

LES VERSIONS CULTURALS

La preferència dels *remakes* per sobre de les obres originals

Nom i Cognoms: **Pau Cortés Gispert**
Tutora del TFG: **Ruth Pagès Parra**
Tutor de Grau: **Nacho Gil González**
Grau en Comunicació, UOC 2016-2017

Resum

Estem acostumats a veure pel·lícules de Hollywood que són versions de pel·lícules que s'han fet a altres països, i sovint la diferència temporal entre ambdues pel·lícules és molt reduïda. En aquesta dissertació es vol fer una aproximació al remake cultural, introduint quines són les característiques dels remakes en general i centrant-se en la cultura del remake transnacional a Hollywood. L'objectiu d'aquesta dissertació és estudiar mitjançant aquesta recerca i l'anàlisi de dos casos concrets de remake quines poden ser les possibles causes que provoquen que la indústria nord-americana prefereixi la seva pròpia versió per davant la pel·lícula original.

Paraules clau:

Versió, remake, remake cultural, remake transnacional, pel·lícula, cinema, adaptació, cultura, Hollywood, Funny Games, Let Me In, Låt den rätte komma in, Let the Right one In, audiència, públic, elements sintàctics, elements semàntics.

Abstract

We're used to see Hollywood's movies that are versions of films made in other countries. Often temporary differences between the two films are too short. This dissertation wants to approach the concept of cultural remake introducing in the first place which are the main characteristics of general remakes and then focusing on Hollywood's culture of transnational remake. The final goal of the dissertation is to study through this research and the analysis of two pairs of remakes which causes could be the reason that American industry would prefer to produce their own versions rather than distribute the original film.

Keywords:

Version, remake, cultural remake, transnational remake, film, movie, cinema, adaptation, culture, Hollywood, Funny Games, Let Me In, Låt den rätte komma in, Let the Right one In, audience, syntactic elements, semantic elements.

Índex de continguts

Resum	1
Abstract	1
1. Introducció	4
1.1. Objectiu	5
1.2. Metodologia.....	6
2. Introducció al <i>remake</i>	8
2.1. Intentem definir el remake	8
2.2. L'acollida dels remakes per el públic	9
2.3. Classificacions dels remakes	10
2.3.1. Classificació segons elements sintàctics i elements semàntics	10
2.3.2. Classificació genèrica de Robert Everwein	14
2.3.3. Classificació entre remakes temporals i remakes culturals.....	16
2.4. La relació entre adaptacions i remakes	17
3. El remake cultural	20
3.1. Definició de remake cultural.....	20
3.2. Hollywood i els remakes culturals	21
3.2.1. Les principals barreres d'entrada per els films originals	22
3.2.2. El remake cultural i el vincle entre Hollywood i els films originals..	24
3.2.3. La relació dels remakes culturals amb diferents països.....	26
4. Anàlisi d'exemples de remakes culturals	30
4.1. Funny Games (1997) – Funny Games (2007)	32
4.1.1. Dades a taquilla i valoracions dels públics.....	33
4.1.2. Comparació d'elements sintàctics i semàntics	34
4.1.3. Altres aspectes comparables entre les dues pel·lícules	38
4.1.4. Conclusions del cas analitzat.....	40

4.2. Låt den rätte komma in (2008) – Let me in (2010).	42
4.2.1. Dades a taquilla i valoracions dels públics	43
4.2.2. Comparació d'elements sintàctics i semàntics	44
4.2.3. Altres aspectes comparables entre les dues pel·lícules	49
4.2.4. Conclusions del cas analitzat.....	51
5. Conclusions	53
6. Bibliografia	57
7. Webgrafia	58

1. Introducció

Si agafem un diari o consultem des del nostre telèfon mòbil la cartellera dels cinemes, veurem que un gran percentatge de les pel·lícules que s'ofereixen s'han produït (o coproduït) als Estats Units, un 44% de les pel·lícules que es projecten, tot i que tenen un major percentatge de sales¹. En canvi si mirem la cartellera dels Estats Units el gran percentatge de pel·lícules que projecten els cinemes provenen de producció (o coproducció) pròpia, 73%, per el 27% restant d'altres països, que gran part són igualment de parla anglesa². Pel que fa la recaptació, tant en la taquilla espanyola com en la nord-americana, el top-10 està dominat per productes de Hollywood, a Espanya només dues de les deu primeres no tenen producció provinent d'Estats Units³.

Aquestes dades demostren per una banda la capacitat importadora de la indústria cinematogràfica americana en el nostre mercat (quasi la meitat de les pel·lícules de la cartellera i la major recaptació); però per altra costat també demostren les grans dificultats que tenen les produccions estrangeres per colar-se en el mercat nord-americà, només una quarta part són estrangeres i d'aquestes moltes són reposicions. Per tant, és evident que les pel·lícules estrangeres han de superar unes barreres d'entrada molt grans per arribar a l'audiència nord-americana, i que acaben dificultant que arribin a aquest públic, independentment de si són considerades bones per la crítica i hagin tingut bona acollida en els seus mercats d'origen i altres mercats menys agressius amb les produccions estrangeres (europeu, asiàtic, etc.).

Per fer que algunes d'aquestes històries que han triomfat a altres indrets del món arribin al mercat estatunidenc hi ha diverses fórmules. Una d'aquestes és el **remake**, nova versió d'una obra que n'actualitza la forma i el contingut⁴, en què les companyies productores adapten una pel·lícula estrangera perquè tingui cabuda en el mercat nord-americà. Aquesta fórmula posa de manifest un mercat complex que pot arribar a preferir una recreació pròpia d'una història que importar directament el producte original que ve precedit d'un reconeixement del públic i/o crítica d'altres indrets del món. D'aquesta idea

¹ Percentatge calculat a partir de la cartellera de Barcelona extreta de La Vanguardia (data consulta: 10 de novembre de 2016).

² Percentatges calculats a partir de la cartellera de New York extreta de <http://www.nyc.com/movies/> (data consulta: 10 de novembre de 2016).

³ <http://www.filmaffinity.com/es/boxoffice.php> (data consulta: 10 de novembre).

⁴ Definició de enciclopèdia.cat (data consulta: 2 de novembre).

sorgeix la inquietud per realitzar aquesta dissertació sobre el per què dels *remakes* culturals en el cinema nord-americà.

Però els remakes culturals no tenen perquè tenir connotacions negatives de que la indústria americana no vol deixar entrar produccions estrangeres, també pot ser un impuls econòmic per les versions originals, que gràcies a aquesta relació entre les dues versions (americana i estrangera) poden entrar a un nou mercat que d'una altra manera seria impossible. Per tant, al llarg de la dissertació, s'intenta analitzar de manera objectiva quines són les causes i conseqüències dels remakes, sense deixar de banda els aspectes positius ni negatius que comporten.

1.1. Objectiu

L'objectiu general del treball és donar resposta a la pregunta quins trets caracteritzen els remakes culturals que els diferencien de les seves obres originals i els fan preferibles davant d'aquestes. Analitzar aquesta preferència des del punt de vista de les obres, quins canvis pateixen respecte els originals, donant importància en l'estudi de l'emissor (pel·lícula / producció) per sobre de l'estudi del receptor (públic / audiència).

Per encarar aquest objectiu general cal marcar alguns objectius més específics per arribar-hi. Reconèixer i analitzar les principals diferències que apareixen quan es fa la nova versió de l'obra, així com els aspectes que es mantenen iguals o similars. Estudiar si realment les diferències són prou significatives per considerar que la nova obra difereix prou de l'original o no, i si per tant era necessari (més enllà de l'idioma) l'execució d'una nova versió adaptada per fer arribar la història al públic. Un altre objectiu específic base és fer una breu aproximació al concepte del *remake*, les seves variants i les seves característiques per poder entendre millor la necessitat (o no) de fer adaptacions culturals i quina implicació té la producció d'un remake.

1.2. Metodologia

La dissertació es pot separar en tres apartats diferents en funció de la metodologia que s'utilitza per a realitzar-la, combinant, entre d'altres, la investigació documental, l'anàlisi, la comparació.

La primera fase del treball serveix per assentar unes bases principals del concepte de *remake* en totes les seves variants. Mitjançant la recerca i l'anàlisi d'informació s'exposen les idees principals i rellevants per definir què és un *remake*, què implica aquest i quines derivacions poden aparèixer del concepte. Tot i que es fa una aproximació al concepte genèric, es dóna més importància al concepte concret del *remake* cultural (espacial), ja que és el que ocupa la importància del treball i que té diferències significatives amb les remakes temporals. Les fonts d'informació i les referències són la base d'aquesta fase per assegurar que els pilars del marc teòric són fiables abans d'encarar les següents etapes de la dissertació.

Per assentar aquesta base hi ha diferents publicacions referents a la temàtica del *remake* que han estat els principals referents teòrics, com ara "*Film Remakes*" (Verevis, C.; Ed. Edinburgh University Press, 2006); "*Play it Again, Sam: Retakes on Remakes*" (Horton, A. i McDougal, S.; Ed. University of California, 1998) o "*El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*" (Cascajosa, C.; Ed. Universidad de Sevilla, 2006) entre d'altres⁵.

En la segona fase del treball guanya importància el recull i anàlisi de dades de manera pràctica. Aquesta fase consisteix en l'anàlisi de diferents aspectes de dues parelles de pel·lícules (*original-remake*), extraient trets diferencials i similars entre ambdues. Per fer-ho s'analitzen aspectes de guió, muntatge, imatge, i altres elements de la pel·lícula per fer una comparativa entre les dues versions. I extreure'n conclusions que ajudin a entendre la necessitat del *remake* com a eina per adaptar la pel·lícula al nou públic. Per tant és important tenir clara la idea del que s'analitza, marcant dos blocs d'anàlisi principals: el bloc d'elements sintàctics i semàntics, i el un bloc que fa un anàlisi dels aspectes de realització comparables entre les dues pel·lícules.

⁵ La majoria dels referents que s'utilitzen per aquest treball són en llengua anglesa i per tant quan es referencien cites són traduccions de l'original.

En aquesta fase, a part de la part pràctica d'analitzar a fons les dues parelles, també és important tenir en compte referències bibliogràfiques especialitzades per obtenir uns resultats dels anàlisis més fiables i amb terminologia correcte. Algunes d'aquestes referències són *Realización Audiovisual* (Bestard Luciano, M.; Ed. UOC, 2011) o *El llenguatge cinematogràfic* (Racionero, A.; Ed. UOC, 2008), entre altres materials universitaris i llibres que puguin servir també com a referència. Aquestes referències no estan directament citades en el treball, però la seva aportació tenen un impacte indirecte en l'anàlisi de cada parella de films.

La fase final del treball consisteix en presentar les conclusions que donen resposta o ens apropen a aquesta de la pregunta principal de la dissertació: per què són preferibles els remakes als originals (en el mercat nord-americà)?

2. Introducció al *remake*

El terme anglès de *remake*⁶ prové de *re* (repetició) i *make* (fer), que significa literalment “tornar a fer”, “refer”; tot i que en català es podria traduir com a “versió” o “nova versió”. Tot i això, el concepte de versió és molt ampli, ja que s'utilitza en molts àmbits diferents, des de la música, texts, ball i per descomptat, cinema. Per contra el terme *remake*, tot i que es pot utilitzar en més àmbits, s'utilitza principalment en el món de l'audiovisual. Per tant l'ús d'aquest terme és més recurrent, tot i que en alguns casos també s'utilitza el mot “versió”, entès en l'àmbit audiovisual, sempre i quan no s'especifiqui el contrari.

Abans d'entrar a l'anàlisi dels *remakes* culturals (o espacials) es farà una aproximació introductòria al concepte del *remake* en general, per definir-lo i explicar quines subcategories se'n poden derivar, i quines són les implicacions d'aquests.

2.1. Intentem definir el *remake*

En general el concepte del *remake* està entès per els ciutadans. Quan sentim a parlar d'una pel·lícula que és un *remake*, tots ens imaginem que estem parlant d'una pel·lícula de la qual podem trobar, com a mínim, una pel·lícula anterior amb la qual comparteix prou elements per pensar que, d'una manera o altra, tenint coneixement d'una podem conèixer la de la resta de versions. Però més enllà d'aquesta idea general, el *remake* pot aparèixer de moltes maneres, a vegades més visible i a vegades més difícil de percebre. Per tant, aquest és un concepte complex, tot i que la seva definició sembli senzilla a primera vista.

Segons l'enciclopèdia, un *remake* és una nova versió d'una obra que n'actualitza la forma i el contingut⁷, però es pot definir aquest concepte d'altres maneres, i amb el conjunt de totes elles és més fàcil entendre més a fons que és el *remake*. Els *remakes* són “films basats en anteriors pel·lícules”⁸ que “d'una

⁶ Durant el conjunt de la dissertació, l'ús de la paraula *remake* es farà sense posar-la en cursiva tot i ser un mot provinent de l'anglès i no està inclòs al diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans.

⁷ Definició de enciclopedia.cat (data consulta: 2 de novembre).

