

ISSN electrónico: 2172-9077

<https://doi.org/10.14201/fjc2017141123>

ESTUDIO DE LOS *REMAKES* ESTRENADOS EN ESPAÑA EN EL SIGLO XXI

Study of the Released Remakes in Spain on the XXI Century

Dra. Gloria GÓMEZ-ESCALONILLA

Profesora Titular de la Universidad Rey Juan Carlos, España

E-mail: gloria.gomezescalonilla@urjc.es

 <https://orcid.org/0000-0002-0974-5354>

Lcda. Sofía RIESCO GADEA

Alumna del Máster de Periodismo Cultural y Nuevas Tendencias de la Universidad Rey Juan Carlos, España

E-mail: sofiariestad@hotmail.com

Fecha de recepción del artículo: 30/03/2017

Fecha de aceptación definitiva: 25/04/2017

RESUMEN

El objetivo principal de este artículo es conocer y caracterizar los *remakes* que se han proyectado en las salas españolas desde que se inició el siglo XXI. A través del estudio de los 162 *remakes* exhibidos entre 2000 y 2016, se pueden conocer características de producción y mercado de esos films, e incluso de su relación con las películas originales. Este estudio revela que los *remakes* procedentes de EE. UU. son los más numerosos, sobre todo basados en su filmografía anterior, y cuando versiona films extranjeros, los adapta a su cultura. Una cultura que exporta con éxito, por lo menos en España, pues también los *remakes* norteamericanos son los que más espectadores tienen y los que más dinero recaudan.

Palabras clave: remake; cine español; mercado de cine; industria cultural; Hollywood; industria cinematográfica.

ABSTRACT

The main objective of this article is to know and characterize the remakes that have been screened in the Spanish cinemas since the beginning of the 21st century. Through the study of the 162 remakes exhibited between 2000 and 2016, it is possible to know different production and market characteristics of these films and even their relationship with the original films. This study, however, does not reveal anything new regarding the situation of the cinema industry in our country, since also in the field of the remake the dominance of Hollywood is unquestionable: it makes the most remakes, mainly based on its own previous filmography, and when versioning foreign films, it adapts them to their culture. This is a culture that it successfully exports, at least to Spain, as the American remakes are also the ones with the largest audience and the highest-grossing.

Key words: remake; spanish cinema; film market; cultural industry; Hollywood; film industry.

1. INTRODUCCIÓN

El *remake* es un fenómeno conocido incluso por la literatura no especializada, constituyendo una tipología cotidiana de producción filmica. Así lo señala Quaresima, «el término es comúnmente usado en el lenguaje diario y en la publicidad cinematográfica, y sin embargo es un fenómeno de estatus indefinido» (2002: 74). Esta indefinición, que el autor atribuye a una falta de aproximación teórica, se debe más bien a la pluralidad de perspectivas desde las que abordar su estudio. La mayoría de las referencias existentes sobre el tema se basan en el análisis y comparación del *remake* con la obra original, desde posiciones más o menos exhaustivas se pueden encontrar enfoques diversos, la fidelidad o diferencias con el film original, estudios desde el punto de vista narrativo, estético, diegético, técnico, de los personajes, las tramas o los escenarios. Así por ejemplo Sánchez Lopera (2016) hace un estudio del montaje del *remake* de terror o la investigación de Cascajosa (2006) sobre los *remakes* de Hollywood, que se suma a la clásica de Horton y McDougal (1998).

También se ha reflexionado sobre el *remake* desde posiciones teóricas más consolidadas y tanto la perspectiva crítica como la semiótica o los estudios culturales han abordado este fenómeno entendiéndolo como un ejercicio de traducción y adaptación cultural, pero constituyendo también «una práctica hegemónica que busca asimilar y neutralizar las narrativas de culturas diferentes» (Cascajosa, 2005). Otros enfoques han conceptualizado el fenómeno desde presupuestos lacanianos (Varndell, 2010), la intertextualidad (Verevis, 2006) o «desde la pluralidad textual» (Quaresima, 2002). Además de estas perspectivas que privilegian la dimensión filmica, también hay abordajes teóricos que priorizan otros enfoques, como el que atiende a la problemática de los derechos de las obras (Mayor, 2006).

Esta diversidad de perspectivas teóricas sobre las que se puede abordar el fenómeno dificulta establecer un estado de la cuestión riguroso y lineal en torno a este concepto, máxime si se añade una galaxia conceptual que utiliza muchas veces conceptos conexos o sinónimos sin marcar claramente las fronteras. De este modo se habla también de adaptaciones, cuando este concepto se refiere a las versiones que adaptan otros productos culturales, la mayoría de las veces libros. También habría que distinguir el *remake* del *revival*, porque este último se refiere a la continuación de una obra ya comenzada; distinguirlo también de un *reboot*, pues este último se refiere al reinicio de una saga, o de un *spin off*, pues se refiere a una película ambientada en el mismo universo de la obra original.

Dejando a un lado posibles debates sobre la terminología y las diversas perspectivas desde las que abordar su estudio, se debe partir de un acotamiento del fenómeno, y en esta investigación se considera el *remake* cinematográfico como aquella película basada en un film previo, una nueva versión de una obra ya existente. Este fenómeno, que hunde su aparición incluso en el cine mudo, vivió su máximo esplendor en el periodo del Hollywood clásico (Cascajosa, 2006) cuando el cine se hace industria. Y es desde esta doble dimensión desde la que se aborda su estudio, como señalan Horton y McDougal (1998), el *remake* hay que entenderlo como «una forma especial de repetición artística» pero sobre todo como un producto comercial en busca de nuevos mercados.

