

Estamp(it)as multiculturales. Las tribulaciones del texto fílmico contemporáneo ante las veleidades de la crítica posmoderna

Estanpa(txo) kulturantzak. Gaur egungo testu filmikoaren atsekabeak kritika postmodernoren apetaren aurrean

Multicultural Prints. The Troubles of the Contemporary Filmic Text in front of the Postmodern Critic Mutations

*Imanol Zumalde*¹

zer

Vol. 13 – Núm. 24
ISSN: 1137-1102
pp. 223-236
2008

Recibido el 19 de junio de 2007, aprobado el 12 de febrero de 2008

Resumen

Si hasta hace poco la teoría ha ido a la zaga del arte de suerte que el instrumental metodológico y las armas conceptuales han venido adecuándose a las fluctuaciones estéticas, hoy día son las formas artísticas las que se nutren de ciertos paradigmas teóricos. Me refiero a los *Cultural Studies* y a las películas de estricta *obediencia multiculturalista* que irrumpen en las carteleras de todo el orbe. La senda fue abierta por Hollywood con *filmes puzzle* que reproducen el utópico mosaico neotribal propugnado por el multiculturalismo, pero hace tiempo que el fenómeno hizo metástasis por estos lares. Pero en Europa todavía es posible cierta disidencia.

Palabras clave: Multiculturalismo · Cine · Políticamente correcto · Norteamérica · Europa

¹ Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, imanol.zumalde@ehu.es

Laburpena

Orain dela gutxira arte teoria artearen atzetik joan bada ere, hortaz tresna metodologikoak eta arma kontzeptualak gorabehera estetikoetara egokituz, gaur egun forma artistikoak dira zenbait paradigma teorikoetatik elikatzen direnak. *Cultural Studies* delakoei buruz ari naiz, eta mundu zabaleko ikuskizunen sailetan azaltzen diren kultura-aniztasuneko mendetasun hertsiko pelikuleta ere. Hollywood-ek zabaldu zuen bidea kultura-aniztasunak bultzatutako mosaiko utopiko neotribala erreproduzitzen duten puzzle-filmeekin, baina duela asko fenomenoak metastasia sortu zuen gure inguruan. Europan, berriz, posible da oraindik nolabaiteko disidentzia.

Gako-hitzak: Kultura-aniztasuna · Zinema · Politikoki zuzena · Ipar Amerika · Europa

Abstract

If until now Theory has gone behind Art so that methodological instruments and conceptual weapons have become adapted to the aesthetical fluctuation, nowadays they are the artistic forms that nourish from theoretical paradigms. I'm referring to *Cultural Studies* and the films which are shown all over the world that accept this ideological perspective. The path was open by Hollywood with *puzzle films* that reproduced the utopic neotribal mosaics defended by *Cultural Studies*, but long time ago this phenomenon made metastasis here. However, in Europe disidence is still possible.

Keywords: Multiculturalism · Cinema · *Politically correctness* · North America · Europe

Dado que el cine dominante comercia con héroes y heroínas, las comunidades minoritarias tienen derecho a pedir su parte del pastel por una simple cuestión de igualdad en la representación.

Robert Stam

1. Formas disonantes de interpretar la interpretación

La genealogía y la filiación teórica de los Estudios Culturales revelan sin tapujos que este archipiélago de escuelas es un avatar tardío de la posmodernidad, fenómeno, a su vez, transversal que afecta genéricamente a las Ciencias Humanas en el último tercio del siglo pasado pero que tuvo su epicentro en la filosofía cuando ciertos teóricos² se apropiaron del término ya manejado en las artes plásticas y la arquitectura para etiquetar la puesta en crisis del proyecto racionalista y moderno de la Ilustración. Este empeño por trascender lo moderno cambiando el paradigma epistemológico (Michel Foucault propone la noción de *ruptura epistémica*) cobró forma de muy diversas maneras: en el ámbito de la exégesis, sin ir más lejos, cristalizó a modo de impugnación de los principios tradicionales de la hermenéutica clásica que concedía preeminencia a los designios del discurso, para en su defecto otorgar al lector (sobre todo a ese crítico “creativo” que actúa como si *todo texto fuera un “pretexto”*) el protagonismo estelar de la interpretación. Hablamos de un proceso que se toma su tiempo, escalonado y gradual en virtud del que el estructuralismo hegemónico hasta esa fecha fue evacuado o desplazado del centro de la escena académica para ir situando en su lugar a la deconstrucción primero, a la teoría feminista después, y por último a esa promiscua constelación teórica que llamamos *Cultural Studies* o multiculturalismo.

