

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Del barrio chino al cuento chino: Una teoría del remake en los años ochenta

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (1993). Del barrio chino al cuento chino: Una teoría del remake en los años ochenta. *Vértigo. Revista de cine.* (7):35-43.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42974>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





DEL BARRIO CHINO AL CUENTO CHINO: UNA TEORIA DEL "REMAKE" EN LOS AÑOS OCHENTA*

CARLOS LOSILLA

TRAYECTORIA DE DOS DECADAS

En la primera mitad de los años setenta, la sociedad occidental se vió sorprendida por un fenómeno sin precedentes, algo que cambió tanto su apariencia externa como ciertos esquemas mentales. Algunos, los más amigos de las etiquetas, emplearon la expresión *moda retro*; otros se inclinaron por una interpretación más sociológica y adujeron razones de tipo filosófico y moral. Lo cierto es que la pretendida espontaneidad del hippismo, de la minifalda y de Carnaby Street, había sido sustituida a un ritmo ciertamente acelerado por una sofisticación indumentaria que pretendía recordar la viejas (y, por aquellos tiempos, ya olvidadas) películas de los años treinta y cuarenta. Porque ahí precisamente estaba la diferencia; mientras las cabelleras y las blusas indias de los *happy sixties* se presentaban como algo nuevo y original (reivindicación de la libertad del cuerpo, de otras culturas, etc.), los trajes y las camisas de seda que les siguieron eran ya solamente una imitación. La sociedad empezaba a copiarse a si misma, a renunciar a la originalidad y a acudir al pasado para recrear un presente ficticio.

(*) Este artículo, con un título distinto y algunas (muy pocas) modificaciones, apareció en *Los Cuadernos del Norte*, n.º 50, julio-agosto-septiembre de 1988, págs. 116 - 122. No se han realizado cambios ni en el estilo ni en los conceptos, sino únicamente en lo que se refiere a la "puesta al día" del texto. (C.L.)

Lo más curioso del caso es que todo esto no fue un fenómeno (si así puede llamársele) espontáneo. En este caso no hay duda, la vida copió al arte. Lo que se había dado en llamar Nuevo Cine Americano, heredero tardío de la *Nouvelle Vague* y de cierto cine "vanguardista" europeo, estaba agonizando, y un nuevo tipo de cine-espectáculo ocupaba su lugar. En vez de las críticas al sistema y de la renovación de ciertos géneros que proponían cineastas como Pollack o Mulligan, Frankenheimer o Lumet, lo que podía verse entonces en las pantallas norteamericanas eran catástrofes sin cuento y retornos al pasado. Mientras películas como LA AVENTURA DEL POSEIDON (*The Poseidon Adventure*, 1972) representaban el miedo colectivo de toda una civilización enfrentada a su propia decadencia, otros films como EL GRAN GATSBY (*The Great Gatsby*, 1974) o EL GOLPE (*The Sting*, 1973) reflejaban la ansiosa búsqueda del paraíso perdido, el desesperado intento de retorno a unas épocas en las que todo parecía virgen, en las que esa misma "cultura del bienestar" aún no había recibido el bautismo de fuego de la guerra, en las que los vestidos eran más elegantes, las mujeres más femeninas y la vida en general más romántica. El cine *retro* adoptaremos la palabra, qué remedio- es, así, el grito de terror de toda una civilización ante un futuro que le repugna y asusta a la vez, pero también, no hay que olvidarlo, el estadio más primitivo del cine moderno.

Con *Gatsby* y compañía, lo externo, el oropel, el envoltorio, se convierten en protagonistas. Es el triunfo de la apariencia sobre la realidad. No es sólo que se deje a un lado el sentido de lo contemporáneo, la crítica social más inmediata o simplemente el reflejo de la vida cotidiana: es que lo adquiere importancia en la pantalla es el vestido de Mia Farrow o los sombreros de Paul Newman y Robert Redford. Los decorados, la ambientación, la fotografía, todo lo que en cine clásico de Hollywood había estado siempre al servicio de la historia, del *sentido*, ocupa ahora el lugar de ese mismo sentido, se convierte en el único sentido del film.

