

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:  
Remake -intertextualidad

Autor/es:  
Pena, Jaime J.

Citar como:  
Pena, JJ. (1993). Remake -intertextualidad. Vértigo. Revista de cine. (7):24-28.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42972>

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:





# REMAKE / INTERTEXTUALIDAD

JAIME J. PENA

**Joseph McBride:** *Usted hizo dos remakes de RIO BRAVO, EL DORADO y RIO LOBO.*

**Howard Hawks:** *No eran remakes. (...) Si hacemos una película que es un éxito, que gusta a la gente, nos sentimos inclinados a hacer una versión diferente de la misma película. Y si un director tiene una historia que le gusta y la cuenta, muy a menudo ve la película y dice, "Podría hacerla mejor si la volviera a hacer", así que yo la volví a hacer.*

## 1. REMAKES

Hawks según Hawks, pág. 152

Una breve ojeada al monumental -al menos en lo que se refiere al cine en lengua anglosajona- *Cinema Sequels and Remakes, 1903-1987*, de Robert A. Nowlan y Gwendolyn Wright Nowlan <sup>(1)</sup> nos confirma la importancia de la conexión Howard Hawks/remake. Según la citada obra, son remakes de films anteriores *A GIRL IN EVERY POR* (1926) y *CLADLE SNATCHERS* (1927), Por su lado, *DAWN PATROL* (1930), *THE CRIMINAL CODE* (1931), *SCARFACE* (1932), *TIGER SHARK* (1932), *THE CROWD ROARS* (1932), *CEILING ZERO* (1936), *TO HAVE AND HAVE NOT* (1944) y *THE BIG SLEEP* (1946), han sido la fuente original de otros muchos títulos. Ambas posibilidades se dan la mano en el caso de *BALL OF FIRE* (1941) / *A SONG IS BORN* (1948), las dos versiones de la comedia "From A to Z", original de Billy Wilder y Thomas Monroe, filmadas por Howard Hawks en un escaso intervalo de años. Es notorio el menor interés de este remake sobre su fuente original -sus aportaciones se circunscriben al color y a la banda original-, como es también notorio que *EL DORADO* (1966) y *RIO LOBO* (1970) constituyen en cierto modo sendas revisiones, más claramente en el primero de los casos que en el segundo, de la historia y de los personajes de *RIO BRAVO* (1959).



RIO BRAVO (Río Bravo, 1959)

(1) NOWLAN, ROBERT A. & WRIGHT, GWENDOLYNE: *Cinema Sequels and Remakes*, 1903 - 1987, Chicago/Londres, St. James Press, 1989.

(2) Posiblemente, *TO HAVE AND HAVE NOT* tiene contraída una deuda mayor con *CASABLANCA* (1942), del propio Michael Curtiz, que con Hemingway.

Sin embargo, Nowlan & Nowlan niegan esta posibilidad. A pesar de que *EL DORADO* y *RIO LOBO* guardan una estrecha relación con *RIO BRAVO*, los autores de *Cinema Sequels and Remakes* no los consideran como tales. Y es en este momento cuando nos tendríamos que plantear que es un remake. ¿Una nueva versión de un texto anterior? Sí, pero ¿qué texto? ¿Literario o cinematográfico?

Suelen ser admitidas como remakes las diferentes adaptaciones de una misma fuente literaria. Por ejemplo, Nowlan & Nowlan citan *THE BREAKING POINT* (Michael Curtiz, 1950) y *THE GUN RUNNERS* (Don Siegel, 1958) como dos diferentes remakes de *TO HAVE AND HAVE NOT*, (1958), cuando en realidad estamos hablando de tres visiones muy personales y muy distintas entre sí de una misma novela de Ernest Hemingway. Las libertades que Hawks, y sus guionistas Jules Furthman y William Faulkner, se tomaron con respecto a dicha obra provoca que difícilmente alguien pueda encontrar alguna reminiscencia directa, algún parecido razonable que vaya más allá del nombre y de la profesión de los personajes, entre *TO HAVE AND HAVE NOT* y la película de Michael Curtiz. Hawks prefirió olvidarse en cierto modo de la historia y centrarse en las relaciones entre los protagonistas; *THE BREAKING POINT* es, en cambio, una adaptación mucho más fiel de la novela de Hemingway<sup>(2)</sup>. En similares términos nos podríamos expresar a la hora

de establecer una relación entre las sucesivas adaptaciones de distintas novelas u obras teatrales. ¿Cuántas adaptaciones de *Hamlet*, *Don Quijote*, *Nuestra Señora de París* o no digamos *Carmen* o *Drácula*, han tomado como referente alguna de las versiones cinematográficas precedentes en lugar de la fuente literaria original?