2. EL *REMAKE* EN EL CONTEXTO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

Hay que partir del sector cinematográfico como industria cultural, lo cual supone no solamente elevar el séptimo arte a una categoría de prestigio, sino sobre todo resaltar el carácter económico de una actividad que es sobre todo cultural. Esta doble caracterización impone su configuración histórica. Efectivamente esta industria se basa en la explotación comercial de un producto creativo, en la reproducción de un prototipo con costes marginales casi nulos, reduciendo costes e incrementando beneficios a medida que se van ampliando los mercados, cuanto más extenso, más beneficio. Pero el éxito

no es tan mecánico, porque en el ámbito cultural hay que hablar de la originalidad y la creatividad como valores diferenciales y también del caprichoso comportamiento del público para aceptar y valorar esas propuestas, de tal modo que la industria se encuentra con un modelo de explotación sujeto a la incertidumbre del mercado. Por ello la estrategia industrial no se guía para conseguir el éxito en explotar un producto que por sus características culturales sea bueno en sí mismo, sobre todo se basa, para asegurar su comercialización, en fabricar un producto de éxito seguro y explotarlo a nivel mundial.

Y ese es el secreto de Hollywood: centrarse en la fabricación de productos de cultura fácil, masivos, una cultura exportable, de masas, y concentrar los esfuerzos de *marketing* y venta en esos productos, de tal manera que se pueda mediar y condicionar el gusto colectivo. Y en este contexto hay que ubicar el recurso al *remake*. Una estrategia que intenta reducir la incertidumbre del mercado produciendo un producto basado en «un estreno precedente para intentar repetir su éxito» (Matamoros, 2009).

Esta estrategia que afecta al ámbito de la producción se maximiza al intentar lograr la mayor extensión del mercado a través de procesos de concentración e internacionalización que no solo controlan la producción, sino que también se extienden a la hilera de la distribución y la exhibición. El resultado de todo ello son las *majors*. 6 empresas: Disney, Fox, Universal, Paramount, Columbia y Warner Bros. controlan el 90% del cine norteamericano, y el 60%, y en algunos casos el 80% del cine europeo (Pardo y Taberner, 2012).

Eso no quiere decir que la industria descarte buscar la producción de calidad cultural, y de este modo apuestan por nuevos talentos, propuestas creativas, explotando nichos locales o vanguardistas... también lo hacen, pero sobre todo se centran en la producción *mainstream*, que asegura el *taquilla*. Sin embargo, esta dinámica no es inocua, y entre sus consecuencias no solo está la imposición de lo que la escuela de Francfort ya llamaba la «cultura afirmativa», en contraposición a la verdadera cultura que debía ser rompedora (Mattelart, 1997), sino también la construcción de hegemonía (Williams, 1980) y, en definitiva, de la uniformización de la cultura.

Por ello, cuando se habla de cine en España, como trata esta investigación, hay que situarlo a un nivel más global, en una lógica que supera las fronteras.

3. EL CINE EN ESPAÑA EN EL SIGLO XXI

Para contextualizar el fenómeno del *remake* en el cine español del siglo XXI hay que hablar de la industria cinematográfica como un sector constituido por un tejido atomizado pero numeroso, 250 productoras y otras tantas distribuidoras que intentan arañar cierta cuota de mercado con la marca nacional frente al dominio de las *majors* que con el nuevo milenio tiene que hacer frente a ciertos cambios que han impactado de manera notable en el sector.

El primero es la digitalización y las nuevas redes que han supuesto para el cine, tanto en el ámbito de la creación, con la reducción de las barreras de entrada, como en el ámbito de la distribución y, sobre todo, en el de la exhibición, toda una revolución incidiendo negativamente en el consumo cinematográfico convencional. Sí que es cierto que pueden aparecer nuevas formas y ventanas para ver cine, pero todavía se tienen que inventar los modelos de negocio que compensen las pérdidas que representa el consumo no controlado y la piratería.

El otro factor de impacto en la industria del cine ha sido la crisis económica, cuyo punto álgido se puede situar en 2008. La crisis no solo afectó al cine por el impacto directo que supuso la reducción del público en las salas, agravado por el incremento del IVA al 21% en 2012; sino también porque se redujeron las inversiones a la producción, tanto la inversión en cine realizada por empresas nacionales

(Arriaza y Berumen, 2016) como las ayudas y subvenciones, que pasan de una media de 90 millones de euros de los primeros años del nuevo milenio a prácticamente la mitad a partir de 2009.

La reducción de las ayudas es relevante porque la financiación del cine depende de las ayudas públicas al sector audiovisual y «de las complejas relaciones establecidas con los operadores de televisión» (Álvarez Monzoncillo y López Villanueva, 2016: 48), quienes legalmente tienen obligación de invertir el 5% de sus ingresos en películas europeas, privilegiando las nacionales. Pero esa complejidad a la que se aludía ha pervertido el espíritu de la norma, pues en vez de inyectar financiación al tejido productivo, las televisiones han creado sus propias productoras para canalizar esa inversión obligatoria, contando además con el aparato mediático que apoya la promoción de sus films. De este modo, en el siglo XXI, Atresmedia y Mediaset, las empresas del duopolio que domina la televisión en España, pasan a convertirse en actores protagonistas del cine en nuestro país. Además, estas nuevas productoras pueden concurrir a las ayudas públicas también, y con el cambio en el régimen de ayudas que ha propuesto la modificación de la Ley del Cine de 2016, con un trato preferencial, dado que, en vez de ayudas a la amortización en función de la taquilla, se priorizan las ayudas a proyectos, privilegiando los que tienen más expectativas de mercado, como estas grandes empresas.

En este siglo XXI, y considerando «el número de largometrajes rodados a lo largo de un año como un índice para evaluar la situación de la industria nacional de producción de películas» (Díaz, 2003: 45) se puede decir, con las cifras del ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales), que el cine español no va mal, porque no deja de producir, situándose en una media de 250 largometrajes al año. Pero otra cosa es el mercado, y ahí sigue España por debajo de la industria norteamericana. Si en España como media se proyectan en salas de 1.500 a 2000 películas al año, la media que representa la cuota española no suele superar los 400, mientras que las producciones norteamericanas superan los 700. Entre el resto suele predominar, como cabría esperar, la producción europea.