Sin entrar en mucho detalle (hago una pormenorizada descripción de estas cuestiones en Zumalde, 2006: 165-208), se me ocurre que todo ello podría resumirse concluyendo que al cabo de esta enconada diatriba llegamos a una situación (la de los estudios de cine hoy día) en la que impera una bipolaridad entre unas teorías orientadas al lector y al contexto, y otras orientadas al texto. Hay quienes a la hora de establecer lo que dice una película sólo conceden crédito a lo que Umberto Eco llama *intentio auctoris*, es decir al autor (léase, la mayor de las veces mas no siempre, el director de la misma) y a sus circunstancias (en las que, según

² La publicación, en 1979, de *La condition postmoderne* de Francois Lyotard es el pistoletazo de salida. Al año siguiente Jürgen Habermas pronunció en Frankfurt su discurso titulado *La modernidad, un proyecto inacabado*. En otoño de 1982 Fredric Jameson dicta su primera conferencia sobre la posmodernidad en el Whitney Museum of Contemporary Arts. Para una descripción convincente de los afluentes teóricos, la génesis y las derivaciones de la posmodernidad acudir a Perry Anderson (2000).

los protocolos de la crítica contextual, caben tanto las menudencias de la vida íntima del interfecto cuanto los percances históricos de toda índole, mención especial hecha al anecdotario del rodaje, que acaecen en el periodo de gestación del filme). En el mismo lado del frente están los analistas (entre los que se cuentan los epígonos de la deconstrucción, los multiculturalistas y, con matizaciones, el neoformalismo bordwelliano) que maniobran exegéticamente con arreglo a lo que Eco denomina *intentio lectoris*, o lo que viene a ser equivalente, los que cimentan la interpretación en aquello que el espectador aprecia discrecionalmente en la película.

Contra todos los anteriores se sitúan quienes consideran que lo más sensato y operativo a la hora de determinar lo que una película dice consiste en acudir a ella e interrogarla haciendo valer lo que Eco llama *intentio operis*. Aunque con diferencias apreciables, la hermenéutica y el estructuralismo, caídos hoy en desgracia por los volátiles antojos de las modas epistemológicas, entienden la práctica de la interpretación bajo esa premisa rectora según la cual el sentido no reside en otro lugar que en las formas de expresión, pero no deducen de ello que esas formas (imágenes y sonidos en una película) tenga una única y unívoca interpretación. Asumen, en fin, el fenómeno de la polisemia sin medias tintas (los *sentidos plúrimos* de la hermenéutica clásica, en tanto que taxonomía útil de los potenciales efectos de sentido de las sagradas escrituras, constituyen un ejemplo categórico de lo dicho) pero no la consideran infinita ni al albur de las susceptibilidades significantes del intérprete: las significaciones de un texto no pueden ser ilimitadas, cualquier formulación expresiva no puede funcionar como vehículo de cualquier significado, determinadas formas nunca serán portadoras de determinados significados, hay cosas que una película no dirá bajo ningún contexto. He aquí limpio de polvo y paja, resplandeciente, la discrepancia nodal entre una manera y otra de ver las cosas.

A la sombra del eclipse de los grandes relatos decretado por la posmodernidad, ciertas corrientes teóricas del inmediato presente no admiten, en efecto, que la interpretación esté constreñida, sometida a unos límites, que tenga cortapisas, restricciones, cláusulas, estipulaciones, requisitos; que los textos, en definitiva, se acompañen de un modo de empleo o que su lectura obedezca a unas instrucciones de uso que funcionan a la manera de cortafuego que previene el incendio de la interpretaciones aberrantes, aquellas que, no previstas por el texto, burlan el perímetro de la polisemia.

Este asalto a la lógica inmanente del discurso ha sido emprendida de diversas maneras. Inspirada en las arquivoltas teóricas de Derrida, la deconstrucción *made in USA* propone la lectura como un acto de sabotaje al orden semántico del texto perpetrado por un intérprete francotirador

que se enfrenta a los consensos exegéticos de la Cátedra (a lo que se ha considerado históricamente que dicen los textos clásicos) mediante ejercicios cercanos al *happening hermenéutico*, en los que se imputan a la obra en cuestión los más audaces y peregrinos significados que son, precisamente, aquellos que violentan de forma más acrobática la *intentio operis*.

