

# El remake ¿prisión o trinchera?

The remake ¿prison or trench?

---

*Recibido: 15 de mayo de 2020 Aprobado: 04 de junio 2021*

Daniel A. Montenegro-Sandoval

Instituto Universitario INCINE

## Resumen

El *remake* es una práctica cinematográfica cada vez más recurrente, particularmente en los grandes estudios de Hollywood. Los círculos académicos y culturales contemporáneos son escépticos de este tipo de producciones y cuestionan su validez creativa y su calidad narrativa. En el presente artículo indagaremos el valor histórico, cultural y social de los *remakes* como una posibilidad de memoria a través de un análisis estructuralista y postestructuralista que permita transparentar su origen y función. Además, propondremos una reflexión sobre el lugar de la crítica y el público frente a este fenómeno.

**Palabras claves:** *Remake*, estructuralismo, crítica, postmodernismo

## Abstract

The remake is an increasingly recurring cinematographic practice, particularly in Hollywood. Academic and cultural media are frequently skeptical of this type of film and doubt its creative and narrative quality. In this article we will research the historical and cultural value of remakes as a possibility for memory through a structuralist and poststructuralist analysis that allows us to see its origin and function. In addition, the investigation will propose a new place for the public and criticism to confront this phenomenon.

**Key words:** *Remake*, structuralism, criticism, postmodernism

## El remake ¿prision o trinchera?

### 1. Introducción

---

A mediados de 2019, la industria cinematográfica vivió un revuelo a partir de unas declaraciones del afamado director Martin Scorsese en las que afirmaba que las películas de Marvel no son cine. Ante la reacción mediática, el propio Scorsese publicó un artículo en el New York Times para ahondar y justificar su postura. Allí, el cineasta no se guarda nada y sentencia duramente que en ese tipo de cine “lo que no hay es revelación, misterio o genuino peligro emocional. Nada está en riesgo”.<sup>25</sup>

La polvareda que levantó la publicación, sin embargo, no es nueva ni ajena al debate que, desde hace al menos dos décadas, se sostiene en los círculos académicos. Tampoco es un estigma exclusivo de las películas de Marvel, como bien lo aclara el propio Scorsese en su artículo, sino que se expande hacia las dinámicas comerciales del cine contemporáneo de Hollywood. Aquí, ciertamente también entra en discusión el *remake*. De hecho, la furia o desencanto de Scorsese, parece dirigida hacia esa práctica. “Las películas están diseñadas para satisfacer un conjunto específico de demandas y para ser

---

<sup>25</sup> Martin Scorsese, *A qué me refiero con que las películas de Marvel no son cine*. New York Times. Noviembre, 2019. <https://www.nytimes.com/es/2019/11/11/espanol/opinion/martin-scorsese-marvel.html>

variaciones de un número finito de temas". El *remake*, como lo indica el crítico Ben Child<sup>26</sup>, se volvió una palabra sucia.

No es secreto para nadie que, efectivamente, el *remake* ha tenido un *boom* en el siglo XXI, a tal punto que existen empresas como Ecco Remakes que se dedican exclusivamente a promover esta lógica comercial a través de la venta de derechos de guiones antiguos a nivel internacional. Es evidente que, en ese territorio, la rentabilidad es un factor preponderante, sino decisivo. En su estudio sobre las dinámicas industriales del *remake*, los investigadores Fernández Labayen y Martín Morán<sup>27</sup> concluyen que las producciones de *remakes* son ejemplos de control del imperialismo cultural de la industria hollywoodense.

Fernández y Martín hacen una breve revisión estética de algunos *remakes* como *Bambi* o *The Little Death*, un título australiano que, en España, fue reconvertido en *Kiki, el amor se hace*. Allí, demuestran que hay una domesticación del texto y que, con frecuencia, se procura difuminar la relación de algunos *remakes* con la película original.