⁸ (Verevis, 2006, p. 2)

manera o altra anuncien [a l'espectador] que abracen una (o més) pel·lícules anteriors"⁹. Per anunci a l'espectador no només es refereix a que es diu públicament la relació entre les pel·lícules, sinó que pot ser que aquesta no s'accepti, però que es poden veure elements a la pel·lícula que, si l'espectador té coneixement de les versions anteriors, pot pensar que hi ha certa familiaritat entre la nova pel·lícula i les anteriors. Per tant, el remake consisteix en "agafar elements argumentals d'una pel·lícula i utilitzar-los com a base per una nova pel·lícula, de manera que la relació entre les dues és reconeguda i patent"¹⁰. Igual que en la definició anterior, el reconeixement patent de la relació entre la versió i l'original pot o no ser reconeguda oficialment per els autors i productors de l'obra, però és un reconeixement que es fa des de l'audiència. Els elements argumentals que varien i es mantenen poden ser diversos, i en funció de cada cas seran uns o altres. Tot i que habitualment, utilitzant l'estudi de Genette, la versió utilitzarà la transposició diegètica, canviant les coordenades espacials i/o temporals de l'original per tal d'apropar la història als espectadors¹¹.

A partir d'aquestes diferents definicions, es pot definir el remake com una nova versió utilitzant elements argumentals d'un film anterior en què queda palesa aquesta relació entre ambdues.

2.2. L'acollida dels remakes per el públic

Els remakes són un producte que en general funciona molt bé al mercat i per això moltes productores americanes aposten per aquest model de cara a nous models cinematogràfics. El productor de Vertigo Entertainment, Roy Lee, comentava que a la seva productora més de la meitat de productes nous eren remakes, i que en el mercat nord-americà, un 25 % del total eren guions de remakes (una xifra que incrementava a un 75 % si es tenien en compte també les adaptacions d'obres d'altres mitjans)¹². Aquestes dades demostren que un dels principals motius de l'existència dels remakes és la seva bona acollida al mercat, ja que si no fos així les productores no apostarien per aquest tipus de producte. L'acte de repetició està acceptat tant per la institució

⁹ (McDougal and Horton, 1998, p. 3)

¹⁰ (Casajosa Virino, El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood, 2006, p. 93)

¹¹ (Genette, 1989, p. 387)

¹² (Lee, 2006)

cinematogràfica, com per l'audiència, que està preparada per consumir un mateix producte (o similar) una vegada i una altra. I davant aquesta acceptació de la repetició, el remake és una aposta segura per les productores, ja que treballen sobre models provats en una audiència que ja té una imatge preconcebuda de la història i que per tant ja s'ha fet una "pre-venda" del producte de cara a aquesta. Però tot i que en general l'audiència accepti aquestes repeticions (ja vinguin donades per remakes o adaptacions), el constant ús d'aquestes tècniques és titllada per alguns crítics com la falta de creativitat i la mandra per crear nous productes molt present a la indústria cinematogràfica de Hollywood¹³.

2.3. Classificacions dels remakes

La classificació dels remakes, així com la seva definició, és una tasca complexa degut a la gran quantitat d'elements que es poden escollir per fer aquesta ordenació (actors, directors, nacionalitat original, nacionalitat remake, fidelitat amb l'original, etc.) i no n'hi ha cap reconeguda com a estàndard, és per això que diferents autors han aportat les seves pròpies valoracions, que en molts casos són similars i difereixen en petits detalls; tot i que n'hi ha d'altres que són més exhaustius i tenen en compte molts elements diferents. Tot i la varietat en opcions de classificació, la majoria de les propostes són complementàries i la combinació d'elles poden fer més concreta la divisió dels diferents remakes.

2.3.1. Classificació segons elements sintàctics i elements semàntics

Una proposta de classificació es basa en les possibles similituds i diferències entre els remakes i els originals tenint en compte elements sintàctics i elements semàntics. Abans de passar a la classificació cal deixar clar que s'entén en aquest context per elements sintàctics i elements semàntics.

Els **elements semàntics** són els que afecten a la iconografia dels films i que defineixen uns trets comuns que, sense els elements sintàctics podrien

¹³ (Verevis, 2006, p. 4)

formar una pel·lícula completament diferent. Aquests elements són els noms dels personatges, les diferents localitzacions de la trama, raça i gènere dels personatges, objectes transcendents que puguin aparèixer, entre d'altres¹⁴. Si agafem la pel·lícula *The Departed* (Martin Scorsese, 2006), elements semàntics serien els noms en si que apareixen (Frank Costello, Billy Costigan...), Boston com a ciutat on es desenvolupa la trama, les figures d'un cap mafiós o d'un policia corrupte, etc. Per altra banda els **elements sintàctics** són tots aquells relacionats amb l'argument i les diferents unitats narratives de la història, per tant són els que fan que els elements semàntics tinguin sentit dins la història, ja que són els que defineixen les relacions entre tots aquests¹⁵. Elements sintàctics poden ser l'estructura narrativa, les relacions entre els diferents personatges, els clímax argumentals, l'evolució interna dels personatges, entre d'altres. Tornant a l'exemple anterior, alguns elements sintàctics són la relació de Frank Costello amb Billy Costigan com a cap i súbdit de confiança, però a la vegada talp de la policia; el clímax argumental on els dos infiltrats estan a punt de descobrir-se mútuament, però finalment no ho aconseguen; la relació que els dos protagonistes infiltrats tramen amb la psicòloga, etc.

Havent definit aquests elements, una possible classificació dels remakes a partir de la proposta de Druxman¹⁶ i ampliant-la amb les aportacions de Verevis sobre el paper d'aquests dos elements¹⁷, es divideixen en tres grups principals. Els remakes directes, els remakes disfressats o dissimulats i els "no-remake":

- **Remakes directes (o propers):** Són noves versions que no amaguen la seva relació amb el film original, i que intenten reduir les diferències amb aquest. Volen homenatjar i/o aprofitar sinergies amb l'anterior film per tal de que les dues versions en puguin sortir beneficiades. Són pel·lícules que comparteixen molts dels elements sintàctics i elements semàntics amb la pel·lícula original, tot i que en alguns casos el títol pot canviar o alterar-se lleugerament. Un dels exemples més clars és *Psycho*, el remake de Gus Van Sant (1998) de la pel·lícula homònima d'Alfred Hitchcock (1960). En la versió actualitzada, el director fa un complet homenatge a la

¹⁴ (Verevis, 2006, p. 84)

¹⁵ (Verevis, 2006, p. 84)

¹⁶ (Druxman, 1976, p. 13-15)

¹⁷ (Verevis, 2006, p. 84, 85)

seva predecessora i no només no amaga la seva relació, sinó que ho porta a l'extrem de fer pràcticament una versió "shot-for-shot"¹⁸.



Il·lustracions 1 i 2. Pòsters de Psycho (1960) i Psycho (1998)

- **Remakes disfressats (dissimulats):** Són noves versions que no busquen ser relacionades ni ser vistes com remakes de les seves predecessores, i que per tant volen ser enteses com a films individuals. En aquests casos els films poden compartir elements sintàctics amb la versió original, tot i que normalment amb petites variacions que l'allunyen lleugerament d'aquest; però es diferencien de l'original per els elements semàntics, ja que són diferents (es canvien els noms, localitzacions, raça o/i gènere dels personatges, etc.). En aquest cas el canvi de títol també forma part d'aquet intent de disfressar el remake. Trobar exemples d'aquests remakes és més complicat, ja que no s'accepta la relació i per tant depèn de l'opinió dels espectadors i/o crítics analitzar si una pel·lícula forma part d'aquest grup. Per exemple, Greenberg proposa com a exemple *The Wagons Roll at Night* (Ray Enright, 1941) remake no reconegut de *Kid Galahad* (Michael Curtiz, 1937)¹⁹.



Il·lustracions 3 i 4. Pòsters de Kid Galahad (1937) i The Wagons Roll at Night (1941)

¹⁸ *Shot-for-shot*: Aquesta expressió fa referència al fet de fer una pel·lícula pla a pla idèntica a l'original.

¹⁹ (Greenberg, 1998, p. 126)

- **No-remakes:** Són noves “versions” que en general comparteixen molts pocs elements sintàctics i semàntics amb l’original; però si que adopten el títol (igual o lleugerament canviat) de la seva predecessora. Tot i que ambdues versions comparteixen (pràcticament sempre) el gènere i poden compartir la idea bàsica, la trama i l’estructura argumental queden bastant diferenciades. Els no-remakes busquen ser relacionats amb la pel·lícula anterior i sovint les anomenen en els crèdits i/o en els diferents contactes amb l’audiència (premsa, estrenes, entrevistes, etc.). Per això, tal com diu el nom de la categoria, no són estrictament remakes, ja que comparteixen pràcticament només el títol amb la seva predecessora. Un exemple de no-remake és la pel·lícula *The Italian Job* (F. Gary Gray, 2003) que adopta el mateix títol de la pel·lícula de l’any 1969 dirigida per Peter Collinson, el gènere d’acció i atracaments sumat a la idea de l’ús de cotxes com a mitjà d’escapament. Però tenen molts més trets que els diferencien, com les localitzacions, els motius del robatori, les relacions entre els personatges masculins – femenins, etc.



Il·lustracions 5 i 6. Pòsters de *The Italian Job* (1969) i *The Italian Job* (2003)

D’aquesta classificació es pot afegir un altre grup que se situaria entre els grups mencionats anteriorment. Aquest seria:

- **Remakes transformats reconeguts**, que serien tots aquells que, com s’ha comentat abans, canvien elements semàntics i poden fer canvis substancials en alguns elements sintàctics (no en molts d’ells, ja que sinó serien considerats no-remakes), però a diferència de la classificació anterior, aquests si que reconeixen la seva relació amb l’original i l’anuncien a l’audiència²⁰. Un exemple de remake transformat reconegut és la pel·lícula *You’ve got Mail* (Nora Ephron, 1998) que actualitza i canvia alguns dels elements (noms, relació professional entre protagonistes,

²⁰ (Greenberg, 1998, p. 126)

mitjà de comunicació entre els protagonistes, etc.) de la pel·lícula original *The Shop around the Corner* (Ernst Lubitsch, 1940).



Il·lustracions 7 i 8. Pòsters de *The Shop Around the Corner* (1940) i *You've got Mail* (1998)

Amb aquest afegit, el grup de remakes disfressats (que s'ha comentat prèviament) de Druxman passa a anomenar-se **remakes disfressats no reconeguts**, per evitar confusions. I així finalment la proposta de classificació que hem obtingut a partir de les propostes de Druxman i el grup afegit a partir de la teoria de Greenberg crea quatre grups de remakes: els remakes directes (o propers), els remakes transformats reconeguts, els remakes disfressats no reconeguts i els no-remakes que queden resumits en el següent quadre:

	Elements sintàctics	Elements semàntics	Reconeixement obra original	Títol
Directes	Iguals o molt similars	Iguals o molt similars	Si	Igual o semblant original
Transformats reconeguts	Lleugerament modificats	Modificats	Si	Semblant original o totalment diferent
Disfressats no reconeguts	Lleugerament modificats	Modificats	No	Totalment diferent
No – remakes	Modificats	Modificats	Si	Igual

Taula 1. Elaboració pròpia a partir dels apunts anteriors.

2.3.2. Classificació genèrica de Robert Everwein²¹

A diferència de la classificació anterior, que és senzilla i permet col·locar els remakes en un grup concret, Robert Everwein proposa una altra classificació

²¹ (Everwein, 1998, p. 28-30)

molt més complexa que té en compte diferents elements. Aquesta classificació està formada per quinze grups que a la vegada poden estar dividits en subgrups, creant un extens llistat de grups on poder col·locar els remakes. Cal afegir que en aquest cas els grups no són excloents i que per tant un remake pot formar part de dos o més grups, ja que es tenen en compte elements diferents no excloents entre tots ells. A continuació es comenten els grups més destacables d'aquesta classificació:

- Pel·lícules sonores **remakes de pel·lícules mudes**, versionades per el mateix director o per un director diferent.
- Pel·lícules en què l'original i la versió tenen el **mateix director**, tot i que poden (o no) canviar el país i / o la llengua principal de la pel·lícula.
- Pel·lícules en què la versió original i el remake són de **països diferents**, ja sigui que el moviment és d'un país estranger a Estats Units, d'Estats Units a un país estranger o entre països estrangers diferents.
- Pel·lícules que són **versions de telefilms**²² o a la inversa.
- Pel·lícules que **canvien el gènere cinematogràfic** respecte la seva predecessora.
- Pel·lícules on es **canvia el gènere dels personatges** protagonistes respecte la versió original.
- Pel·lícules interpretades per la **mateixa estrella protagonista** que l'original.
- Remakes **còmics** o en format de **parodies**.
- Remakes **eròtics o pornogràfics**.
- Pel·lícules que en comptes de versionar l'original, són la **versió d'una seqüela**.

Es pot veure amb aquesta mostra de grups que la classificació d'Everwein és molt extensa ja que es contempen molts elements diferents i que a més es pot anar actualitzant en funció de nous elements que apareguin en el cinema. Per exemple, en la classificació de R. Everwein es contempen els remakes que canvien el gènere dels personatges principals, però no els remakes que canvien la raça dels protagonistes. A nivell de classificació de remakes pot ser més útil utilitzar la proposta anterior (Druxman amb variables) per fer una classificació genèrica, tot i que aquesta proposta pot ser d'ajuda per classificar un film concret i veure quins són els diferents grups on s'inclou, i així ajudar a fer una definició més àmplia i poder fer-ne estudi més concret.

²² Telefilm: Pel·lícula produïda especialment per a la televisió (IEC).