Remake quiere decir, claro está, volver a hacer; un volver a hacer que, en términos cinematográficos, implica una reelaboración significativa de un texto fílmico precedente, realizada normalmente a partir del guión original. Esta reelaboración puede revestir los rasgos de un cambio temporal -por ejemplo, las reactualizaciones de los clásicos de Hollywood-, social -el caso de las versiones americanas de títulos de otras nacionalidades-, o más comúnmente, una readaptación genérica -las comedias convertidas en musicales, el cine negro trasladado a los espacios del western, etc.-, pero también una variante argumental que puede llegar a modificar radicalmente el significado del texto original. En cualquier caso, esa reelaboración del texto fílmico, salvo contadas excepciones, apenas se da en el caso de las adaptaciones literarias, pero, en cambio, sí permite explicar la relación de *RIO BRAVO* con *EL DORADO* y *RIO LOBO*, así como la posición que el cine de Howard Hawks ocupaba dentro de un modelo de representación en crisis como era el clasicismo hollywoodiense a finales de los años 60.



## 2. INTERTEXTUALIDAD

La intertextualidad ha sido definida como la forma en que un texto incorpora textos anteriores. Las citas intertextuales, a menudo, han sido vistas como uno de los rasgos específicos que identifican las escrituras modernas; escrituras que se sirven del pasado para articular -a modo de puente- un discurso totalmente nuevo. Pero ya con anterioridad, Hollywood se había servido de tal mecanismo con un fin radicalmente distinto. Jane Feuer sostiene que la intertextualidad es crucial para entender tanto los films de género de Hollywood como las series de televisión<sup>(3)</sup>. En parecidos términos se manifiesta David Bordwell, quién habla de una *intertextual motivation* que estaría en el origen de todas las convenciones genéricas<sup>(4)</sup>. Por su parte, para Robert B. Ray<sup>(5)</sup>, el cine de Hollywood es por naturaleza intertextual, de tal modo que una serie de temas codificados van apareciendo recurrentemente de film a film, componiendo un amplio y unitario género. De ahí las similitudes que Ray encuentra en *CASABLANCA*, *MYDARLING CLEMENTINE* y *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE*. Estos dos últimos autores plantean una intertextualidad de cariz subconsciente, uno más de los elementos de la serie de mecanismos codificados que conformarían la escritura clásica hollywoodiense. Sin embargo, otro tipo de intertextualidad, ésta más transgresora, deconstructora, sería la que habitualmente se identifica con el cine moderno y la que dominaría gran parte del nuevo cine americano surgido a partir de los años 60<sup>(6)</sup>.

La intertextualidad ayuda también a explicar el cine de Howard Hawks, y muy especialmente el de su última etapa, la que va de *RIO BRAVO* (1959) a *RIO LOBO* (1970). Mientras la primera surge como reacción a *HIGH NOON* (Fred Zinnemann, 1952), las cinco restantes parecen tener referentes inmediatos en la propia obra de Hawks<sup>(7)</sup>. *HATARI* (1962) propone una reelaboración de la estructura de *ONLY ANGELS HAVE WINGS* (1939), drama + aventura, pero sustituyendo el primer componente por la comedia, género hacia el que se decantarán de un modo evidente sus siguientes películas. *MAN'S FAVORITE SPORT?* (1963) representa una maliciosa puesta al día de las comedias protagonizadas por Rock Hudson -generalmente con Doris Day como acompañante- pasadas por el tamiz de la tradición de la *screwball comedy* por excelencia, *BRINGING UP BABY* (1938); *RED LINE 7000* (1965) retoma la estructura de *ONLY ANGELS HAVE WINGS*, aunque menos orientada a la comedia que *HATARI*,