Pero estas cifras de exhibición no reflejan la realidad del mercado, sino que hay que valorar el éxito entre el público y su recaudación. Pues bien, en términos generales la cuota de mercado del cine español en España se suele situar en torno al 20% en los mejores años de este nuevo milenio, mientras que la cuota de Hollywood se sitúa entre el 40% y 60%, según las estadísticas y los años, dejando un nada desdeñable 30% para las películas del entorno europeo.

Y es que el dominio de la industria norteamericana no solo se basa en la producción de films también por el control de toda la hilera, porque las empresas que controlan la distribución en España son las filiales de las *majors* norteamericanas. Pardo y Sánchez Tabernero han dado una cifra al nivel de concentración en la distribución española, situándola en torno al 90%, y ello no solo porque distribuyen los films que producen, sino porque también distribuyen las películas españolas. En todo caso, «las *majors* hollywoodienses ocupan los primeros puestos del ranking de distribuidoras con mayor recaudación o número de espectadores cada año» (Pardo y Sánchez Tabernero, 2012), ejerciendo un dominio que se ha extendido también al sector de la exhibición. Esta práctica «oligopolizada» (Sánchez Santos, 2006) ha sido objeto de denuncias, porque castiga a estos sectores a una supervivencia que muchas veces, como en el caso de la histórica Alta Films, no se consigue.

A pesar de estos matices negativos, puede haber también algún elemento de esperanza. En el último año 2016 se han superado los 100 millones de espectadores, una cifra que no se alcanzaba desde 2009, cuando la crisis y el IVA redujeron los espectadores a cifras alarmantes. En correspondencia con ese incremento del público, también la recaudación se ha incrementado, consiguiendo el último año 2016 superar los 600.000 millones de euros. También positivos son los datos del último año con respecto al cine español, que ha superado los 18 millones de espectadores y los 100.000 millones de euros, lo que representa un 18% del mercado. Esta recuperación puede entenderse como el cambio de

tendencia hacia la recuperación iniciada en 2014, tras la caída del 29% en número de espectadores y del 20% de la recaudación.

Y no solamente hay cifras. También hay que hablar de destacados éxitos de títulos que se han constituido como puntas de lanza para el cine español: *8 apellidos vascos*, de Emilio Martínez Lázaro o *Lo imposible* o *Un monstruo viene a verme*, ambas de Juan Antonio Bayona, se han situado en los primeros puestos, superando a los títulos *made in Hollywood*. Hay que señalar que estos títulos han contado con el respaldo de Atresmedia o Mediaset, que entre los dos suman más de 79 millones de euros en 2015, el 76,2% de la cuota de mercado del cine español en 2016. Es por ello que ya se puede concluir, como han titulado algunos medios periodísticos (*El Confidencial*, 11-1-2016), que «la industria del cine español (está) en manos del cártel americano y del duopolio televisivo», un escenario nada alentador para el cine en nuestro país.

4. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El presente estudio intenta acercarse al cine en España del siglo XXI desde un acotamiento concreto: el de los *remakes* exhibidos en nuestro país. Se suma, pues, a las aproximaciones sobre el fenómeno del *remake* tratando de conocer su realidad en el mercado español. De este modo, se ha realizado una investigación empírica acotando el objeto a los *remakes* que se han estrenado en las salas cinematográficas españolas en lo que llevamos del siglo XXI, desde 2000 a 2016. Se trata de conocer la dimensión cuantitativa del fenómeno, cuántos *remakes* se han proyectado, y conocer también la dimensión cualitativa, conocer cuáles y cómo son.

De este modo, el estudio se ha planteado como objetivos, además de conocer el número de *remakes* del cine del siglo XXI, conocer el género del film, tanto del *remake* como de la obra original, para saber si existen géneros sobre los que se readapta más. En este sentido, cabe admitir que la clasificación de los géneros cinematográficos no es tarea sencilla. Primero, porque las clasificaciones al uso responden a varios criterios, tal como señala Pinel (2009), algunos privilegian el tema (social), el efecto (comedia, terror, suspense), la emoción (melodrama), el ámbito técnico (de animación) o la producción (serie B). Pero también porque a los géneros principales (drama, comedia, western, musical, terror, fantástico, aventuras, acción, criminal y bélico) hay que añadir los distintos subgéneros. Y fundamentalmente la clasificación genérica es complicada por la hibridación existente entre ellos. En todo caso es una categoría obligada que esta investigación ha intentado catalogar con rigor y respetando esa hibridación.

Además del género, también interesa conocer algunos datos más objetivables que caracterizan el film, como es el director y los personajes protagonistas, ya que actúan en realidad como vendedores de la película en cuestión. Interesan también características de producción y distribución (productora y momento de exhibición) y las características de mercado (recaudación y taquilla).

Pero el *remake* no es cualquier película, es un film basado en una película anterior, por ello también se han valorado algunas características de la obra original, fundamentalmente el origen, para conocer los *remakes* que están basados en una película anterior de la misma nacionalidad, y los que se basan en una producción extranjera, lo que Berthier llama *remake transnacional*.

Estas características han servido para la creación de los indicadores o variables del estudio: título, año de producción, género, director, actores, productora, país, presupuesto, fecha de estreno, recaudación y espectadores. Estos indicadores se han cumplimentado para cada una de las películas *remake* que se han contabilizado, un total de 162; y se han cumplimentado, en otra tabla de las mismas características, los indicadores de la obra original. Algunos de estos indicadores son de carácter cuantitativo

y otros de carácter cualitativo, y esta doble estrategia también es la que se ha seguido en el proceso de interpretación, tratando de aproximarse de la manera más rigurosa al objeto de estudio: el *remake*.

