

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2005)
Heft: 5

Artikel: El extraño caso del film mutante : multiculturalismo e interpretación
fílmica
Autor: Zumalde, Imanol
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047411>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

El extraño caso del film mutante. Multiculturalismo e interpretación fílmica.

Imanol Zumalde

Universidad del País Vasco

Los límites de la interpretación coinciden con los derechos del texto.
Umberto Eco

Es menester que la obra de arte cree ella misma su posteridad.
Marcel Proust

I

En un programa televisivo, de cuyo nombre no quiero acordarme, un atildado comentarista afirmó que una película, cuyo título no viene al caso, se mantiene «tan viva y actual como el primer día»¹. Esta fláccida e insulsa aseveración, al orden del día en las críticas encomiásticas de las viejas películas, no habría captado mi interés disparando todas las alarmas, si al sujeto de marras no le hubiese seguido otro que, con actitud aún más gallarda, se pronunció en sentido radicalmente contrario, cargando las tintas en el presunto apego al clima político del momento histórico en el que fue producido que exhibiría idéntico film, sin el cual -visto hoy en día- buena parte de los comentarios pretendidamente corrosivos de sus protagonistas y la película en su conjunto verían severamente mermadas la causticidad y el sentido crítico de antaño. No es gratuito insistir en la intrascendencia del caso (del film) aludido, puesto que más allá del acierto

© Boletín Hispánico Helvético, volumen 5 (primavera 2005).

¹ Al extremo de constituir, según el orador, toda una explicación práctica «útil para las nuevas generaciones» acerca de ciertos fenómenos supuestamente candentes como la satanizada globalización.

o desatino que entrañan a la luz de la realidad de la película concreta sobre la que fueron emitidos², estos despreocupados y rutinarios comentarios televisivos poseen valor en sí mismos toda vez que ponen el dedo en la llaga abierta de un problema ciertamente peliagudo que, para más inri, afecta con carácter general a todos los textos, sea cual fuere su fecha de nacimiento, su condición estética y su materialidad física. Por de pronto y para ir aproximándonos al epicentro del fenómeno con la debida cautela, la inesperada disonancia en el veredicto crítico desató en mi una catarata de interrogantes.

Concebidas así las cosas, para empezar poniendo sobre la mesa supuestos que desaten la discusión, el discurso fílmico podría equipararse a esos productos perecederos sobre cuya vigencia pende la espada de Damocles de una fecha de caducidad. O, ajustando más la analogía e incurriendo en inocente disparate, los textos fílmicos podrían parecerse al vino (símil enológico, dicho sea de paso, muy del gusto, no por azar, de la crítica que tiene su foro catódico en el programa traído a colación), en el sentido de que a semejanza del noble caldo las películas podrían tener momentos óptimos (y, en buena lógica, también inoportunos) de consumo. Es más, estirando (y frivolizando) el razonamiento, cabría la posibilidad de trasladar las categorías empleadas para clasificar los vinos en función de sus propiedades relacionadas con esos consumos convenientes/pertinentes (en España y para el tinto, Joven, Crianza, Reserva y Gran Reserva) al terreno cinematográfico, de suerte que algunos films admitirían un consumo adecuado a sus potencialidades en un plazo muy próximo a su producción real o a su estreno en los cines, de manera similar a la que otros, acreedores de distintas peculiaridades morfológicas, sacarían éstas a relucir en un plazo de tiempo más largo. Creo que no es necesario ajustar esas singularidades que, sospecho, caen bajo jurisdicción de la biología, a las particularidades del ámbito semiótico (los films, a diferencia de los vinos, admitirían consumos adecuados *sine die*, consumos óptimos de carácter cíclico, etc.) para alumbrar la enseñanza que podemos extraer de esta insensata equiparación: que la lectura de un texto fílmico es un proceso en el que de manera más o menos subrepticia parecen intervenir una serie de contingencias e imponderables de carácter (por el

² Sepan los más curiosos que esta irreconciliable disparidad de opiniones tiene su origen en *Uno, Dos, Tres* (1963) de Billy Wilder. Dejo al lector la valoración de uno y otro comentario.

momento sólo) temporal. Lo cual, formulado interrogativamente, nos interpela en los siguientes términos: ¿es pertinente, y si lo es cuáles y en qué medida, esgrimir *criterios de oportunidad* para delimitar el significado de un film?

Pese a que todo el mundo, bien que sin entrar a la trastienda del asunto, da por hecho que a esa pregunta no cabe otra respuesta que la afirmativa, el sentido común nos advierte que las cosas no pueden ser tan sencillas, que fuera del ámbito metafórico no hay equiparación fácil entre los procesos semióticos y los mecanismos biológicos. Es más, me temo que lo que hoy en día sabemos acerca del funcionamiento de un sistema inanimado como el discurso filmico diste mucho del conocimiento que la biología ha atesorado en torno al misterio de la vida. Pero no desbarremos y volvamos, en lo posible, al redil argumentativo. Esta controversia pone sobre el tapete de la interpretación filmica el dilema del modo en el que factores sometidos al albur del sistema de la moda o los no tan volátiles criterios morales intervienen (si es que lo hacen) en la significación (y digo significación, no valoración) de una película. Pero, antes de entrar en ello, creo necesario dejar sentado que esta incógnita es un asunto comparativamente menor que emerge por influjo de uno de los rasgos constitutivos del fenómeno de significación: el hecho de que *el significado de un texto está siempre abierto a las contingencias del futuro*. Lo cual no quiere decir que lo esté de par en par, ni que dependa con carácter preferente y exclusivo de lo venidero para significar, sino que, en una medida y unos términos que habría que precisar (y ahí, no en otro lugar, está el *quid* de la cuestión), el sentido de un film parece siempre estar de algún modo *sub judice*, a la espera de nuevas interpretaciones.

Esta peculiaridad ya ha sido expuesta con rigor y brillantez en el ámbito de la interpretación de los hechos históricos por, entre otros, Hayden White o Arthur C. Danto, en el sentido de que, contra lo que postula la Historia positivista, el pasado no es fijo e inmutable, sino un objeto cuya descripción y comprensión queda incoerciblemente sujeta al porvenir. Así las cosas, y habida cuenta que los nuevos sucesos históricos reformulan ininterrumpidamente la lectura de los acontecimientos pasados, no ha lugar a interpretaciones definitivas, o, como lo diría White, la descripción histórica es siempre un *reajuste retroactivo del pasado*. Arrimando esta idea a nuestra sardina, es perentorio que nos interroguemos acerca de la medida en la que el anclaje semántico de un film es un avatar que depende del futuro y, por extensión, en torno a la

pertinencia de una propuesta (ciertamente arriesgada por lo que supone de impugnación directa de la rentabilidad del análisis fílmico) que, ahí es nada, contemplaría la imposibilidad de vaticinar o saber a ciencia cierta lo que significará un film en el futuro.