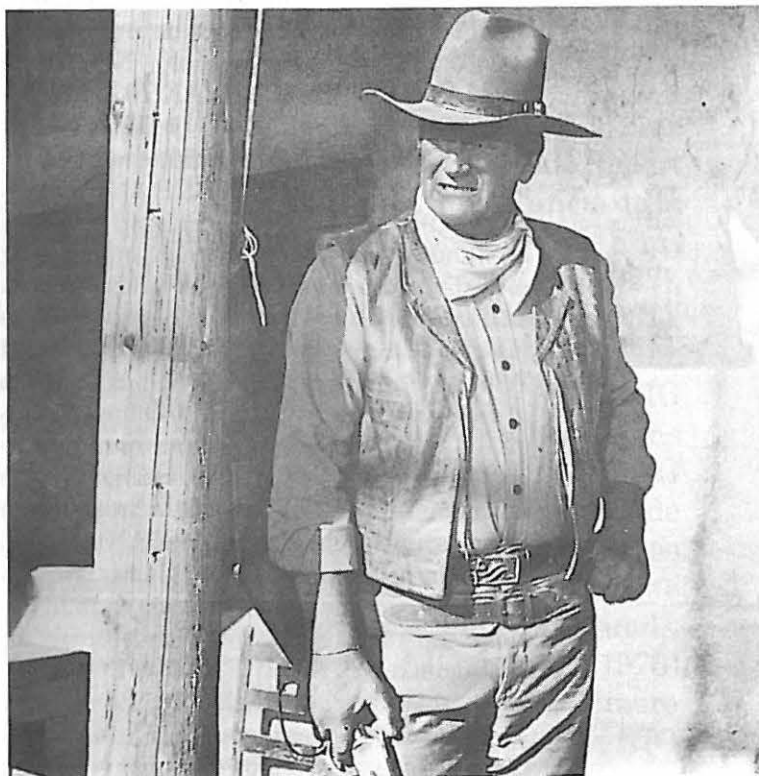
aplicándola a una clara reactualización de *THE CROWD ROARS* (1932). Por último, nos encontramos con el caso de *EL DORADO* (1966) y *RIO LOBO*, sobre ellas nos extendemos más abajo.

## 3. RIO BRAVO: el modelo

*RIO BRAVO* opera intertextualmente a partir de *HIGH NOON* y *3:10 TO YUMA* (Delmer Daves, 1957), con las que se enfrenta en un debate sobre el papel del sheriff en el western; debate que enmascara una reflexión sobre el propio género y la evolución que seguirá en los años inmediatamente posteriores. Conocido es que a Hawks no le gustó la figura del sheriff mendicante que Gary Cooper interpretaba en la película de Fred Zinnemann. De ahí que decidiese reivindicar tal profesión presentando a un sheriff que desprecia cualquier tipo de ayuda de los ciudadanos y que sólo se apoya en la que le ofrecen un ayudante borracho, un viejo cascarrabias y, finalmente, un impulsivo e inexperto pistolero. Esto pudiera parecer una vuelta a los orígenes, un desprecio a los avances que el género y sus personajes característicos habían sufrido en los últimos años. Pero lejos de ello, Hawks opta por una vía nueva, transformando una película de género en una obra de *autor*.

En oposición, por ejemplo, a John Ford, el western de Howard Hawks carece de una ubicación espacio-temporal concreta<sup>(8)</sup>. *RED RIVER* (1948) y *THE BIG SKY* (1952) planteaban al menos alguno de los temas