Si deconstruir es en puridad un acto de transgresión individual emprendido en solitario por un lector francotirador, interpretar un texto en clave feminista (según los *Gender Studies*) o multiculturalista (desde el caleidoscópico prisma de los estudios culturales) se cifra en establecer qué es leerlo como mujer (y poco más tarde con la eclosión de los *Gay Studies* y la *Queer Theory*, como gay, lesbiana, etc.), como afroamericano (*Black Studies*), como asiático (*Asian Studies*), como latino (*Chicano Studies*) o, para plantarse en algún punto cercano, como *euskaldun* (porque como era previsible también existen, por obra y gracia alicuota de la Boise State University de Idaho y la University of Nevada de Reno, destino sabático y estival predilecto de profesores e investigadores de origen vasco, los preceptivos *Basque Studies*).

La idea de fondo es la misma (el sentido es un factor exógeno al discurso puesto en liza por el intérprete en el acto de lectura), pero de unos a otros media un cambio cuantitativo que va de lo singular (el destructor furtivo que actúa en solitario) al plural de las guerrillas semióticas de los *Cultural Studies*. El péndulo de la crítica viró del individuo hipersensible al grupo agraviado. Sucede que en este brusco viraje de la microsegmentación a la macrosegmentación exegética concurren circunstancias insólitas cuyo escrutinio cobra interés añadido en la medida en que terminan por hacer mella en el ejercicio estético de ciertos cineastas. Veamos cómo acaece eso.

2. Dándole la vuelta al calcetín: el origen de los filmes de obediencia multiculturalista

Hasta hace bien poco la teoría ha ido a la zaga del arte de suerte que el instrumental metodológico y las armas conceptuales han venido adecuándose con fructífero retardo a las fluctuaciones, siempre caprichosas, de la estética. La génesis de los conceptos que maneja la teoría de cine, surgidos la mayor de las veces con vocación descriptiva *ad hoc* a la sombra de las aportaciones novedosas de los cineastas, confirma esta constante histórica. Basta con atender, por ejemplo, a las nociones de *autor cinematográfico* y de *film noir*, dos de las ideas críticas que mayor fortuna y permanencia han alcanzado en el proceloso ámbito de la

reflexión en torno al cine, para caer en la cuenta de lo que estamos hablando.

Refractarios al cine francés de finales de los años cincuenta (solo Renoir, Bresson, Cocteau, Melville, Gance, Ophuls, Becquer y Tati se salvan de la quema), los consabidos redactores de *Cahiers du cinéma* dirigieron su mirada al Hollywood del reciente pasado donde espigaron algunos casos (primero fue Howard Hawks, al que siguieron Hitchcock, Lang, Preminger y compañía) de cineastas que, a modo de contraejemplo de sus compatriotas, habían conseguido dar cauce a su expresión personal en el opresivo contexto del *studio system*. En paralelo la crítica cinematográfica francesa acuñó el concepto de *film noir* para, a la luz difusa de ciertas afinidades temático-formales, englobar una serie de películas producidas en Hollywood durante los años cuarenta, aunque, son abstrusas palabras de Slavoj Žižek (2000: 246), “ignorante de la tradición ideológica del populismo individualista anticombinatorio, percibió mal a través de las lentes existencialistas la postura heroica fatalista cínico-pesimista del héroe *noir* como actitud socialmente crítica”. Con independencia de que una y otra constituyan categorías de la crítica francesa (y posteriormente de la historiografía del cine *in extenso*) carentes de correlato real en el cine estadounidense, ambos casos demuestran que la reflexión teórica a propósito del séptimo arte ha venido cuajando como visión retrospectiva de una *intelligentsia* europea (y afirmo esto a sabiendas de que generalizo osadamente) empeñada en la conceptualización de la praxis fílmica norteamericana.