Si no fuese suficientemente pantanosa tal cual, esta querella se complica exponencialmente cuando a los ya aludidos factores diacrónicos (los que tienen que ver con los cambios derivados del paso del tiempo), se les añaden los sincrónicos, aquellos relacionados con los parámetros de índole cultural, racial, nacional, de clase, de género, de edad, y un largo etcétera que nos conduce vertiginosamente hasta la caprichosa e irreconciliable singularidad de la persona como ente interpretante.

Para ir al grano y plantear de una vez por todas el problema de fondo al que apunta esta acrobática casuística especulativa, una reflexión seria sobre la ontología de la interpretación fílmica debería, de entrada, esforzarse por delimitar con la mayor precisión a su alcance la divisoria que existe (porque en caso contrario, apaga y vámonos) entre esa suerte de *empatía* que la entidad semántica de los discursos fílmicos parece demostrar respecto a esa nebulosa de cambiantes circunstancias semiótico-ambientales, y la defensa activa (así como la denuncia implacable allí donde las haya) de la existencia de interpretaciones o «descodificaciones» aberrantes (aquellas, según la clásica definición de Umberto Eco, no contempladas o previstas en la lectura modélica del discurso). Lo que, en otras palabras, implica ni más ni menos que buscar la manera teóricamente razonable de conciliar el hecho de que los textos fílmicos crecen (o se reducen) semánticamente de forma imparable con cada nueva recepción en otro contexto, con la convicción inspirada en el sentido común (y en la defensa de ciertos principios semióticos, por qué negarlo) de que las propias películas intervienen de forma decidida en ese proceso que desborda temporalmente el de su gestación física regulando la incorporación de unos significados y rechazando la de otros. Trazada esa bisectriz (aunque me temo que el asunto no se somete tan fácilmente a tratamientos topográficos), no estaría de más un esfuerzo similar para poner cierto orden entre los factores que intervienen en esta especie de perenne *aggiornamento* semántico que padecen las películas dado que, contra lo que postulan activamente ciertas corrientes de interpretación fílmica, no pueden meterse en el mismo saco las determinaciones históricas o culturales y las veleidades individuales. Habida cuenta de lo

mucho que queda por hacer, lo mejor será coger el toro por los cuernos.

II

Gérard Genette es con toda probabilidad quien mejor ha tratado este fenómeno; a saber, el hecho, en principio incontrovertible, de que la lectura o la recepción de los discursos (categoría en la que, cualesquiera sea su materia de expresión, tendrían acomodo todos, y por supuesto las películas) está sujeta a la variabilidad contextual. Ha visto como nadie, lo que quiere decir que lo ha contemplado con lujo de detalles en todas sus variantes y precisiones teóricas, la circunstancia de que, aun siendo los mismos o manteniendo *grosso modo* intacta su identidad individual (su entidad física y sus características perceptibles), los discursos rinden en términos semánticos de manera dispar en un contexto (en una época, en una cultura, etc.) u otro. Palabras, como se ve, mayores que reclaman, ellas también, un contexto en el que entenderlas en sus justos términos.

*La obra del arte*³, como su título indica, es un tratado de la función estética, intrincada peculiaridad mediante la que, al decir de Genette, es factible discriminar una obra de arte (también referida como *objeto* o *artefacto estético*) del resto de los objetos del mundo real. Esta segregación, al alcance de cualquier intelecto, da pie a una segunda mucho más interesante que, en el seno de los objetos estéticos, distingue dos modos de existencia o manifestación: el primero, bautizado por Genette como *inmanencia*, que corresponde al artefacto estético en tanto que objeto físico (un cuadro, una escultura, un edificio, etc.) o acto (una actuación, una *performance*, etc.), y el segundo, al que conviene en llamar *transcendencia*, que abarca todas las formas «como una obra puede alterar o desbordar la relación que guarda con el objeto material o ideal en el que, fundamentalmente, 'consiste', todos los casos en que se introduce un tipo u otro de 'juego' entre la obra y su objeto de inmanencia»⁴. Habida cuenta de lo pantanoso del terreno que pisa, el propio autor se apresura a neutralizar toda connotación

³ Este estudio, colofón por el momento de una bibliografía científica digna de encomio, se divide en dos partes: *La obra del arte I. Inmanencia y transcendencia* (Barcelona, Lumen, 1997) y su prolongación *La obra del arte II. La relación estética* (Barcelona, Lumen, 2000).

⁴ *La obra del arte I*, pág. 187.

«espiritual» o filosófica del segundo término y abunda en su acepción etimológica (latina): «trascender es rebasar un límite, desbordar un recinto; como veremos más adelante, la obra con trascendencia es en cierto modo como un río salido de madre y que, para bien o para mal, actúa con mayor fuerza»⁵.

Esta última metáfora fluvial nos otorga una imagen iluminadora y comprensible del fenómeno de la trascendencia; del hecho de que las obras de arte pueden exceder o existir más allá de su inmanencia⁶, ora porque existen varias versiones (*n* objetos de inmanencia) de una obra (una novela y sus traducciones, un cuadro y su copia autoral, una melodía y sus variaciones, etc.), ora porque ya sea por manifestación fragmentaria/incompleta (Genette aporta el ejemplo canónico de la *Venus de Milo* sin sus brazos) o por su manifestación indirecta (y aquí el de *La Gioconda* y su reproducción) algunos aspectos de la obra quedan fuera del alcance del lector; u ora porque, según las circunstancias y las situaciones, *las obras revisten aspectos y significados diferentes*.

Amén de indagar en los dos supuestos de inmanencia, el primer y magnífico volumen del díptico de Genette aborda largo y tendido estos tres modos de trascendencia, por lo que me remito a él para mayores precisiones. Así podremos dedicar toda nuestra atención a la variante de este fenómeno de la trascendencia de las obras artísticas que puede arrojar mayor caudal de luz a un problema como el que estamos tratando que, no hace falta ni decirlo, tiene que ver de bruces con la tercera y última de sus versiones (las dos anteriores sólo lo alumbran de forma oblicua), precisamente la que, por su calidad intangible, exige, por desgracia, hilar más fino.

La *obra plural*, denominación que merece a Genette este tercer supuesto de trascendencia, puede revestir dos formas. La primera,

⁵ *Opus cit.*, pág. 17.

