

des donde aparecen». «Comparar —añade— los movimientos cristianos, hinduistas, judíos o musulmanes de hoy es, también, observar a través de qué procedimientos participan en la cultura o economía del mundo diversas sociedades, precisamente cuando se exaltan especificidades de identidad que convierten la observancia religiosa en su razón postrera».

El conjunto de los movimientos político-religiosos que este volumen presenta está contemplado en una dinámica histórica que parte de la contestación de los fundamentos culturales de un orden antiguo y prosigue con la elaboración, más o menos concluida, de un nuevo orden cuya legitimidad tiene carácter trascendente.

La emancipación del orden antiguo constituye un momento durante el que esos movimientos encuentran las aspiraciones a la libertad de cierto número de individuos pertenecientes a la sociedad civil, dándoles eventualmente voz, fundando la propia necesidad de esta libertad en una relación con Dios o con lo sagrado que libera a los creyentes de su sumisión a un orden estatal injusto, corrompido, dictatorial, etc. Los primeros tiempos de la revolución iraní vieron el predominio de la reivindicación de libertad, sin que eso pareciera incompatible con la

dimensión islámica del acontecimiento. En las sociedades que salen del sistema comunista o viven los últimos años de su dominio, en Europa central, en Rusia, en China, el vocabulario religioso adopta, al menos temporalmente, la misma reivindicación. ¿Pero están estos fenómenos vinculados a la fase de aparición de los movimientos religiosos contemporáneos o tienen un carácter duradero?

Al final de este trabajo, Jean Baubérot y Alain Touraine se preguntan: ¿En qué y hasta dónde los movimientos religiosos del final del siglo XX dan testimonio de un «principio de subjetivación», de una llamada lanzada por el sujeto contra un orden social insostenible, participando en la aparición de un sujeto personal moderno? ¿O desembocan necesariamente en un neocomunitarismo de vocación totalitaria? Las ponderadas respuestas de estos dos grandes especialistas merecen ser leídas con calma, así como la totalidad de este debate dirigido y coordinado por Gilles Kepel, profesor del Instituto de Estudios Políticos de París y gran especialista en el mundo musulmán.

Isabel de Armas

Series y secuelas*

En el campo del consumo cinematográfico, la prototipificación y el pastichismo, la necesidad de redundancia y los condicionamientos genéricos constituyen la fórmula narrativa que mejor integra los requisitos propios de la serialidad. Un modelo digno de estudio, al que Balló y Pérez son-sacan a través de sus diversas mediaciones. Como criatura artística, el serial les parece una de las expresiones más genuinas de la narrativa contemporánea. Por esto mismo, deciden revelar al lector los diversos artificios que acá se enzarzan con espumosa eficacia. Según se deduce de su análisis, la serie se infla desmedidamente, tiende a la melancolía y engendra simulacros a partir de piezas de desguace. Todos los lugares del relato están perfilados por la reescritura, y por consiguiente, ofrecen al guionista la oportunidad de sombrear figuras recurrentes, propensas al manierismo: héroes de linaje antiguo, previsibles peregrinajes, familias que forman una camarilla bien compenetrada y hazañas que se resuelven con la certeza de un cuento ritual.

* Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición, *Jordi Balló, Xavier Pérez, traducción de Núria Pujol, Anagrama, Barcelona, 2005, 295 pp.*

En estos fragmentos alineados, el detalle original no ha de quebrar la arcilla del conjunto. Sobre la contigüidad del estereotipo —¿por qué no, ya que sirve para eso?—, conviene colorear el sedimento con tonos de la época, de forma que lo manido parezca actual.