### RIO LOBO (Río Lobo, 1970)

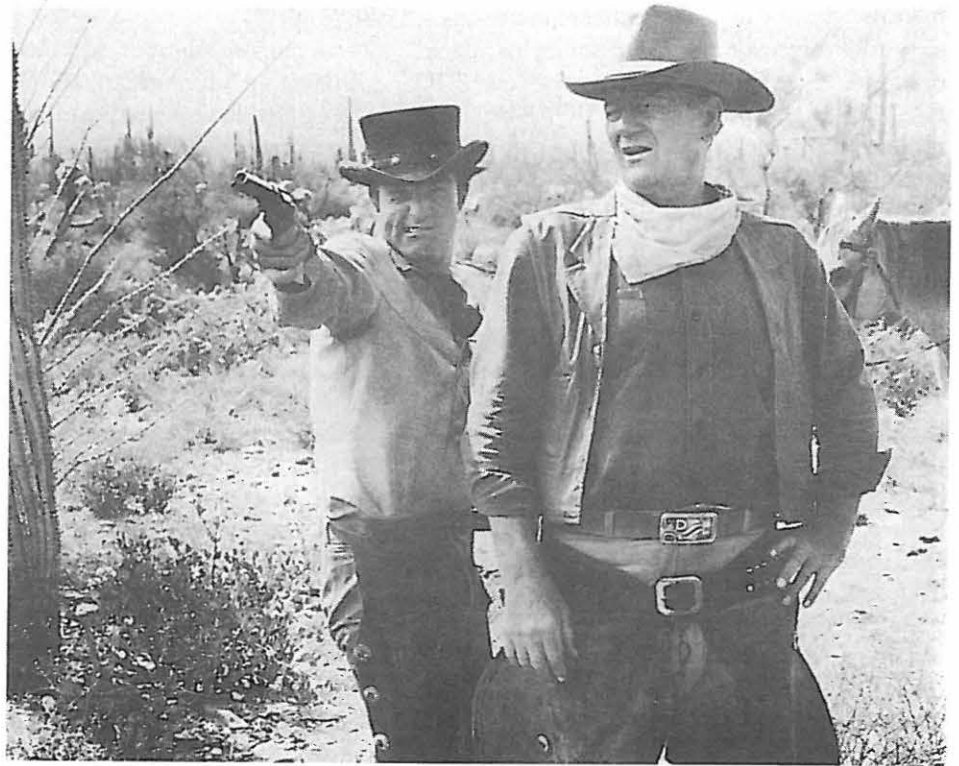


(3) FEUER, JANE: *El estilo de la MTM*, en JIMENEZ LOSANTOS, ENCARNA y SANCHEZ BIOSCA, VICENTE (Ed.): *El relato electrónico*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, pág. 120. FEUER trata más ampliamente este tema en *El musical de Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1992, págs. 119-133. Según esta autora el musical de Hollywood, sobre todo el de los años 50 y el de la época posterior a los estudios, fue básicamente auto-reflexivo -un texto que se refiere conscientemente a sí mismo-, aludiendo a las grandes estrellas y a las películas de los años de los estudios para así reafirmar la continuidad con la tradición.

(4) BORDWELL, DAVID, STAIGER, JANE y THOMPSON, KRISTIN: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Prouction to 1960*. London, Routledge, págs. 19-23.

(5) RAY, ROBERT B.: *A certain tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton University Press, 1985. Ver especialmente págs. 224 y ss.

(6) *Ibidem*, págs. 286-295. Ray expone la influencia de Godard y de toda la Nouvelle Vague francesa en el cine americano de la segunda mitad de los años 60, fundamentalmente a partir de títulos como *BONNIE & CLYDE* (1968) o *THE GRADUATE* (1967).



EL DORADO (El Dorado, 1966)

(7) "Hice RIO BRAVO porque no me gustó un western titulado HIGH NOON", fueron las declaraciones de Howard Hawks recogidas en McBRIDE, JOSEPH: **Hawks según Hawks**. Madrid, Akal, 1988, págs. 149-152. En el transcurso de la entrevista, McBride alude a varias cosas que Hawks, colaborador en el guión, retomó de UNDERWORLD (Josef von Sternberg, 1928).

(8) Para una comparación entre John Ford y Howard Hawks y su diferente concepción de la tradición y la Historia pueden consultarse: WOOD, ROBIN: **Howard Hawks**, Madrid, Ediciones JC, 1982, págs. 41-42; GALLAGHER, TAG: **John Ford. The man and his films**. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1986, págs. 81-83; fragmento posteriormente ampliado en ROLLET, PATRICE et SAADA, NICOLAS (Ed.): **John Ford**. Paris, Editions de L'Etoile/Cahiers de Cinema, 1990, págs. 75-78; y WOLLEN, PETER: **Signs and meanings in the cinema**. London, Thames and Hudson, 1969 (Traducción portuguesa en Livros Horizonte, 1984, págs. 96 y ss.).

(9) WOOD, ROBIN: **Howard Hawks**. pág. 50.

(10) McBRIDE, JOSEPH: **Hawks según Hawks**, pág. 158.

identificativos del género: la conducción de ganado, la conquista de nuevos territorios, los indios, etc. En RIO BRAVO, como después en EL DORADO y RIO LOBO, la trama se circunscribe al enfrentamiento entre dos bandos y sólo la escenografía es consustancia al western -la Guerra de Secesión, en RIO LOBO, es rápidamente obviada. Hawks se sirve de una serie de tópicos -el sheriff, el joven pistolero, el ganadero, el cacique del pueblo, la corista, entre los personajes; la cárcel, el saloon, el hotel, entre los escenarios- y depura todo cuanto le pueda resultar supérfluo: la diligencia, de gran importancia dramática, nunca la vemos; por momentos, parece que hasta se olvida de que dentro de la cárcel está un prisionero que ha desatado todo el conflicto. La funcionalidad alcanza unos grados extremos desde la primera secuencia, la de la escupidera. Su puesta en escena aparece como forzosamente retórica: la ausencia de diálogo, la perfecta definición de los personajes -el asesino que no duda en disparar sobre un hombre indefenso, el contrapicado que realza la integridad del sheriff al tiempo que humilla a su ayudante... Todo conduce rápidamente al establecimiento de una única situación que monopoliza la trama. El pasado no importa -como no sea para explicar las causas del alcoholismo de Dude- y el futuro no interesa. El sheriff y sus ayudantes se atrincheran en la cárcel, no para retener a su prisionero hasta la llegada del marshall, sino para que Dude pueda regenerarse y ganarse la confianza de Chace. De este modo se comprenderá que RIO BRAVO guarde una relación mucho más estre-