⁶ Ámbito que, para decirlo todo, abarca dos regímenes: el de las obras cuyo objeto de inmanencia es un objeto físico único o definido por su identidad numérica (un lienzo, una escultura, etc.) y que corresponde a las artes llamadas *autográficas*; y el de las obras con objeto de inmanencia ideal, es decir, aquellos que se definen por su identidad específica y que corresponden a las artes denominadas *alográficas* en las que cada obra es o puede ser un objeto múltiple (una serie de objetos idénticos: ejemplares de una novela, partituras de una pieza musical, copias en celuloide de un film, etc.) Dicho más claramente, las artes autográficas *inmanan* (neologismo de cuño genettiano) en objetos únicos, mientras que las artes alográficas lo hacen en multitud de ellos.

de tipo físico y propia del régimen autográfico, queda fuera de la casuística que nos preocupa, pero bueno será brindarle unas líneas si con ello despejamos el perímetro de nuestra reflexión de algunos fenómenos limítrofes: estas transformaciones físicas son las que, siguiendo con la fecunda y versátil terminología de Genette, tienen lugar en la *identidad específica de un objeto de inmanencia* que, como todo objeto tangible, no cesa de modificarse (envejecer, degradarse, someterse, como diría un físico, al principio de la entropía) en el tiempo bien sea de forma progresiva (por puro desgaste o transformación de sus materiales), o bien sea de forma brutal e instantánea (por obra de una agresión –mutilación, derrumbamiento, etc.– a su fisicidad). Así las cosas, sin cambiar su *identidad numérica* (la escultura, la pintura, etc. sigue siendo una, la misma), la *identidad específica* de la obra se ve transformada en el curso del tiempo, de manera que por efecto de las incesantes mutaciones derivadas del envejecimiento esa obra única se convierte en *temporalmente plural* («esas obras únicas son plurales» dirá Genette).

Pese a que este fenómeno universal que contempla la modificación permanente de las identidades específicas abre otro flanco de discusión nada desdeñable (¿esta variación física tiene su corolario en la «fisonomía semántica» de la obra? o, formulado en terminología más apropiada, ¿estas peculiares transformaciones en la *forma de expresión* se ven correspondidas por alteraciones análogas en la *forma del contenido*?⁷), el reto teórico que nos preocupa queda meridianamente expuesto en la segunda forma, de tipo funcional más que física, que adquiere la obra plural o, citando directamente a Genette (lo que casi siempre supone hablar más claro), en el hecho de que una obra «nunca produzca dos veces el mismo efecto exactamente o –lo que equivale a lo mismo– nunca revista el mismo sentido exactamente»⁸.

III

Así es, la variabilidad funcional y la expansión semántica que las películas parecen mostrar bajo el influjo de ciertos factores ambientales entra, aunque él no lo cite expresamente, con pleno derecho dentro de la fenomenología de lo que Genette contempla como *recepções plurais*. Para observar con nitidez las condiciones

⁷ Y el amplio catálogo de ejemplos sacados a la palestra por Genette da una rotunda y desasosegante respuesta afirmativa a este enigma.

⁸ *Opus cit.*, pág. 270.

bajo las que eso ocurre puede sernos de gran ayuda traer a estas páginas las parcelaciones teóricas que el pensador francés (haciendo acopio, todo sea dicho, de algunas aportaciones de Nelson Goodman) efectúa sobre este accidentado terreno. Pienso, en concreto, en la que separa el *texto*, al que equipara con el *objeto de inmanencia* («una serie de letras impresas» en el caso de los escritos o vertidos en la materia de expresión verbal escrita), y la *obra* (la forma en la que *actúa* el texto o el texto que empieza a *funcionar*, a ser objeto de una lectura y a tener sentido); de suerte que si bien un texto debe mirarse (*percibirse*), una obra es lo que debe *comprenderse* («La obra es la forma como actúa el texto»). Pienso, asimismo, y con carácter especial, en las tres acepciones (mutuamente complementarias) que entraña ese acto de comprender o, si queremos concretar el asunto en el consumo de textos verbales escritos, el ejercicio de leer.

En primer lugar, significa «identificar letra a letra la cadena 'sintáctica' del texto», proceso, y así lo apunta Genette, al alcance incluso de una máquina o de aquellos individuos que desconozcan el idioma en el que se expresa el escrito; además es «percibir, palabra a palabra y frase a frase, su significado literal», tarea que en buena lógica exige una competencia lingüística de un orden superior; y en tercer y último lugar, leer o comprender un texto escrito es «percibir, más allá de su significado literal, muchas otras cosas que corresponden a lo que se llama interpretación». Apoyándonos en la terminología lingüística, en el segundo peldaño de esta escala interpretativa ven la luz los *valores denotativos*, mientras que el tercero y definitivo es el ámbito de la *connotación*.

Todo queda mucho más claro si echamos mano de los magníficos ejemplos ilustrativos esgrimidos por Genette, entre los que destaca uno que parece concebido *ex profeso* para arrojar luz sobre nuestras tinieblas. Me refiero al *Don Quijote* de Pierre Ménard imaginado por Borges, milagroso calco, como se conoce, del de Cervantes escrito tres siglos después⁹. La lúcida y estrambótica imposibilidad de este caso de laboratorio nos ofrece, en efecto, una oportunidad magnífica para especular acerca del impacto que los cambios contextuales tienen sobre los valores

⁹ Para ser rigurosos diremos que la voz narradora del cuento especifica que el trabajo de reescritura del poeta simbolista de Nîmes sólo consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del *Don Quijote* y de un fragmento del capítulo veintidós.

denotativos y connotativos de las películas. Así, las dos frases de Cervantes y Ménard, idénticas en su literalidad pero separadas por el abismo de tres siglos («... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir»¹⁰), denotan la misma cosa (tienen el mismo sentido literal y hasta aquí son la misma frase, el mismo *texto*), pero no tienen la misma connotación (son *obras* distintas puesto que, inmersos en dos contextos, funcionan de manera diferente) a causa de dos razones aducidas por ese Borges enmascarado tras la anónima voz narradora del cuento: porque idéntica opinión no tiene «la misma resonancia en dos épocas diferentes», por un lado, y porque el estilo de la frase, «normal en el siglo XVII es arcaico en el siglo XX», por otro.