Con CHINATOWN (*Chinatown*, 1973), del siempre sagaz Polansky, las cosas empiezan a tomar otro rumbo: ya no se trata sólo de una lujosa imitación, de una reproducción del pasado, sino también de una reflexión sobre el papel que esos elementos pueden desempeñar en el contexto de un cine contemporáneo. La estética puede recordar a los *films noirs* de los años cuarenta, pero la planificación en panavisión desvirtúa el código narrativo y lo renueva, lo tonifica. La historia tiene notables tintes chandlerianos (un detective enfrentado a



LA GUERRA DE LAS GALAXIAS (*Star Wars*, 1977) de George Lucas

una clase social en putrefacción), pero las típicas obsesiones polanskianas se entrecruzan continuamente en el relato sesgando sus significados. Esta utilización del cliché, no como simple espejo, sino como materia prima presta para ser moldeada, ya escapa a las convenciones de lo *retro* porque su concepción es más *retorcida* y a la vez más *lúdica*; CHINATOWN no se recrea en nada, lo re-crea todo.

Este concepto de recreación como nueva creación de algo a partir de elementos preexistentes en su mismo terreno artístico, esta superación del reino de la apariencia que suministra el cine *retro* a través de otra apariencia, de otro simulacro más sofisticado, más intelectualizado, llega a su cenit con algunas de las que hoy se consideran obras básicas del cine americano de los años setenta. EL PADRINO (*The Godfather*, 1972), de Francis Coppola, por ejemplo, mezclaba el cine de gánsters de los años treinta con el melodrama familiar de los cuarenta. TIBURON (*Jaws*, 1975), de Steven Spielberg, parecía un cruce entre una película de Howard

EL PADRINO (*The Godfather*, 1972) de Francis Ford Coppola



Hawks y otra de aventuras de la Universal. Y LA GUERRA DE LAS GALAXIAS (Star Wars, 1977) recurría al *western*, al cine de capa y espada, y a la ciencia-ficción de serie B para construir algo totalmente distinto, origen de un filón todavía no agotado. Se trataba y se trata de un cambio básico en el concepto de autor cinematográfico: la originalidad ya no residía en el tema o tratamiento, sino en la habilidad para mezclar temas y tratamientos hasta el punto de convertirlos en algo sólido y homogéneo, en la capacidad de saber mirar hacia atrás sin perder el rumbo, de renovar los espectros del pasado haciéndolos pasar por algo nuevo y auténtico.

He aquí la base lógica y teórica de la proliferación de segundas partes y de *remakes* que ostenta el cine de los años 80 e incluso de ahora mismo, y que en algunos casos se ha llevado hasta el absurdo. Si la originalidad, si la pureza del autor (en un sentido del término heredado del Romanticismo: el autor como receptáculo de la inspiración divina) ya no tienen ningún sentido; si lo que importa es la reorganización de *fantasmas*, de espejismos de otra época, ¿para qué buscar ideas nuevas? ¿Por qué no recurrir a éxitos, a temas del pasado (o de un año atrás, qué importa), volverlos a cocinar y presentarlos como últimos platos de una inexistente nueva cocina? Es indudable que un largo trecho separa la concepción original de Polansky o Coppola de algunos guisos de Stallone. El juego con las convenciones acaba convirtiéndose en una mecánica monotonía, la intervención del director como *organizador* se parece más a la de un presuroso remendón que a la de un inspirado bricoleur, y las apariencias de lo *retro* han sido sustituidas por la apariencia de lo cíclico, de lo ya vivido, de lo por siempre familiar. Ya no se trata de un retorno al pasado, sino de un

eterno retorno. Cada año habrá algún *remake* que nos recuerde nuestra condición de espectros vagando por un tiempo cinematográfico indefinido. Cada año habrá alguna cuarta o quinta parte de un éxito reciente que nos ratifique que los meses no pasan, sólo se copian a sí mismos.