cha con otras obras de Hawks, como TO HAVE AND HAVE NOT, tal y como aprecia Robin Wood<sup>(9)</sup>, que con el propio género en el que se inscribe.

#### 4. EL DORADO / RIO LOBO: variaciones / reelaboraciones

EL DORADO está inspirada, al menos en teoría, en una novela de Harry Brown, **The stars in their courses**, adaptada para la pantalla por Leigh Brackett. Decimos en teoría porque Hawks y su guionista mantuvieron poco más que el punto de partida de la historia -la muerte del joven a manos de John Wayne<sup>(10)</sup>- y luego la hicieron evolucionar hacia terrenos sospechosamente semejantes a los de RIO BRAVO. Quizás fuese la desconfianza en una historia alejada de las preocupaciones de Hawks de esa época, pero, de un modo u otro, la película, cuando van transcurridos unos 45 minutos de proyección, da un giro argumental que deja convertidos esos minutos iniciales en un simple y largo prólogo. Consecuentemente, el remake de RIO BRAVO que viene a continuación se adaptará a las circunstancias planteadas en ese prólogo: la lucha entre dos familias por la posesión de unas tierras, la herida de Wayne / Cole Thorton, la justificación de la intervención de éste en el conflicto por su deuda pendiente con la familia de los MacDonald o la ineludible presencia de nuevos personajes, caso de la joven Joey MacDonald.

Nos encontramos nuevamente ante un ejemplo de intertextualidad consciente que,



lejos de emanar de una codificación genérica, surge del hermanamiento forzoso de los relatos disímiles: **The stars in their courses** y **RIO BRAVO**. El resultado es **EL DORADO**: una reelaboración del segundo partiendo de los personajes y del conflicto del primero. Este extraño cruce se manifiesta en la adopción de una serie de variantes, la mayoría de carácter tonal antes que argumental. En primer lugar, es preciso resaltar el envejecimiento de los personajes, palpable en su progresivo deterioro físico: el tratamiento del alcoholismo de Harrah, la herida de Cole. O, por contra, su acusada inexperiencia rayana en la incompetencia: compárese a Mississippi y su pistolón de cañones recortados con Colorado. A lo que habría que añadir la figura estafalaria de Bull, que toca la trompeta y dispara un arco. Todo ello trasluce, no una reflexión sobre el paso del tiempo como se ha querido ver en ocasiones, sino una voluntad autoparódica -el objeto de la parodia es, claro, **RIO BRAVO**- que enlaza estrechamente con esa acusada inclinación por la comedia que se observa en el Hawks de ese período. La parodia conlleva también una banalización de los recursos dramáticos, en particular el alcoholismo de Harrah<sup>(11)</sup>. De no mediar esta razón, difícilmente se podría justificar un gag tan burdo y, al mismo tiempo tan extraño al western, como el del chino<sup>(12)</sup>.

El caso de **RIO LOBO** es mucho más complejo. La película se inicia en la guerra entre el Norte y el Sur para ir derivando poco a poco hacia un esquema argumental con muchos puntos en común con **RIO BRAVO**. Difícilmente en este caso podríamos hablar de remake: no existe una reelaboración del texto anterior, tan sólo se aprovechan algunas de sus situaciones argumentales, posiblemente como recurso de urgencia ante el fracaso de la historia inicial. Centrándonos en su desarro-

llo final, observamos como, con respecto a los westerns precedentes, la posición de los protagonistas se ha invertido: John Wayne / Cord McNally y sus compañeros se enfrentan a un sheriff corrupto que ha encerrado en la cárcel a uno de sus amigos. Como anteriormente Nathan Burdett o Nelse McLeod habían hecho, también Cord deberá secuestrar a uno de los secuaces del sheriff para liberar a su amigo. Sorprendentemente, aprovechará su posición de dominio para refugiarse en la cárcel en espera del ejército. La ortodoxia se ha reestablecido. El relato ha sido manipulado y forzado a repetir por tercera vez el movimiento de **RIO BRAVO**.