Sólo tras estos destilados sucesivos se nos manifiesta, al fin, en estado puro el componente que nos urge analizar, el agente responsable de las divergencias de interpretación determinadas por contextos históricos diferentes. Es Genette quien lo aísla y bautiza cuando, siguiendo con el ejemplo de las frases clónicas de Cervantes y Ménard, el pensador francés puntualiza que si la diferencia estilística (la normalidad en Cervantes convertida en arcaísmo en Ménard) pertenece efectivamente al ámbito de la connotación *strictu sensu* («ya que es la forma de denotar la que desprende de cada frase un significado secundario –estilístico-diferente»), la que concierne a las divergencias *filosóficas* (*resonancias* dispares de una misma frase en diferentes épocas) es de otra naturaleza y tipología («estriba, no en la forma de denotar,

¹⁰ Redactada en el siglo XVII por el manco de Lepanto esa enumeración resulta «un mero elogio retórico de la historia», mientras que escrita de puño y letra del poeta simbolista francés, contemporáneo de William James, define a la historia como madre y origen de la verdad (), con lo que la anodina proclama cervantina se convierte en «idea asombrosa» además de en un texto «infinitamente más rico» por obra y gracia de los tres siglos de sedimento cultural que abonan la tarea de reescritura de Menard. No creo que haga falta desmenuzar sus implicaciones, de dimensiones laberínticas según costumbre del escritor argentino, para demostrar que la elección de esa frase particular a modo de ejemplo probatorio del fenómeno de la fricción transnotativa está profundamente motivada (su sentido literal señala a la verdad como atalaya desde la que se observa el pasado y, por consiguiente, abierto a las contingencias del futuro).

sino en lo que la idea denota»), por lo que, dando fe de su proverbial capacidad y afición para acuñar neologismos, conviene en llamarla *transnotación*.

En resumidas cuentas, y quedándonos con lo sustantivo, convengamos en que los *textos* (independientemente de los avatares relacionados con el deterioro físico de los objetos de inmanencia que hemos dejado al margen) permanecen inmutables en el curso de la Historia, en tanto que su *puesta en funcionamiento semiótico*, y su consiguiente virtualidad como *obras*, está sujeta a la variabilidad contextual en los términos ya contemplados. Es decir, que si el núcleo duro de la significación integrado por los valores denotativos permanece *grosso modo* estable y a resguardo de la erosión semántica de los agentes contextuales (lo que equivale a decir, que no es poco, que las *obras* siempre tienen el mismo *sentido literal*), los valores connotativos y, sobre todo, transnotativos, en la medida en que están en parte históricamente determinados y son categorías de obediencia cultural, van incorporando nuevos significados secundarios (desactivando otros) al albur de los cambios culturales producidos en el tiempo haciendo, de paso, realidad esa aparente paradoja de la *obra plural con un único objeto de inmanencia*. Veamos ahora la manera en la que algunos analistas fílmicos no muy afortunados han llevado a la práctica estos presupuestos teóricos.

IV

Si admitimos con Genette la disparidad funcional promovida por la transnotación, no es de recibo desterrar los criterios de oportunidad a la hora de perfilar el significado de un film. Antes al contrario, toda vez que la puesta en marcha semiótica de un *texto* cinematográfico (su interpretación y conversión en *obra* en terminología genettiana, su actualización en nomenclatura semiótica) es un acto que se ejecuta incoerciblemente al abrigo de unas coordenadas espacio-temporales y en un entorno cultural concreto, la tarea del análisis fílmico no debería dar la espalda a la descripción de los valores transnotativos que esas determinaciones contextuales imprimen sobre el sentido literal de la película. Ahora bien, uno de los mayores peligros que acechan a la interpretación ecuánime de los films, y el causante de que de un tiempo a esta parte la empresa de analizar películas sea pasto de los más desaforados excesos interpretativos, tiene su origen

precisamente en la malversación de esta idea, en el hecho de que para algunos analistas filmicos la descripción del significado de las películas se circunscriba al registro minucioso de esos elementos casi intrascendentes en el sentido literal que, sin embargo, adquieren relieve circunstancialmente por el influjo de los agentes contextuales. Pero, antes de proseguir, mejor será acudir a los orígenes y examinar los polvos que han traído estos lodos.

Tras un tiempo imbuidas por el estructuralismo, en la década de los años setenta, las ciencias humanas, entre las que la interpretación de películas ocupa un modesto emplazamiento a caballo entre la estética y la semiótica, experimentan una suerte de revolución kuhniana¹¹ que situará en el centro de la escena académica, preferentemente en el mundo anglosajón, a esa fronda o amalgama multidisciplinar etiquetada como *posestructuralismo*, que cobra impulso, entre otros, en los presupuestos del deconstrucciónismo derrideano. Derrida, de hecho, pone en tela de juicio, con una capacidad de convicción y sagacidad fuera de lo común todo sea dicho, algunos de los pilares conceptuales de la lingüística saussureana de la que procede en línea directa el estructuralismo, impugnaciones entre las que por su influencia en el ámbito de discusión en el que nos movemos, dos merecen nuestra atención: la puesta en cuarentena de la noción de sentido literal, en primer lugar; el rechazo, en el ámbito discursivo, del emisor, del destinatario y del referente; así como la traca final de la negación del *fuera de texto*.

A pesar de que el teórico francés admitió la existencia de criterios para verificar lo razonable que puede ser la interpretación textual y advirtió a sus correligionarios que sin los instrumentos de la crítica tradicional la tarea crítica corre el peligro de deparar en la exégesis arbitraria, sus voluntariosos seguidores, mucho menos precavidos que su mentor intelectual, incurrieron en todos los errores a los que apuntaban peligrosamente las impugnaciones de Derrida. Así, escudada en la flexibilidad que lleva implícita la

¹¹ Según la tesis de Thomas Kuhn (*Estructura de las revoluciones científicas*, Chicago, University of Chicago Press, 1962), la ciencia avanza mediante revoluciones científicas ocasionales, separadas por grandes períodos de estabilidad epistemológica, de manera que cuando tiene lugar una de estas revoluciones científicas, una disciplina adopta un paradigma totalmente novedoso, que desde entonces domina el siguiente período de ciencia normal.

negación del significado unívoco y en la orfandad semántica que sobreviene al sentido literal de un texto tras ser despojado de su referente y de su autor, la praxis deconstrucciónista se convirtió en una suerte de patente de corso para las más peregrinas lucubraciones interpretativas, así como en la coartada teórica para una muchedumbre de analistas advenedizos que han convertido a los discursos en juguetes infinitamente interpretables que ahora dicen una cosa y mañana la contraria.

No dispongo de espacio para refutar *in extenso* los despropósitos en los que incurren las lecturas deconstrucciónistas. Me centraré en la confusión de proporciones babélicas que provocó en el ámbito del análisis filmico ese precepto derrideano que tiene que ver con el asunto concreto sobre el que versan estas páginas. Me refiero a la peculiar manera en la que la negación del fuera de texto (*Il n'y a pas de hors-texte*) que proclama Derrida fue instrumentalizada, entre otros, por ese enjambre de escuelas de interpretación conocido como *Cultural Studies* de tan pujante presencia en el panorama académico actual que, pese a proceder de idéntico ascendiente teórico, en lo que hace a sus protocolos de interpretación marca distancias, como se verá, respecto a la deconstrucción. Porque si uno quita el ingente polvo y la molesta paja de la palabrería y se queda con el grano de las ideas axiales del multiculturalismo apreciará que el germen conceptual que florece en ese manojo de escuelas de interpretación no es otro que una lectura absolutista de la desactivación teórica del contexto propuesta por Derrida. En otras palabras, difuminadas las fronteras textuales y borrada la polaridad dentro/fuera, todo queda dentro del discurso que abarcaría el universo entero del sentido.