DE LA AUTORIA AL SIMULACRO

Esta estética de la repetición, sin embargo, estas operaciones (a veces sutilísimas, a veces increíblemente burdas) con materiales de derribo, alcanzan en los ochenta resultados mucho más interesantes en el terreno del *remake* que en el de las segundas, terceras o cuartas partes. Mientras Rambo, la loca academia de policía, Cocodrilo Dundee y los demás, presentan cada una de sus entregas como "la nueva aventura de...", el *remake* aparece desvergonzadamente como lo que es: un fraude, una *falsificación* de cierto original. Y no se trata de un juicio despectivo, ni siquiera cualitativo, porque, como todo el mundo sabe, también un *remake* puede ser mejor que su referente. Lo que ocurre es que, indudablemente, el *remake* anula de un plumazo, ya desde su concepción, toda idea de virginidad, de "primera vez", y, en ese sentido, se erige en perfecto emblema de ese descreído escepticismo contemporáneo que muchos enarbolan como estandarte de la "posmodernidad".

El *remake*, no obstante, no es un invento reciente. En el cine clásico americano, se utilizaba ya de dos maneras opuestas y a la vez complementarias: a) como recuperación de un éxito comercial, y b) como reafirmación de una autoría. Cuando William Wyler rueda su BEN-HUR (Ben-Hur, 1959), no pretende -y de eso no hay ninguna duda- continuar un discurso propio y personal, por la sencilla razón de que nunca lo tuvo. Cuan-

TU Y YO (Love Affair, 1938) y TU Y YO (An affair to remember, 1957), ambas de Leo McCarey



do Leo McCarey, en cambio, realiza su nueva versión de TU Y YO (*Love affair*, 1938), ingeniosamente rebautizada en España también como TU Y YO (*An affair to remember*, 1957), su intención es muy otra: volver a un tema del que ya había hablado, con el que supuestamente estaba familiarizado y encariñado, para decir cosas nuevas sobre él o simplemente para modificarlo basándose en su propia evolución moral y/o estética. En efecto, mientras el BEN-HUR de Wyler nada tiene que ver con su trayectoria cinematográfica y sí mucho con el cine "de romanos" por entonces imperante en Hollywood, el segundo TU Y YO de McCarey se presenta ostentosamente alejado de toda moda, mucho más sosegado y estoico que el anterior, dotado de una conmovedora depuración formal: casi el testamento, perfeccionado hasta el agotamiento, de un genuino hombre de cine.

Pero el *remake* clásico podía tomar también otras formas: el cambio de género, por ejemplo. Raoul Walsh filmó JUNTOS HASTA LA MUERTE (*Colorado Territory*, 1949) como una nueva versión en forma de *western* de su anterior EL ULTIMO REFUGIO (*High Sierra*, 1941), un *thriller* memorable que le valió su primer papel protagonista a Humphrey Bogart. También aquí el discurso autoral era la espoleta que ponía en funcionamiento el mecanismo del *remake*: después de la guerra, el cine de Walsh se había vuelto más sombrío y pesimista, y lo que en la primera versión había sido un arrebatado alegato romántico, se convertía aquí en una tragedia austera y casi milimétrica que se desarrollaba (y de ahí, entre otras cosas, la elección del *western* como género) en territorios desérticos y desolados. Howard Hawks fue el maestro de estas reconversiones. SU JUEGO FAVORITO (*Man's favorite sport?*, 1963) era una visión cáustica y puesta al día de LA FIERA DE MI NIÑA (*Bringing up baby*, 1939), mientras que EL DORADO (*El Dorado*, 1967) se parece tanto a RIO BRAVO (*Río Bravo*, 1959) que, sin ser un *remake* estrictamente hablando, tampoco se puede considerar una obra por completo original. Estas dos películas de Hawks, entre otras, son el ejemplo perfecto de la concepción del *remake* clásico de autor: no una repetición, sino una variación sobre un tema. Historias que necesitaban ciertos añadidos o retoques, tratamientos formales que exigían una mayor estilización, estos *remakes*, o versiones, como quiera llamárseles, nacían de una íntima necesidad del autor de decir la última palabra sobre algo que aún consideraba *inacabado*. Variación y perfeccionamiento, el *remake* clásico instaure definitivamente



EL ULTIMO REFUGIO (High Sierra, 1941) de Raoul Walsh

al artista cinematográfico como creador absoluto, como dueño y señor de su obra.