Con la promiscua eclosión de los nuevos cines que siguió al ocaso del cine clásico *made in* Hollywood esta tendencia se reorienta geográficamente (aunque sólo fuera en parte dado que el concepto de cine *underground*, por ejemplo, responde a un fenómeno netamente americano, neoyorquino para más señas), de manera que, anticipándose de nuevo (éste sí es un rasgo inmutable hasta hace bien poco), las novedades estéticas de los cineastas europeos de última hora apremiaron a la crítica para que pusiera al día su arsenal teórico con conceptos como la *nouvelle vague*, el *cinéma vérité*, el *free cinema*, etc.

En épocas de confusión, sin embargo, ocurren fenómenos extraños: hoy día son las formas artísticas las que se nutren, haciendo suyos sus prejuicios ideológicos y mimetizando alambicadamente su factura formal, de ciertos paradigmas teóricos que vieron la luz hará no mucho tiempo en el singular *small world* universitario anglosajón. Me refiero, claro está, a los *Cultural Studies*, sustituto de esa *perspectiva eurocéntrica* que, a su decir, ha detentado aviesamente en el curso de la Historia “el monopolio de la belleza, la inteligencia y la fuerza”. Frente al discurso eurocéntrico, suerte de sesgado sincretismo de prejuicios coloniales, imperialistas,

racistas y sexistas, el proyecto multicultural, así lo describe Robert Stam (2001: 310), “contempla la historia del mundo y la vida social contemporánea desde una perspectiva de igualdad radical entre los pueblos en cuanto a estatus, inteligencia y derechos”; aparatosa maniobra que en el espacio que nos ocupa, el de la creación y la exégesis fílmica, se cifraría, dicho en su jerga, en *descolonizar la representación*.

Porque de la misma manera que el marketing divide el mercado en segmentos de compradores potenciales en función de sus gustos, intereses y necesidades, los estudios culturales, como adelantaba más arriba, desglosan el espacio de la interpretación con arreglo a una diversidad de “identidades”. Ya no es posible hablar de interpretación en singular, sino de un mosaico neotribal de lecturas a la carta según las susceptibilidades de cada grupo identitario. Stuart Hall propone *modos sociológicamente distintos de ser espectador*, de la misma manera que Stanley Fish propugna la existencia de *comunidades interpretativas*. Los particularismos se fetichizan hasta el punto de que el género, la clase, la raza o la identidad sexual se convierten en el único rasero para medir semánticamente los discursos. Por ejemplo, desde el prisma del multiculturalismo no es posible esgrimir criterios genéricos válidos para todo el mundo a la hora de determinar si una película es buena o mala. La película de marras será estimable para cierta categoría de personas, y hedionda para otras. La evaluación estética se somete a criterios de pertenencia a tal o cual “identidad”, y la lectura se convierte en un espacio de tránsito discrecional semejante a un autoservicio semántico.

Lo *políticamente correcto* es el correlato social de este estado de cosas epistemológico. En la medida en que todos los grupos identitarios son considerados equivalentes desde el punto de vista cultural, se cuida con extremado celo que esa igualdad de pleno derecho recién conquistada por los grupos agraviados históricamente por el eurocentrismo antaño hegemónico sea efectiva en los usos sociales y en las formas lingüísticas (ya no es lícito hablar de *negros* e *indios* sino de *afroamericanos* y *aborígenes* o *nativos americanos*). La sociedad estadounidense ha metabolizado estos rituales de actuación social de origen académico de modo que esta retórica multicultural consistente en hallar sustitutos eufemísticos con el fin de eludir discriminaciones y evitar ofensas es moneda corriente más allá de las aulas universitarias. En reciente publicación, Umberto Eco (2007: 109-117) aporta un elocuente catálogo de dislates etimológicos auspiciados por la *politically correctness*: la palabra *invidente* sustituye a *ciego*, la perifrástica denominación de *técnico ecológico* ha relevado al tradicional oficio de *barrendero*, y en el furor combativo “algunos sectores del movimiento feminista han propuesto dejar

de utilizar el término *history* (porque *his* es pronombre masculino) y sustituirlo por *herstory*".

Atento a las veleidades y oscilaciones del gusto del público soberano, el omnívoro negocio del *Entertainment*, en el que la producción y explotación de películas ocupa un espacio cada vez más restringido y diversificado, ha hecho lo propio con lo que de un tiempo a esta parte ciertos filmes de relumbrón facturados en Hollywood son reflejo nítido de los postulados multiculturalistas. La pescadilla se muerde la cola y los protocolos de interpretación creados para volver a leer "correctamente" las viejas películas con objeto de "descolonizar la representación", han terminado por propiciar películas a su imagen y semejanza: filmes políticamente correctos o de obediencia multiculturalista. Por arte de birlibirloque los púlpitos universitarios han sentado cátedra en los estudios californianos.

