

**EL MOSAICO NEOTRIBAL.
EL CINE EUROPEO FRENTE AL MULTICULTURALISMO**

**Imanol Zumalde Arregi.
Universidad del País Vasco (UPV/EHU).
Observatorio del Cine Europeo.
izumalde@telefonica.net**

ABSTRACT: En épocas de confusión ocurren fenómenos extraños. Si hasta hace no mucho 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, haciendo suyos sus prejuicios ideológicos y mimetizando su factura formal, de ciertos paradigmas teóricos que vieron la luz en el singular *small world* universitario anglosajón. Me refiero, claro está, a los *Cultural Studies*.

Si el grado de penetración social de conceptos como lo *políticamente correcto* desconcierta a los sociólogos, no intriga menos el hecho de que de un tiempo a esta parte una serie de películas de estricta *obediencia multiculturalista* haya salido a la palestra en el perímetro europeo. En efecto, frente a la legión de filmes que ponen en la picota los conflictos de incompatibilidad cultural y violencia derivados de la inmigración extranjera en las urbes europeas, es posible espigar un ramillete de películas que lo hacen asumiendo a pies juntillas los preceptos de lo *políticamente correcto*. La senda fue abierta por Hollywood con *filmes puzzle* que reproducen el utópico mosaico neotribal propugnado por el multiculturalismo (*Magnolia*, Paul Thomas Anderson, 1999; *Crash*, Paul Higgis, 2004; *Babel*, Alejandro González Iñárritu, 2006, *La joven del agua*, *Lady in the Water*, M. Night Shyamalan, 2006), pero su ápice dogmático se sitúa a este lado del Atlántico, en una producción británica anterior a las bombas del metro de Londres que retrata a la perfección el clima de nuestros tiempos: *Negocios ocultos* (*Dirty Pretty Things*, Stephen Frears, 2002).

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 Zizek, “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*, abigarrada y polimorfa constelación de escuelas, capillas y conciliábulos varios que han ido viendo la luz a cuenta gotas como 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 Stam¹, “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”, operación que en el ámbito 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 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

¹ STAM, R. *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 2001, p. 310.

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 buena para cierta categoría de personas, y mala 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 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 (se utiliza la palabra *invidente* en lugar de *ciego*, la perifrástica denominación de *técnico ecológico* ha relevado al tradicional oficio de *barrendero*, lo mismo cabe decir de la sustitución de *parado* por *desocupado de larga duración*).

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 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.

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 Jullier² 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 fílmica ya no es un cuadro visible sino un espacio audiovisual que hay que explorar con todo el cuerpo, excepto quizá con el cerebro). 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 ahítos 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 o el puré del *Melting Pot*. *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) o *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999) son prototipos modélicos de esta suerte de *dramatis personae* de diseño transversal y generalista que se ofrece al espectador cuan *self service* patémico. Son, asimismo, demostración inapelable de que el texto multiculturalista se quiere *zeligiano* toda vez que, como el personaje camaleónico de Woody Allen, adopta por mimesis el aspecto de su espectador/interlocutor.

² JULLIER, L. *¿Qué es una buena película?* Barcelona, Piados, 2006, p. 30.

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).

A diferencia de la que aspira a unir por la vía de la espectacularidad hueca y sin pretensiones, esta 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) provoca, vía satélite había que decir, 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 fílmico norteamericano también es posible discernir idéntica cantinela en versión *Light*. Tal es el caso de la última entrega del talentoso M. Night Shyamalan, cineasta que se ha resarcido de un filme tan incorrecto como *Señales* (*Sight*, 2002), donde un villorrio de la América profunda recibe al extraño-extraterrestre a tiro limpio, 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.

*

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 Chadha, visión amable, edulcorante y con final siempre feliz de los conflictos de la sociedad poliétnica donde las madres (inglesas de pura cepa o de origen hindú, poco importa) 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), a modo de 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 & Prejudice*, 2006) versión multiculturalista y boollywoodiense 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 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 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 tiempo que los blancos son (somos) la fuente de todos los males.

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 denomina *fetichización de los particularismos*⁴. En este confuso panorama es posible, sin embargo, discernir todavía en Europa figuras como las de los hermanos Dardenne, Aki Kaurismaki, Ken Loach o Robert Guédiguian; cineastas resistentes que, con independencia de sus desavenencia estéticas y el valor inequívoco de sus películas, persisten en considerar a la lucha de clases como el motor de la Historia erigiendo monumentos fílmicos (unos más bellos que otros) a la clase trabajadora. Bendito anacronismo.

⁴ GRÜNER, E. "El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek". En JAMESON, F. y ZIZEK, S. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 11-68.