Para la cumplimentación de estos indicadores, se ha recurrido a bases de datos y fuentes documentales profesionales: Film Affinity, IMDb, The Numbers, Box Office Mojo, las estadísticas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la ficha técnica que facilita la Wikipedia de los films.

Esta especie de mapeo o listado ha seguido la línea utilizada ya por Luis Miguel Carmona que realizó la *Guía definitiva de secuelas, sagas y remakes* en 2006, representando por lo tanto el presente estudio una actualización de los datos. Y también se ha seguido la metodología propuesta por Ginsburgh, Pestieau, y Weyers (2007), quienes realizaron un estudio de 228 películas usando fuentes estadísticas del Box Office, esta vez en el contexto de otro país.

5. RESULTADOS

Se ha escrito mucho sobre el uso cada vez más frecuente del *remake* en la industria del cine. Sin embargo, una primera apreciación de los resultados del estudio arroja una utilización relativa de este formato, por lo menos en el cine español. En estos 16 años que se han estudiado, las películas basadas en la revisión de una obra filmográfica anterior son relativamente pocas. En concreto se han contabilizado 162 remakes, es decir 162 obras basadas en un film anterior.

Los remakes estrenados en España en estos 16 años comienzan con el remake de *Al diablo con el diablo* (*Bedazzled*) de Harold Ramis, de 2000; de la película homónima de 1967; y finaliza con el remake de *Frantz* de François Ozon (2016) de la película *Remordimiento* (*The Broken Lullaby*) de Ernst Lubitsch y Samson Raphaelson de 1932. Entre estos films no se sigue una continuidad respecto a la cantidad y al paso del tiempo, ni tampoco van en aumento a lo largo de los años, sino que varían notablemente de un año a otro.

5.1. LOS FILMS ORIGINALES Y SUS REMAKES

En cuanto a la fecha de estreno de la obra original, se puede decir que existe una tendencia a repetir películas de la década de los 70, pues hay 41 films basados en esos años. Destaca el año 2005, cuando se estrenaron seis remakes de películas originales de los 70: *La morada del miedo* (*The Amityville Horror*) de Andrew Douglas, *Asalto al distrito 13* (*Assault on Precinct 13*) de Jean-François Richet, *Una pandilla de pelotas* (*Bad News Bears*) de Richard Linklater, *De latir mi corazón se ha parado* (*De battre mon coeur s'est arrêté*) de Jacques Audiard, *Dick y Jane - Ladrones de risa* (*Fun with Dick and Jane*) de Dean Parisot, 2005, y *El clan de los rompedurosos* (*The Longest Yard*) de Peter Segal. Las décadas de los 60 y de los 80 son las siguientes épocas de las que se toman más películas para realizar remakes, con 25 y 21 films, respectivamente.

También se puede hablar de cierta pauta o moda en lo que a épocas de referencia se refiere, sobre todo referida a ciertos géneros, como el terror. De este modo hay 4 películas de terror de 2009 basadas en películas de los años 80: *Viernes 13* (*Friday the 13th*) de Marcus Nispel; *San Valentín sangriento* (*My Bloody Valentine*) de Patrick Lussier; *Hermandad de sangre* (*Sorority Row*) de Steward Hendler y *El padrastro* (*The Stepfather*) de Joseph Ruben; todas de terror. Y otras cuatro también remakes de terror del año 2008 que toman como referencia la propia década donde se sitúan, los años 2000: *The Eye* (*Visiones*) de David Moreau y Xavier Palud; *Reflejos* (*Mirrors*) de Alexandre Aja; *Cuarentena* (*Quarantine*) de John Erick Dowdle; *Llamada perdida* (*One Missed Call*) de Éric Valette; y *Retratos del más allá* (*Shutter*) de Masayuki Ochiai, estrenados los remakes en 2008 cuando los originales databan 2002, 2003, 2004 y 2007 respectivamente.

tivamente. Pauta que también se reproduce con las comedias: *La gran seducción* (*The Grand Seduction*) de Don McKellar, *¡Menudo fenómeno!* (*Delivery Man*) de Ken Scott y *La gran boda* (*Mejor casamiento*) de Justin Zackham son *remakes* estrenados en 2013 de títulos de 2003, 2011 y 2006.

Esto no quiere decir que el terror y la comedia se basan en originales modernos, porque en realidad pueden buscar el original en otras épocas ya pasadas. Ello se debe a que son los géneros, el terror y la comedia, más recurrentes en los *remakes* analizados, a los que se suman el *thriller*, el drama y las películas de acción.

Resulta también interesante comparar los géneros de las películas originales con respecto a los *remakes*. Pues bien, como cabría esperar, el terror, el drama y la comedia son los géneros más recurrentes de las películas originales, a los que se suman las películas basadas en la intriga, el romance, la fantasía y el cine de aventuras. Ello obliga a pensar que muchas de las películas modifican las dosis de cada género en la reedición, aportando más drama y acción y convirtiendo las películas clásicas de intriga o aventuras en el género *thriller* por excelencia.

5.2. NACIONALIDAD

De los 162 *remakes* analizados, 137 proceden de Estados Unidos, lo que confirma que en los últimos 16 años este país sigue siendo la mayor potencia mundial cinematográfica. Francia, Canadá, España y Reino Unido producen *remakes* en menor medida, con 6, 5, 4 y 3 readaptaciones respectivamente. Japón e Italia lanzaron en nuestro país dos *remakes* cada uno.