Frente a este arte del *remake* típicamente perfeccionista y obsesivo, el cine moderno prefiere recoger la otra vía que también había instaurado el cine clásico: el *saqueo* de películas ajenas, la nueva versión de un film de otro director. Hay, no obstante, una diferencia sustancial: mientras el cine clásico prefería, como material, los grandes éxitos del pasado o los *best-sellers* más populares, el cine moderno encuentra mayor inspiración en ciertos films de culto, pelucitas de serie B e incluso inexplicables comedietas europeas (la última especialidad de Hollywood). Así, por un lado, el *remake* pierde su condición "íntima", por así decirlo, o, en otras palabras, su capacidad para convertirse en laboratorio experimental privado permanentemente abierto a la modificación y/o ampliación del sentido; y, por otra parte, se remite ya al cine no entendido como gran espectáculo o simple traductor de éxitos literarios, sino como arte que ha alcanzado ya tal complejidad y riqueza, que incluso sus muestras más "insignificantes" (la serie B, por ejemplo) son susceptibles de convertirse en fuente de inspiración. Se trata de dos conceptos más importantes de lo que parecen, porque fundamentan la esencia del *remake* moderno: por un lado, la pérdida de lo que se podría llamar su "egocentrismo", es decir, la decadencia del concepto de *remake* entendido como continuo perfeccionamiento; y por otro, su condición de simulacro total, de artilugio construido con restos (y ya no piezas excepcionales: esto es lo importante) de su propio pasado. La egolatría ha pasado del creador al producto.

El autor del *remake* contemporáneo tiene, pues, dos opciones: desaparecer bajo su propia cortina de humo o reafirmarse como sumo sacerdote de la re-construcción. En el primer caso, su autoría queda camuflada, casi oculta por el poder del producto entendido como signo de su época. En el segundo, su voluntad parece, a primera vista, imponerse sobre los materiales que tiene entre manos. Ambas opciones, sin embargo, terminan siendo idénticas. Examinemos, para comprobarlo, dos *remakes* típicos de los años ochenta, más o menos (y aparentemente) opuestos. Ambos cumplen las características que acabamos de establecer: tanto LA MOSCA (*The fly*, 1986), de David Cronenberg, como VIVIR SIN ALIENTO (*Breathless*, 1982) de Jim McBride, proceden, no de éxitos multitudinarios sino de indiscutibles *cult movies*. LA MOSCA es la segunda versión de un clásico de la ciencia-ficción de serie B dirigido por Kurt Neumann en 1958, mientras que VIVIR SIN ALIENTO se inspira en la famosa opera prima de Jean-Luc Godard, AL FINAL DE LA ESCAPADA (*A bout de souffle*, 1959), uno de los mitos fundadores de la *Nouvelle Vague*. A primera vista LA MOSCA es un *remake* de autor. Su director, Cronenberg, había confeccionado ya cuando la realizó diversas y distintas películas acerca de la enfermedad, la aberración física, el deterioro y, en suma, la podredumbre de la condición humana. VINIERON DE DENTRO DE... (*The parasite murders*, 1975) o CROMOSOMA 3 (*The Brood*, 1979) puede que sean las muestras más evidentes, pero LA MOSCA es, sin duda, la más eficiente y angustiosa. Desde un principio, Cronenberg se muestra decidido a tomar distancia de la primera versión: su científico no se convierte en una mosca, como en el film de Neumann, sino en una mosca humana, en un ser deformado y patético, un hermano, un semejante de los penosos protagonistas de CROMOSOMA 3. Y el *look* de