Sin embargo, la lectura del *remake* como práctica cinematográfica, no se puede reducir exclusivamente a sus posibilidades comerciales y a su expresión estética. El presente artículo pretende hacer una revisión estructuralista y epistemológica del *remake* y discutir su valor como manifestación cultural y artística.

---

<sup>26</sup> Ben Child, *Don't call it a reboot: how remake became a dirty word in Hollywood*. The Guardian. Agosto, 2016. <https://www.theguardian.com/film/2016/aug/24/film-industry-remakes-hollywood-movies>

<sup>27</sup> Miguel Fernández Labayen y Ana Martín Morán, *Remakes Transnacionales: Dinámicas Industriales y Estéticas*. Ediciones Universidad de Salamanca. Fonseca. Journal of Communication, n.14, 2017. 59-73

## 2. La repetición como cimiento de los mitos

---

En *La Condición Postmoderna*<sup>28</sup>, Lyotard entiende como uno de los elementos centrales de disputa cultural la legitimación de los metarrelatos. Quienes permiten o prohíben, juzgan y enaltecen estas manifestaciones, son definidos como decididores. Estos sujetos están emparentados con el poder. Un poder que, además, tiene una estrecha relación con el discurso cientificista universitario, es decir, un discurso que se ha adueñado indiscutiblemente del monopolio de las verdades. Impera allí una lógica que todo lo mide y todo lo determina. La paradoja cientificista en los últimos años, sin embargo, es que se sostiene más en los nombres de figuras que en las proposiciones. En ese contexto, estas figuras predominantes, tanto de la creación como de la crítica cultural, sin saberlo, y probablemente sin quererlo, se han convertido en los decididores de la calidad de los relatos.

Al *remake*, tanto Scorsese como gran parte de la academia y las élites culturales, lo han catalogado como un producto inferior en el espectro de la creación cinematográfica que exigen los públicos educados quienes, además, demandan originalidad. Esta exigencia no es nueva, como bien lo anota el crítico literario Harold Bloom<sup>29</sup>, ni en el espectador, ni en los creadores.

En su texto *La Angustia de las Influencias*, Bloom destaca que los escritores, y podemos extrapolar esta noción a los creadores de todas las ramas de las artes, tienen miedo de sentirse deudores de sus influencias. Como los manieiristas en el siglo XVI, donde se consideraba que la perfección se había alcanzado con Miguel Ángel, y no tenían otra alternativa que retorcer y exagerar

---

<sup>28</sup> Jean Francois Lyotard, *La Condición Postmoderna*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1987.

<sup>29</sup> Harold Bloom, *La Angustia de las Influencias*. Oxford University Press, 1973.

la técnica y el trazo para destacar, pues desdichado de aquel que no pueda superar a su maestro. El arte contemporáneo, y por consecuencia postmoderno, parece haber encontrado en la originalidad y la sorpresa su último reducto. El *remake*, desde luego, va en contra de esa premisa y es, por lo tanto, ajeno a las inquietudes que los decididores aspiran ver reflejadas en las pantallas.

Ahora bien, el propio Bloom intenta mitigar esta angustia diciendo que “las figuras de imaginación capaz, se apropian de lo que encuentran” porque, tal como brillantemente lo expone Oscar Wilde en su novela *El retrato de Dorian Grey*, “influir en una persona es darle su propia alma”.<sup>30</sup>

Las influencias, entonces, no deberían disminuir la calidad del original sino, por el contrario, mejorarlo. Dichoso, en el mundo postmoderno, aquel que, como Ricardo Piglia en *Respiración Artificial*<sup>31</sup>, no hace sino parafrasear, apropiarse y hasta plagiar a varios de los pensadores más prominentes, ejecutando el sueño de Walter Benjamin de crear una novela enteramente compuesta por citas.

Por supuesto, un *remake*, no es simplemente una creación ejercida bajo la influencia de otro autor u otra obra, ni encadena operaciones intelectuales de la dimensión de la novela de Piglia, sino que es una especie de repetición, ante la cual, el margen para la originalidad pareciera reducirse aún más, pero el estructuralismo entiende a estas prácticas como una posibilidad de refuerzo del metarrelato ya que construyen una haz de relación que le permite constituir su función de significante.