3. El mosaico neotribal: Hollywood ante los vericuetos de lo políticamente correcto

Para decirlo todo, Hollywood ha reaccionado frente al multiculturalismo de dos maneras o según dos fórmulas: la primera consiste en salirse por la tangente de la espectacularidad, la segunda en asimilar ese mosaico neotribal que estatuyen los *Cultural Studies*. Laurent Jullier (2006: 30) ha glosado esta dicotomía contraponiendo con perspicacia el *Melting Pot* al *Salad bowl*.

Por un lado tendríamos películas que ignoran el fenómeno del multiculturalismo reproduciendo el modelo del cine clásico que proponía reunir individuos diferentes (*crisol de razas*) en la celebración de valores comunes. Aquí Hollywood juega la carta del *entertainment* (que, como puntualiza Jullier, significa etimológicamente "mantener juntos", es decir, constituir grupo) mediante *películas-impacto* que procuran sensaciones fuertes e inmediatas mediante una recepción en términos de *feeling* (la imagen filmica ya no es un cuadro visible sino un espacio audiovisual que hay que explorar con todo el cuerpo, excepto quizá con el cerebro). Aunque los video clubs de barrio están atestados de esta suerte de productos, no se me ocurre mejor ejemplo que *A todo Gas* (*Fast and Furious*, Rob Cohen, 2001), convertido ya en tan infame como rentable trilogía³, donde en un recipiente audio-visual propicio, cuan *películas-demo*, para la exhibición y venta de *Home-Cinemas*, jóvenes de todas las determinaciones étnicas

³ *A todo gas 2* (*2 Fast, 2 Furious*, John Singleton, 2003); *A todo gas 3* (*The Fast and the Furious: Tokio Drift*, Justin Lin, 2006).

ahitos de testosterona comparten el culto oligofrénico a la velocidad y al *tunning*.

Por otro, Hollywood ha facturado *filmes puzzle* que portan consigo determinados signos que cada grupo sociológico identifica y reconoce con vistas a un funcionamiento semiótico similar al de los bloques televisivos de *spots* publicitarios, donde cada cual conecta y empatiza con el mensaje concebido para su *nicho identitario*. A semejanza de la ensalada (de ahí la pertinente metáfora del *Salad bowl*), los ingredientes se disciernen, están mezclados pero no disueltos o amalgamados como en el zumo multifrutas o el puré del *Mealting Pot*. *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) o *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999) son según Jullier prototipos modélicos de esta suerte de objeto *adaptado* que halaga al *target* (espectadores de quince a veinticinco años) más rentable del mercado cinematográfico occidental. Pero es la segunda la que con mayor claridad despliega ese *dramatis personae* de diseño transversal y generalista que se ofrece al espectador cuan *self service* patémico. Y es, asimismo, demostración inapelable de que el texto multiculturalista *tout court* se quiere *zeligiano* toda vez que, como el personaje camaleónico de Woody Allen, adopta por mimesis el aspecto de su espectador/interlocutor.

A diferencia de la que aspira a unir por la vía de la espectacularidad hueca y sin pretensiones, esta segunda fórmula ha propiciado filmes de *qualité* que han seducido al público (por así decir) culto por un doble rasero: hay películas que sacan descarnadamente a la palestra los conflictos de incompatibilidad cultural y violencia derivados de la diversidad étnica en las megápolis estadounidenses, pero que aprovechan la tesitura para poner de relieve que todos los miembros de la comunidad, singularmente los que agreden al prójimo o se saltan la Ley a la torera, tienen sus razones (la mayor de las veces inducidas por el agredido) para hacerlo. Ante películas como la oscarizada *Crash* (Paul Higgis, 2004), ejemplo supino de esta suerte de caleidoscópico texto posmoderno de turbia coloración ideológica, uno tiene la desasosegante sensación de que la dicotomía entre el Bien y el Mal ha quedado definitivamente diluida para mayor gloria de lo políticamente correcto. En *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006) la desazón del espectador es la consecuencia prevista por el singular *efecto mariposa* (inherente a la infausta globalización) que construye su trama donde, por bienintencionado que sea, el más nimio gesto de los pudientes del mundo desarrollado (léase, el regalo de un arma hecho a un pastor del Magreb por un cazador japonés, improbabilidad ontológica donde las haya, dicho sea de paso) provoca, vía satélite había que suponer, devastadoras consecuencias en la existencia (sobre todo) de los desheredados del mundo.