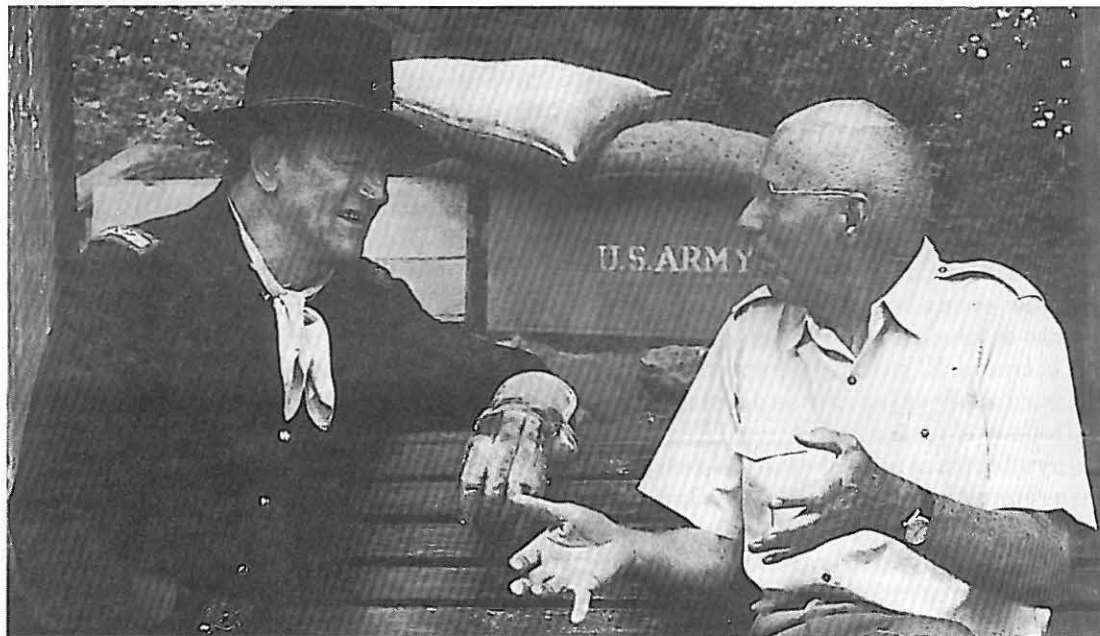
Por supuesto, el más fiel colaborador de Cord, Cardona, es capturado. El intercambio de los dos prisioneros remite al de **RIO BRAVO**: la misma disposición espacial de los dos bandos, aparición de la dinamita, etc., con la variante, retomada del **EL DORADO**, de que es una mujer quién mata al jefe de la banda enemiga. Eso, sí, la noción de grupo reducido ha desaparecido: al final todo un batallón de colonos apoya a Cord: **HIGH NOON** queda muy lejos.

Howard Hawks parece estar reelaborando continuamente sus propios materiales, unas veces para enriquecerlos, otras para banalizarlos o parodiarlos. No pretendíamos aquí juzgar la mayor o menor fortuna de estas opciones -personalmente nos disgusta la fealdad visual de **RIO LOBO** y su inconsistencia narrativa-, sino tan sólo destacar como la intertextualidad -aparte de ser consustancial a todo remake- se fue configurando como un elemento básico en el cine de Howard Hawks, sobre todo a partir de **RIO BRAVO** y hasta el final de su carrera.

JAIME J. PENA

(11) Una de las secuencias de **RIO BRAVO** que se han reutilizado en **EL DORADO** apenas sin modificaciones, al menos en lo que atañe a su ubicación en la trama y a su función dramática, es aquella en la que Harrah logra sobreponerse a su penoso estado y rehabilitarse a los ojos de Cole al matar a un pistolero al que habían perseguido hasta el saloon. Como apunta Robin Wood, que esta secuencia nos parece más superficial que la original puede deberse al hecho de que nunca nos tomamos en serio el alcoholismo de Harrah. Véase: **Howard Hawks**, pág. 171.

(12) **ROBERT B. RAY** sostiene que, entre 1966 y 1980, una parte importante de la producción americana estaba constituida por "parodias abiertas, correctas películas de género, o exageradas versiones camp de la mitología tradicional de Hollywood". Véase al respecto: **A Certain tendency of the Hollywood cinema, 1930-1980**, págs. 257 y ss.



John Wayne y Howard Hawks durante el rodaje de **RIO LOBO** (1970)