Claude Levi-Strauss propone “definir el mito por el conjunto de todas sus versiones”. Aquí, vale aclarar que para el autor todo relato es un mito y, además,

---

<sup>30</sup> Oscar Wilde, *El Retrato de Dorian Grey*. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.

<sup>31</sup> Ricardo Piglia, *Respiración Artificial*. Pomaire Anagrama. Buenos Aires, 1980.

que todo mito procede a una estructura. Por tanto, tanto el mito aislado, como el conjunto de sus versiones, reflejan una estructura fundamental. En consecuencia, el *remake*, se vuelve incluso un gesto deseable para sostener el discurso del relato original. "Todo mito posee, pues, una estructura como de múltiples hojas, que en el procedimiento de repetición y gracias a él, se transparenta en la superficie".<sup>32</sup>

La relevancia de la repetición es fundamental para la consolidación de una propuesta cultural o, incluso, de un sistema de valores. Y este sistema deberá desarrollarse hasta que se agote su impulso intelectual. Aplicando este concepto a los *remakes*, podríamos decir que, si se siguen haciendo, es porque todavía existe la necesidad civilizatoria de promover un discurso particular. Cuando este discurso ya no tenga asidero en las sensibilidades de la comunidad, dejará de repetirse. Podríamos ir más lejos y, en un acto de distopía propio también del cine de nuestros tiempos, preguntarnos, si en algún momento las millones de combinaciones narrativas posibles se agotan, ¿No es el *remake* nuestra única y última opción?

Traer a colación el estructuralismo para el análisis del rol que cumplen los *remakes*, *reboots*, *precuelas*, *secuelas*, etc. no es gratuito. Estas variables explican también el rechazo de los colectivos a escuchar tradiciones de un clan diferente. Es una forma primitiva pero no por eso poco sofisticada, de sobrevivir. De hecho, Levi-Strauss ve como una amenaza lo contrario. El riesgo en esa búsqueda de originalidad es convertirnos consumidores poco críticos de mitos externos, que menoscaban nuestra propia cultura.

Si seguimos tratando a los *remakes* como un gesto artístico inferior, no podremos abordarlo adecuadamente y, finalmente, tendremos análisis

---

<sup>32</sup> Claude Levi-Strauss. Antropología Estructural. Ediciones Paidós. Barcelona, 1978.

reduccionistas, y paradójicamente poco originales que, en poco o nada, permiten ampliar el debate.

### 3. ¿Importa quién habla?

---

Estamos ante un panorama que nos exige hacer una lectura crítica de los *remakes*, pero además, y en esto el *remake* se vuelve una fuente vigorosa de pensamiento, la interpretación del original va a estar inevitablemente permeada por su réplica. En otras palabras, el *remake* tiene un potencial transformador del mito primario. Eso, porque la sola existencia de una repetición pone en crisis la función significativa de una obra y pasa a depender de sus posibles combinaciones con los ejes culturales, como el rizoma de Deleuze y Guattari<sup>33</sup>, que puede romperse y volverse a encontrar casi al azar.

Samuel Beckett se preguntaba si es realmente importante quien habla o, para fines prácticos, si es relevante la firma autoral de una obra. La respuesta a este postulado no puede ser absoluta, porque la figura del autor ha ido mutando con el paso del tiempo, y es también una variante socio cultural. Injusto sería calificar estos cambios como involutivos o evolutivos; son simplemente una respuesta a las fuerzas históricas. Así, por ejemplo, la enorme productividad artística del período gótico, carece de nombres y apellidos reconocibles por fuera de excepciones como Giotto o Van der Weyden. Como contraparte, el renacimiento permite el florecimiento de nombres propios con proyecciones casi divinas. La idiosincrasia y las necesidades discursivas de los siglos XII y XIII exigían el anonimato. Su ruptura histórica, pide lo opuesto.