Pero junto a este multiculturalismo aguerrido más o menos encubierto, en el panorama filmico norteamericano también es posible discernir idéntica cantinela en versión *Light*. Tal es el caso de la más reciente película del talentoso M. Night Shyamalan que da clausura al copernicano reajuste ideológico experimentado por su filmografía en sus tres últimas entregas. Genuina maniobra de reorientación geoestratégica que parte de un filme tan incorrecto como *Señales* (*Sight*, 2002), donde un villorrio de la América profunda recibe al extraño-extraterrestre a tiro limpio (la presencia al frente del *cast* de ese Mel Gibson hechizado por la violencia que impregna de tintes fascistas todo lo que toca, constituye toda una declaración de intenciones), sigue con *El bosque* (*The Village*, 2004), en el que un puñado de blancos impolutos que vive, tras un profiláctico precinto de terror, blindada a cal y canto contra la contaminación foránea, se ve obligado a acudir al demonizado exterior en pos de medicinas que salven la vida a uno de sus miembros sobre el que recae la responsabilidad de perpetuar el grupo, y concluye con *La joven del agua* (*Lady in the Water*, 2006), fábula más acorde con los tiempos que corren en la que, amén de recibir con guante blanco a la intrigante chica subacuática venida de otro mundo, el futuro inmediato de éste depende del esfuerzo conjunto de los miembros de todas las razas e identidades que conviven, dándose la mano y arrimando el hombro cuan utópica Arcadia multicultural, en la comunidad de vecinos donde transcurre la acción.

4. La metástasis europea

Este fenómeno, como viene sucediendo con las modas epistemológicas y culturales, ha hecho metástasis en Europa, promiscuo espacio geográfico en el que comienzan a menudear filmes de obediencia multiculturalista en su doble versión *Soft* y *Hard*. A la primera categoría pertenecen sin duda las películas de Gurinder Chadha⁴, visión amable, edulcorante, en cierta medida capriana y con final siempre feliz de los conflictos de la sociedad poliétnica o intercultural de nuestros días, donde las madres (inglesas de pura cepa o de origen shij, tanto da) aceptan a regañadientes que sus hijas se ejerciten en esa disciplina eminentemente macho que es el fútbol (*Quiero ser como Beckham*, *Bend it like Beckham*, 2002). Pero eso no es más que la antesala o estadio preliminar que conduce al matrimonio mestizo o interracial, escollo supremo y cuasi infranqueable en torno al que gravita el universo chadhiano que ha sido por fin hollado, con no poco regocijo y abigarrada mixtura musical, en *Bodas y prejuicios* (*Bride &*

⁴ Directora nacida en Etiopía en el seno de una familia de origen shij que realiza películas en Inglaterra con éxito internacional. Como se ve, la credenciales de Chadha son un dechado de esas virtudes multiculturales de las que hacen ostentación sus películas.

Prejudice, 2006), versión multiculturalista y boolywoodiense del inmortal texto pre-victoriano en el que los conflictos de clase cincelados por la prosa de Jean Austen son travestidos filmicamente como desavenencias de índole étnico-cultural, siempre superables a poco que pongamos de nuestra parte.