la película, helado y metálico como un cuchillo, tiene mucho más que ver con el universo deshumanizado de SCANNERS (*Scanners*, 1981) que con la película de 1958. VIVIR SIN ALIENTO, por su parte, y también en apariencia, es otra cosa. Su director, Jim McBride, inspirado prácticamente de un falso *cinéma vérité* a la americana -con DAVID HOLZMAN'S DIARY (1967) y MY GIRLFRIEND'S WEDDING (1968), por ejemplo- resume en sí mismo la evolución del cine americano: del "vanguardismo" al *pastiche*, de la frágil apariencia de la realidad a la contundente realidad de la más descarada apariencia. En efecto, VIVIR SIN ALIENTO es una película hecha de retazos, casi la alucinación de un aficionado al cine, a los cómics y al *rock and roll*. En ella la autoría no se manifiesta en rasgos de estilo, como ocurría en Cronenberg; diríase que no se manifiesta, porque no se trata de autoría, sino de otra cosa. Como confirmó el siguiente -y menos inspirado- trabajo de McBride, QUERIDO DETECTIVE (*The big easy*, 1987), su intención no es "expresarse" a sí mismo, sino erigirse en la expresión de toda una época: vertiginosas mezclas de estilos, antinaturalismo descarado, giros insólitos y casi inverosímiles, el film fluctúa continuamente entre la viñeta y el homenaje, entre el cajón de sastre y la mitología recreada. La desaparición del autor en su propio desfile de imágenes, un concepto digno del Dylan de los sesenta.

La oposición del Cronenberg-autor y el McBride-oficiante no es, sin embargo, tan fácil de afectar como parece. Cronenberg, no hay duda, tiene un mundo propio, unas obsesiones que traslada de film a film, pero los productos resultantes son más el compendio de toda una imaginaria del cine de terror pasado por un tamiz contemporáneo -véase VIDEODROME (*Videodrome*, 1982) para comprobarlo- que una muestra pura de cine de autor. En LA MOSCA, concretamen-

AL FINAL DE LA ESCAPADA
(*A bout de souffle*, 1959) de Jean-Luc Godard



VIVIR SIN ALIENTO
(*Breathless*, 1982) de Jim McBride



te, la enfermiza fascinación de Cronenberg por la erosión implacable y la condición putrefacta del cuerpo humano desecha buena parte de su anterior originalidad y se muestra a sí misma como lo que es: una puesta al día actualizada del temor a la *diferencia* y a la *monstruosidad*, demonios ya exorcizados en personajes como Drácula o la criatura del doctor Frankenstein. Lo que ocurre es que si en aquellas películas de James Whale o Terence Fisher el monstruo, el *condenado*, era la consecuencia de una maldición inextricable, ahora se trata de horribles errores genéticos, de equivocaciones fatales de la tecnología moderna. Esta diferencia, sin embargo, que no es tanta -el monstruo de Frankenstein también era la consecuencia de un error humano-, señala perfectamente el punto de inflexión que supone el *remake* moderno respecto al clásico: la variación, la puesta al día, la re-creación, por mínimas que sean, siempre consisten en un juego con el original, en un comentario modernizado y casi siempre irónico, nunca en una simple *revisitación*, como ocurría con los *remakes* clásicos meramente comerciales, ni mucho menos en una absoluta personalización del discurso, como ocurría con los *remakes* de autor: por mucho que Cronenberg tenga constantes, LA MOSCA aún siendo una excelente película, es más un producto de los ochenta que una película de autor: la mano de Cronenberg está presente, pero también oculta bajo la cortina de humo de la tradición revisitada y el *pastiche*.

Todo ello no quiere decir que Cronenberg o MacBride no sean autores. En la primera mitad de los setenta, Coppola, Lucas, Spielberg y compañía hacían películas con retazos de distintos géneros y estilos. En los ochenta, el *remake* se convierte en cima emblemática de esta estética, despojándola de todo ornamento, de todo disimulo: y ya no se hacen películas a partir de retazos, sino retazos a partir de películas. El cine moderno no apela a unidad de ningún tipo, no tiene nada que ver con las reglas típicas del arte clásico. *Remake* significa, literalmente, *re-hacer*, lo cual es muy distinto de *volver a hacer*, que era la regla de oro del *remake* clásico. En efecto, cuando Charles Vidor y su productora se plantean en 1957 la nueva versión de ADIOS A LAS ARMAS, no pretenden re-hacerla, sino volver a hacerla, repetir el carisma y el éxito del original de Borzage. Del mismo modo, cuando Walsh o Hawks filman *remakes* de sus propias obras, no intentan tampoco hacer-otra-cosa: muy al contrario, se concentran en los detalles que les parecen incompletos o difusos y los "rellenan", los redondean, los retoman para perfeccionarlos. Cronenberg o McBride, sin

