

Formas residuales y emergentes

Raymond Williams denomina formas culturales «residuales» y «emergentes», a las que buscan su propia voz dentro de la hegemonía oficial y más o menos aceptada de la producción cultural postmoderna. En los dos apartados siguientes expondremos las reflexiones que nos sugiere esta definición.

Dogma 95

El decálogo de *Dogma 95*, que originalmente firmaron los directores daneses Lars von Trier y Thomas Vinterberg, y al que luego adhirieron varios más, daneses y de otras nacionalidades, fue denominado por sus redactores el «Voto de castidad», al que se sometían voluntariamente los suscriptores. Éstos se comprometían, básicamente, a eliminar todo artificio de filmación o montaje en sus películas, que debían ser fiel reflejo de lo que ocurría a los personajes en un lugar «real», o sea, fuera de toda construcción ficticia de estudio, así como a diluir la individualidad del «autor» que renunciaba a crear una «obra» personal.

Estos compromisos, así como la cámara en mano y el instante y el ahora por encima de la profundidad temporal del guión, emparentan a *Dogma 95* con otros productos de la cultura y la filmografía postmodernistas.

No obstante este aire de familia y sus afinidades filosóficas con la cultura vigente, *Dogma 95* posee una singularidad que lo diferencia de ésta. Su severa declaración de principios, los objetivos artísticos elevados que se propone, la creencia, que se traduce de sus postulados, de que el arte no es un mero pasatiempo ni un producto de mercado sino que puede cambiar algo e influir socialmente, la utopía, en fin, de *Dogma 95*, lo alinea con los movimientos culturales modernistas y lo convierte en una experiencia «protopolítica» según la denominación que emplea Jameson cuando alude a estos últimos. Por eso nos atrevemos a calificar a *Dogma 95* como movimiento «residual», según la denominación de Williams, dentro del postmodernismo cinematográfico.

En la ciudad

La película *En la ciudad*, de Cesc Gay, a la que nos remitiremos finalmente, es una obra con suficiente autonomía como para merecer su

individualización dentro de la cinematografía postmodernista de la que, en cualquier caso, forma parte de pleno derecho. En efecto, los recursos formales que emplea el director están vinculados inequívocamente con este movimiento estético. La cámara en mano sigue de cerca el deambular de los personajes por los espacios de una ciudad rica, representativa del capitalismo globalizado. El realizador evita cuidadosamente cualquier panorámica que identifique a la ciudad de Barcelona, salvo por una sola excepción funcional al clima dramático de la película.

La omisión del conjunto, de la síntesis fotográfica, se evidencia tanto en los exteriores como los interiores. Hay una intención manifiesta de presentarnos un mundo visual fragmentario. Los exteriores son trozos intercambiables de la realidad urbana fractal de la sociedad globalizada. Los interiores de bares y restaurantes son lujosos, abigarrados, promiscuos e indistintos, y allí la violación recíproca de la intimidad se ofrece como un producto que complace la frivolidad de parroquianos exhibicionistas. La promiscuidad de ámbitos y objetos también es signo distintivo de la vivienda. Espacios donde se confunden todas las actividades vitales: comida, sueño y amor se practican en un recinto diáfano y polivalente. No hay lugar privado para amar, enfermar y morir; se ama y se padece entre *dossiers*, patas de pollo, somníferos, pornografía e información de catástrofes. Asimismo el guión es fragmentario. Cuenta e intercala las vidas cotidianas de los personajes –se trata de una película coral– todos ellos amigos entre sí, de un modo que al comienzo resulta oscuro.

También por sus contenidos, *En la ciudad* es una película postmoderna. Sus personajes son prototipos de la sociedad del tardo capitalismo. Tienen entre treinta y cuarenta años, se ganan la vida en el sector terciario hipertrofiado de la cultura urbana. Todos padecen de un cierto desasosiego –se mueven sin cesar, aunque rutinariamente, sin asumir riesgos, por la ciudad–. Todos sufren de inestabilidad emocional.