2.3.3. Classificació entre remakes temporals i remakes culturals

Una altra classificació que s'utilitza molt sovint a l'hora de classificar els remakes de manera ràpida i efectiva i que depèn únicament de la relació temporal i d'origen entre la dues versions és entre remakes temporals i remakes culturals. Si les dues versions estan fetes en el mateix país i, evidentment, hi ha hagut un lapse temporal entre una versió i altre, parlarem de remake o versió temporal; en canvi si el país d'origen del remake és diferent al país d'origen de la pel·lícula original, parlarem de remake o versió cultural, encara que pel simple fet de ser una versió també existeixi un lapse temporal.

- **Remake Temporal:** Els remakes temporals són totes aquelles versions que es produeixen en el mateix país que la pel·lícula original. El lapse temporal entre les dues versions és evident i en l'actualitat serveixen per actualitzar històries ja explicades, ja sigui amb el contingut (adaptant les coordenades temporals i socials a una nova època) o a través dels processos de producció (explicant la mateixa història però utilitzant noves tecnologies i efectes especials que mostrin imatges més realistes i "millorades"). Normalment el lapse temporal entre les dues versions temporals és elevat (de 15 anys cap amunt) i els graus de canvis que es produeixen poden ser molt diferents (com s'ha explicat en la classificació segons elements sintàctics i semàntics). Els remakes temporals són una pràctica recurrent a Hollywood des dels inicis de la indústria cinematogràfica²³.

Encara que actualment el lapse de temps entre l'original i la versió acostuma a ser elevat, durant la primera meitat del segle XX aquests lapses acostumaven a ser molt més reduïts, principalment per dos motius: en primer lloc perquè la vida de les pel·lícules era molt reduïda (no hi havia materials de reproducció a les llars dels espectadors – VHS, DVD, ordinadors, etc. -) i per tant era més fàcil re-explicar la història mitjançant el remake, amb l'avantatge que ja es coneixia la reacció del públic davant aquesta (si havia tingut èxit o no). I amb les dades obtingudes de les versions anteriors es podia decidir si fer pel·lícula amb més o menys pressupost (mantenint actors, canviar-los per més valorats o menys valorats)²⁴. Per altra banda, també es va explotar en molts casos

²³ (Cascajosa Virino, El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood, 2006, p. 94)

²⁴ (Cascajosa Virino, El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood, 2006, p. 96)

el pas del cinema mut al cinema sonor, de manera que es van fer molts remakes nous amb l'entrada del so, tant en format de cinema sonor com de cinema musical.

- **Remakes culturals:** Els remakes culturals són totes aquelles versions que el país d'origen del remake difereix de la versió original; en aquests casos preval aquesta característica per sobre del lapse temporal que hi ha entre les dues versions (ja que pràcticament sempre existirà un espai de temps entre les dues). D'aquest grup de remakes se'n parlarà a fons en el punt 3 d'aquest treball.

2.4. La relació entre adaptacions i remakes

Primer de tot és important diferenciar els termes adaptació i remake entre ells, per evitar confusions, ja que són dos termes que sovint s'utilitzen en el món del cinema i la televisió. Els dos casos fan referència a tornar a narrar una història aprofitant elements argumentals principals de l'original, la diferència la marca el mitjà on es fa la nova versió.

En el cas de les adaptacions la història és re-explica en un mitjà diferent a l'original i per tant s'ha d'adaptar la narrativa al llenguatge del nou mitjà. Les adaptacions més recurrents són les que provenen d'obres literàries, en són alguns exemples *The Girl on the Train* (Paula Hawkins, 2015) i la seva versió cinematogràfica sota el mateix nom dirigida per Tate Taylor i estrenada un any més tard; o la saga *The Lord of The Rings* (J.R.R. Tolkien, 1954-1955) adaptada amb el mateix nom i dirigida per Peter Jackson i estrenades entre el 2001 i el 2003. Com aquests, hi ha molts més exemples que es podrien llistar, ja que cada any s'estrenen diverses adaptacions literàries a les cartelleres i molts dels grans clàssics del cinema de totes les dècades són, encara que a vegades no ho tinguem present, adaptacions literàries (p.e.: *Vertigo*, d'Alfred Hitchcock està basada en la novel·la *D'entre les Morts* de Boileau-Narcejac). Però les adaptacions no només provenen de la literatura, les seves fonts també poden ser els **còmics** (exemples: *Scott Pilgrim vs. The World* de Bryan Lee O'Malley i portada al cinema per Edgar Wright el 2010; *Persépolis* de Marjane Satrapi i la seva versió cinematogràfica dirigida per la mateixa autora i Vincent Paronnaud, estrenada el 2007), els **videojocs** (exemples: la saga *Resident Evil* de l'estudi Capcom i portada al cinema per Paul W.S. Anderson el 2002 amb un seguit de

seqüeles posteriors; *Need for Speed* de l'estudi Electronic Arts i portada al cinema per Scott Waugh el 2014), i ara també comencen a aparèixer els primers casos de pel·lícules basades en **aplicacions** (exemple: *Angry Birds*, del grup Rovio i estrenada als cinemes l'any 2016 de la mà dels directors Clay Kaytis, Fergal Reilly), i molts altres casos (òpera, teatre, ballet, etc.). Es pot veure que l'adaptació cinematogràfica és una pràctica molts estesa i que allà on hi ha una història (en el format que sigui), pot haver-hi una pel·lícula.

En canvi, quan parlem de remake no existeix aquest traspàs entre diferents mitjans, sinó que el remake es podria entendre com una "adaptació" dins el mateix mitjà audiovisual (cinema i televisió). Per tant, tenim les adaptacions cinematogràfiques, en què les fonts per els nous productes audiovisuals provenen d'altres mitjans, i els remakes on les fonts per el nou producte audiovisual provenen del mateix cinema (o televisió). Però tot i que són fenòmens diferenciats, es crea una vincle quan es fa un remake d'una adaptació, generant una relació triangular entre el remake, la seva versió original i la font inicial de les dues pel·lícules²⁵. En aquests casos el remake ha de comprar els drets a l'obra original (font externa al cinema) i no a la primera adaptació (o pel·lícula original), per tant es crea una competència directe entre les dues pel·lícules sense que la primera que ha fet l'adaptació rebi una compensació econòmica per part de la segona. A partir d'aquesta relació, Leicht proposa una classificació dels remakes que provenen d'adaptacions, basada en les relacions entre el remake i les dues obres precedents, la literària (o d'un altre mitjà) i la primera adaptació:

- Les **readaptacions**, són els remakes que fan una adaptació directe de la font original intentant que sigui el màxim de fidel possible a aquesta i obviant la primera adaptació cinematogràfica. Per tant només reconeixen la font original (p.e. literària) com a base de la pel·lícula.
- Les **actualitzacions**, són els remakes que a partir de la font original fan una revisió transformant-la de manera que "competeix" directament amb aquesta i deixant de banda l'adaptació original, com en el cas anterior.

²⁵ (Leitch, 2002, p. 40)

- Els **homenatges**, són els remakes que busquen homenatjar l'adaptació anterior, obviant en aquest cas la font original en la que s'inspira aquesta primera adaptació, i sense intenció de considerar-se millors que la pel·lícula original.
- Els **autèntics remakes**, són els remakes que busquen a la vegada actualitzar les pel·lícules originals per millorar-les (adaptant-les als nous públic) i donar-li rellevància a aquest original. Per aconseguir-ho, i a diferència dels tres casos anteriors que només tenen en compte una de les fonts (externes en les readaptacions i actualitzacions i cinematogràfiques en el cas dels homenatges), aquest grup de remakes reconeix conjuntament la font externa i l'adaptació anterior²⁶.

A partir d'aquests quatre grups en què es poden classificar els remakes de les adaptacions es pot veure que al aparèixer un tercer factor (font original externa al cinema) es fa més complicat definir si un pel·lícula és un remake o simplement és una nova adaptació (però que ha anat més tard que la primera adaptació), ja que és difícil separar la influència que ha tingut la primera pel·lícula (ja sigui per repetir, millorar o eliminar elements de cara a la nova versió) en l'execució de les següents versions.

²⁶ (Verevis, 2006, p. 12, 13)

3. El remake cultural

En les últimes dècades no és estrany torbar-nos amb pel·lícules que triomfen a uns territoris i que després apareix la seva versió nord-americana que en general és criticada per la crítica com a innecessària davant l'original, però que tot i això té més probabilitats d'èxit a taquilla que la versió original. Aquesta no és una pràctica nova i des de Hollywood es porta fent des dels inicis de la indústria cinematogràfica, tot i que hagi viscut una creixuda en les últimes dècades. També és cert que encara que des d'Estats Units produeixen molts remakes culturals, no són l'única indústria cinematogràfica que porten aquesta pràctica a terme, però el seu domini global del mercat cinematogràfic fa que sigui la que més destaca quan ho porta a terme, per això serà el principal motiu de referència al parlar dels remakes culturals.

3.1. Definició de remake cultural

El remake cultural o remake transnacional és una pel·lícula que versiona una pel·lícula anterior que es caracteritza pel fet que la nacionalitat de la nova pel·lícula és diferent a la nacionalitat de la pel·lícula original. Igual que en el cas dels remakes temporals, entre la versió original i el remake existeix de *per se* un lapse temporal, considerant-se aquesta diferència temporal menys important que el fet del trasllat cultural de l'obra.

Els remakes culturals, com passa amb la majoria de les versions, busquen aprofitar un argument / història d'una pel·lícula amb un èxit demostrat, en aquest cas un èxit aconseguit en altres territoris, sovint el país d'origen i països propers geogràficament al país d'origen. Però com que els films acostumen a tenir de manera directe o indirecte continguts culturals i polítics locals, per tant del lloc d'origen de la pel·lícula, es prefereix explotar-los en el país d'importació per mitjà del remake²⁷. D'aquesta manera el film s'adapta al nou mercat perquè la història i els diferents elements que la conformen reflecteixin i s'adaptin a la identitat nacional del nou territori²⁸.

²⁷ (Verevis, 2006, p. 3)

²⁸ (Herbert, 2008, p. 53)

Per tant, en la majoria de casos, els remakes culturals obtindran gran part de les seves fonts (pel·lícules originals) de països culturalment propers, sent normal que Estats Units aprofiti moltes pel·lícules europees²⁹ o que en el cinema de Taiwan s'aprofitin arguments desenvolupats inicialment a Japó.

Per fer aquesta adaptació als nous públics és habitual (i necessari en la majoria de casos) canviar les localitzacions de la trama, per fer-les més properes al nou públic. Encara que hi ha alguns casos que per argument no es pot fer aquest canvi perquè no resultaria creïble, s'adapten altres elements que permetin seguir apropant la història a aquesta nova audiència. Per exemple, no tindria cap sentit que Hollywood fes un remake d'una pel·lícula europea situada a l'Europa del segle XIII al territori nord-americà del mateix segle, ja que les situacions eren molt diferents (EE.UU. com a país encara no existia). L'eix temporal, en canvi, acostuma a mantenir-se similar al de la pel·lícula original i només es fan canvis per encaixar la trama a la història del país on es fa el remake o bé per fer actualitzacions que canviïn expressament l'eix de la pel·lícula original per donar-li un nou enfocament a la mateixa trama.

Els gèneres cinematogràfics que més s'utilitzen per fer-ne remakes són la comèdia i el gènere de terror, ja que són dos gèneres en què l'adaptació és molt més àgil i senzilla³⁰. Molts dels elements argumentals d'aquests són aprofitables sense gaires o cap canvi i principalment s'han de fer canvis d'elements semàntics. En canvi els drames porten molta més feina a l'hora d'adaptar-los perquè el contingut cultural és molt més gran i no només s'han de revisar elements semàntics, sinó que s'ha de fer un anàlisi a fons de tots els elements sintàctics per veure que és tot allò necessari canviar per apropar-ho a la nova audiència. Això no vol dir que no se'n facin d'aquest gènere, però sovint són menys corrents ja que requereixen més temps i sovint, més pressupost.

3.2. Hollywood i els remakes culturals

La indústria estatunidenca, com s'ha dit anteriorment, és un indústria molt potent i que té molt poder, no només al seu territori, sinó que aquest poder s'estén per la resta de mercats cinematogràfics, aconseguint moltes

²⁹ (Cascajosa Virino, El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood, 2006, p. 103)

³⁰ (Lee, 2006)

vegades que les pel·lícules de Hollywood ocupin llocs importants a les sales d'arreu i major facturació que els productes locals. Segons l'observatori Audiovisual Europeu, l'any 2014 pràcticament un terç de les quota de mercat a la Unió Europea eren pel·lícules europees i els altres dos terços provenien de Hollywood. Aquest domini fora del seu territori fa difícil pensar sobre la necessitat i/o possibilitat de fer remakes sobre pel·lícules americanes, encara que les cultures siguin més o menys divergents (en funció de cada territori). Les pel·lícules de Hollywood ja arriben a l'audiència sense gaires, per no dir pràcticament cap, dificultats. Tot i això, si que hi ha alguns casos de remakes a partir de pel·lícules americanes, encara que no és habituals i acostumen a ser casos més locals i aïllats que difícilment acaben arribant a les nostres cartelleres. En canvi el cas a la inversa és molt diferent, des de Hollywood és molt recurrent aprofitar pel·lícules estrangeres per versionar-les cultural i geogràficament.