Todo este revuelo que pone del revés la situación anterior, dándole la vuelta como si fuera un guante como manda el canon Kuhniano, es una virulenta reacción de rechazo al *modus operandi* analítico y a los presupuestos movilizados por el estructuralismo, al que se le acusa de perpetrar análisis en exceso asépticos, de describir el funcionamiento de los discursos a espaldas de su contexto empírico y de no prestar la atención debida a los factores pragmáticos que intervienen en el proceso real de lectura. El posestructuralismo (y en este saco caben la deconstrucción y los *Cultural Studies*) se opone al estructuralismo, en el que veía a un miope e inane cartógrafo del sentido literal, describiendo con pelos y señales, y no pocas florituras y fraudes intelectuales los valores transnotativos que el nuevo contexto (la mayor de las

veces ideológico y/o metodológico) aporta presuntamente al sentido de las obras. El caso es que la negación del contexto ha dado paradójicamente pie al *despotismo del contexto* en el que incurren los *Cultural Studies*, de forma paralela a que la puesta en crisis del *significado privilegiado* ha desencadenado la *anarquía de la interpretación* que caracteriza a las lecturas de directa inspiración derrideana. Pero, aun a riesgo de caricaturizarla en exceso, podemos generalizar diciendo que la herencia dejada por la teorización derrideana en la práctica de analizar películas padece, entre otras patologías menos confesables, una *hipertrofia de lo transnotativo*.

Centrémonos, ya sí, en los desmanes conceptuales del multiculturalismo y dejemos para otra ocasión los imputables a la deconstrucción. Tarea para la que la todavía reciente traducción al castellano de *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media* (*Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002), obra de Ella Shohat y Robert Stam, posiblemente el intento más serio de posicionamiento epistemológico, conceptualización y demarcación de territorio emprendido en el seno de la vertiente cinematográfica del multiculturalismo, me viene como anillo al dedo.

V

A tenor de sus declaraciones de partida, el propósito que guía al tandem que firma este libro parece ser doble: fustigar y dejar al desnudo las claves (consideradas históricamente fraudulentas y políticamente incorrectas) del hegemónico discurso *eurocéntrico*, por un lado, y copar el vacío resultante del desalojo de ese estadio conceptual (presuntamente) obsoleto con la puesta en práctica de los preceptos del denominado *multiculturalismo policéntrico*, por otro. Lo que se concreta tanto en la *reinterpretación* de la Historia desde este nuevo prisma, cuanto en su *reescritura* retroactiva a base de pujantes *contranarrativas*. Puesto en claro el itinerario a recorrer, este correoso volumen echa a andar describiendo los aviesos prejuicios y no menos perniciosas secuelas del eurocentrismo contemporáneo asumido como *residuo o sedimento discursivo del colonialismo* («El colonialismo es el etnocentrismo armado, institucionalizado y hecho global») y desemboca en esa suerte de celebración de la diversidad del género humano que es el multiculturalismo («Para nosotros, el multiculturalismo significa

ver la historia del mundo y la vida social contemporánea desde la perspectiva de la igualdad radical de los pueblos en *status*, potencial y derechos. El multiculturalismo descoloniza la representación no sólo en cuanto a artefactos culturales –cánones literarios, piezas de museo, tipos de cine–, sino también desde el punto de vista de las relaciones de poder entre comunidades»). Dicho en plata, hacer borrón y cuenta nueva, partir de cero, cambiar de paradigma, crear *ex novo* un nuevo contexto conceptual que permita a los viejos discursos (también, pero no sólo, películas) manifestarse con una «nueva voz» y crear otros de nuevo cuño que cedan la palabra a esas *comunidades interpretativas* sojuzgadas por al *status quo* anterior, cajón de sastre en el que tienen cabida todos aquellos grupos lesionados por las lacras del racismo, del sexism, de la homofobia, del clasismo, de la explotación, y un dicharachero etcétera del que, así se dice, hace omnívora gala el eurocentrismo rampante.

Sea como fuere, el capítulo más conflictivo del volumen es el que cierra plaza con el sonoro título de «Conclusiones: la política del multiculturalismo en la era posmoderna». Es, sin lugar a dudas, el pasaje que más explícitamente afronta la defensa teórica de los efectos que esta nueva perspectiva intelectual encarnada en el multiculturalismo entrañaría en la práctica de interpretar películas. Tras una frase inicial en la que se destila el *parti pris* del empeño posestructuralista («En este nuevo contexto se nos plantean nuevas cuestiones»), los firmantes contraponen lo que denominan *ficciones de sujeto* producidas por el cine narrativo y, por consiguiente, instancias discursivas, al espectador de carne y hueso «situado históricamente» y «atravesado por relaciones de poder como la nación, la raza, la clase y la sexualidad». Lo cual, amén de no suponer ninguna novedad (por no ir muy lejos, esta discriminación es, entre otras, el cimiento de la teoría de la enunciación de la semiótica estructural), no conllevaría riesgo alguno si los autores no entrasen en la camisa de once varas de interpretar ese constructo discursivo (que en otros lugares ha sido bautizado como *lector modelo*) con arreglo a las determinaciones (que según la lógica invocada no deberían ser sólo nacionales, raciales, etc., forjadas en definitiva al calor de declinaciones comunitarias, sino también emocionales de naturaleza singular e intransferible) del espectador empírico. Esta morrocotuda confusión, que abre de par en par la puerta al desbarajuste de las *lecturas a la carta*, es la madre de todos los dislates interpretativos en los que incurre el multiculturalismo.

