

cuestiones identitarias como los *no-lugares*, los personajes *borderline* y, finalmente, en las rupturas en cuestiones de género; la tercera parte es el turno de la experiencia de los límites, con la violencia, la muerte y el horror como hilos conductores de la misma en la parte más extensa del libro y en la que Imbert despliega un mayor número de subtemas; en la cuarta y última parte, el autor cierra el trabajo adentrándose en los límites de lo real, como consecución lógica del libro: todo debía llevar hacia el cuestionamiento, mediante el cine, de los límites de la realidad, hablando de la convivencia del hiperrealismo con otras propuestas que se decantan más por convertir lo real en espectral, de cómo el documental y la ficción se entrecruzan cada vez más no solo como una elección del cineasta sino como síntoma de una realidad que cada vez es más ambivalente e inestable.

Cada parte, como decíamos, está desarrollada en capítulos dedicados a uno o varios cineastas y, después, en el desarrollo del texto, normalmente, contrastados con otros cineastas. Queda en ocasiones la sensación de que, quizá, habría sido más pertinente y operativo el haber reducido el número de cineastas y de películas para realizar un análisis más focalizado, menos apabullante. Y sin embargo se entiende que Imbert haya buscado un sentido casi enciclopédico para entregar un libro que se presenta como un ensayo personal al mismo tiempo que, parafraseando a Ballard, en una guía para el usuario (cinematográfico) del nuevo milenio.

Israel Paredes Badía

LA EXPERIENCIA FÍLMICA. CINE, PENSAMIENTO Y EMOCIÓN

Imanol Zumalde

Madrid

Ediciones Cátedra, 2011

304 páginas

15 €



No es cosa menuda abordar las razones por las que el arte en general, y el cine en particular, nos produce eso a lo que, con sencillez encomiable, llamamos emoción. Tal propósito suele más bien provocar con sólo oírlo una exclamación entre jovial e irónica, que bien podría expresarse con dos palabras, a secas: ¡menuda cosa! Pues bien, eso es, ni más ni menos, lo que Imanol Zumalde aborda en su último libro, titulado *La experiencia fílmica*, y subtítulo *Cine, pensamiento y emoción*. O, diciéndolo con sus palabras, «este volumen pretende sentar las bases para una hermenéutica de la emoción fílmica o, lo que viene a ser lo mismo, aspira a poner en limpio por qué experimentamos un amplio catálogo de sensaciones cuando vemos sombras animadas proyectadas en una pantalla» (p. 9). Ambición nada pacata. Aspiración en absoluto baladí. Como bien cabe acordar. Y no poco digna de atención.

Quién no se ha preguntado alguna vez por qué narices se emociona con una escena de tenor, a su parecer, tan ridículo. O a qué viene turbarse con un momento erótico que a todas

luzes nada tiene que ver con las preferencias habituales. Razón, o razones, suficientes para deducir que en tales experiencias intervienen más factores de los evidentes y tangibles. Razón o razones que invitan a creer que para suscitar tales afectos no basta sólo con la potencia semántica de los textos. Acaso se requiera también una disponibilidad apropiada del sujeto afectado por ellos. Decimos acaso, pero, sin duda, podríamos prescindir de la aleatoriedad implícita en el adverbio. Se requiere, en suma, que intervenga la subjetividad del lector/espectador que se relaciona con el texto. ¿O no? He aquí la madre del cordero. El motivo de la discordia. Dicho con otras palabras, en forma de pregunta: ¿está o no el sujeto sometido a la ley del significante o puede aspirar a algún tipo de autonomía a la hora de leer un texto, sea éste literario, fílmico o pictórico?

La pregunta no la plantea Imanol Zumalde en este libro que aquí reseñamos. Él sólo espoldea implícitamente su trasfondo teórico. Viene haciéndolo, por lo demás, de un modo u otro, en cada uno de sus libros. En *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar* (IVAC / Generalitat de Valencia, 2002), lo evoca mal que bien en su primer capítulo, no en vano titulado «La cuadratura del círculo o cómo interpretar la interpretación». De un modo más explícito lo acomete en el capítulo sexto de *La materialidad de la forma fílmica* (Universidad del País Vasco, 2007), cuyo subtítulo es suficientemente indicativo: *Crítica de la (sin)razón posestructuralista*. Libro éste al que ya prestamos nuestra atención en el n.º 26 de la revista *Secuencias*. Y lo reitera de nuevo aquí, en *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*, haciéndolo tal vez con mayor extensión y detenimiento. Pero la pregunta, como decimos, no la plantea él. En realidad resumimos con ella la escena primigenia del alumbramiento de lo que se ha dado en llamar posestructuralismo y que dio pábulo a las distintas posiciones, o corrientes, o tendencias teóricas que hoy coexisten en la

práctica del análisis fílmico. O como Imanol Zumalde dice: «las discrepancias epistemológicas de fondo que enfrentan en el presente a las distintas escuelas de pensamiento sobre el cine» (p. 73). Pregunta, por lo tanto, que remite a un debate no poco proceloso y decisivo. Y cuyo tópico emblemático en el campo de las reflexiones sobre la imagen bien puede decirse que lo constituyen algunas de las nociones propuestas por Roland Barthes para su análisis, muy particularmente la de *punctum* y la del *sentido obtuso* o *tercer sentido*.