La sociedad que el director se limita a presentarnos sin estridencias y sin hacer juicios explícitos, es una sociedad donde el afecto se ha perdido. «La mengua de los afectos» llama Fredric Jameson a esta nueva situación. El amor, en el siglo XXI, ha sufrido la misma evolución que señala Marx en relación con el trabajo en el XIX. El trabajo y el amor han perdido el valor de uso –el personal y propio– en beneficio del valor de cambio, valor abstracto, asignado por la sociedad e intercambiable. Los protagonistas de la película se enamoran de lo que el «otro» es socialmente, por lo que representa o posee –una moto pode-

rosa, un puesto de ejecutivo internacional— como un modo de acrecer la valoración propia ante ese espejo. Los personajes son sexualmente promiscuos, ansiosos de sexo cuantificable. El mercado, que ha colonizado incluso el inconsciente, exige del amor la satisfacción inmediata que proporciona un producto. Como lo dice una esposa infiel a sus amigas: «Pillas lo que hay, lo disfrutas y cuando se acaba se acaba». Tras esta filosofía de vida sólo queda soledad y aridez espiritual en estos personajes que padecen de insatisfacción, tedio y vacío.

La escena final, que convierte al filme en una estructura cerrada y marca sus diferencias con la habitual labilidad del cine postmoderno, es una comida en un ático. Al fondo el espectador divisa una ciudad borrosa. Sobre este confuso telón de fondo urbano se proyecta la confusión espiritual de los comensales. Están todos los amigos. Está el profesor de treinta y siete años con su nueva «novia» de catorce. Ésta luce aferrada a la posesión de su amor adolescente, «segura» de lo que quiere. La mirada del profesor erra titubeante entre sus compañeros de mesa pidiendo auxilio. Está la casada infiel, que no termina de metabolizar la aceptación del marido para su devaneo ocasional. Éste, el único de los personajes —o quizá sean dos— que toma consciencia del mundo en que vive, comprende que ama a su mujer y revisa su exigencia previa —el director no los hace saber retrospectivamente— de no comprometerse con hijos. Está la madre de un bebé gestado *in vitro* que, una vez satisfecho su deseo de maternidad, aborta cuando inopinadamente queda encinta de su marido de forma natural. La sociedad, representada por la médica y la clínica, admite que la decisión la toma ella sola, sin participación del cónyuge. El relato insinúa que su elección se vincula con un lesbianismo indeciso que cobra entidad. De hecho, en la escena de la comida final, el personaje pretende oficializar la ruptura de su matrimonio. Pero el marido, que vive enfrascado en su rentable y neurótico trabajo de controlador aéreo, en el consumo en sus horas libres y que no tiene idea de lo que ocurre en su matrimonio, no comprende el discurso inconexo y lloroso de su mujer. Ninguno de los comensales, dispersos en charlas de circunstancias, lo entiende. El discurso, con el cual la mujer pretende comunicar una situación dramática, se convierte en ruido. En la comida hay un personaje que observa y juzga la escena en silencio. Lo hace porque está solo. Es una mujer y no encuentra pareja. Esto le ocurre, aparentemente, contra su voluntad o, tal vez, porque pone condiciones para el afecto que «el mercado» no convalida.

Llamaremos a esta comida banquete funerario, porque celebra la muerte de una cultura, la moderna, y su código de convivencia, y el nacimiento de algo distinto –aún mal codificado, que se funda en el hedonismo y el presente perpetuo, y del cual lo que mejor conocemos es lo que niega: el pasado (la historia) y el futuro (la utopía)– algo distinto provisoriamente llamado postmodernismo.

Permítasenos un *flash-back*. Se trata de la única panorámica de Barcelona que habíamos mencionado. Compone una postal típica del puerto y atrás el *sky-line* de la ciudad. La toma es nocturna y fugaz, dura unos segundos escasos, y en ella la ciudad aparece llena de ensueños y amenazas. La tiniebla es apenas perforada por los puntos de luz de ventanas solitarias. Tras ellas, presume el espectador, se sigue desarrollando el drama pueril de la simulación.

En resumen, estamos ante un film que muestra todos los atributos y signos del producto cultural postmoderno. Sin embargo, *En la ciudad* no es una «maniobra ideológica» que usa la imagen como una mercancía. No es la imagen por la imagen misma, ni el pseudoesteticismo; no es una obra que deba fingir que se refiere a algo ya que tiene «algo» real que comunicarnos. En tanto es así, en tanto no es cómplice de la fabricación de imágenes para el metabolismo del mercado cultural, en tanto lo Real está presente en ella, en tanto tiene una «visión concreta de lo social» en la cultura del capitalismo tardío, es una experiencia que, con Fredric Jameson, podemos calificar de protopolítica. Por eso mismo y por su singularidad nos inclinamos a clasificarla, de acuerdo a la definición de Raymond Williams, entre las formas culturales «emergentes», dentro del panorama general del postmodernismo.