3.2.1. Les principals barreres d'entrada per els films originals

Una de les principals dificultats per entrar al mercat nord-americà és l'oligopoli de la distribució cinematogràfica. El control global de la distribució de Hollywood permet que s'afavoreixi l'entrada dels remakes al seu mercat en comptes de l'entrada de la versió original³¹, i encara que no existeixi un remake, la distribució és una de les principals barreres d'entrada. Alguns autors defensen que en molts d'aquests casos Hollywood, dominat principalment per les cinc *majors*³², actua com a imperialista cultural per imposar les seves pel·lícules i bloquejar a partir d'estratègies extremes l'entrada dels films originals al mercat nord-americà³³. Aquest domini de les grans corporacions distribuïdores, que a la vegada controlen la producció i la comunicació (no només a escala nacional, sinó a escala global) fa molt complicat l'entrada de films estrangers a les sales nord-americanes, permeten posar preus molt elevats que dificultin l'accés de productes externs³⁴. I si ho aconsegueixen és a una escala molt reduïda, com demostra l'exemple de 10.000 KM (Carlos Marques-Marcet, 2014), que va ser la

³¹ (Herbert, 2008, p. 110)

³² *Majors*: The Walt Disney Company, 21st Century Fox, NBC Universal Media, Time Warner Inc. i Viacom Inc.

³³ (Verevis, 2006, p. 3)

³⁴ (Olaskoaga, 2015, p. 74)

pel·lícula espanyola amb més sales d'estrena a la taquilla nord-americana des del 2007³⁵, amb un nombre total de 13 sales (d'un total de 43.265 sales).

Una de les altres barreres d'entrada que també dificulta l'accés de pel·lícules estrangeres originals al mercat estatunidenc és el problema idiomàtic. És un dels mercats on no existeix pràcticament la cultura del doblatge i per tant els films estrangers de parla no anglesa tenen encara més dificultats per entrar. La versió original subtitulada tampoc està molt estesa culturalment i sovint els cercles on es poden visualitzar amb aquesta opció són tant minoritaris que els films es venen com a productes de culte, independentment del rol que tinguin en el seu país d'origen (poden ser productes comercials a França i vendre's com productes de culte a EE.UU.)³⁶. Per tant, si l'audiència no està acostumada a veure pel·lícules subtitulades ni doblades, difícilment aquestes podran tenir un impacte destacable en aquest mercat. Tot i que és cert que pel·lícules estrangeres que comparteixen idioma tenen algunes dificultats, encara que reduïdes, per arribar al públic nord-americà, no treu que després se'n puguin fer alguns remakes per adaptar igualment els components culturals (p.e.: la britànica *Death at a Funeral* de Franl Oz va tenir el seu remake americà amb el mateix títol tres anys més tard dirigida per Neil Labute).

La darrera barrera d'entrada a destacar és el públic nord-americà, que a diferència del que passa a Europa, és més propens a discriminar productes audiovisuals estrangers. Aquest dóna molta importància a la proximitat cultural dels films, i els agrada sentir-se identificats i propers amb el que veuen en pantalla, ja que els hi falta costum de consumir produccions estrangeres³⁷.

És evident, per tant, que la majoria de pel·lícules estrangeres no arribaran mai a les sales dels Estats Units o ho faran de manera molt residual, i d'aquesta manera moltes de les històries que s'hi narren, per molt èxit que tinguin a la resta del món, podrien passar desapercebudes per el públic nord-americà. Però algunes d'aquestes històries si que aconsegueixen arribar a grans públics a partir dels remakes culturals.

³⁵ (Brunet, 2015)

³⁶ (Cascajosa Virino, El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood, 2006, p. 104)

³⁷ (Olaskoaga, 2015, p. 75)

3.2.2. El remake cultural i el vincle entre Hollywood i els films originals

El remake cultural és una de les opcions per refer algunes històries i que d'aquesta manera arribin a nous públics. És una manera d'establir una relació entre les pel·lícules estrangeres i el públic nacional fent d'intermediari i superant així les barreres d'entrada sense tantes dificultats.

El vincle que es crea entre les pel·lícules originals i Hollywood aporta coses bones per a les dues parts implicades. Per la banda del remake, amb l'adquisició dels drets la productora nord-americana que s'encarrega de fer la nova versió obté un producte – argument / història – amb una garantia provada en un altre mercat. Així aconsegueix a la vegada una minimització del risc³⁸ i més facilitats per aconseguir finançament, ja que els possibles inversors poden visualitzar la pel·lícula original en forma de “teaser” del producte en el que inverteixen. I poder veure si els agrada, analitzar les dades de recaptació i l'acolliment que aquesta ha obtingut en el seu país respectiu, i altres zones on s'hagi estrenat, com una prova de mercat³⁹.

A més, sovint es firma una “**holdback provision**” que consisteix en acordar un període de temps previ a l'estrena del remake (normalment els sis mesos abans), en què la pel·lícula original no es pot distribuir en el mercat nord-americà per tal d'evitar confondre l'audiència⁴⁰. Aquest fet es dona especialment en els casos en què els drets per fer el remake es compren tant propers a l'estrena de l'original als cinemes, que encara no s'han estrenat a Estats Units i / o encara se n'estan pactant els drets de distribució. Per tant es poden assegurar un breu “monopoli” de l'argument que facilita més aquesta inversió.

Però encara que sembli que entre el poder de les *majors* i el control sobre el producte que agafen les productores en comprar els drets per fer-ne remakes, les gran perjudicades siguin les pel·lícules, no és del tot cert. Aquesta cessió dels drets atorga diferents beneficis tant directes com indirectes per els propietaris de la pel·lícula original. L'impacte més plausible és en els ingressos

³⁸ (Cascajosa Virino, El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood, 2006, p. 104)

³⁹ (Lee, 2006)

⁴⁰ (Lee, 2006)

que s'obtenen de la venda de llicències, que pràcticament en tots els casos són superiors als ingressos que s'obtidrien per taquilla si s'exhibís l'original a les sales nord-americanes⁴¹, i per tant l'impacte del remake en les expectatives de taquilla als Estats Units que pugui tenir l'original és mínim. També hi ha alguns casos, com explica Roy Lee (productor de *Vertigo Entertainment*), en què productors estrangers venen els drets per fer un remake quan la pel·lícula encara està en la fase de producció o pre-producció i d'aquesta manera obtenen uns ingressos extra que permeten fer front als costos per acabar la producció de la pel·lícula original⁴².

Als ingressos directes que s'aconsegueixen de les llicències se li sumen altres beneficis indirectes que poden donar un impuls a la pel·lícula original. Per una banda, l'interès per els públics del país d'origen (i altres públics que no coneixien aquesta versió, però a partir del remake l'arriben a conèixer) per veure la versió original incrementa, ja que en aquests els remakes acostumen a generar poca acceptació. Les distribuïdores aprofiten aquest interès per fer-la arribar a aquests públics, ja sigui mitjançant sales, si el film és molt recent, o bé a través d'altres formats (televisió, DVD, reposicions, etc.). A més se li suma la publicitat gratuïta que rep la versió original per la sola existència del remake, que ajuda a fer aquesta distribució més rendible⁴³. I en el cas que la versió original sigui una adaptació d'una obra literària que no hagi estat traduïda, l'aparició del remake cultural també li dóna un impuls a aquesta obra literària de cara a l'estranger, ja que un nou públic s'hi interessa, se'n fan noves traduccions i s'incrementen les vendes⁴⁴.

En conclusió, els remakes culturals són una gran opció a nivell financer per les productores de la pel·lícula original, tant per la venda dels drets, com per l'impuls que la nova versió suposa per la seva pròpia pel·lícula (i on també en pot sortir beneficiada la font externa, sovint literària, si és el cas d'una adaptació).

⁴¹ Segons l'Observatori Audiovisual Europeu les pel·lícules europees a la resta de països europeus (exceptuant el país d'origen) tenen aproximadament un 10% de presència tot i les mesures proteccionistes. Per tant a EE.UU., sense aquestes mesures, la presència encara seria menor.

⁴² (Lee, 2006)

⁴³ (Cascajosa Virino, *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*, 2006, p. 105)

⁴⁴ (Lee, 2006)

3.2.3. La relació dels remakes culturals amb diferents països

Tot i que la cerca de bones i noves històries per al seu públic pot relacionar Hollywood amb qualsevol indústria cinematogràfica del món, hi ha alguns països que al llarg del segle XX i el segle XXI han sigut una font més important de recursos a l'hora de triar arguments per adaptar-los al mercat nord-americà.

A nivell històric, Europa ha sigut la principal font que ha tingut Hollywood per a fer versions, especialment l'Europa occidental. Aquest fet, com s'ha explicat abans, es dona per la proximitat cultural que existeix entre aquestes dues cultures i que facilita l'adaptació dels elements sintàctics. També ajuda a fer previsions de com pot reaccionar l'audiència nord-americà, ja que els públics també són més similars culturalment. França ha sigut des de la primera meitat del segle XX la gran indústria que ha proporcionat pel·lícules per versionar⁴⁵ al cinema nord-americà. Una de les primeres pel·lícules va ser *Pepe le Moko* (Julian Duvivier, 1937) que va tenir la seva versió *Argel* (James Cromwell, 1938) que només un any després ja arribava a les sales d'Estats Units. Però no va ser fins als anys setanta i vuitanta que les pel·lícules franceses es van fer un lloc important a la indústria nord-americana a través dels remakes⁴⁶. Algunes pel·lícules concretes van tenir molt bona acollida, provocant l'aposta per noves versions, i quan alguna d'aquestes triomfava, tornava a animar als productors a invertir en drets de noves pel·lícules franceses⁴⁷. Els remakes de les comèdies franceses van ser de les que més èxit van tenir, i un clar exemple és el cas de *Three Men and a Baby* (Leonard Nimoy, 1987) remake de *3 hommes et un couffin* (Coline Serreau, 1985) (il·lustracions 9 i 10), que va seguir promocionant les versions franceses a un ritme constant durant els següents anys. La dècada dels noranta va ser una de les més intenses en producció de remakes culturals, però el ritme va disminuir amb l'entrada del nou mileni, que va començar amb un fracàs absolut de la versió nord-americana de *Les visiteurs* (Jean-Marie Poiré, 1993) dirigida per el mateix director i contant amb la mateixa parella de protagonistes (un d'ells Jean Reno) amb el nom de *Just Visiting* i estrenada l'any 2001⁴⁸. A partir d'aquest moment, l'aparició d'adaptacions nord-americanes de

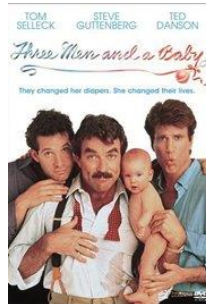
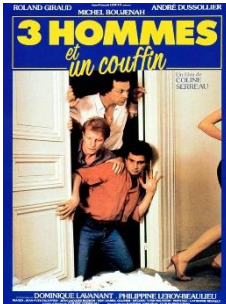
⁴⁵ (Casajosa Virino, *El Remake Cinematográfico y la Comunicación Intercultural*, 2005)

⁴⁶ (Herbert, 2008, p. 98)

⁴⁷ (Casajosa Virino, *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*, 2006, p. 106)

⁴⁸ (Casajosa Virino, *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*, 2006, p. 108)

pel·lícules franceses ha seguit apareixent, però a un ritme més mesurat. En són exemples *Taxi* (Gérard Pirès, 1998) amb el remake homònim *Taxi* (Tim Story, 2004) o *Le dîner de cons* (Francis Veber, 1998) i la seva versió nord-americana *Dinner for Schmucks* (Jay Roach, 2010).



Il·lustracions 9 i 10. Pòsters de *3 Hommes et un couffin* (1985) i *Three Men and a Baby* (1987)

De la resta d'Europa també s'han anat refent arguments al llarg de la història de Hollywood de manera regular, però no al mateix ritme que ha passat amb el cinema francès. Com a exemple hi ha la indústria sueca, que també ha aportat diversos arguments, com per exemple *Sommarnattens leende* (Ingmar Bergman, 1955) i *Intermezzo* (Gustaf Molander, 1936) (il·lustració 11) que van tenir els seus remakes nord-americans amb els títols de *A Midsummer Night's Sex Comedy* (Woody Allen, 1982) i *Intermezzo* (Gregory Ratoff, 1939) (il·lustració 12). Aquesta última pel·lícula no només va compartir nom amb l'original, sinó que l'estrella femenina de la versió sueca, Ingrid Bergman, va fer el mateix paper a la versió nord-americana, fet que va servir-li per donar un gran pas a la seva carrera com a actriu, entrant al cercle de Hollywood. Més tard també s'han anat fent altres versions, com el drama *Låt den rätte komma in* (Tomas Alfredson, 2008) readaptat a *Let Me In* (Matt Reeves, 2010) del que se'n farà un anàlisi detallat més endavant.



Il·lustracions 11 i 12. Pòsters de *Intermezzo* (1936) i *Intermezzo* (1939)

Pel que fa Gran Bretanya la situació canvia una mica, ja que les pel·lícules no es troben amb la barrera idiomàtica i tenen més possibilitats d'arribar a l'audiència estatunidenca, per això és més habitual que el lapse temporal entre

l'original i el remake sigui més elevat⁴⁹, tal com passa amb els remakes purament temporals. Tot i això, després de França és la cinematografia europea que més històries ha aportat a Hollywood, alguns exemples, on s'hi poden observar els llargs lapses temporals, són *Village of the Damned* (Wolf Rilla, 1960) que no va tenir el seu remake fins trenta-cinc anys més tard amb el homònim de John Carpenter; o *Bedazzled* (Stanley Donen, 1967) de la que es va fer la versió homònima trenta-tres anys després dirigida per Harold Ramis. La resta de països europeus també han participat en aquesta circulació d'arguments i es podrien posar molts més exemples, però també és interessant analitzar la relació de Hollywood amb indústries no europees.