El multiculturalismo *Hard* modalidad europea, por su parte, ha alcanzado su ápice dogmático con *Negocios ocultos* (*Dirty Pretty Things*, Stephen Frears, 2002), producción británica anterior (dato este a tener muy en cuenta) a las bombas del metro de Londres que no sólo retrata con su *dispositivo en puzzle* el mosaico neotribal de las urbes europeas, sino que concibe la anécdota según el esquema epistemológico creado por los *estudio culturales* para (re)interpretar la Historia. Quiere decirse que en esa macedonia de razas (en los *dramatis personae* conviven, en genuino *Salad bowl*, un nigeriano, una turca, una africana, un ruso, un chino, varios paquistaníes, un español...) hay una manzana podrida, la que corresponde (aquí no hay lugar al azar) al personaje (de significativo sobrenombre *Sneaky*) interpretado por Sergi López, suerte de luciferino y recalcitrante archivillano cuyo nefando carácter (amén de explotar a sus subordinados, se saca un pingüe sobresueldo traficando con órganos de inmigrantes sin papeles a los que abandona moribundos) se ve coronado por su pertenencia al biotipo étnico blanco-caucásico. Película que somete a un multicultural *aggiornamento* a la problemática interracial de *Mi hermosa lavandería* (*My Beautiful Laundrette*, 1985), loable filme que los nuevos tiempos han dejado caduco, en el que el mismo Frears retrataba las andanzas de algunos ingleses de origen paquistaní miembros de la *High Society* londinense merced a muy sucios negocios cuya hostilidad para con la pareja homosexual protagonista era equiparada a la de los neonazis que los apalean. Hablamos, pues, de una película de rabiosa actualidad, didáctica y de tesis, más prescriptiva que descriptiva, que llama la atención no tanto por ponerse en benemérito gesto del lado de los damnificados, sino por hacerlo *a la manera* multicultural y antieurocéntrica proclamando al calor de los tiempos que los blancos son (somos) la fuente de todos los males.

5. Espacios (personales) de disidencia

Por fortuna no todo es papanatismo y genuflexión ideológica a la *doxa* multicultural en el dispar escenario cinematográfico contemporáneo. Sea porque aquí todavía es posible cierta disidencia estética a la lógica implacable del mercado o porque algunos persisten en concebir por estos lares la idea de Occidente inextricablemente aneja a un núcleo de valores innegociable (no conviene olvidar que la idea de *negociación* es

consustancial a los *Estudios Culturales*), Europa parece, pese todo, ser el espacio donde la resistencia a estos envites epistemológicos ha cobrado forma filmica más lúcida y autoconsciente. Quiere decirse que, como veremos a continuación, un ramillete de cineastas a contrapelo que tiene su campo de operaciones a este lado del Atlántico ha hecho suyo, por su cuenta y riego, este vivificante anacronismo, lo que en ningún caso nos autoriza a extrapolar postulando una suerte de excepcionalidad europea sobre este particular. Identifiquemos a algunos de estos impertérritos caballeros errantes.

Pese a que se presenten como encarnadura de la nueva izquierda, no faltan voces que censuran a los *Cultural Studies* el abandono de algunos supuestos básicos de Marx, caso del concepto axial de la lucha de clases, y su suplantación espuria por lo que Eduardo Grüner (1998: 23) denomina *fetichización de los particularismos*. Esa es, trasladada al cine, la propuesta de fondo de Aki Kaurismäki, estilista autófago e imperturbable que insiste al considerar a la lucha de clases como el motor de la Historia erigiendo en sus películas, son palabras de Santos Zunzunegui (2007: 87), “un monumento de celuloide (en vez de realizar un documento) a la clase obrera europea maltratada”.

Frente al *Happy End* restañador con el que Kaurismäki saca taumatúrgicamente a flote *in extremis* a los proletarios que protagonizan sus filmes (el desenlace de *Nubes pasajeras*, *Kauas pilvet karkaavat*, 1996, es el caso más elocuente) o a la solidaridad inquebrantable con la que sus criaturas de la ficción sobrellevan su existencia en el páramo del capitalismo tardío, el entramado humano que retrata el cine de los hermanos Dardenne es de una hostilidad sin fisuras. Hostilidad que no sólo constituye el tema central de sus dramas subproletarios sino que, a la manera de los grandes cineastas como su colega finlandés, se convierte en la llave maestra de sus opciones formales. Tal ocurre, por ejemplo, en *Rosetta* (1999), áspero filme donde el comportamiento digno de una alimaña (resultante, hay que decirlo, de unas condiciones de vida extremas) de la protagonista que rechaza prácticamente a mordiscos todo gesto de amparo y cooperación, es puesto en imágenes mediante un dispositivo estilístico que, al auspicio de una cámara que la sigue trémula y vibrante a todas partes haciendo suyos sus padecimientos, proscribire la figura del contraplano, recurso concebido como soporte visual canónico de la idea de intercambio y diálogo que, por ello mismo, no ha lugar en ese erial misántropo de insolidaridad e individualismo a ultranza. En la reciente *4 meses, 3 semanas, 2 días* (*4 luni, 3 saptamani si 2 zile*, 2007), sobrecogedor daguerrotipo de la Rumanía de Ceauscescu realizado por Cristian Mongiu, es perceptible el eco del cine de los Dardenne.