Los autores propugnan que ni el texto ni el espectador son «entidades preconstituidas, estáticas», sino que en el marco de un «proceso dialógico incesante, los espectadores modelan y también son modelados por la experiencia cinematográfica». Lo cual les lleva a sugerir la existencia de «modos sociológicamente diferentes de ser espectador» en virtud de los diversos lugares en los que se recibe el cine, de las distancias temporales que hay cuando las películas se ven en momentos históricos distintos, y del «posicionamiento conflictual» del sujeto acerca de un tema o la afiliación de los espectadores a una comunidad. Esta «combinatoria de las posiciones del espectador», en la que a poco que se aguce el oído resuenan los romos principios de la segmentación de mercados de la más ramplona mercadotecnia (esos modos sociológicamente diferentes de ser espectador no son sino *targets* o segmentos semióticos), se convierte irreversiblemente en un pandemónium cuando ante la evidencia de la imprecisión de las categorías generales resultantes (*el* espectador negro, *el* espectador blanco, *el* espectador latino, *el* espectador resistente,...), y en aras, así se dice, a preservar la «heteroglosia que hay dentro de los espectadores mismos», a estas categorías sociológicas generales se les incorporan las múltiples «identificaciones» en las que están involucrados los espectadores, tales como las que tienen que ver con la clase sociopolítica, la raza, el género, la preferencia sexual, la religión y la edad. Y así arribamos a la conclusión de que las «*posiciones del espectador son multiformes, fragmentadas e incluso esquizofrénicas*», lo que viene a sugerir que este espantajo de segmentación semiótica habría de llevarse hasta sus últimas consecuencias; a saber, hasta la escala del individuo atendiendo a la alquímica combinatoria de sus especificidades.

Así entendido, interpretar un film se convierte en un sucedáneo de la transferencia psicoanalítica: un proceso mediante el cual los deseos del individuo se actualizan en el film en el catártico acto de lectura. De ahí que el problema de la *identificación* de los espectadores pase a ser un asunto cardinal y el garbanzo en el zapato del multiculturalismo. Si el derrotero del razonamiento de Shohat y Stam considera que la recepción en un contexto colonial altera el proceso mismo de identificación, generando una ansiedad que impide al espectador «disfrutar de los placeres

programados por la película», los autores no pueden dejar de consignar esa suerte de «esquizofrenia o contradicción» experimentada por aquellos espectadores africanos o asiáticos que se identifican con los héroes blancos de las películas de Hollywood en las que sus comunidades son objeto de representaciones ofensivas¹². Echando piedras contra su propio tejado, los autores sacan incluso a la palestra las declaraciones de Bertolt Brecht acerca de su reacción como espectador de *Gunga Din* (1939) de Georges Stevens, ante la que, cuando el indio cuyo nombre da título al film traiciona y provoca la muerte a sus compatriotas para beneficiar a los británicos invasores, el dramaturgo comunista alemán confiesa haberse conmovido («tenía ganas de aplaudir y de reír en los momentos adecuados. A pesar de que sabía todo el rato que había algo que no cuadraba bien, que los indios no son un pueblo primitivo e inculto, sino una cultura antiquísima y magnífica, y que al tal Gunga Din también se le podía considerar un traidor a su gente»). De lo que coligen que incluso el teórico del distanciamiento no fue capaz de «distanciarse emocionalmente de las poderosas máquinas imperiales creadoras de mitos».

Claro que los autores no alcanzan a ver estos presuntos desviacionismos interpretativos que contravienen los imperativos identitarios del intérprete como lo que son, un ejemplo de lecturas adecuadas que se ciñen al espíritu y la letra del texto, cuya concreción psíquica es la asunción del punto de vista del film y la consiguiente identificación con el héroe. En su defecto, dando prueba del desafuero de sus planteamientos teóricos, los consideran como modelo de la praxis interpretativa de esa categoría de lectores que consideran «culturalmente ingenuos». Porque no contentos con afirmar que el espacio del espectador se convierte en un «lugar negociable de interacción y lucha», los autores reivindican las «*lecturas resistentes y aberrantes*» en las que

¹² Los autores mencionan los testimonios vertidos por Frantz Fanon, teórico revolucionario de Martinica, Haile Gerima, cineasta etíope-estadounidense, y por Edward Said, crítico cultural palestino-estadounidense, a propósito del impacto que la saga de películas de Tarzán les produjo en la juventud: «Gerima recuerda la 'crisis de identidad' de los niños etíopes que aplaudían cuando Johnny Weissmuller limpiaba el 'continente oscuro' de sus propios habitantes: 'Siempre que un africano aparecía amenazante detrás de Tarzán gritábamos con todas nuestras fuerzas, intentando avisarle de que venían 'ellos'».

la conciencia o la experiencia de un público determinado (preferiblemente de aquellos históricamente vilipendiados por el *eurocentrismo*) genere una «contrapresión a las representaciones dominantes». Pero el dislate se hace verdaderamente patente cuando aportan los ejemplos: «el hecho de que la aparición de un policía blanco en una película, por ejemplo, puede provocar en ciertas ‘comunidades interpretativas’ una sensación de tranquilidad y la seguridad que da saberse protegido, pero que en otras comunidades puede traer amargos recuerdos y producir sensación de amenaza»; «Para el euroamericano, las tomas del Mount Rushmore (en *Con la muerte en los talones*, por ejemplo) podrían evocar entrañables recuerdos de las figuras de los padres de la patria; para los indígenas americanos, podrían hacerles recordar el expolio y las injusticias que han sufrido», etc. En fin, los despropósitos se suceden sin solución de continuidad.

VII

Expuestos a trazo grueso los principios teóricos del multiculturalismo y los manejos analíticos a los que han dado lugar importados a la interpretación filmica, ahora toca discutir su pertinencia a la luz de las propuestas con las que Genette aborda ese fenómeno de la *obra plural*, que parece cobrar nuevos bríos con el pretendido cambio de paradigma patrocinado por los *Cultural Studies*. Así pues, cuando, aparcados esos desvaríos ilustrados en el párrafo anterior (que, en honor a la verdad, van más allá de los márgenes de la interpretación filmica para adentrarse en el de las soflamas ideológicas), Shohat y Stam emprenden análisis propiamente dichos, incurren al menos en los siguientes errores:

1) Escudados en la responsabilidad real que el espectador que viste y calza asume en el proceso de lectura (para sacar provecho a la teorización genettiana diré que el lector empírico es el único capacitado para ese trasiego transnotativo que está en el origen de la *obra plural*), así como en el hecho, en principio asumible, de que las películas carecen de significado unívoco (eso es, en esencia, la *obra plural*) puesto que en la práctica son leídos de forma dispar en función de las circunstancias socio-culturales en las que tiene lugar el proceso de interpretación (véase las borgianas divergencias Cervantes/Ménard), Shohat y Stam confunden fatalmente el *lector modelo* previsto por todo discurso con la

variedad de interpretaciones y usos que éste puede deparar en manos del lector empírico.

Y dado el paso fatal de confundir el lector modelo previsto por el discurso (que nada impide que sea plural) con las singularidades del lector de carne y hueso, el desaguisado es irreversible: al dar barra libre a la interpretación subjetiva (en la que afloraría esa *heteroglosia* que habita en todos nosotros) y hacer apología de las lecturas aberrantes que subvientan los *placeres programados* por el film (suerte de lectura *resistente* que se opone a las que consideran *dominante* y *negociada*), los cimientos conceptuales del multiculturalismo son los mismos que han dado pábulo a los delirios exegéticos en los que ha terminado por incurrir la deconstrucción. Con todo, es preciso discriminar las secuelas de ambas tendencias interpretativas: frente al onanismo subjetivo de los derrideanos puros, la relectura que los *Cultural Studies* llevan a cabo del patrimonio fílmico occidental ha puesto el acento, bien que con el mismo esquema conceptual, en aquellos vectores de significación de índole colectiva.