Més enllà d'Europa, Japó és l'altre gran indústria cinematogràfica des d'on Hollywood ha importat arguments per fer les seves pròpies pel·lícules. Encara que s'han aprofitat pel·lícules de diversos gèneres, hi ha dos gèneres principals que destaquen en dos moments diferents: el cinema western i el cinema de terror. El primer d'ells es va donar a mitjans del segle XX on es van fer una sèrie de remakes de pel·lícules de samurais japoneses traslladades al cinema western nord-americà. El principal impulsor d'aquesta relació va ser el director Akira Kurosawa, fortament influenciat per el cinema nord-americà i la literatura occidental⁵⁰. El seu estil occidentalitzat va facilitar l'adaptació dels seus films, més enllà dels casos de les seves pel·lícules de samurais. En un moment en què el western estava en les primeres files del cinema, les històries de samurais eren fàcilment adaptables ja que les dues figures referents (el pistoler i el samurai) representen herois solitaris regits per un codi d'honor. El duel i la naturalesa prenen un paper important en ambdós casos, però altres aspectes com les relacions socials, familiars i de submissió al mestre que té el samurai difereixen entre els dos gèneres⁵¹. Un dels principals remakes de les seves pel·lícules va ser *The Magnificent Seven* (John Sturges, 1960) del film *Shichinin no samurai* (Akira Kurosawa, 1954) i que aquest 2016 se n'ha fet una nova versió, *The Magnificent Seven* (Antoine Fuqua, 2016) (il·lustracions 13, 14 i 15). La següent etapa de remakes nipons que més ha destacat després dels samurais és més recent i és la basada en versions nord-americanes de films de terror japonesos. Hollywood ha vist en les pel·lícules originals una autèntica mina d'or per treure arguments que agraden a l'audiència aficionada a aquest gènere, millorant-ne els efectes especials i adaptant-les a un entorn

⁴⁹ (Cascajosa Virino, El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood, 2006, p. 109)

⁵⁰ (Patterson, 2011)

⁵¹ (Prince, 1991, p. 15)

americanitzat. Exemples molt clars són *Ringu* (Hideo Nakata 1998) versionada a *The Ring* (Gore Verbinski, 2002) i *Ju-On* (Takashi Shimizu, 2002) versionada pel mateix director amb el títol de *The Grudge* (Takashi Shimizu, 2004). I en els dos casos també s'han fet remakes de les seves respectives seqüeles. A partir d'aquestes pel·lícules, que han afavorit que es torni a posar la mirada en Japó, s'ha ampliat el punt de mira més enllà del gènere de terror i també ha ajudat a ampliar els horitzons cap a la resta de països asiàtics com a font de bons arguments⁵².



Il·lustracions 13, 14 i 15. Pòsters de *Shichinin no samurai* (1954) i *The Magnificent Seven* (1960 i 2016)

Abans de finalitzar aquest apartat, és interessant destacar la relació inversa que hi ha entre Hollywood i Bollywood, on aquesta segona és molt propensa a fer les seves pròpies versions del cinema nord-americà, sovint de manera no oficial. Un fet que no és d'estranyar si és té en compte que Bollywood és la primera indústria mundial en termes de producció cinematogràfica (Estats Units és la tercera, per darrere de Nigèria) i per tant és una indústria amb necessitat d'arguments nous i renovats constantment. Alguns exemples curiosos són els remakes de pel·lícules com *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985) (il·lustració 16), *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992) o *Liar Liar* (Tom Shadyac, 1997) que ha tingut els seus remakes de Bollywood amb les pel·lícules *Action Replay* (Vipul Amrutlal Shah, 2010) (il·lustració 17), *Kaante* (Sanjay Gupta 2002) i *Kyo Kii... Main Jhuth Nahin Bolta* (David Dhawan, 2001), respectivament.



Il·lustracions 16 i 17. Pòsters de *Back to the Future* (1985) i *Action Replay* (2010)

⁵² (Herbert, 2008, p. 98)

4. Anàlisi d'exemples de remakes culturals

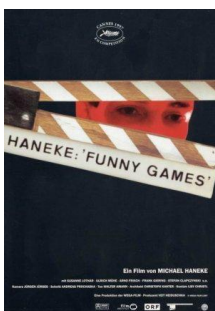
En aquesta fase de la dissertació s'analitzaran dues parelles de remakes culturals, per veure quines són les similituds i diferències entre ambdues. Les dues parelles de pel·lícules que s'analitzen són ***Funny Games*** (Michael Haneke, 1997 Àustria) i la seva versió homònima nord-americana de 2007 dirigida per el mateix director. La tria d'aquesta parella és per dos motius principals, en primer lloc el fet que sigui el mateix director tant en la pel·lícula austríaca com en la pel·lícula nord-americana, d'aquesta manera es mantenen la majoria d'elements que fan referència a l'estil propi d'aquest i queden més visibles els elements que varien estrictament pel fet d'adaptar-se a un nou públic. El segon motiu és la realització específica del remake, ja que és un cas de versió *shot-for-shot* o pla a pla i per tant no hi ha pràcticament diferències en aquest sentit ni argumentalment, permetent veure més clarament quins són els canvis que es donen entre les dues pel·lícules només pel fet de canviar l'origen de la seva producció i per tant la nacionalitat del seu públic principal.


El segon cas que s'analitza és la parella de pel·lícules ***Låt den rätte komma in*** (*Let the Right One In* - Tomas Alfredson, 2008 Suècia) i ***Let me in*** (Matt Reeves, 2010 EE.UU.). En aquest cas el director canvia i per tant, la complexitat és una mica més elevada, ja que el remake no només canvia per l'adaptació cultural de la història, sinó que també s'adequa a l'estil del nou director. A més cal sumar-hi que les dues pel·lícules estan basades en una font literària externa, fet que permet veure com s'ha adaptat aquesta en els dos casos, i així també permet aplicar l'anàlisi de remakes sobre adaptacions explicat anteriorment. Aquest cas, per tant, mostrarà aspectes diferencials que no s'han pogut analitzar en la primera parella de pel·lícules.

En els dos casos la metodologia i estructura de l'anàlisi que s'han seguit són iguals. A l'inici es fa una presentació amb la fitxa tècnica de les dues pel·lícules i un breu resum de l'argument bàsic (i comú entre la pel·lícula original i el remake). Després s'exposen dades quantitatives de recaptació dels films tant a Estats Units, com en el país d'origen de la pel·lícula original per fer-ne un breu anàlisi de quina és l'acceptació per part de l'audiència a nivell quantitatiu. Aquestes dades es complementen amb dades qualitatives de la valoració que el públic (global) fa de les pel·lícules i una breu exposició de les idees clau que es comenten respecte aquestes.

Després es fa un anàlisi comparatiu dels elements sintàctics i semàntics que s'han obtingut mitjançant el visionat analític de les pel·lícules. I amb aquesta comparació s'estableix quina categoria de remake és la versió nord-americana en funció de la teoria explicada anteriorment sobre possibles classificacions del remake. Amb el visionat analític també s'extreuen altres informacions importants per poder comparar els dos films, sobretot referents a la realització, la fotografia i l'estructura argumental i que s'exposen en un apartat propi. Finalment es mostren les conclusions a les que s'arriben en cada parella de films que s'està analitzant.

4.1. Funny Games (1997) – Funny Games (2007)

Fitxa Tècnica: FUNNY GAMES				
	Títols inter.	Funny Games	Fotografia	Jürgen Jürges
	Any	1997	Repartiment	Susanne Lothar, Ulrich Mühe, Stefan Clapczynski, Arno Frisch, Frank Giering, Doris Kunstmann
	Duració	108 minuts		
	País	Àustria		
	Director	Michael Haneke		
	Guionista	Michael Haneke	Productora	Wega-Film

Fitxa Tècnica: FUNNY GAMES				
	Títols inter.	Funny Games	Fotografia	Darius Khondji
	Any	2007	Repartiment	Naomi Watts, Tim Roth, Devon Gearhart, Michael Pitt, Brady Corbet, Siobhan Fallon
	Duració	111 minuts		
	País	Estats Units		
	Director	Michael Haneke		
	Guionista	Michael Haneke	Productora	Celluloid Dreams, Halcyon Pictures, Tartan Films, X-Filme, Lucky Red, Kinematograf

Una família, formada per mare, pare i fill, arriba a la casa del llac per passar les vacances. Però tot es torça quan apareixen dos joves que de sobte comencen a jugar amb ells mitjançant la violència durant una tarda / nit sencera. La família intenta sobreviure, però la naturalitat amb que els dos joves utilitzen la violència (no només física) és un gran perill. Després de que maten el fill, la mare aconsegueix fer-se amb l'escopeta i elimina un dels dos joves, però l'altre personatge agafa el comandament a distància i rebobinant literalment l'escena aconsegueix repetir-la evitant que la mare aconsegueixi fer-se amb l'arma. Finalment maten el marit, llicen la dona lligada al mig del llac i es dirigeixen a la següent casa del llac per seguir amb el seu joc macabre.

L'argument no té cap variació en el remake nord-americà, ja que ambdues han estat escrites i dirigides per Michael Haneke, que ha fet una versió de la seva pròpia pel·lícula apropant-la al públic nord-americà.

4.1.1. Dades a taquilla i valoracions dels públics

La recaptació a la taquilla nord-americana del remake va suposar un total d'1.294.919 de dòlars (la número 211 de 608 del rànquing de taquilla a EE.UU. durant l'any 2008) i a la resta de països del món es van ingressar 6.643.953 dòlars (situant-se en el número 214 de 439 d'aquest mateix any)⁵³. Unes xifres que no destaquen massa, però situaven la pel·lícula, en ambdós casos, per sobre la meitat de la llista de recaptació de l'any 2008. Però a Àustria, el país d'origen de la versió original, la seva incidència va ser bastant més reduïda, i en prou feines va recaptar 17.003 dòlars, col·locant-se en el número 215 a la llista de més taquilleres a Àustria durant l'any 2008, però en aquest cas, quedant molt per sota de la meitat de la taula, ja que les estrenes totals en aquest país van ser 265⁵⁴. Aquest fet demostra que la pel·lícula no va ser massa ben acollida per el públic austríac, tot i que la direcció de la pel·lícula encara estigués en mans d'un compatriota seu.

Les dades de taquilla del remake no es poden comparar amb les dades de taquilla de la versió original, ja que l'accés a aquestes dades comporta més dificultats al ser una pel·lícula que va ser estrenada prèviament a l'any 2000 i la seva incidència en el mercat nord-americà va ser tant residual que no es presenten les dades obtingudes en les poques sales que va estrenar-se.

Les valoracions del públic i la crítica si que es poden comparar. Per exemple, segons la coneguda pàgina www.rottentomatoes.com, el remake obté una puntuació de 5,7 / 10 per part de les crítiques i de 6,4 / 10 per part de l'audiència⁵⁵; així com un 6,5 / 10 a la pàgina d'IMDB⁵⁶. En ambdós casos hi ha comentaris bons i dolents i només alguns d'ells fan referència a la versió original (segurament per desconeixença de l'existència d'aquesta), comentant que aquesta no aporta res de nou respecte l'anterior i que és un exemple clar de "shot-for-shot" remake. En general, les crítiques, tant bones com dolentes, fan referència al tracte de la violència i el suspens que fa Haneke durant el llargmetratge. Per tant, la valoració del remake per part dels diferents públics és similar a les dades que es demostren a taquilla, no va ser un fracàs, però no va ser rebuda com una gran pel·lícula. Però pel que fa a la versió original incrementa lleugerament aquesta puntuació, ja que obté un 6,8 /10 per part

⁵³ Boxofficemojo.com – Funny Games (EE.UU.) [Data consulta: 22 de desembre de 2016]

⁵⁴ Boxofficemojo.com – Dades Àustria 2008 [Data consulta: 22 de desembre de 2016]

⁵⁵ Rottentomatoes.com – Funny Games (EE.UU.) [Data consulta: 22 de desembre de 2016]

⁵⁶ imdb.com – Funny Games (EE.UU.) [Data consulta: 22 de desembre de 2016]

dels crítics i un 7,8 / 10 per part de l'audiència a Rotten Tomatoes⁵⁷ i un 7,6 a la pàgina d'IMDB⁵⁸. Igual que en la seva successora, les crítiques en general se centren en la manera en què Haneke enfoca la violència des d'un punt de vista morbós i "educat", fet que alguns veuen com a negatiu i altres com a positiu. Però el que ens deixen veure totes aquestes dades és que tant la crítica com l'audiència prefereixen la primera versió (austríaca) per sobre la versió nord-americana. A més, s'ha de tenir en compte que la majoria de participants en les valoracions són nord-americans (com es pot deduir a partir dels autors de les valoracions escrites).

4.1.2. Comparació d'elements sintàctics i semàntics

A continuació es farà un anàlisi de la relació entre les dues pel·lícules a partir del que s'ha explicat en el punt 2.3.1 sobre els elements sintàctics i semàntics. Aquests elements permetran classificar la parella de films en un dels quatre grups proposats.