En el caso de estos dos últimos países es destacable el hecho que los *remakes* de Japón procedían a su vez de películas originales japonesas: *13 asesinos* (*Thirteen Assassins*), 2010 de Takashi Miike, basada en el film con el mismo nombre de Eiichi Kudo de 1963 y *Hara-Kiri, muerte de un samurái* (*Hara-kiri: Death of a Samurai*), también de Takashi Miike, de 2011, *remake* en 3D de la película homónima de Masaki Kobayashi (1962). En el caso de Italia, sus *remakes* se basaron en películas francesas: *Cegados por el sol* (*A Bigger Splash*) de Luca Guadagnino, 2015; basada en la película *La piscina* (*La piscine*) de Jacques Deray, de 1969 y *El nombre del bambino* (*Il nome del figlio*), de Francesca Archibugi, 2005; basada en la película *El nombre* (*Le prénom*) de Alexandre de La Patellière y Matthieu Delaporte, 2005. El caso de Reino Unido también es peculiar, ya que sus tres *remakes* se basan en películas originales de Estados Unidos el caso de *Mean Machine* de Barry Skolnick, 2009; basada en *El rompehuesos* (*The Longest Yard*) de Robert Aldrich, 1974; de Francia el caso de *El buen ladrón* (*The Good Thief*) de Neil Jordan, 2002, basada en *Bob el jugador* (*Bob, le flambeur*) de Jean-Pierre Melville, 1956; y de Italia, el caso de *Barridos por la marea* (*Swept Away*) de Guy Ritchie, 2003, basada en la película *Insólita aventura de verano* (*Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*) de Lina Wertmüller, 1974. En ninguno de los títulos investigados Reino Unido adapta filmes propios, sino que los toma de otros países, cambiándoles además el título. En el caso canadiense sí que parte de tres películas originales procedentes de Canadá: *Negra Navidad* (*Black Christmas*) de Glen Morgan, 2006; *Una noche para morir* (*Prom Night*) de Nelson McCormick, 2008; y *La gran seducción* (*The Grand Seduction*) de Don McKellar, 2013; y además realiza *remakes* de títulos procedentes de otros países, como *Chloe*, de Atom Egoyan, 2003, basada en la película francesa *Nathalie X* de Anne Fontaine, 1952. Francia, por su parte, ha realizado todos los *remakes* desde películas originales francesas, excepto en un caso en el que ha realizado un *remake* de un filme argentino, *Un hombre de altura* (*Un homme à la hauteur*) de Laurent Tirard, 2016, basada en *Corazón de león* de Marcos Carnevale, de 2013.

Respecto a los *remakes* españoles, tampoco parten de títulos propios. El primer *remake* procede de una película mexicana (*¿Quién mató a Bambi?* de Santi Amodeo, 2013, basada en *Matando cabos*, de Ale-

jandro Lozano, 2004), otro de Italia (*Perdona si te llamo amor* de Joaquín Llamas, 2014), otro de Francia (*Inside* de Miguel Angel Vivas, 2016, basada en *Al interior* (*À l'intérieur*) de Alexandre Bustillo y Julien Maury, 2007, y un *remake* con origen australiano (*Kiki, el amor se hace*, de Paco León, 2015, basada en *The Little Death*, de Josh Lawson, 2014).

En cuanto a los *remakes* de Estados Unidos, la situación cambia, pues son más los *remakes* que heredan títulos norteamericanos que extranjeros, como puede resultar lógico dada la alta productividad de su industria. En ese sentido destaca el relativamente alto porcentaje, cerca del 30% en el que el cine de Hollywood toma películas procedentes de países muy diversos para hacer sus propias versiones. De este modo, los *remakes* estadounidenses se hicieron a partir de películas procedentes de Reino Unido, es el caso de *Al diablo con el diablo* (*Bedazzled*) de Harold Ramis, de 2000; *Asesino implacable* (*Get Carter*) de Mike Hodges, 2000; *Escuela de pringaos* (*School for Scoundrels*) de Todd Phillips, 2006, *Las últimas vacaciones* (*Last Holiday*) de Wayne Wang, 2006; *Furia de titanes* (*Clash of the Titans*) de Louis Leterrier, 2010; o *Un funeral de muerte* (*Death at a Funeral*) de Frank Oz, 2007. También se hacen de películas *remakes* de originales franceses, como es el caso de *Bajo sospecha* (*Under Suspicion*) de Stephen Hopkins, 2000, *Dos colgados en Chicago* (*Just Visiting*) de Jean-Marie Poiré, 2001; *Obsesión* (*The Boy Next Door*) de Rob Cohen, 2015; *Taxi: Derrape total* (*Taxi*) de Tim Story, 2004, *La cena de los idiotas* (*Dinner for schmucks*) de Jay Roach, 2010, y *Los próximos tres días* (*The Next Three Days*) de Paul Haggis, 2011. Menos de España, los únicos *remakes* norteamericanos estrenados en España de películas españolas son *Vanilla Sky*, de Cameron Crowe, 2002, basada en *Abre los ojos*, de Alejandro Amenábar, 1997, y *Quarantine*, de John Erick Dowdle, 2008, basada en *Rec*, la película de Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007. Hollywood también ha realizado *remakes* de películas de otros países, de Noruega, Japón, Italia, Corea del Sur, Tailandia, Suecia, e incluso de Rusia, Taiwán, Dinamarca, Suiza, Argentina, Islandia o Hong-Kong.

5.3. LAS PRODUCTORAS

El sector del cine, en el mundo y también en España, está en manos de las *majors* de Hollywood. Esta premisa también se cumple en los *remakes*. Las productoras que han producido más *remakes* son Paramount, Warner Bros., 20th Century Fox y Columbia Pictures, seguidas de la Metro Goldwyn Mayer (MGM), Dreamworks y Universal, aunque todo se queda en las 6 *majors* tras los últimos procesos de concentración que afectan a la Metro en su alianza con Columbia y a Dreamworks, la productora de Spielberg que, tras fracasar en su acercamiento a la Paramount o Universal, mira a Disney como su tabla de salvación.