Pero, para ir terminando, en la cinematografía europea existe asimismo quien hace oídos sordos tanto a los rigores de la lucha de clases cuanto a la buena nueva multiculturalista. Pienso en el olímpico escepticismo con el que desde su más que nonagenaria atalaya Manoel de Oliveira expone en *Una película hablada (Un filme falado, 2003)* la situación en la que nos ha tocado vivir. Desconfianza acérrima ante propuestas como la alianza de civilizaciones que cobra encarnadura primero en forma de peregrinaje a esos fósiles culturales del mediterráneo en los que cuajó en piedra la civilización occidental basada en los ideales grecolatinos, y que a la postre se hace primoroso verbo en esa portentosa secuencia dialogada a cuatro bandas que tiene lugar en el comedor del trasatlántico en la que otros tantos personajes (el comandante americano del barco –John Malkovich–, una actriz y cantante griega –Irene Papas–, una empresaria francesa –Catherine Deneuve– y una exmodelo italiana –Stefania Sandrelli–) se explayan cada uno en su idioma sin que ello obstaculice su entendimiento. Si esta insospechada *intercomunicación políglota* pone en valor la posibilidad real de un diálogo y un acuerdo profundos entre los hablantes de los diversos idiomas de occidente merced a esa suerte de esperanto que provee el sustrato cultural grecolatino⁵, las intervenciones de los comensales no sólo contravienen lo políticamente correcto⁶, sino que exponen sin cataplasmas ni enjuagues, para decirlo en palabras proferidas por el personaje de Irene Papas, “la falta de valores convergentes entre Oriente y Occidente”. Por si no hubiese quedado suficientemente claro, la singladura marina y el filme se van a pique abruptamente con la explosión de las bombas que unos terroristas (sin duda militantes de la Yihad islámica dado el lugar –Aden, antigua plaza portuguesa que aseguraba la ruta a la India sita en Yemen– donde fueron subidas a bordo) colocan en el trasatlántico. Desasosegante *deux es machina* invertido que, en similar registro al de *Plataforma*, la novela de Michel Houellebecq que mete el dedo en la llaga de estas sangrantes cuestiones, pone sobre la mesa el inmediato futuro que, a tenor de lo visto, nos aguarda.

⁵ Cosmovisión que encarnó modélicamente esa biblioteca de Alejandria que, como afirma una de las mujeres, los árabes arrasaron en su primer gesto de fundamentalismo antioccidental.

⁶ Bajo el terso manto de la diplomacia y las buenas maneras, el comandante, quien afirma que “la mar es traicionera como una mujer”, y sus interlocutoras, quienes llegan a sostener que los hombres son necesarios en la casa “como parte del mobiliario”, mantienen una enconada guerra de sexos.

Referencias

- ANDERSON, Perry (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- ECO, Umberto (2007). Sobre lo políticamente correcto. En: *A paso de cangrejo. Artículos, reflexiones y decepciones, 2000-2006*. Barcelona: Debate, p. 109-117.
- GRÜNER, Eduardo (1998). El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek. En: JAMESON, Fredric. y ZIZEK, Slavoj: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Barcelona: Paidós, p. 11-68.
- HOUELLEBECQ, Michel (2002). *Plataforma*. Barcelona: Anagrama.
- JAMESON, Fredric (1996). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- (1998). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta.
- JULLIER, Laurent (2006). *¿Qué es una buena película?* Barcelona: Paidós.
- LYOTARD, Jean-François (1987). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- STAM, Robert (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- ZIZEK, Slavoj (2000). Da capo senza Fine. En: BUTLER, Judith., LACLAU, Ernesto y Zizek, Slavoj; *Contingencia, Hegemonía, Universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p.213-261.
- ZUMALDE, Imanol (2006). El sentido recobrado. Acerca de la naturaleza del sentido y de las posibilidades y los límites de la interpretación. En: *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, p. 165-208.
- Zunzunegui, Santos (2007). Los ojos no quieren cerrarse. En: FONT, Doménech y LOSILLA, Carlos (eds.). *Derivas del cine europeo*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, p. 81-103.