El remake que el mateix Haneke va fer per la indústria cinematogràfica nord-americana és pràcticament una versió pla a pla de la seva pel·lícula original, i per tant es manté pràcticament igual tot el guió a nivell sintàctic. Les relacions que s'estableixen entre els diferents personatges és exactament igual en les dues pel·lícules, des del tipus de relació familiar entre els tres membres, el tracte que tenen els dos joves psicòpates entre ells (un dominador i l'altre submís) i d'aquests envers la família (el poder que exerceixen mitjançant la violència verbal i física). Les relacions externes de la família amb els veïns també són idèntiques en els dos films i les característiques que defineixen els diferents personatges també són les mateixes. La família, en els dos casos, forma part de l'alta societat i mantenen el concepte d'una segona residència al costat d'un llac on s'hi pot navegar i un gos gran com a mascota (tot i que canvia la raça). La mare té en els dos casos el rol de mestressa de casa i el pare és l'home encarregat de fer les feines més físiques, com demostra el fet que mentre la mare s'encarrega de gestionar la cuina i el menjar, ell és l'encarregat, amb l'ajuda del fill, de posar la barca a punt per navegar.

Un petit canvi sintàctic, tot i que té més o menys incidència segons la percepció de l'espectador, és l'actitud de Peter, el jove interpretat per Frank

⁵⁷ Rottentomatoes.com – Funny Games (Àustria) [Data consulta: 22 de desembre de 2016]

⁵⁸ imdb.com – Funny Games (Àustria) [Data consulta: 22 de desembre de 2016]

Giering i Brady Corbet (en les respectives versions). Aquest personatge té una actitud més reservada i pertorbadora en la versió original, i en el remake la interpretació de Corbet li dóna més força (tot i que mantenint la submissió davant el seu company) perdent l'aire d'inferioritat que es veu en la pel·lícula austríaca. Aquest canvi és possible que no sigui buscat i que sigui l'efecte de fer la mateixa pel·lícula amb un repartiment diferent, per tant no és cap conseqüència de l'adaptació cultural.

Pel que fa els elements semàntics, també són pràcticament iguals, tot i que si que es poden notar petites diferències en les dues versions per tal d'apropar tant temporal com culturalment el remake al seu nou públic. Hi ha diferents elements que es poden tenir en compte, per començar s'analitzaran els noms propis que apareixen a la història. A continuació es mostra un quadre comparatiu dels diferents noms propis dels personatges amb més presència en les dues versions.

Pel·lícula original		Remake
Anna	Mare	Ann
Georg	Pare	George
Schorschi	Fill	Georgie
Paul	Jove dominant	Paul
Peter	Jove submís	Peter
Rolfi	Gos	Lucky
Gerda	Veïna	Betsy

Taula 2. Elaboració pròpia

En aquest quadre es pot veure ràpidament com la majoria dels noms propis es mantenen pràcticament iguals en les dues versions, simplement traduint-los perquè encaixin en la nova localització (que encara que no es digui explícitament, s'entén que és EE.UU.). Només en un parell dels casos exposats el nom canvia clarament, el gos deixa de dir-se Rolfi per anomenar-se Lucky, un nom de gos més arrelat en el públic nord-americà⁵⁹. I el nom de la veïna que apareix en el veler també canvia per un nom més americanitzat, ja que a diferència dels altres no té una traducció que permeti apropar-se a la nova audiència respectant l'original.

Altres elements semàntics que canvien són elements materials de la pel·lícula que no afecten al desenvolupament de la història, però si que ajuden a

⁵⁹ [Most popular dog names - Top 100](#). [Data consulta: 23 de desembre de 2016]

donar una ambientació més adequada tant cronològica (adaptació temporal ja que el remake es va estrenar una dècada més tard que la versió original) com culturalment. Per exemple el cotxe es modernitza en el remake, per evitar que la pel·lícula sembli desfasada en el temps (es veu a partir del reproductor de CD o l'acabat del xassís). L'interior de la casa també varia, tot i que es manté la distribució de l'original, i es canvien lleugerament elements ornamentals i mobles.



Captura 1. *Funny Games* (1997) 00:05:33



Captura 2. *Funny Games* (2007) - 00:06:46.



Captura 3. *Funny Games* (1997) - 00:09:17



Captura 4. *Funny Games* (2007) - 00:10:37

Com es pot veure en les imatges la organització de les escenes es manté, però hi ha una modernització del mobiliari a la vegada que se li dóna un toc diferent, per fer-ho més proper al nou públic. Un dels altres elements semàntics visuals que canvia més clarament entre les dues versions és la indumentària dels personatges. Per exemple, mentre que en la versió austríaca els homes van més formals amb la camisa per dins els pantalons, a la versió nord-americana la porten per fora. A més tant en Peter com en Paul, que en els dos casos van vestits de blanc, allarguen els camals del pantaló a la nova versió per evitar que sembli que vesteixen passats de moda. O un altre cas és de l'Anna (Ann), que sota el vestit porta una camisola en la versió austríaca i en canvi en el remake porta directament la roba interior. A continuació es mostren captures d'aquests exemples en les dues pel·lícules:



Captura 5. *Funny Games* (1997) - 00:07:43



Captura 6. *Funny Games* (2007) - 00:08:59



Captura 7. *Funny Games* (1997) - 00:49:22



Captura 8. *Funny Games* (2007) - 00:50:23

A aquests elements visuals si sumen petites variacions com el color de cabell de Paul, que passa de ser moreno a ser ros, o la raça del gos que deixa de ser un pastor alemany a la versió estatunidenca, entre d'altres.

A part d'aquests elements semàntics visuals i de noms, hi ha altres petits elements semàntics que també varien per poder adaptar la història a l'audiència nord-americana. Un exemple és la cançó que fan servir els joves per decidir a qui maten amb l'escopeta, ja que en cada versió fan servir una cançó per comptar concreta de la zona del seu públic (a la nova versió és "*Eeny, meeny, miny, moe...*" que equivaldria a l'espanyola "*pito pito, gorgorito...*"). Com a últim exemple, és el cas de la trucada que intenten fer els dos adults quan es queden sols a casa, ja que en la versió original no recorden el número de la policia i per això truquen als veïns. Però en la nova versió nord-americana quedaria inversemblant que cap dels dos conegués el número de la policia (911) i per tant es truca directament a aquest número, tot i que el resultat final és el mateix. Aquests és un petit recull d'exemples d'elements semàntics que varien lleugerament entre els dos films, encara que són petits detalls que no afecten de cap manera en el desenvolupament de la trama.

Per tant, veient que tant en el cas dels elements sintàctics, que es mantenen pràcticament iguals entre les dues versions; com en el cas dels elements semàntics, que les variacions són les suficients per poder apropar l'ambientació de la història al nou públic, i que a més es manté idèntic el títol original, es pot definir el remake de *Funny Games* com un clar exemple de **remake directe**.

4.1.3. Altres aspectes comparables entre les dues pel·lícules

Per veure les diferències entre un remake i l'obra original hi ha altres aspectes més enllà dels elements sintàctics i semàntics que poden servir per determinar fins a quin punt són diferents i amb quins objectius. L'estructura argumental, el tractament dels clímax, l'ús de certs tipus de plans o el canvi de certes músiques, etc. són alguns d'aquests elements. En aquest cas les variacions són molt reduïdes perquè aquest remake directe del mateix director "còpia" de manera pràcticament idèntica el guió i les formes de la seva pel·lícula austríaca, fet que queda clarament visible al ser un remake *shot-for-shot*. Un remake *shot-for-shot* o pla a pla, es caracteritza per fer una nova pel·lícula copiant d'inici a fi els mateixos plans (estructura i diàlegs) d'una pel·lícula anterior. En aquest cas, Haneke aconsegueix elaborar aquest remake amb una precisió pràcticament absoluta, tot i que hi ha alguns petits canvis (sense tenir en compte els elements ja comentats prèviament) que el director va aplicar en el nou film, tant per adaptar-la al nou públic com per millorar alguns aspectes que no acabessin de convèncer-lo en la pel·lícula austríaca. A continuació s'exposaran algunes de les similituds i diferències de la realització entre les dues pel·lícules.

Les dues pel·lícules centren gran part de l'acció en dues habitacions de la casa, la cuina i la sala, i juguen amb escenes paral·leles que permeten crear dinamisme entre aquests espais, concretament la sala, i altres espais. D'aquesta manera, quan passa alguna cosa fora d'aquestes escenes, (p.e. quan el fill s'escapa i en Paul el va a buscar) es combinen amb escenes del que està passant a la sala (p.e. la mare intentant convèncer en Peter que els deixi marxar). L'ús de moviments de càmera dins del pla (tràvelings i panoràmiques) també es donen en les dues pel·lícules, ja que en els dos casos hi ha alguns plans que destaquen per la seva llarga duració utilitzant, o no, aquests moviments. I parlant de plans, en els dos casos també s'utilitza el recurs del primer pla de forma recurrent, tant per enfocar un personatge que està parlant o per enfocar les reaccions d'un altre personatge mentre passa una acció externa a aquest. Pel que fa l'ús de música és pràcticament inexistent en les dues pel·lícules i només hi ha tres casos (quatre en el remake) en què sona alguna cançó. En els dos casos la pel·lícula comença amb música diegètica que sobtadament dona pas a una cançó extra diegètica; després, quan el fill s'amaga per la casa dels veïns, en Paul posa al

reproductor de música (per tant música diegètica) la mateixa cançó que a l'inici de la pel·lícula sonava com a extra diegètica i finalment es dona pas als títols de crèdit amb aquesta mateixa cançó, però tornant a sonar fora de la història. En el remake, per això, hi ha un moment a l'inici en què la mare encén la ràdio i durant una estona de l'escena sona música diegètica que no estava en el film original. Aquest canvi va lligat al fet que per adaptar l'escenari al nou públic s'ha incorporat una ràdio a la cuina, i aquesta agafa presència quan la mare l'encén durant un dels moments en què està a la cuina.

Hi ha altres aspectes de la fotografia i el muntatge que varien una mica més entre les dues versions. A primera vista (com mostren les captures de la 1 a la 8 que apareixen més a dalt) es veu clarament com en la versió americana el color blanc rep més protagonisme, amb un tractament de la fotografia on la llum és molt important i el blanc és pràcticament perfecte, donant una falsa sensació de puresa. En la versió austríaca, en canvi, no es dona tanta importància a aquesta perfecció blanca de la fotografia, que possiblement no té res a veure amb l'adaptació al nou públic, sinó amb la oportunitat del director de variar l'aspecte visual i així donar més força al seu missatge. Encara que les pel·lícules duren pràcticament el mateix (uns tres minuts de diferència) i els plans són els mateixos, si que s'ha adaptat la durada d'aquests plans en funció del públic. La versió de Hollywood, en alguns casos, ha escurçat les escenes amb silencis i sense massa acció, per no avorrir el públic i mantenir-lo tens en seguint la trama. Mentre que en la versió austríaca hi ha algunes escenes sense diàlegs que s'allarguen més per donar dramatisme a partir de la falta d'acció. Un exemple molt clar d'aquest canvi passa al voltant de l'hora de pel·lícula, just després que en Peter mati el fill de la família i els dos joves marxin de la casa. En aquesta escena on els pares acaben de perdre el fill i es queden en estat de xoc, la versió nord-americana no indaga tant en aquest estat emocional i fa durar menys la falta de moviment en el pla, ja que en aquest no es dona tanta importància als estats anímics del protagonistes, sinó al desenvolupament de l'acció i el que passarà, que és el que busca el nou públic al que va dirigida la pel·lícula. Aquest pla concret del que es parla dura 10 minuts i 13 segons en la versió austríaca i 9 minuts i 8 segons en la versió nord-americana, per tant més d'un minut de diferència de durada en el remake. A més dins aquest pla hi ha diverses accions, començant pel silenci, seguit de la mare intentant tancant la televisió, després aixecant-se i marxant de pla, i finalment com aquesta torna i ajuda el pare a aixecar-se per sortir els dos de pla i finalitzar l'escena. En la pel·lícula original, el primer moment de silenci dura 1 minut i 15 segons (captures 9 i 10), per els 38 segons que només dura en la nova versió (captures

11 i 12), on ràpidament la mare ja comença a reaccionar. A partir d'aquest moment el pla passa pràcticament en moviment, mentre que en el film original hi ha més moments de reflexió, com la mare després de tancar la televisió, que manté l'escena en uns moments de silenci i quietud de nou.



Captura 9. *Funny Games* (1997) - 01:02:47



Captura 10. *Funny Games* (1997) - 01:04:02



Captura 11. *Funny Games* (2007) - 01:03:01



Captura 12. *Funny Games* (2007) - 01:03:39

Aquest és un dels exemples més clars, tot i que al llarg dels dos films es poden trobar més casos en què escenes “buides” (sense massa acció ni diàleg) duren una mica menys en la versió nord-americana que en la pel·lícula austríaca original.

Finalment comentar que la presència d'actors reconeguts per el públic nord-americà (i també més reconeguts globalment), com l'actriu Naomi Watts o l'actor Michael Pitt, fan més atractiva la pel·lícula de cara a aquest públic, que se sent més proper quan veu cares reconegudes en pantalla.