Respecto a las comparaciones con las productoras de las películas originales, lo más común es que las productoras hagan *remakes* de películas propias. Sin embargo, también hay casos, aunque minoritarios, de *remakes* que se basan en una productora diferente, por ejemplo *De vuelta a la Tierra* (*Down to Earth*) de Chris Weitz, Paul Weitz, 2001, cuyo *remake* es de Paramount y su versión original era Columbia; *La máquina del tiempo* (*The Time Machine*) de Simon Wells, 2002, *remake* realizado por Warner Bros y Dreamworks, siendo la MGM como productora original; *Un sueño para ella* (*What a Girl Wants*) de Dennie Gordon, 2003, *remake* de Warner y película original de la MGM; *Los productores* (*The producers*) de Susan Stroman, 2005, un *remake* de Universal basado en una película de MGM; *Poseidón*, de Wolfgang Petersen, 2006, *remake* de Warner Bros. cuya película original pertenecía a 20th Century Fox; *Furia de titanes* (*Clash of the Titans*) de Louis Leterrier, 2010, un *remake* conjunto de Warner y Legendary Pictures que se basa en una cinta de MGM; *Robin Hood*, de Ridley Scott, 2010; un *remake* de Universal del primer clásico que realizó Warner Bros.; y *Cazafantasmas* (*Ghostbusters*) de Paul Feig, 2016, un *remake* realizado por Sony de la película original de Columbia.

5.4. LOS DIRECTORES

Uno de los objetivos del presente trabajo de investigación es saber si algunos directores que gozan de gran reputación realizaron *remakes*, aportando su característica marca a nuevas versiones de películas anteriores. En este sentido, en los resultados se observa que nombres como Tim Burton, Christopher Nolan, Steven Soderbergh, Anthony y Joe Russo, Zack Snyder, Joel y Ethan Coen, Peter Jackson, Steven Spielberg, Martin Scorsese, Ridley Scott, David Fincher o Chris Columbus han hecho *remakes* de las películas que se incluyen en la investigación. Estos directores han aportado su particular visión a distintos *remakes*, siendo algunos *remakes* procedentes de grandes clásicos, como en el caso de *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*) de Tim Burton, 2001; *Robin Hood*, de Ridley Scott, 2010; *King Kong* de Peter Jackson, 2005; o *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*) de Steven Spielberg, 2005. Se podría inducir por estos ejemplos que los directores que ya gozan de una gran trayectoria escogen hacer *remakes* de títulos que a su vez tienen una gran reputación, garantizando así el éxito en taquilla de las películas.

Otro de los objetivos que persigue esta investigación es encontrar directores que hayan realizado tanto la película original como el *remake*. Esto ocurre en varios casos. El primero es el del director francés Jean-Marie Poiré, que dirigió las películas francesas originales *Les visiteurs* y el *remake* estadounidense *Dos colgados en Chicago* (*Just Visiting*), 2001. También con el realizador japonés Takashi Shimizu que dirigió la película original japonesa *La maldición* (*Ju-on: The Grudge*) y el *remake* estadounidense de *El grito* (*The Grudge*), 2005. Del mismo modo también el director estadounidense Randall Miller dirigió un corto y el *remake* posterior respetando el título *Marilyn Hotchkiss' Ballroom Dancing and Charm School*, titulado en español como *Un toque de seducción*, 2006. También los directores Oxide Pang Chun y Danny Pang dirigieron el *remake* *Bangkok Dangerous*, 2005, de la versión tailandesa que se tradujo al español como *Muerte en Bangkok*; Lisa Azuelos partió de su versión francesa de *LOL* para hacer el *remake* estadounidense con el mismo título; Ken Scott realizó el *remake* *¡Menudo fenómeno!* (*Delivery Man*) en 2016 de la película canadiense *Starbuck* que él mismo dirigió; y por último David F. Sandberg hizo el *remake* *Nunca apagues la luz* (*Lights Out*) del corto original sueco que dirigió en 2013.

En todos los casos, exceptuando el de Randall Miller, los estudios de cine de Hollywood recurrieron a directores extranjeros que ya habían dirigido las películas en sus respectivos países de origen para que también se encargaran de dirigir la versión estadounidense del *remake*. De este modo, siete directores dirigieron dos veces la misma película, pero readaptada para el público estadounidense.

5.5. LOS ACTORES

Otro de los objetivos de esta investigación era conocer qué actores y actrices habían participado tanto en la película original como en el *remake*. De este modo se observa que este fenómeno ocurre en el caso de Michael Caine, que aparece en *Asesino implacable* (*Get Carter*) película que Mike Hodges dirigió en 1971 y en su *remake* *Get Carter* (*El implacable*) que Stephen Kay dirigió en el año 2000. Del mismo modo, Jean Reno aparece en 1993 protagonizando *Los visitantes no nacieron ayer* (*Les visiteurs*) y en el *remake* de 2001 *Dos colgados en Chicago* (*Just Visiting*) a las órdenes del mismo director, Jean-Marie Poiré. Penélope Cruz hizo la película española *Abre los ojos* de Alejandro Amenábar en 1997 y volvió a protagonizar el *remake* *Vanilla sky* de Cameron Crowe en 2001. Otro protagonista que repite en el *remake* es Burt Reynolds, aparece tanto en la película original de 1974 *El rompehuesos* (*The Longest Yard*) de Robert Aldrich como en el *remake* que Peter Segal realiza en 2005 con el mismo nombre, 31 años después.

A su vez, esta investigación también pretendía averiguar si los intérpretes más reconocidos del momento eran los protagonistas de los *remakes*. Esto se observa en numerosos casos, como los de Nicolas Cage, Angelina Jolie, Morgan Freeman, George Clooney, Brad Pitt, Tom Cruise, Denzel Wa-

shington, Sandra Bullock, Russel Crowe, Julianne Moore, Will Smith o Ben Stiller, por citar algunos ejemplos. Estos y otros actores y actrices sustituyen a otros de la talla de Frank Sinatra, Cary Grant, Audrey Hepburn, Henry Fonda, James Stewart, Grace Kelly o Ingrid Bergman, las estrellas del cine clásico.