embargo, *re-hacen* los originales que toman como modelo: como si zurcieran un pantalón roto, les añaden pedazos de otras prendas, hechuras de otros estilos, incluso llegan a modificar su primer diseño para adaptarlos a la sensibilidad moderna. Y aunque su pujante ansia de autoría -como en el caso de Cronenberg- quede también camuflada en el batiburrillo final, al formar parte de él se erige igualmente en protagonista: pierde su absolutismo, pero nunca su significado esencial.

No se crea, empero, que todos los *remakes* contemporáneos siguen el mismo camino, muy al contrario. Frente a esta asunción de la falsedad, de la artificiosidad, como energía y poder creativos, hay también productos absolutamente insanos, fantasmagorías de otros tiempos ataviadas y extraviadas con envoltorios pretendidamente "actualizadores", con inenarrables ropajes kitsch que se creen a sí mismos prendas de moda. El *remake* de EL SUEÑO ETERNO (The big sleep, 1946), de Howard Hawks, vomitado sin piedad por el insípido Michael Winner -y titulado en este país DETECTIVE PRIVADO: sin comentarios-, se recrea impunemente en la imagen peripatética de un Londres de barraca de feria, literalmente increíble, en el que el pobre Robert Mitchum se mueve como una ballena en una piscina climatizada. Aquí el original no se toma como punto de partida, sino como punto de fuga o, más bien, de huida hacia adelante. Lo que se pretende una "modernización" de la trama, los personajes y los decorados, se queda en simple coloreado: la evolución lógica del cine retro de los setenta, como si CHINATOWN no hubiera existido jamás. Sin duda, la obra maestra de esta Operación Potergeist no es otra que CAMPEON (The Champ, 1970), el desternillante *remake* que Franco Zeffirelli perpetró a costa de la obra

ADIOS A LAS ARMAS (A Farewell to Arms, 1932) de Frank Borzage





EL CAMPEON (The Champ, 1931) de King Vidor



EL CAMPEON (The Champ, 1970) de Franco Zeffirelli

maestra de King Vidor y de la belleza de Faye Dunaway. Lo único que cuenta en esta película son las máscaras, como ya ocurría con *Gatsby* y compañía, pero si en estos films de los setenta eran los decorados y el vestuario, esencialmente, lo que se erigía en símbolo más visible de su infructuosa mentira, en *CAMPEON* es el tratamiento, lo que se podría llamar la *formalización*, aquello que se convierte en protagonista, anulando cualquier posible operación lúdica. Zeffirelli otorga a la película como es habitual en él, una imaginería *angélica*, empezando por la engolada apariencia física de Ricky Schroeder y terminando por los colores pastel, que inunda la pantalla. Y esta dulcificación iconográfica conduce directamente a una brutal simplificación dramática y semántica:

los mil y un matices de sentido que presentaba el original de King Vidor se quedan en nada, en una historia lineal y literalmente plana, con personajes pegados a la pantalla como monigotes sin presente ni pasado. Frente al espesor histórico y casi erudito de Cronenberg o McBride, Zeffirelli opone un nuevo sentido del *remake*, un sentido que muy bien podría llamarse cosmético. *CAMPEON*, en este aspecto, es el portaestandarte de una cierta concepción del *remake* moderno que lo une indefectiblemente al cine *retro* de los setenta: el maquillaje sigue siendo el protagonista.