4.1.4. Conclusions del cas analitzat


Aquest exemple de *Funny Games* és un cas molt especial de remake, no només perquè l'ha dirigit la mateixa persona, el director austríac Michael Haneke, sinó perquè aquest mateix ha decidit fer una versió pla a pla (*shot-for-shot*) de la seva pròpia pel·lícula, i per tant hi ha molts elements que no poden utilitzar-se per adaptar la pel·lícula al nou públic. Però també serveix per analitzar-ne d'altres que acaben adaptant la pel·lícula perquè el públic a qui va dirigit se senti més atret per aquesta segona versió que per el film original. A

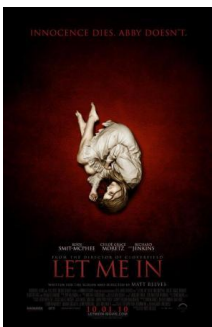
l'inici s'han comparat els elements sintàctics i semàntics que es diferenciaven o eren similars entre les dues pel·lícules, veient que pel que fa els sintàctics eren pràcticament nul·les les diferències i reduïdes entre els elements semàntics (lleugers canvis d'escenaris i noms). Però en l'última part s'ha vist que hi ha altres elements que també juguen un paper important per adaptar una mateixa història a un públic diferent, sense que afecti al guió ni a l'estructura argumental. La fotografia de les imatges n'és un exemple, així com el ritme dels plans, que poden fer més atractiu el producte per un cert tipus d'espectador final.

Tot i això, i com passa en molts casos, també es pot veure la diferència entre les dades de recaptació i les opinions dels espectadors (tot i que els que opinen i/o valoren a les xarxes i mitjans són una mostra molt concreta i reduïda del conjunt d'espectadors). Les dades de recaptació afavoreixen el remake nord-americà en el seu propi territori i les valoracions, en canvi, premien a la versió austríaca original. Però com s'ha dit, aquestes valoracions són una mostra molt concreta, ja que amb la taquilla va quedar demostrat que el remake va ser l'única manera de fer arribar la història perturbadora de *Funny Games* al públic nord-americà (i a part del públic europeu que no havia tingut accés a la versió original). Per tant el públic nord-americà no només premia la qualitat artística i de l'argument a l'hora de decidir anar a veure una pel·lícula, sinó que altres elements (per petits que puguin semblar) que l'apropin culturalment tenen un paper important per incentivar-lo.

Finalment mencionar el paper que també hi juga l'idioma, que és un element que no s'ha mencionat durant l'anàlisi, però que és important tenir en compte com a diferenciador entre les dues pel·lícules i que clarament apropa més la versió de *Funny Games* nord-americana a aquest públic, que la versió anterior en alemany subtitulada (s'ignora el doblatge, ja que no és un pràctica corrent als Estats Units).

4.2. Låt den rätte komma in (2008) – Let me in (2010).

Fitxa Tècnica LÅT DEN RÄTTE KOMMA IN				
	Títols inter.	Let the Right on In Déjame entrar	Fotografia	Hoyte Van Hoytema
	Any	2008	Repartiment	Kåre Hedebrant, Lina Leandersson, Per Ragnar, Cara Buono
	Duració	108 minuts		
	País	Suècia		
	Director	Tomas Alfredson		
	Guionista	John Ajvide Lindqvist (de la seva pròpia novel·la)	Productora	EFTI

Fitxa Tècnica LET ME IN				
	Títols inter.	Déjame entrar	Fotografia	Greig Fraser
	Any	2010	Repartiment	Kodi Smit-McPhee, Chloë Grace Moretz, Richard Jenkins, Cara Buono
	Duració	115 minuts		
	País	Estats Units		
	Director	Matt Reeves		
	Guionista	Matt Reeves (John Ajvide Lindqvist)	Productora	Overture Films, Relativity Media, Hammer Film Productions

Un adolescent amb problemes d'assetjament escolar i sense amigats, coneix a la seva nova veïna, una noia que aparenta la seva edat, però que amaga el secret de que és un vampir. Aquesta va acompanyada amb un adult, que s'encarrega de cuidar-la i buscar-li l'aliment necessari, fet que comporta la mort d'altres veïns del barri. Mentre van entrellaçant una forta amistat romàntica, el jove protagonista comença a descobrir els secrets de la seva nova veïna a la vegada que s'enfronta als seus assetjadors. Però les coses es compliquen quan el cuidador de la noia és descobert i la noia vampir s'ha de buscar per ella sola l'aliment. El protagonista haurà de prendre decisions difícils per ajudar-la i veure-la en el seu altre estat. Finalment la noia el salva a ell desfent-se dels assetjadors que estan torturant-lo pràcticament fins la mort.

En el remake la trama general es manté (que és la que s'explica en la sinopsi anterior), però s'apliquen alguns canvis d'història respecte la versió sueca, que es comenten més endavant. Cal tenir en compte que la història té la seva font en un llibre suec, i que per tant les dues pel·lícules estan basades en una història externa al món audiovisual.

4.2.1. Dades a taquilla i valoracions dels públics

En aquest cas de remakes si que es disposen de les dades necessàries per poder fer una comparació entre les recaptacions que van tenir les dues pel·lícules tant ens els seus respectius països d'origen, com en els països d'origen de l'altra versió. I en els dos casos queda demostrat el que es comentava en apartats anteriors, en què el ramake no està massa ben acollit per l'audiència del país d'origen de la pel·lícula original, però que si que és una eina per arribar al públic nord-americà. Tot i això, la versió sueca va tenir força importància, en termes de recaptació, pel que fa a una pel·lícula estrangera (i en idioma diferent a l'anglès) a la taquilla nord-americana.

A continuació es mostra un quadre comparatiu de les recaptacions obtingudes per les dues pel·lícules:

<i>Låt Den Rätte Komma In</i>		<i>Let Me In</i>
1.602.993 dòlars	Recaptació a Suècia	84.534 dòlars
31 / 227	Posició a Suècia en termes de recaptació	133 / 158
2.122.065 dòlars	Recaptació a EE.UU.	12.134.935 dòlars
200 / 608	Posició a EE.UU. en termes de recaptació	128 / 536

Taula 3. Dades de Boxofficemojo⁶⁰

Com es veu, el remake nord-americà va passar bastant desapercbut per les sales de cinema sueques, en contra del que va passar amb la versió original, que va ser una de les grans pel·lícules de l'any i va recaptar quasi bé vint vegades el que va fer el film nord-americà. Especialment perquè aquesta era

⁶⁰ Boxofficemojo.com – [Suècia 2008](#), [Suècia 2011](#), [EE.UU. 2008](#), [EE.UU. 2010](#) [Data de consulta: 3 de gener de 2017]

una pel·lícula feta principalment per adaptar la història al seu propi públic, on es van recaptar pràcticament el 50 % de la recaptació mundial a taquilles del film. Tot i això, també es veu clarament que la versió estrangera no va tenir mala acollida entre el públic nord-americà, saltant-se gran part de les seves barreres d'entrada i, incentivant amb aquest sorprenent "èxit" l'aposta per fer-ne el remake.

Pel que fa les valoracions de l'audiència ambdues tenen unes valoracions molt positives. Tot i que se segueix valorant millor la pel·lícula original, el remake no passa gens desapercebut i també obté unes crítiques molt favorables. En termes numèrics, la versió sueca té una puntuació de 8,3 / 10 de les crítiques i un 8,4 / 10 de l'audiència a la pàgina de Rotten Tomatoes⁶¹; i el remake nord-americà està valorat amb un 7,6 / 10 per les crítiques i un 7,4 / 10 per l'audiència en la mateixa pàgina web⁶². Les puntuacions de la coneguda pàgina IMDB també demostren aquesta bona valoració que se'n fa de les dues amb una valoració més positiva de la pel·lícula sueca, amb un 8 / 10⁶³, per sobre del film nord-americà, que té un 7,2 / 10⁶⁴. Les crítiques de la primera destaquen la bellesa en la que es tracta una història que a la vegada és romàntica i terrorífica, mostrant el gènere dels vampirs des d'una perspectiva més humana i diferent al que estem acostumats⁶⁵. El seu remake rep crítiques semblants sobre el tractament que fa d'aquesta història d'amor i terror, posant-la a un nivell similar a la seva predecessora, però remarcant que se sap valdre per si sola (encara que s'accepti la superioritat artística de la primera)⁶⁶ tot i ser una nova versió de la història.

4.2.2. Comparació d'elements sintàctics i semàntics

A diferència del cas de *Funny Games*, analitzat anteriorment, aquestes dues pel·lícules tenen més diferències entre elles tant a nivell d'elements sintàctics i semàntics, com a nivell de llenguatge audiovisual. En aquest apartat s'analitzen els dos primers elements, per poder classificar el remake dins un dels grups exposats en el punt 2.3.1.

⁶¹ Rottentomatoes.com – Let the Right One In [Data consulta: 3 de gener de 2017]

⁶² Rottentomatoes.com – Let Me In [Data consulta: 3 de gener de 2017]

⁶³ IMDB.com – Let the Right One In [Data consulta: 3 de gener de 2017]

⁶⁴ IMDB.com – Let Me In [Data consulta: 3 de gener de 2017]

⁶⁵ RottenTomatoes.com – *Top Critics* de Let the Right One In [Data consulta: 3 de gener de 2017]

⁶⁶ RottenTomatoes.com – *Top Critics* de Let the Right One In [Data consulta: 3 de gener de 2017]

Els elements sintàctics de les dues pel·lícules no són idèntics, hi ha petits canvis que s'han produït en la versió nord-americana que s'han introduït per donar un toc diferencial al film, però també per tal de fer-lo més proper al nou públic i satisfer els gustos d'aquest, diferents que els del públic nòrdic.

La figura del policia que segueix el cas dels assassinats és un dels elements sintàctics diferents més clars, aquesta figura té una presència en la versió nord-americana per seguir els diferents casos (fins a la seva mort) que és inexistent en la versió sueca. Aquesta figura, al cap i a la fi, substitueix el grup d'amics que es reuneixen per beure i que comencen a preocupar-se per la desaparició d'un d'ells (que en el cas de la nova versió, aquesta desaparició és un desconegut). Aquest canvi pot venir donat per l'adaptació cultural de la història, ja que la figura del policia (xèrif) té un rol més destacat en la societat nord-americana i per tant té sentit que sigui el principal investigador dels casos, mentre que en la versió sueca se centra en el grup d'aquests amics que, quan surten de treballar, es reuneixen a un bar (ja que es fa fosc més d'hora i el fred és més extrem). Per tant hi ha tot un canvi de rols i relacions amb la introducció d'aquest personatge, com per exemple la dona que es mossegada per la vampir sense arribar a morir, que no té cap relació sentimental amb la figura de l'investigador; a diferència del film suec, on és la parella del principal "investigador", un dels amics del bar). Relacionat amb aquest últim fet, un altre canvi sintàctic que hi ha és com acabar morint aquesta dona, ja que en la pel·lícula sueca és ella mateixa que busca morir (i és l'única que mor cremada), però en la versió nord-americana mor sense voler-ho (i la infermera mor col·lateralment).



Captura 13. Låt Den Rätte Komma In - 01:33:51



Captura 14. Let Me In - 01:12:56

Al noi protagonista també l'afecten un seguit de canvis sintàctics. Un dels més visibles és la seva relació amb el pare. En la pel·lícula sueca es dedueix que ja hi ha una separació formal entre la mare i el pare i el protagonista passa alguns dies amb el pare (aquest surt a escena), enduent-se una decepció que el fa apropar-se més a la necessitat de relació amb la noia vampir. En canvi en la

versió nord-americana es planteja una relació entre els dos progenitors més complexa, on encara s'està enmig de tots els procediments legals i el protagonista només parla una vegada amb el pare per telèfon, sense arribar a sortir el personatge a escena. Seguint amb el protagonista, un altre canvi sintàctic que s'hi aplica és l'entreteniment que té a l'habitació, que en el cas original es basa en un recull de retalls de diari de notícies sobre casos d'assassinats. Però en canvi en la versió nord-americana no apareix aquest recull i per contra el noi té un telescopi que utilitza per mirar "indiscretament" els seus veïns; una petita variació que no afecta a la trama general de la història. Un últim canvi relacionat directament amb el protagonista és l'actitud dels companys d'escola agressors, que en el cas suec només centren les agressions en ell, i aquest mostra una actitud més submissa i innocent cap a ells (captura 15), fins i tot creient-se, al final de la pel·lícula, que un dels assetjadors va amb bones intencions a la piscina. En la versió nord-americana, segurament per fer més creïble l'actitud de "matons" dels agressors, se'ls mostra molestant a altres companyes de classe (encara que se centrin més en el protagonista); i el protagonista, tot i la seva posició d'agredit, els hi mostra rebel·lió des de l'inici (captura 16). Per això el final de la pel·lícula també s'ha plantejat diferent, essent el grup d'agressors que el porten fins a la piscina i no pas ell que cau al parany d'un d'ells. Un lleuger canvi en l'actitud del protagonista perquè el nou públic pugui seguir sentint efecte cap aquest, però sense considerar-lo un noi dèbil, tot i que les conseqüències puguin acabar sent pitjors.



Captura 15. Låt Den Rätte Komma In - 00:06:37



Captura 16. Let Me In - 00:16:32

Per finalitzar l'anàlisi d'elements sintàctics, també canvien alguns comportaments del company adult de la noia vampir. En primer lloc la manera de matar, ja que segurament el públic nord-americà no veuria massa versemblant que cometés uns crims tant laboriosos en escenaris tant oberts (com un parc, on si que és possible que a Suècia durant les nits d'hivern les probabilitats que algú et trobi siguin més difícils), i per tant en la nova versió, les víctimes són agafades per sorpresa en un cotxe i després són portades cap alguna zona aïllada. A més, per fer aquests crims en la pel·lícula sueca no utilitza res que li cobreixi el rostre (captura 17), mentre que en el film nord-americà si

que es cobreix la cara a l'inici del crim per si no arribés a funcionar (captura 18), creant una actitud més previnguda.