5.6. EL MERCADO

También se han consignado datos de presupuesto, recaudación y taquilla para saber la rentabilidad de estos *remakes*. En cuanto a datos de taquilla, se observa que hay 38 *remakes* que no llegaron a los 100.000 espectadores. Por el contrario, hay 23 *remakes* que superaron el millón de espectadores.

Entre los films con menos espectadores se encuentra *Get Carter*, de Mike Hodges, 2000, el *remake* que menos taquilla obtuvo, poco más de 2.000 espectadores. Poco populares también fueron *El padrasto* (*The Stepfather*) de Joseph Ruben, 2009; o *El nombre del bambino* (*Il nome del figlio*) de Francesca Archibugi, 2015, que solo obtuvieron 4.000 espectadores. Menos de 50.000 espectadores tuvieron *Un toque de seducción* (*Marilyn Hotchkiss' Ballroom Dancing and Charm School*) de Randall Miller, 2006; *Misión sin permiso* (*Catch That Kid*) de Bart Freundlich, 2004, *Un hombre de altura* (*Up for Love*) de Laurent Tirard, 2016; *La verdad sobre Charlie* (*The Truth About Charlie*) de Jonathan Demme, 2002; *La masacre de Toolbox* (*Toolbox Murders*) de Tobe Hooper, 2004; o *Negra Navidad* (*Black Christmas*) de Glen Morgan, 2006; entre otros.

En el otro extremo está *King Kong*, de Peter Jackson; 2005; *El libro de la selva* (*The Jungle Book*) de Jon Favreau, 2016; *Soy leyenda* (*I am legend*) de Francis Lawrence, 2007; o *La señal* (*The ring*) de Gore Verbinski, 2002, que superaron los dos millones de espectadores, y los *remakes* más populares: *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*) de Tim Burton, 2001; y *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*) de Steven Spielberg, 2005, que superaron los tres millones de espectadores en España.

Para medir el éxito que ha tenido un *remake* se atiende a la recaudación en taquilla, pero para saber su rentabilidad, se tiene que observar la relación que existe entre el presupuesto y la recaudación lograda, porque se espera, según la dinámica imperante, que las grandes superproducciones que superan los cuarenta millones de presupuesto o los 100 arrasen la taquilla, aunque no siempre que se invierte mucho se logran los beneficios esperados. En términos generales, tomando como indicador si la recaudación dobla el presupuesto como índice de rentabilidad, se puede decir que hay menos rentables que los que obtienen beneficios. Concretamente, hay 74 *remakes* rentables de los 162 que abarcan la investigación. Es decir, durante el periodo del año 2000 al 2016 hay 74 *remakes* cuya recaudación dobló o superó en más del doble la cantidad del presupuesto. Respecto a los *remakes* que no son rentables, aquellos cuya recaudación es inferior al presupuesto, se da en 26 ocasiones. En el resto de casos, los 62 restantes, la recaudación supera al presupuesto, pero no llega a doblarlo, por lo que, aunque cubre los gastos, no logra beneficios.

En términos concretos se puede decir que, por regla general y tal como muestra la tabla siguiente, son los títulos con más presupuesto los que logran más recaudación, pero no siempre invertir más supone más beneficio, es el caso de *The Robin Hood*, de Ridley Scott, 2010, o incluso *The Tourist*, de Florian Henckel von Donnersmarck, 2010, superproducciones que no superan las expectativas, y al contrario, producciones con presupuestos no demasiado elevados han conseguido éxito en taquilla, como *Ponte en mi lugar* (*Freaky Friday*) de Mark Waters, 2003, que con 26 millones de presupuesto logró recaudar 160, o *La Matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*), de Marcus Nispel, 2003, que invirtiendo 9 millones logró recaudar 100.

Tabla 1. Remakes con más de doscientos millones de dólares de recaudación a nivel mundial

Título	Recaudación mundial (\$)	Presupuesto (\$)
<i>El libro de la selva (The Jungle Book)</i> , de Jon Favreau, 2016	966.308.238	175.000.000
<i>La guerra de los mundos (War of the Worlds)</i> , de Steven Spielberg, 2005	591.745.540	132.000.000
<i>Soy leyenda (I am legend)</i> , de Francis Lawrence, 2007	585.349.010	150.000.000
<i>King Kong</i> , de Peter Jackson, 2005	550.517.357	207.000.000
<i>Godzilla</i> , de Gareth Edwards, 2014	529.076.069	160.000.000
<i>Furia de titanes (Clash of the Titans)</i> , de Louis Leterrier, 2010	493.214.993	125.000.000
<i>Ocean's Eleven</i> , de Steven Soderbergh, 2001	450.700.000	85.000.000
<i>El planeta de los simios (Planet of the Apes)</i> , de Tim Burton, 2001	362.200.000	100.000.000
<i>The Karate Kid</i> , de Harald Zwart, 2010	359.126.022	40.000.000
<i>Robin Hood</i> , de Ridley Scott, 2010	321.669.741	200.000.000
<i>Infiltrados (The Departed)</i> , de Martin Scorsese, 2006	289.847.354	90.000.000
<i>The Tourist</i> , de Florian Henckel von Donnersmarck, 2010	278.346.189	100.000.000
<i>La señal (The ring)</i> , de Gore Verbinski, 2002	249.300.000	48.000.000
<i>Pixels</i> , de Chris Columbus, 2015	244.874.809	88.000.000
<i>RoboCop</i> , de José Padilha, 2014	242.688.965	100.000.000
<i>60 segundos (Gone in 60 Seconds)</i> , de Dominic Sena, 2000	237.200.000	90.000.000
<i>Ultimátum a la Tierra (The Day the Earth Stood Still)</i> , de Scott Derrickson, 2008	233.093.859	80.000.000
<i>Millennium: Los hombres que no amaban a las mujeres (The Girl with the Dragon Tattoo)</i> , de David Fincher, 2011	232.617.430	90.000.000
<i>Cazafantasmas (Ghostbusters)</i> , de Paul Feig, 2016	228.976.037	144.000.000
<i>Sígueme el rollo (Just Go with It)</i> , de Dennis Dugan, 2011	214.945.591	80.000.000
<i>Dick y Jane - Ladrones de risa (Fun with Dick and Jane)</i> , de Dean Parisot, 2005	202.026.112	100.000.000