---

<sup>33</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalismo y Esquizofrenia*. Mil Mesetas. Paratextos. Valencia, 2002.

Los siglos XX y XXI, tienen una relación más estrecha con los criterios de la modernidad, y los nombres son esenciales. A veces, incluso, pareciera que ciertos nombres exceden la obra misma. Son autoexplicativos y autorreferenciales. Aquí podemos volver al fenómeno propuesto por Lyotard, pues son los nombres los que legitiman la obra y no viceversa. Pero lejos de esa discusión ontológica, en el campo de las artes, podríamos decir que uno de los conflictos del *remake*, es su relación con el autor original.

Cuando Michel Foucault<sup>34</sup> se pregunta ¿Qué es un autor? afirma sin tapujos que su función es la de dar circulación a los discursos colectivos. La noción de autor en el mundo postmoderno, por tanto, podría estar emparentada con un discurso que sostiene el sistema de propiedad privada. Y la propiedad privada tiene mecanismos e instituciones que también son repetidos en el arte. La herencia o el apellido, por ejemplo, fuera de su peso económico o afectivo, suponen una forma de inmortalidad, de continuación indivisible del ego. Aquí podrían entrar en la discusión algunos valores estéticos, como de los antiguos griegos, que intentaban, según Umberto Eco<sup>35</sup>, replicar la armonía del cosmos para juntarse con él.

En ese ejercicio platónico, hay un impulso negativo hacia el olvido. Es decir, la posibilidad de desaparecer es la antítesis de la creación artística. Entonces, simplificando para ilustrar, el *remake*, entendido sencillamente como una repetición, sería una posibilidad de evitar el olvido y, por tanto, una necesidad discursiva de la modernidad, como Foucault observa:

Para que haya regreso, en efecto, primero tiene que haber olvido, no olvido accidental, no recubrimiento por alguna incompreensión, sino

---

<sup>34</sup> Foucault, *¿Qué es un autor?* 51-82.

<sup>35</sup> Umberto Eco, *La Historia de la Belleza*. Random House Mondadori. Barcelona, 2004. 10-12

olvido esencial y constitutivo. Además, dicho regreso se dirige a lo que está presente en el texto, más precisamente se regresa al texto mismo, al texto en su desnudez, y, al mismo tiempo, sin embargo, se regresa a lo que está marcado como ausencia, como laguna en el texto. Se regresa a un cierto vacío que el olvido ocultó o esquivó, que recubrió con una plenitud falsa o mala y el regreso tiene que redescubrir esta laguna y esta falta, de ahí el perpetuo juego que caracteriza estos regresos a la instauración discursiva, —juego que consiste en decir por un lado: esto estaba ahí, bastaba leerlo, se encuentra ahí, los ojos tenían que estar muy cerrados y los oídos muy tapados para no verlo y oírlo; e inversamente: no, no es en esta palabra, ni en aquella palabra, ninguna de las palabras visibles y legibles dicen lo que ahora está en cuestión, se trata más bien de lo que se dice a través de las palabras, en su espacio, en la distancia que las separa.<sup>36</sup>

En esta reflexión, Foucault pareciera hacer una defensa del *remake* mismo. Transfiriendo al mundo cinematográfico, el *remake* permitiría que el archivo, empolvado en videotecas, piezas de museo, artefacto de coleccionistas, vuelva a la vida.

Y no solo la obra se salva, a esto se suma que, si consideramos que las narrativas miméticas tienden a desaparecer a su autor, en el *remake*, surge la potencialidad de rescatar nombres destinados a la desaparición misma. Podemos citar como ejemplo relevante en términos históricos a Mendehelsson rescatando la obra de Johan Sebastian Bach, que corrió el riesgo de esfumarse sin rastro. Una auténtica catástrofe.

---

<sup>36</sup> Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* Littoral, n. 9. París, 1983. 70-71.

En el campo cinematográfico, este peligro no solo se expresa en obras puntuales, sino incluso en géneros. De qué otro modo, el gran público del siglo XXI prestaría atención a los clásico del Western, otrora hegemónico en los estudios de Hollywood, si no fuera por el regreso de los hermanos Coen<sup>37</sup> a Henry Hathaway<sup>38</sup>.