Captura 17.-Escarçada- Låt Den Rätte Komma In - 00:08:21 Captura 18. Let Me In - 00:21:16

S'ha pogut veure com hi ha alguns elements sintàctics que canvien, tot i que el canvi d'aquests no afecti a l'argument central de la història. Però en canvi si que ajuden a intentar apropar-la al nou públic, donant-li el toc personal del nou director.

Els elements semàntics si que canvien bastant respecte la pel·lícula original i l'acaben de situar clarament en ambients i cultures molt diferents a la pel·lícula original. Alguns escenaris són similars, com el pati interior de l'illa de cases o l'escola, però la localització general canvia al complet i explícitament, ja que a l'inici del remake nord-americà apareix un títol situant la història a Los Alamos (EE.UU.), mentre que en el cas de la seva antecessora s'anomena durant la pel·lícula que es troben a un barri d'Estocolm (Suècia). Els altres elements semàntics que es veu clarament com han canviat entre una versió i l'altra són els noms propis, que no tenen cap relació entre la pel·lícula sueca i la versió nord-americana. A continuació un quadre resum dels personatges més rellevants que surten al film i els seu noms en les dues versions:

<i>Låt Den Rätte Komma In</i>		<i>Let Me In</i>
Oskar	Noi protagonista	Owen
Eli	Noia vampir	Abby
Hakan	"Pare" de la noia vampir	"The Father"
Conny	Assetjador (líder)	Kenny
Mr. Avila	Professor	Mr. Zoric

Taula 4. Elaboració pròpia

El canvi dels noms propis són canvis semàntics fàcils de veure, tot i que hi ha molts altres canvis semàntics a la pel·lícula que són més difícils d'analitzar, ja que estan directament relacionats amb els canvis sintàctics anomenats anteriorment. Tot i això, a mode d'exemples s'exposen alguns d'aquests canvis semàntics que siguin fàcils d'identificar en les dues pel·lícules i que ajudin a veure quin paper hi juguen en l'adaptació cultural del remake. La indumentària

és un d'aquests elements que faciliten l'aproximació de les pel·lícules als seus públics respectius, com es mostra per exemple en les captures següents dels dos protagonistes.



Captura 19. *Låt Den Rätte Komma In* - 00:30:59



Captura 20. *Let Me In* - 00:34:40

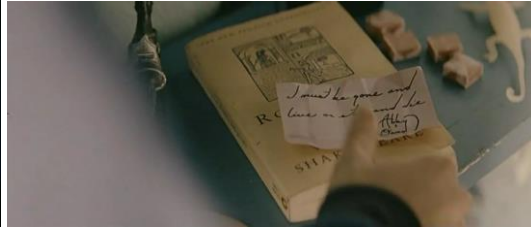
En aquestes es pot veure com l'estil és completament diferent en cada cas. Per exemple, l'Oskar porta una jaqueta de cuir i una bufanda de llana, mentre que l'Owen vesteix amb un gros anorac de plomes i una gorra de llana, ja que si l'Owen anés vestit com en la seva versió sueca, el personatge estaria més distanciat del públic nord-americà. Fins i tot en alguna escena es veu com l'Abby porta una samarreta del grup de música estatunidenc "Kiss". El pentinat del protagonista també és un altre canvi dels elements semàntics més visibles i que es veu clarament com estan adaptats als respectius països, ja que en el cas suec va amb un serrell llarg i molt ros, mentre que en el remake, el protagonista és moreno i no porta el cabell massa llarg. A part de l'aspecte dels personatges també es poden trobar diferències d'elements semàntics en les activitats que fan els protagonistes. Per exemple, els dos protagonistes van a passejar i compren unes lliminadures en una paradeta de carrer en la pel·lícula sueca, mentre que en el cas nord-americà és més habitual (en l'època en la que es situa la història) que vagin a un saló recreatiu i comprin les lliminadures allà mateix. O un altre exemple és la sortida amb l'escola, on en la versió sueca, només es veuen alumnes patinant lliurement per la zona gelada, mentre que en la versió nord-americana hi ha un grup de nois (amb cert protagonisme en l'ambientació) que estan jugant un partit d'hoquei sobre gel.

Pel que fa elements semàntics sonors hi ha un gran canvi cultural entre les dues pel·lícules, per exemple en la música (diegètica) que el protagonista posa al toca discs mentre la protagonista s'està netejant i vestint. En la versió sueca sona una cançó d'un grup propi del país i en el remake sona una cançó del grup nord-americà *Greg Kihn Band*. De manera que els elements semàntics que canvien per adaptar les pel·lícules culturalment no són únicament visuals o nominals, sinó que poden venir marcades també per elements sonors. Per acabar el comentari sobre elements semàntics que es diferencien, n'hi ha un que s'obvia en la pel·lícula original, però que el remake afegeix, que és el llibre de Romeu i Julieta que la protagonista li deixa al noi. Aquest element té un doble joc, ja que és un picada d'ull a la història romàntica entre els dos

protagonistes, que vindria a ser un amor “impossible” com el de l’obra de Shakespeare i a la vegada li dóna més significat a la frase que el protagonista es troba, en els dos casos, el matí després d’haver compartit llit amb la noia vampir: “*Haig de marxar i viure o quedar-me i morir*”.



Captura 21. *Låt Den Rätte Komma In* - 00:58:35



Captura 22. *Let Me In* - 01:04:46

Per tant la diferència està per l’absència de l’element en la pel·lícula original, tot i que en aquest cas no és per una necessitat directe d’adaptar-se al nou públic.

Aquests són alguns dels elements semàntics que es poden analitzar entre els dos films; i encara que l’anàlisi podria ser més extens i detallat, el que s’ha exposat ja permet deixar clar el paper clau que juguen aquests elements en l’adaptació cultural de la pel·lícula.

A partir de l’anàlisi d’aquests elements es pot definir el **remake com un remake transformat reconegut**, molt proper a ser un remake directe, ja que els alguns elements sintàctics varien prou en alguns casos per considerar-se diferents entre les dues versions. Els semàntics també ho fan en gran mesura, transportant la trama a un ambient completament diferent. A més el títol varia lleugerament, més enllà de la traducció. El fet de que sigui reconegut és evident, ja que no intenta amagar en cap moment la relació entre les dues pel·lícules i a més ambdues estan basades en una font literària externa.

4.2.3. *Altres aspectes comparables entre les dues pel·lícules*

Més enllà dels elements analitzats anteriorment, hi ha altres aspectes que es poden comparar per veure les similituds i diferències entre les dues pel·lícules. Per exemple, tot i que el remake nord-americà estigui basat en el llibre en el que també està basada la pel·lícula sueca, es nota la influència que la primera ha tingut en la segona en la utilització d’alguns plans i escenes molt similars, que no afecten a l’adaptació cultural. Com per exemple el pati interior on els dos protagonistes es troben durant l’inici de la pel·lícula. Aquest es mostra amb el mateix format en les dues pel·lícules, demostrant d’aquesta

manera que hi ha inspiració tant del llibre com del film suec en el remake de Matt Reeves.



Captura 23. *Låt Den Rätte Komma In* - 00:12:57



Captura 24. *Let Me In* - 00:18:12

Però n'hi ha d'altres que diferencien clarament l'estil de les dues pel·lícules. Com es pot veure en les dues captures anteriors (23 i 24) la fotografia i el tractament de la imatge també canvia lleugerament, respectant més els blancs en la pel·lícula sueca i donant un filtre groguenc en moltes de les escenes (sobretot les que hi predomina la neu i / o escenes nocturnes d'exterior) del remake nord-americà. Seguint amb la realització, la pel·lícula de Matt Reeves hi ha menys ús de plans generals que en la seva predecessora, i sovint aposta per plans més tancats que el film de Tomas Alfredson.

A nivell de guió i estructura argumental també hi ha diferències entre les dues pel·lícules. La més evident és la linealitat de la història, ja que en la versió sueca tota la pel·lícula segueix una estructura respectant la cronologia, i per tant comença amb l'Oskar a la seva habitació durant l'arribada dels nous veïns. En canvi en la versió nord-americana es trenca aquesta linealitat i la pel·lícula comença amb un avançament de l'escena futura en què mor l'acompanyant de la noia vampir després de ser interrogat per el policia. D'aquesta manera ja es comença posant l'espectador amb certa intriga per saber com s'ha arribat fins a aquell punt i presentant la figura del policia que intenta resoldre els crims que es cometien arrel de l'arribada de la noia vampir. Ja es fa un avançament del caràcter que prendrà la pel·lícula, mentre que en el cas suec, no es fa aquest avançament i s'aposta per la presentació del protagonista i la seva situació, sense que l'espectador pugui intuir el que passarà durant la pel·lícula. Un altre dels canvis que es poden veure entre les dues pel·lícules és l'ús més destacat dels efectes especials en la pel·lícula nord-americana, que mostren un toc més sobrenatural en les escenes en les que l'Abby actua com a vampir (remarcant moviments descaradament ràpids i el rostre clarament canviat). En la pel·lícula sueca, no es dona tanta importància a mostrar visualment la vessant de vampir de l'Eli (tot i que actuï com a tal), apostant per una versió amb més naturalitat del mateix personatge, sense haver de dir-li a l'espectador visualment el que la noia és, com si que es veu que necessita fer la versió nord-americana.

Igual que passa en el cas de *Funny Games*, la presència de cares reconegudes, com l'actriu Chloë Grace Moretz també apropa la pel·lícula al nou

públic i facilita el seu interès per veure-la. En canvi en la versió sueca els personatges que surten els hi poden semblar més llunyans ja que no reconeixen els actors i actrius que hi surten, i per tant fan menys atractiva la pel·lícula.

4.2.4. Conclusions del cas analitzat

El cas de “*Déjame entrar*” (traducció igual en espanyol per a les dues pel·lícules amb noms diferents) té les seves peculiaritats, ja que no només estem parlant d’un remake nord-americà d’una pel·lícula estrangera, sinó que s’hi suma el fet que ambdues tenen la mateixa font literària externa i per tant el remake està entre una nova versió de la pel·lícula sueca i una readaptació del llibre original. *Let Me In* està basada principalment en el llibre, però és innegable que la influència de la primera adaptació del llibre al cinema, *Låt Den Rätte Komma In*, està molt present en aquesta pel·lícula, com hem vist en l’exemple de l’ús d’alguns pla i escenografia pràcticament idèntics. Però sense que la versió nord-americana sigui una simple còpia de la primera i generant la seva pròpia explicació de la mateixa història adaptada a un territori (i a la vegada un públic) diferent i amb les aportacions necessàries que el director Matt Reeves ha volgut fer per explicar aquest terror romàntic amb el seu propi estil. A partir d’aquest anàlisi i la classificació de Leitch (que s’ha explicat anteriorment) respecte els remakes que provenen de fonts externes, podem situar la versió nord-americana dins el grup d’ “**autèntics remakes**”, que es refereix a tots aquells remakes que busquen a la vegada posar en èmfasi l’obra (en aquest cas literària) original, sense voler obviar l’adaptació cinematogràfica prèvia, “homenatjant-la”, a la vegada que intenta superar-la adaptant-la a nous públics.

Aquest cas mostra clarament com es pot explicar la mateixa història adaptant petits (i no tant petits) elements sintàctics, semàntics i d’altres tipus, de manera que vagin dirigits a un públic completament diferent al de la pel·lícula original (i de la font literària). Apropant-la tant en aspectes d’ambientació, com d’estil d’explicar la trama perquè el nou públic si senti més proper. Resumint les conclusions que s’han explicat durant aquest anàlisi, *Let Me In* és un remake transformat reconegut respecte *Låt Den Rätte Komma In* i genera una relació triangular entre aquesta i l’obra externa original de remake autèntic.

Com passava en el cas anterior, l’idioma de la pel·lícula no s’ha analitzat, però s’ha de tenir en compte a l’hora de veure’l com un element que distancia la versió original i apropa el remake, ja que molta part del públic prefereix veure la història en el seu idioma natal (anglès) que no pas en suec i subtitulada.

En el mercat nord-america, com s'ha vist, va tenir més presència el remake, tot i que la pel·lícula sueca no va passar gens despercebuda. Tot i així, es demostra que l'audiència nord-americana és molt concreta, que sovint prefereix veure pel·lícules en el seu propi idioma i que es mostrin properes culturalment a la seva societat.

5. Conclusions

La qüestió que es plantejava a l'inici de la dissertació era perquè es preferia produir i consumir versions de Hollywood en comptes de les versions originals provinents d'altres països. Per tant, perquè els remakes culturals eren preferits en el mercat nord-americà per sobre de les pel·lícules originals estrangeres. Durant el transcurs del treball s'han exposat diferents característiques que defineixen els remakes culturals, començant per una mostra més genèrica del què és un remake i passant per les possibles maneres de classificar-los. En aquest apartat hem trobat una eina molt útil per classificar, i que també facilita l'anàlisi i comparació entre els remakes i les pel·lícules originals, com és l'ús dels elements sintàctics i els elements semàntics en els films. Una vegada feta aquesta aproximació al remake, el treball s'ha centrat en el remake cultural, explicant, entre d'altres, quines barreres d'entrada es troben les pel·lícules estrangeres en el mercat nord-americà i mostrant que aquestes barreres han impulsat la producció de remakes al llarg de la història del cinema. