar todos estos niveles no superan a veces lo anecdótico, también es cierto que contribuyen a reflejar un interesante marco para la crítica ideológica. Si ese es el mejor destino para el pensamiento deleuziano sobre el cine y su lugar en una metafísica del movimiento y el tiempo es ya otra cuestión.

Jesús Vega Encabo

LA LLAMADA DE ÁFRICA: ESTUDIOS SOBRE EL CINE ESPAÑOL COLONIAL

Alberto Elena
 Barcelona
 Edicions Bellaterra, 2010
 353 páginas
 22 €



Al principio de este importante volumen, Alberto Elena enfatiza que la emergencia del séptimo arte coincidió con la pérdida definitiva de las colonias españolas en América y el Pacífico. Como consecuencia, el cine español colonial, entendido como representación de un designio imperial todavía en vías de desarrollo, trataría, no del primer periodo de «descubrimiento» y colonización –ya relegado al terreno del cine histórico– sino mayormente del proyecto africano, emprendido en el Protectorado marroquí, el territorio del Sáhara y la Guinea española. *La llamada de África* es, como asevera el autor, el primer estudio comprensivo de ese corpus, hecho que podría sorprender, dado el interés que el cine colonial ha despertado en otras latitudes, inspirado en parte en el auge de la teoría poscolonial. Elena es un autor idóneo para recuperar esta significativa vertiente del cine español. A lo largo de casi dos décadas, ha publicado numerosos trabajos esenciales sobre films españoles de temática colonial, otrora ignorados (incluyendo, por ejemplo, un