#### 4. El placer del plagio

---

Lejos de eliminar a Henry Hathaway de la lectura crítica de *True Grit*, la versión de los hermanos Coen nos obliga a revisitarla, beneficio natural del *remake*. Pero también a complejizar la interpretación de la obra, aunque solo fuera por contraste. El propio Foucault decía que “Marx es irrisoriamente insuficiente con relación al pensamiento de Marx”. Este ingenioso juego de palabras, se podría aplicar al proceso interpretativo del *remake* y su original. Parafraseando sin pudor diríamos que no se puede entender la verdadera dimensión del filme de Hathaway, sin su *remake*.

Roland Barthes<sup>39</sup> dice del escritor que es aquel que juega con el cuerpo de su madre para glorificarlo, embellecerlo, o para despedazarlo, llevarlo al límite de sólo aquello que del cuerpo puede ser reconocido: irá hasta el goce de una desfiguración de la lengua, y la opinión lanzará grandes gritos pues no quiere que se “desfigure la naturaleza”.

Aunque la referencia a la crítica como un sujeto purista y conservador es un tema tentador, en función a lo dicho por Barthes, nos quedaremos con el gesto

---

<sup>37</sup> Ethan Coen y Joel Coen, *True Grit*. Paramount Pictures, 2010.

<sup>38</sup> Hall B. Walls. *True Grit*. Dirigido por Henry Hathaway. Paramount Pictures, 1969.

<sup>39</sup> Roland Barthes, *El Placer del Texto y Lección Inagural*. Siglo XXI Editores. México, 1974.

de manipulación de la madre, es decir, de la obra, en tanto el *remake* la glorifica, embellece, despedaza o desaparece.

Si nos suscribimos a la traducción literal del término *remake*, rehacer, podríamos argumentar que solo un valiente se atrevería a manosear objetos tan sagrados como el cine de Alfred Hitchcock o Akira Kurosawa. Ellos, sin embargo, también lo hicieron con gigantes como Dostoievski, Chandler y hasta Shakespeare. En estricto sentido, a estas prácticas, tan viejas como el arte mismo, se las libera del plagio por mover el relato de un medio a otro, pero no pueden despegarse de la idea de repetición. Kurosawa, ¿no rehace precisamente a *El Idiota*<sup>40</sup> con su cine? ¿No lo despedaza y lo vuelve a armar en sus propios términos, en su propio lenguaje? ¿No hace lo mismo Hitchcock con *Strangers on a train*<sup>41</sup> del mismísimo Chandler, mostrando hasta cierto desprecio hacia el escritor?

Barthes es radical, porque no solo nos muestra un camino plural de los sentidos para la creación, sino también para la interpretación. El lector puede y debe dotar de multiplicidad al texto. La creatividad, en definitiva, no es un bien natural del artista, sino también del lector. Bajo esos términos, el *remake* es una variable riquísima para la polisemia de una obra. ¿No es acaso esta una de las variantes más apetecibles en el arte contemporáneo?

Esa lectura creativa, además, es inevitable por el paso del tiempo e, incluso, las variantes del espacio, lo que nos dirige directamente a los postulados de Walter Benjamin. Para Benjamín, una obra de arte tiene condición de autenticidad que solo se puede aprehender cuando es representada en el lugar

---

<sup>40</sup> Takeshi Koide, *Hakuchi*. Dirigido por Akira Kurosawa. Sochiki, 1951.