6. CONCLUSIONES

En el cine español hay que distinguir dos fenómenos: el cine que se ve en nuestro país y el cine propiamente español. Este último conforma lo que se considera la industria cinematográfica española, pero es solamente una parte, y no precisamente importante, del cine en nuestro país. Efectivamente, en España el mercado del cine no es español, no lo es porque las películas, la mayoría, no son españolas, y no lo es porque las empresas que las producen, la mayoría, tampoco lo son. Y son, como en el resto del mundo occidental, de origen norteamericano, la fábrica de Hollywood imponiendo sus films y llevándose el dinero.

Esta situación que se refiere al cine en general, también puede aplicarse al caso del *remake*. De los *remakes* exhibidos en España en el siglo XXI, solo cuatro son de producción nacional. El resto, 159, son de producción foránea, destacando Hollywood con 137 *remakes*, producidos por las 6 *majors* del sector: Disney, Fox, Universal, Paramount, Columbia y Warner Bros. Son además los *remakes* que más presupuesto han contado, no en vano la maquinaria Hollywood implica la creación de superproducciones, y también son los *remakes* norteamericanos los que más taquilla y recaudación consiguen, los que han dominado el mercado.

Se puede confirmar incluso cómo Hollywood utiliza el *remake* también como fórmula de conseguir el éxito, bien haciendo versiones de sus títulos o títulos de la competencia que han conseguido éxito, o bien readaptando títulos europeos del cine francés, inglés, solo dos de España; o de países orientales, occidentalizando la trama y los protagonistas.

En este sentido también se observa que el cine *made in Hollywood* elige directores que gozan de reconocimiento para hacer el *remake* de películas pasadas, privilegiando los títulos que han sido también conocidos, aunque también recurren, en menos ocasiones, a los directores extranjeros que dirigieron los films originales para hacer la nueva versión.

En lo que respecta a los actores, los *remakes* norteamericanos, sobre todo las grandes superproducciones, recurren a actores conocidos como Angelina Jolie, protagonista de *The Tourist* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2010) o George Clooney y prácticamente todos sus compañeros de *Ocean's Eleven* (Steven Soderbergh, 2001) para protagonizarlos. Al fin y al cabo, Hollywood siempre ha utilizado estas estrellas del celuloide para protagonizar los mundos posibles con los que nos invita a soñar.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Monzoncillo, J. M. y López Villanueva, J. (2016). *La producción audiovisual: Promesas a través de la crisis*. Madrid: Fundación Alternativas.
- Arriaza, K. y Berumen, S. (2016). El impacto de la crisis en la industria cinematográfica en Europa. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 22(1), 127-141.
- Berthier, N. (2007). Cine y nacionalidad: el caso del remake. En P. Burkhard y J. Türschmann (coords.), *Miradas globales: cine español en el cambio de milenio* (pp. 337-350). Iberoamericana Editorial.
- Carmona, L. M. (2006). *¡Tócala otra vez! Guía definitiva de secuelas, sagas y remakes*. Madrid: T&B Ed.
- Cascajosa, C. (2005). El Remake Cinematográfico y la Comunicación Intercultural. *Razón y palabra*, 44.
- Cascajosa, C. (2006). *El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Universidad de Sevilla.
- Díez Puertas, E. (2003). *Historia social del cine en España*. Fundamentos.
- Ginsburgh, V.; Pestieau, P. y Weyers, S. (2007). *Are Remakes Doing as Well as Originals? A Note*. En CREPP Working Paper y en <http://www2.ulg.ac.be/crepp/papers/crepp-wp200705.pdf>

- Horton, A. y McDougal, S. Y. (1998). *Play It Again, Sam*. University of California Press.
- Matamoros, D. (2009). *Distribución y marketing cinematográfico. Manual de primeros auxilios*. Universitat Barcelona.
- Mattelart, M. (1997). *Los medios en la «Cultura de masas» y en la «Cultura superior»*. UNAM.
- Mayor del Hoyo, M. V. (2006). La obra cinematográfica derivada de otra obra cinematográfica: remakes, segundas o sucesivas partes y otros supuestos. *Revista Aranzadi de derecho patrimonial*, 16, 71-91
- Pardo, A. y Sanchez Tabernero, A. (2012). Concentración de la distribución cinematográfica en España. *Análisis*, 47, 37-56
- Pinel, V. (2009). *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Ediciones Robinbook
- Quaresima, L. (2002). Loving texts two at a time: the film remake. *Cinémas*, 12(3), Printemps, pp. 73–84.
- Sánchez Lopera, S. (2016). *Traduciendo la mirada. Sobre la práctica del montaje cinematográfico en los remakes norteamericanos de las películas de terror japonés contemporáneas*. Tesis doctoral de la Universitat Ramon Llull. Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna.
- Sánchez Santos, M. (Coord.) (2006). *El sector de la distribución/exhibición cinematográfica en Galicia desde el punto de vista de la competencia*. Universidad de la Coruña.
- Varndell, D. (2010). *Unmaking the remake: lacanian psychoanalysis, deleuzian logic, and the problem of repetition in hollywood cinema*. University of Southampton, Faculty of Arts, School of Humanities, PhD Thesis, en https://eprints.soton.ac.uk/169793/1/UNMAKING_THE_REMAKE.pdf
- Verevis, C. (2006). *Film Remake*. Edimburgo University Press.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Península.

Base de datos

<http://www.filmaffinity.com/es/main.html>

<http://www.imdb.com/>

<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/industria-cine.html>

<http://www.boxofficemojo.com/>

<http://www.the-numbers.com/>