Como bien saben los conocedores de la obra del autor de *El grado cero de la escritura*, *S/Z* o *La cámara lúcida*, tales nociones señalan de modo palmario el abandono del objetivismo cientificista propio del estructuralismo para dar paso a lo que se entiende como periodo posestructuralista. De ahí que Imanol Zumalde, partidario como es de la «semiótica de raigambre estructuralista» (p. 92), salpique su texto de alusiones más o menos críticas, cuando no peyorativas, a este segundo Barthes. Por ejemplo, al referirse al artículo de Serge Daney «El travelling de *Kapó*», publicado en el n.º 4 de la revista *Trafic* en otoño de 1992, en el que describe la decisiva importancia que para él tuvo la lectura del artículo de Jacques Rivette titulado «De la abyección», y publicado en el número de junio de 1961 de *Cahiers du cinéma*, no duda en confesar que «le recuerda poderosamente al tercer sentido o sentido obtuso de Roland Barthes» (p. 71), a la que considera «la construcción teórica que mejor refleja esa actitud remisa a la racionalización de lo patémico fílmico» (p. 71). Asimismo, líneas más adelante, en su encomiable defensa de una estricta racionalización como inexcusable requisito para obtener el máximo placer de la vivencia estética o de la experiencia fílmica (o, lo que viene a ser lo mismo, la emoción fílmica), adscribe sin ambages las propuestas barthesianas a la mera irracionalidad cuando afirma: «hablamos, por si cupiera alguna duda, de una emoción pura que

se propugna inaccesible al metalenguaje, lo que amén de blindarla contra la razón, equivale a decir que sobre ella no es posible argumentar nada sensato, a pesar de que el propio Barthes en un ejercicio rayano en la orfebrería literaria, vertió ingentes ríos de tinta intentando (me temo que infructuosamente) poner negro sobre blanco sus convulsas y variopintas experiencias obtusas» (p. 71).

Contundentes palabras que, además de arremeter contra el Barthes posestructuralista, o segundo Barthes, como se prefiera, parecieran contener una concepción bien precisa de la razón y de su correlato o puesta en práctica: la racionalización. Concepción que, sin embargo, no se nos ofrece en ningún apartado del texto. Diríase que la razón es para Zumalde una, tan obvia como translúcida, y que si no se está con ella se está sencillamente contra ella y se incurre simple y llanamente en mera irracionalidad. A este respecto, para salir de dudas, contamos sólo con el subtítulo de su libro precedente, que reza, como ya hemos dicho, *Crítica de la (sin)razón posestructuralista*. De lo que se puede inferir con facilidad que su concepción de la razón no es otra que la sostenida por el estructuralismo. Pero nada más. *Roma locuta, causa finita*, decía el clásico. Zumalde apuesta por el rigorismo de la razón sin consideración ni comentario alguno acerca del posestructuralismo como un avatar más de las críticas a la racionalidad que desde Max Weber y Adorno/Horkheimer, o, sin ir más lejos, Ortega y Gasset, se han llevado a cabo en el pensamiento contemporáneo. Ignorando, en suma, los nefastos efectos a los que ha conducido la apuesta absolutista por el purismo de la razón.

Por otro lado, Imanol Zumalde tampoco parece compartir la distinción entre textos de placer y textos de goce, que Barthes propuso en su libro *El placer del texto*. En este sentido le basta —no somos capaces de percibir si por desinterés o por mera recusación— con dedicarle una nota a pie de página para aclarar que utili-

zará ambos términos, placer y goce, «indistintamente, como si fueran sinónimos, defendiendo a capa y espada no sólo la diligencia del análisis textual a la hora de esclarecer el placer del texto, sino el carácter perfectamente inteligible del goce intelectual que propone la exégesis esclarecedora» (p. 33, nota 29). Ciertamente que Barthes estableció su distinción a partir de textos literarios. Pero estaría por ver si no encierra alguna potencialidad teórica si se aplicara al terreno audiovisual. De todos modos, sea como sea, confiemos en que estas observaciones ayuden a comprender mejor las posiciones con las que Zumalde despliega su metodología analítica en la segunda parte de su texto.

Porque el libro está compuesto de dos amplias partes. La primera se nos ofrece presidiada por este sugestivo encabezamiento: «La emoción fílmica: un balance teórico». Y la segunda por este otro, no menos sugestivo: «Los placeres del sentido: análisis y goce intelectual». Una y otra se nos presentan subdivididas en capítulos. Los epígrafes que presiden los capítulos de la primera son: «I) Cómo analizar películas y disfrutar en el intento». «II) La vivencia estética. Del síndrome de Stendhal al goce intelectual». «III) El caleidoscopio de la emoción cinematográfica. La teoría frente a los afectos y las sensaciones fílmicas». «IV) Vivir su vida. Por qué nos emocionamos cuando vemos películas». Y los que presiden los capítulos de la segunda son: «I) Oda a la imperfección. Las tribulaciones del Chaplin sonoro». «II) El largo viaje a casa. Algunas consideraciones en torno a la morfogénesis del Ford de madurez». «III) Las cuatro edades de la luna. Visto y no visto en la estilística de Kenji Mizoguchi». Divididos todos y cada uno de ellos en sus correspondientes apartados, los de la primera parte abordan cuestiones teóricas. Y los de la segunda, como fácilmente se puede inferir, se centran en el pormenorizado análisis de algún aspecto central de los cineastas citados. Es en ésta sobre todo donde la incisiva observación analítica de Imanol Zumalde ofrece

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

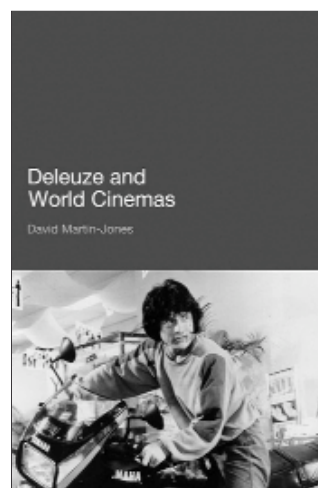
David Martin-Jones

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-