<sup>41</sup> Alfred Hitchcock, *Strangers on a train*, Transatlantic Pictures, 1951.

y en el momento que el artista haya dispuesto. La pérdida de autenticidad para Benjamín supone una transgresión irreversible en una obra de arte:

La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad.<sup>42</sup>

Este debate ha tenido un profundo impacto en el escenario de enfrentamiento entre las plataformas de *streaming* y las salas convencionales, pero para el tema que nos ocupa, es también relevante porque el cine naturalmente supera esa frontera. Su cualidad, y causa de su enorme difusión y popularidad frente a otras ramas del arte como el teatro, ha sido su capacidad de adaptación al espacio. Además, rebatiendo a Benjamín ¿No es acaso, parte intrínseca del espíritu de una obra de arte, la intención del autor de trascender el tiempo, de inmortalizarse más allá de su época y su topos, como se menciona previamente y para eso, tiene necesariamente que exhibirse por fuera de sus márgenes?

En ese sentido, en *El Arte y el Espacio*, Martín Heidegger reflexiona sobre la peculiaridad del espacio para el arte. Afirma que el espacio atraviesa a la obra, la constituye. Es decir, que su cambio de lugar, lejos de invalidarla, la reconstruye. El espacio es una experiencia subjetiva en sí. No es, sino que se

---

<sup>42</sup> Walter Benjamin, *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*. Taurus. Buenos Aires, 1989.

hace. A esto, llamará *räumen* o espaciar:

Pensado en su propiedad, espaciar es libre donación de lugares, donde los destinos del hombre habitante toman forma en la dicha de poseer una tierra natal o en la desgracia de carecer de una tierra natal, o incluso en la indiferencia respecto a ambas.<sup>43</sup>

Espaciar es la experiencia del espacio. Es la construcción de una localidad sensorial para cada fenómeno:

El lugar no se encuentra en un espacio ya dado de antemano, a la manera del espacio de la física y de la técnica. Este espacio se despliega solo a partir del obrar de los lugares... El arte como plástica: no una toma de posesión del espacio. La plástica no sería una confrontación con el espacio.

En definitiva, bajo el paraguas del mundo heideggeriano, podemos concluir que la obra de arte en sí misma es espacio, o espacios. Los produce, los hace existir y los moldea a la vez que está hecha de ellos. Al espaciar, la obra se crea y se revela.

Si aplicamos los criterios expuestos a la interpretación del cine contemporáneo, debemos aceptar que una película no puede ser aprehendida del mismo modo en dos momentos o en dos espacios distintos. Sacando a limpio, la respuesta que tendremos a la cinta de Henry Hathaway no será la misma si la vimos en los noventa o si la vemos ahora.

El *remake* estira aún más esta noción. Y ya no solo por el desplazamiento

---

<sup>43</sup> Martin Heidegger, *El Arte y el Espacio*. Herder Editoria. Barcelona, 2009.

de la obra, sino por el impulso creativo de la misma. Lo que le llevó a Hathaway a producir y dirigir *True Grit*, es muy distinto a lo que motivó a los hermanos Coen. Lo mismo podemos decir, desde luego, de todo el repertorio de Disney, del cine de *gangsters*, de los documentales propagandísticos, etc.

## 5. La *Différance* en el *remake*

---

Ya involucrados en las lides de tiempo y espacio, podemos añadir un tercer elemento para la discusión, y es el concepto de *Différance* de Jacques Derridá<sup>44</sup>. Este rompedor y confuso término (en particular complejo por sus dificultades en la traducción) consiste en la mutación interna del texto a través del tiempo. *Différance* es un juego de palabras entre lo diferente y el diferimiento, para lo que Derridá crea una palabra intermedia que, a falta de otra, la utilizaremos en su lengua original, tal como lo hacemos con *remake*. *Différance* es, entonces, el fenómeno de las diferencias propias del texto en función del paso del tiempo, entendiendo siempre al presente como única posibilidad aprehensible.

Derridá argumenta que no muta el texto como un objeto fijo, sino que dentro de él también hay cambios, en las palabras, por ejemplo.