REMAKES Y MACROREMAKES

Lo que debe quedar claro, de todas formas, es que el concepto de simulacro, de producto impuro, es tan aplicable a *LA MOSCA* o *VIVIR SIN ALIENTO* como al pestilente film de Zeffirelli. De nuevo hay que olvidar las cuestiones cualitativas y abordar un análisis netamente metodológico. Ciertos cinéfilos siguen afirmando que la gran virtud del cine clásico americano era su íntima identificación con la vida, que los directores de la época filmaban sólo aquello que habían vivido o sentido, consiguiendo así una *autenticidad* hace ya tiempo desaparecida de las pantallas. Sólo ciertos autores de un clasicismo ya tardío -Minnelli, Sirk- se atrevieron a presentar sus films, ya no como resplandecientes *tranches de vie*, sino como imitaciones de la vida, reflejos deformados de una realidad contemplada ahora -entonces- desde un punto de vista menos vitalista y más intelectual. Pero lo importante es que seguían haciendo un cine auténtico, puro: aunque Sirk, por ejemplo, recurriera a un montón de referencias culturales -tanto éticas como estéticas- para contar historias en apariencia banales y melodramáticas, las suyas acababan siempre siendo películas que sólo remitían a sí mismas, por lo menos en su sentido final; films que empezaban y terminaban en su propia concepción y ejecución, irremediablemente solos en su homogeneidad.

El cine contemporáneo, en cambio, no es un cine que se base en la vida, ni siquiera para desvirtuarla. El cine moderno recurre al museo de sombras del pasado artístico y lo saquea para construir mutantes a partir de sus restos. Si la mayoría de las películas clásicas se apoyaban en algún tipo de soporte literario, las películas de ahora se basan en otras películas. De esta manera, no se busca la transformación de un lenguaje artístico en otro, sino su reafirmación, la reclusión en el ámbito de las imágenes que remiten a otras imágenes. Es el triunfo del



**EL ULTIMO
EMPERADOR**
(The Last
Emperor, 1986) de
Bernardo Bertolucci

Reino de la Ilusión, del Espejismo, entendiendo estas palabras como sinónimo de *imaginación* en su sentido más puro: el territorio en el que viven las imágenes. Es cierto que la imagen -la ilusión, el Espejismo, la Imaginación, llámese como se quiera- es el soporte básico del cine, sin distinciones de clasicismo o modernidad, pero en su estado primigenio (preclásico y clásico) la imagen es un reflejo de algo exterior a ella, es la imagen primera de algo, ya sea de la vida o de una obra literaria. Y, en este sentido, su grado de simulacro, de falsedad, es el mínimo, como cuando nos miramos en un espejo y vemos a un ser que se parece mucho a

nosotros. Imaginemos, sin embargo, que nos estamos mirando en un espejo que a su vez refleja otro espejo, que a su vez refleja nuestra propia imagen. Esta imagen que ha perdido ya su virginidad, es sólo el reflejo de otro reflejo y, por lo tanto, un doble simulacro, la apoteosis del Espejismo. Si este juego de espejos se repite hasta el infinito, el resultado es la esencia del cine contemporáneo. La imitación de la imitación de la vida, es decir (y en algún sentido, aunque no en todos), la imitación del cine, la imitación de algo que ya es Imitación por derecho propio.

El *remake*, por lo tanto, no es otra cosa que la glorificación de este concepto del cine,

y, en este sentido se puede decir que, en su estado clásico, es ya un segundo grado de la condición de simulacro de la imagen: cine basado en cine, cine que olvida la vida y se encierra en sí mismo. Como se ha visto, sin embargo, el *remake* moderno no sólo se inspira en su referente, sino que juega con él, le añade fragmentos de otras cosas, de otras artes, hasta -según el caso- ciertos rasgos reciclados de autoría. Esta sublimación de la artificiosidad, del mestizaje y la mezcla, este juego de espejos infinito -como decíamos antes- tiene, sin embargo, un estadio (¿final?) que asoma aún más allá del *remake*, un grado último que oculta deliberadamente su condición de espejismo y quiere hacer pasar por original y puro lo retorcido y lo complejo, lo turbulento y lo (una y mil veces) remodelado: el grado *n* de la escritura cinematográfica.