2) La práctica analítica del multiculturalismo incurre en el error añadido, sobrevenido del anterior, de confundir el análisis de la recepción con el escrutinio de la lectura modélica prevista por los discursos fílmicos. Porque, pese a que este tipo de análisis se empeñe en no verlo, las películas portan más o menos explícitas esas instrucciones de uso que han de servir de guía en el proceso de lectura. Para el multiculturalismo, el modo de empleo (entendido este en términos semióticos) con el que han sido concebidas las películas presenta un interés subsidiario al lado de los efectos concretos y circunstanciales que, con independencia de los mandatos del texto (ahí reside el problema), las intenciones y la competencia semiótica de sus lectores (tomados individual o colectivamente), deparan en el proceso de interpretación.

3) Por si fuera poco, al subrayar los valores transnotativos puestos en juego con el cambio de paradigma teórico-ideológico que auspician anteponiéndolos a los denotativos, se subvienten, poniéndolas frívolamente patas arriba, las jerarquías de sentido que gobiernan en unas obras cuyo núcleo semántico básico, nunca ha de olvidarse y menos a la hora de hacer un boceto de su significado, radica en su sentido literal. Esto, que páginas más arriba ha sido calificado de *hipertrofia de los transnotativos*, queda mucho más claro visto en un ejemplo. Cierro los ojos y cojo uno al azar.

Shohat y Stam afirman que cuando uno relee los clásicos de

Hollywood «desde los márgenes, o sea, reconstruyendo las voces culturales ahogadas o reducidas a un susurro, uno empieza a oír voces», y como muestra ponen, entre otras, estas dos perlas: la primera hace referencia a las «voces afroamericanas» que se escuchan presuntamente en *La ventana indiscreta*, 1954 (la de Nat King Cole recordada por el grupo que canta *Mona Lisa*, la de la criada del detective Doyle que se oye por el teléfono, los ecos jazzísticos que resuenan en la música de Franz Waxman); mientras que la segunda trae a cuenta las «voces latinas» que a su decir se reprimen en *Vértigo* (1958) so capa del trauma que embarga a la pareja protagonista. El osado tandem de autores sugiere que ese trauma está relacionado con la historia hispanoamericana suprimida en la ciudad de San Francisco, omnipresente en el film, más en concreto en la presencia iconográfica de la inequívocamente hispana Carlotta Valdez. Tirando de ese hilo añaden que los estratos de la psique de Carlota pueden leerse como capas escondidas de una identidad nacional sojuzgada («el hecho de que no tenga ni riqueza ni hijos y el final desesperado de su suicidio pueden considerarse una alegoría de las relaciones estadounidenses/mexicanas; su mudez en el museo representa la carencia de voz hispana») y, en idéntica clave arqueológica, el viaje al bosque de sequoyas del Redwood State Park evocaría esos estratos más profundos que tienen que ver con la historia indígena precolombina («Las fechas inscritas en los anillos del tronco de la secoya pertenecen a la narrativa cristiana (Cristo, Colón), pero el árbol evoca otras vidas de un pasado más antiguo»).

Como salta a la vista, amén de los funambulismos exegéticos que no dejan de tener su gracia pero pueden ser puestos en cuestión fácilmente, reducir el análisis a la detección de los significados reprimidos o sintomáticos ocultos bajo el sentido explícito o literal de los films, aparte poco económico, es escasamente aconsejable si, como en el caso que nos ocupa, no se acompaña de la descripción de lo que la película dice en primer término. Los films, con toda seguridad, dicen más de una cosa, pero no a todas les conceden la misma relevancia. *Describir lo que efectivamente dice un film no es más importante que poner en claro qué es lo que dice primero.*

4) Y para aligerar el paso y consignar únicamente las carencias sustantivas de esta manera de concebir el análisis fílmico, yo añadiría que, privilegiando injustificadamente esa pátina semántica que el entorno cultural (léase sus preceptos teóricos e ideológicos ahora en boga en el ámbito académico) estampa

sobre el sustrato denotativo de los films, el multiculturalismo comete el despropósito de equiparar en términos de significación todas las obras que se interpretan desde esa óptica (de ahí las peligrosas generalizaciones que, aunque lo nieguen de palabra, prodigan en la práctica como la que contempla al cine de Hollywood bajo el estereotipo de estilísticamente conservador, ideológicamente reaccionario y producido en masa). O sea que, con independencia de sus peculiaridades estéticas y diversidad semántica, todos los films sometidos a su escápelito acaban por significar lo mismo. Como se ve, *la monotransnotación multiculturalista llevada a la práctica resulta, a la postre, una forma invertida de entender la obra plural*. Dicho de forma más polémica y haciendo una caricatura de sus peores prestaciones, el artefacto del multiculturalismo acaba por funcionar como un detector de mentiras, un polígrafo que, establecido de antemano lo que ha de decirse (de ahí el carácter intrínsecamente ideológico y maniqueo de esta corriente académica), sólo reacciona a los estímulos que afirman o niegan esa verdad preconcebida. Un impertinente Geiger, en suma, sólo sensible a las hostiles radiaciones políticamente incorrectas.

Esta tendencia a proyectar en lo que ponen en su punto de mira las expectativas que sustentan su paradigma teórico (cuando no a *torcer* los viejos textos hacia nuevos y prefigurados significados), empuja, para ir acabando, a la práctica multiculturalista a incurrir (salvando las enormes distancias) en la *circularidad de las argumentaciones* que Gombrich censuraba a esas interpretaciones expresionistas de las obras de arte en las que el historiador lee en ellas lo que ya sabe por otros caminos, o lo que cree saber y que le interesa «demostrar».

VIII

Si algo ha probado el estructuralismo, contribución que la ciencia de los signos nunca agradecerá lo suficiente, es que el sentido no es algo inefable, sino materia perfectamente vertebrada que se manifiesta al mundo de los sentidos en unas formas (de expresión) concretas describibles empíricamente. Es más, el sinnúmero de ejercicios de análisis que los estructuralistas han ejecutado sobre toda suerte de discursos ha dado fe, con la tozudez de los datos, de que los mecanismos de producción de sentido son tan cabalmente escrutables como las formas que le dan testimonio perceptible. Lo que quiere decir que la significación

no es algo a lo que los humanos accedemos por ciencia infusa tras un trance en el que intervienen factores aleatorios y, como tal, materia de la metafísica, sino el resultado de un *proceso perfectamente reglado de interacción entre una obra y su lector, en el que este último baila al son que toca el primero*.