Nunca se puede exponer más que lo que en un momento determinado puede hacerse presente, manifiesto, lo que se puede mostrar, presentarse como algo presente, un ente-presente en su verdad, la verdad de un presente o la presencia del presente. Ahora bien, si la diferencia (*différance*) es (pongo el "es" bajo una tachadura) lo que hace posible la presentación del presente, ella no se presenta nunca como tal. Nunca se hace presente, ella no se presenta nunca como tal. Nunca

---

<sup>44</sup> Jacques Derridá, *La Diferencia*. Escuela de Filosofía Universidad Arcis. Chile, 1968.

se hace presente. A nadie. Reservándose y no exponiéndose, excede en este punto preciso y de manera regulada el orden de la verdad, sin disimularse, sin embargo, como cualquier cosa, como un ser misterioso, en lo oculto de un no- saber o en un agujero cuyos bordes son determinables (por ejemplo, en una topología de la castración). En toda exposición estaría expuesta a desaparecer como desaparición, correría el riesgo de aparecer, de desaparecer.<sup>45</sup>

Esas pequeñas variables dentro del texto, a veces serán visibles, y otras veces no. El *remake* permitiría, teóricamente, resaltar esta cualidad en ciertos presentes. Si pensamos, por ejemplo, en el Rooster Cogburn interpretado en 1969 por Jhon Wayne en *True Grit*, y en su repetición con Jeff Bridges, veremos ciertos rasgos propios de la época en la que fue realizada la película (en esta ecuación quiero prescindir de los evidentes avances tecnológicos). En ambas interpretaciones podemos observar matices formales como la intención en la actuación, pero también estéticos y discursivos. Aquel Jhon Wayne, es el macho alfa mejor acabado de una era, mientras que Jeff Bridges, no necesariamente se adscribe a esa definición. El macho alfa de Wayne no nos interpela del mismo modo a nosotros que al público de finales de los sesentas y, a su vez, es probable, que la forma en la que se lea en los años próximos al Jeff Bridges de la versión de los Coen, tenga también ese aire patriarcal.

Aquí el valor del *remake*, en su *Différance*. En su posibilidad de desplazarse en el tiempo, pero también adaptarse a los nuevos paradigmas culturales con sutiles resignificaciones. En la última adaptación de Aladino, por ejemplo, este gesto salta a la vista: la pasiva princesa Jazmín, se transforma en una activista decidida, ajustándose a los tiempos donde la mujer demanda otro

---

<sup>45</sup> Jacques Derridá, *La Diferencia*. 3.

lugar. ¿Este cambio altera el mito? Parcialmente, aunque su estructura fundamental, argumentaría Levi-Strauss, se mantiene intacta, e incluso sale reforzada. El mito tiene un valor civilizatorio, y su repetición es crucial. Y las diferencias en sus versiones, son material explicativo.

## 6. Conclusiones

---

El marxismo, en su inconmensurable flexibilidad, reconocía que la burguesía tiene un enorme potencial revolucionario. A veces, incluso, ese potencial funcionará como fusible en contra de sus propios intereses. El *remake*, tiene algo de eso. En un contexto donde la memoria parece tener poco valor, y los focos siempre apuntan hacia al frente, justamente el producto más deseado y comercializado, es uno que depende de la memoria. Un producto que nos permite entender a los procesos creativos como un bien no exclusivo de las excéntricas figuras artísticas cercanas al poder y sus infinitas posibilidades tecnológicas.

Cuando Perre Bourdieu<sup>46</sup> plantea que hay un campo de batalla en el que se disputa la verdad a través de los bienes culturales, es necesario pensar que esa batalla no siempre es tan estratégica. El *remake* que, sin dudas, juega un rol en ese campo de batalla, podría poner en duda a los decididores, tanto creadores como críticos. Ya sea porque se atreve a retocar piezas sacralizadas, o ya sea porque repite un discurso que se difumina. En cualquier caso, siempre, traerá a la mesa la memoria.

La labor de la crítica y del público, en consecuencia, deberá ser entender al *remake*, no como una ofensa (aunque a veces, deliberadamente, lo sea), ni solo

---

<sup>46</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama, 1995.

como una posibilidad comercial (que casi lo siempre lo es), sino, y sobre todo, como la oportunidad ideal para revisar una obra que potencialmente puede desaparecer de la discusión y leerla en un contexto distinto, bien para revalorizarla, bien para reinterpretarla o actualizarla. En el peor de los casos, un *remake* será una recomendación mal hecha a una obra bien hecha, y en el mejor, una refrescante transformación.