Volvemos así a la imagen de un escritor de párrafos convergentes. Sin duda, hoy son legión los guionistas que acuden al abrigo del mismo litoral. Depositarios de una rutina, se pasan el relevo con el convencimiento de que un libreto es el resultado de sucesivas reencarnaciones. Para quien tras-pasa el dintel de lo rumiado y lo digerido, el riesgo adquiere forma de productor —una figura jurídica que sanciona y regula—. Así suele ocurrir cuando el montaje final escapa de las manos del director. De eso a inventar un manual de estilo, media un paso. Basta un poco de paciencia. Al cabo, tanto valen las directivas en las cuales se invoca el recuerdo, aún caliente, de Joseph Campbell, como aquéllas donde se impone agradar a los comités. De hecho, ambas aciertan, pues nada hay más grato para una compañía cinematográfica que servir a los consumidores una superproducción en la que retorne el héroe de las mil caras. (Por si no lo sabían, ciertos estudios recomiendan a sus guionistas

la lectura del famoso libro de Campbell, y en su defecto, la de algún folleto que lo resuma.)

¿Cómo encontrar ejemplos de lo dicho por Balló y Pérez? Repasando la moderna cartelera hollywoodense y alumbrando las siluetas que allí proliferan. Puedo contarles el caso de Ken Lemberger, antiguo copresidente de Sony Pictures Entertainment, buen conocedor de la filmoteca de la compañía. Husmeando en el archivo de propiedades abandonadas, Lemberger dio con una película de terror, *Llama un extraño* (1978), de Fred Walton, inspirada en un rumor que los folcloristas catalogaron entre las llamadas leyendas urbanas. Con leves retoques en su libreto, la pieza fue nuevamente rodada y llegó al público bajo el rótulo *Cuando llama un extraño* (2006). No es casual que su director, el artesano John Davis, fuera elegido por su prestigio como «autor de *remakes*» (sic). Profesionales como éste —conductores de arquetipos, artesanos complacientes, *pasticheurs*— obedecen a esa norma de la industria con elocuencia medida. La concepción del arte por el arte no figura en su agenda, y entre sus referencias principales, nos encontramos con que apenas pintan sino aquello que les suena dentro de la cultura populista y marginal: formulismos consumibles, sin rumbo fijo

y sin orden. O sea: ejemplos de la «serie B», cuya una influencia resulta, casi siempre, desproporcionada a su valor artístico.

Con la mirada puesta en la taquilla y pese a su baja consideración institucional, hasta Wes Craven, autor de entretenidas cintas de horror, se convierte hoy en un cineasta al que reinterpretar. Aplicando ese razonamiento, no escasean quienes lo tildan de clásico, en parte para ponderar su maestría en dicho subgénero, y en parte también para usar el adjetivo como lema publicitario. (De lo sacro a lo profano: Alexandre Aja y Gregory Levasseur acaban de estrenar *Las colinas tienen ojos*, versión remozada de la cinta homónima rodada en 1977 por Craven.)

No hay duda de que las nuevas versiones y las secuelas de antiguos éxitos menudean en la actualidad (Cito de memoria varias primicias del último verano: *Piratas del Caribe. El cofre del hombre muerto*, de Gore Verbinski; *Misión imposible III*, de J.J. Abrams; *Poseidón*, de Wolfgang Petersen; y *Superman Returns*, de Bryan Singer).

Pese a su diseño de alta calidad, tales reincidencias comportan el uso de soluciones previstas de antemano. No hace falta enfatizar el reservorio de prototipos del cual forman parte. Una repre-

sa que siempre identificaremos con la folletinesca obstinación en lo serial, y cuyo caso mejor radiado en los últimos tiempos sería *El código Da Vinci* (2006), de Ron Howard.

La crítica de Balló y Pérez, con sencilla maniobra, también nos permite abordar obras de consumo de mayor empaque conceptual. Sin perjuicio de otros ejemplos, valdría la pena utilizar su inteligente

análisis como pretexto para revisar películas de factura tan provechosa como *El señor de la guerra* (2006), de Andrew Niccol, y *Plan oculto* (2006), de Spike Lee. Dos entretenimientos que, sin traicionar el conjunto de expectativas que los sustenta en la *midcult*, renuevan el cliché por medio de elementos ideológicos contemporáneos.

Guzmán Urrero Peña



Gabi, Fofó y Miliki