El caso de EL ULTIMO EMPERADOR (*The last emperor*, 1986), de Bernardo Bertolucci, es quizá el más flagrante en esta milagrosa operación de fingimiento. En apariencia el film se basa en unas memorias (factor realista), de las que se ha extraído directamente un guión (factor de originalidad), elaborado por el propio cineasta y uno de sus más notables colaboradores (factor de autoría). La película, pues, tiene todos los elementos para presentarse ante el público como un producto transparente y nítido, sin dobleces. Pero ésta es sólo la fachada. Rasgando un poquito la superficie de este pulidísimo trabajo, se advierten enseguida los magmas de la bastardía, el estigma de la impureza. En primer lugar, EL ULTIMO EMPERADOR se ofrece como una superproducción de calidad. El término es ya de por sí un híbrido que pretende sintetizar dos épocas y formas de hacer muy distintas de la historia del cine: por un lado, el de la grandiosidad propia de cierto cine casi siempre de época y asociado con determinados acontecimientos históricos; por otro, la hegemonía de la poderosa mano del autor, organizándolo todo según un mundo propio y personal, y una estética más o menos "moderna". Como una película de David Lean montada por Jean-Luc Godard. En segundo lugar, esta intervención del autor, Bertolucci, no se manifiesta en una asunción real del texto cinematográfico -como ocurría en sus primeras películas, verdadero ejemplo de cine de autor de los años sesenta y setenta-, sino en una *manipulación* que inserta fetiches privados, a modo de guiños, en una función concebida como pública. La interpretación de la infancia del protagonista, por ejemplo, alcanza un poderoso carácter psicoanalítico no porque así lo exija el discurso, no porque mane espontáneamente de

él, sino porque el film necesita, para su completa caracterización, una marca de autor, un recuerdo fácil de obsesiones aparecidas en el resto de su filmografía.

Falsa superproducción y falso cine de autor. EL ULTIMO EMPERADOR acaba siendo, como cualquier otro *remake*, una invocación del cine del pasado, pero esta vez no directa, sino oblicuamente, a escondidas; nada de basarse explícitamente en otra película, nada de adaptar/adoptar sólo elementos o clichés: lo que hace el film de Bertolucci es atrapar ideas, conceptos, macroestructuras, como dicen los políticos. Y no ideas de "superproducción" o "cine de autor". Ya no se trata, pues, de simples *remakes*, sino de una especie de *remakes* múltiples o *macroremakes* que han conducido incluso a un proceso de magnificación de los géneros: hoy no existen comedias sofisticadas o de enredo, sino películas-que-hacen-reír; ya no hay películas de guerra, de aventuras y *westerns*, sino cine-de-acción; etc. El *remake* múltiple aparenta no ser un *remake* y, en realidad, es un *macroremake* de gran parte -la que le corresponde o la que decide abordar- del cine del pasado, ya sea inmediato o lejano.

Bertolucci no es el único poblador de esta nueva tierra prometida del *remake*; en realidad, la casi totalidad del cine contemporáneo -ya desde el "barrio chino" de Polanski, e incluso más allá de este "cuento chino" plagado de Oscars- corresponde a esta concepción estética: al lector le loca ahora pensar en las últimas películas que visto y aplicarles el cuento, a ver si cuadra o no. Y recordar también los últimos clásicos del cine americano que haya podido contemplar en la televisión para comprobar la diferencia existente entre la utilización que se hace hoy de ese cine del pasado y la que hacían ayer y anteayer los cineastas de los años treinta a los sesenta (lo cual sería ya todo un tema para otro artículo). No es cuestión ahora de descalificar o alabar en bloque a toda esta nueva tendencia del cine contemporáneo: como siempre, y por fortuna, siguen habiendo películas buenas y películas malas, sean *remakes*, *macroremakes* o el colmo de la originalidad (que también las hay, aunque cada vez menos: y no es un lamento, sino una constatación). Se trata simplemente de empezar a averiguar adónde conducirá todo esto: si hacia una súbita reaparición de la casta de autores puros, a la manera de un nuevo Romanticismo del tipo *Nouvelle Vague*; si hacia la consolidación cualitativa y estilística de esta nueva manera de elaborar films; o si hacia el más puro y definitivo agotamiento.

CARLOS LOSILLA