La academia tradicional, a veces despistada por sus propias urgencias o a veces por purismos sensibleros, evita la repetición y aborrece la apropiación. La fuerza del pensamiento occidental ha estado, desde Tomás de Aquino y su aproximación a Aristóteles en adelante, precisamente en su capacidad de repetirse y equivocarse. Harold Bloom, rígido como pocos, tiene la fantástica cualidad de la lucidez. En su texto *El Canon Occidental*<sup>47</sup>, donde paradójicamente sacraliza una serie de obras literarias volviéndolas casi intocables, dice que “Los errores de interpretación constituyen necesariamente el estudio del ciclo de vida del poeta como poeta”.

No le cerremos las puertas, desde el prejuicio, a una práctica narrativa que, tal como Levi-Strauss lo explica, es indispensable para la cultura. Leamos con rigurosidad, entendamos su rol en el tiempo y su *Différance*. Comparemos e, inevitablemente, repitamos el ejercicio con la original. Tal vez en ese proceso encontremos “revelación, misterio o genuino peligro emocional”. Tal vez el riesgo está en no repetir.

---

<sup>47</sup> Harold Bloom. *El Canon Occidental*. Anagrama. Barcelona, 1994.

## Bibliografía

---

- Barthes, R. *El Placer del texto y Lección Inaugural*. Siglo XXI Editores. México, 1974.
- Benjamin, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Bloom, H. *El Canon Occidental*. Anagrama. Barcelona. España, 1994.
- Bloom, H. *La Angustia de las Influencias*. Oxford University Press, 1973.
- Bourdieu, P. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama, 1995.
- Deleuze, G y Guattari, F. *Capitalismo y Esquizofrenia. Mil Mesetas*. Pretextos. Valencia. España, 2002.
- Eco, U. *La Historia de la Belleza*. Random House Mondadori. Barcelona, 2004.
- Fernández Labayen, M y Martín Morán, A. *Remakes Transnacionales: Dinámicas Industriales y Estéticas*. Ediciones Universidad de Salamanca. Fonseca. Journal of Communication, n.14, 2017. 59-73
- Foucault, M. *¿Qué es un autor?* Littoral, n. 9. París, 1983.
- Heidegger, M. *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder Editorial, 2009.
- Levi-Strauss, C. *Antropología Estructural*. Paidós. Barcelona. España, 1978.
- Liotard, J. *La Condición Postmoderna*. Ediciones Cátedra. Madrid. España, 1987.
- Piglia, R. *Respiración Artificial*. Pomaire Anagrama. Buenos Aires, 1980.
- Wilde, O. *El Retrato de Dorian Grey*. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.

## Filmografía

---

- Hall B. Walls. *True Grit*. Dirigido por Henry Hathaway. Paramount Pictures, 1969.
- Coen, E y Coen, J. *True Grit*. Paramount Pictures, 2010.
- Hitchcock, A. *Strangers on a train*, Transatlantic Pictures, 1951.
- Koide, T. *Hakuchi*. Dirigido por Akira Kurosawa. Sochiki, 1951.

## Fuentes en Línea

---

- Child, B. *Don't call it a reboot: how remake became a dirty word in Hollywood*. The Guardian. Agosto, 2016. <https://www.theguardian.com/film/2016/aug/24/film-industry-remakes-hollywood-movies>
- Derridá, J. *La Diferencia*. Escuela de Filosofía Universidad Arcis. Chile: <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Derrida/La%20Diferencia.pdf>
- Scorsese, M. *A qué me refiero con que las películas de Marvel no son cine*. New York Times. Noviembre, 2019. <https://www.nytimes.com/es/2019/11/11/espanol/opinion/martin-scorsese-marvel.html>