Aunque sonroje invocar estas obviedades de perogrullo que son el pan nuestro de cada día, ningún argumento resulta baldío frente a los abusos que vienen cometiéndose en nombre de la interpretación fílmica al socaire de las últimas modas epistemológicas. A uno se le viene a la cabeza el esfuerzo de contricción de Umberto Eco, teórico de la obra abierta, apólogo del lector activo y valedor del concepto peirciano de semiósis ilimitada, que en respuesta al ataque frontal a los principios más elementales de la semiótica perpetrado por la aventura deconstrucciónistas se ve en el trance de salir en defensa de esa suerte de *grado cero de la significación* que es el sentido literal (o denotativo). Haciendo gala de su habitual clarividencia, el profesor italiano contraargumenta la deriva posestructuralista de inspiración derrideana con la defensa de dos principios insobornables: el hecho de que el signo no está vacío (la denotación es el núcleo genómático de la significación) y la certeza de que *hay cosas que el texto no dice* (o de que no todos los elementos contextuales funcionan transnotativamente). Las películas, por consiguiente, dicen cosas, con toda probabilidad más de una, pero no cualquier cosa (y menos lo que a uno le plazca en un momento dado que digan), y lo hacen de una determinada manera y sólo de una¹³.

Pasando de la exposición de los principios elementales a su concreción práctica, ha llegado el momento de reafirmar que el *texto fílmico* (esa singular combinación de imágenes y sonidos) es quien, al ponerse en funcionamiento y convertirse en *obra* (proyectando una serie de mandatos semióticos a sus espectadores para que éstos actúen interpretativamente de una determinada manera y no de otras), apunta explícitamente su significado literal y dirige el tráfico de valores connotativos y transnotativos. Pero, si la inmediatez de su significación denotativa es fácilmente

¹³ Manthia Diawara, *CinemAction*, N° 46, 1988. Aparte los efectos semánticos colaterales derivados de la usura del tiempo y de aquellos producidos por fenómenos incontrolados como el doblaje, el coloreado de películas en blanco y negro, los cambios de formato original al orden del día en el ámbito del cine, etc., que quedarían fuera de la jurisdicción del fenómeno que hemos puesto en nuestro punto de mira.

comprendible, ¿de qué manera puede un texto anticiparse y prever los cambios culturales que en un futuro le harán a buen seguro decir nuevas cosas?

Más que ante un dilema irresoluble, estamos ante una pregunta mal formulada. El fenómeno del crecimiento semántico de los discursos al abrigo de los valores transnotativos poco tiene que ver con el funcionamiento de los relatos de intriga en los que el tramo final de la peripecia (espacio que canónicamente acoge al descubrimiento del enigma) confiere retrospectivamente un nuevo sentido (el único óptimo) a la cadena de acontecimientos que enhebra la peripecia. El fenómeno de la semiósisis, en efecto, no se apropiá (haciéndolo perenne) de ese reajuste semántico retroactivo (que en la mecánica narrativa de intriga es único y concluyente), sino que funciona en otro orden de cosas bien distinto al protegerse contra los agentes ambientales (incluidos los caprichos exegéticos del lector) que pudieran conculcar su significación. Los *textos*, en fin, no son oráculos que vaticinan las transnotaciones venideras que incorporarán cuando sean actualizados y puestos en marcha (convertidos en *obras*) en el futuro, sino artilugios cuya única capacidad de predicción (semántica, se entiende) dimana de *lo que no dirán nunca bajo ningún contexto*.

Cuando amparados en el giro conceptual promovido por el multiculturalismo ciertos analistas sacan a la luz los resortes maestros del imaginario eurocéntrico con el que funcionan buena parte de las películas producidas en occidente, han hecho hincapié en los prejuicios ideológicos característicos del *mundo posible* que erige ese descomunal corpus fílmico. Y pese a que lo hagan con alharaca y derroche de entusiasmo dignos del descubrimiento de una nueva galaxia interestelar, no alcanzan sino a consignar algunos aspectos que forman parte del sentido literal de unas películas; efectos de sentido que, para colmo de males, se manifiestan de forma espontánea, sin el necesario concurso de esos cambios epistemológicos que, con el oportunismo de la lucha por los púlpitos universitarios, han sido vendidos como transnotaciones de ultimísima hora.

Por ejemplo, que un género genuinamente americano como el *western* incorpora, trasladándolo al espacio de la frontera del Far West, todos los prejuicios raciales del universo diegético (tanto fílmico como novelesco) de la aventura colonial africana o asiática de los países europeos tradicionalmente imperialistas, es un efecto de sentido que se revela de inmediato, sin parafernalias transnotativas. Ahora bien, cuando, no contento con hacer apolo-

gía, el multiculturalismo más aguerrido perpetra esas lecturas aberrantes o *resistentes* encaminadas a yugular el disfrute de los placeres programados por las películas, nos da el gato de lo políticamente correcto por la liebre de la interpretación (ecuánime de los nuevos valores transnotativos). Así, para ceñirnos a un caso ya citado, que el espectador de *Con la muerte en los talones* sea blanco, negro o amerindio, haya visitado o no personalmente el monumento sito en Dakota del Sur, y vea con satisfacción, rencor o indiferencia los resultados con los que se saldó la política real de los cuatro padres de la patria inmortalizados en Mount Rushmore, son cuestiones que no sólo no afectan de ninguna manera al sentido literal de la última y trepidante escena del film de Hitchcock, sino que no se refractan en ella transnotativamente, ni incumben de forma alguna al lector modelo diseñado por la película. Estas circunstancias, en todo caso, afectarían a la manera en la que cada espectador de carne y hueso cataloga la escena y la película en su conjunto en el marco de su visión particular del mundo, pero en ningún caso, insisto, al significado de un film que no da pábulo (ninguno del resto de los elementos audiovisuales que aparecen junto a esa localización ni el consabido desinterés de Hitchcock por las justificaciones argumentales de sus películas, apuntan en ese sentido) a las susceptibilidades raciales de los espectadores.

Haciendo bueno el vaticinio borgiano («si se me ofreciera cualquier página de hoy -ésta por ejemplo- como se la leerá en el año 2000, conocería la literatura del año 2000») la ingente papelería del multiculturalismo, incapaz de cartografiar el sentido recubierto por ciertas formulaciones audiovisuales, nos previene inconscientemente acerca del clima intelectual que se respira en algunos departamentos universitarios en los que la interpretación viene siendo prostituida al dictado de ciertos oportunismos ideológicos. Son, en efecto, malos tiempos para la exégesis fílmica. Pero ya vendrán mejores.

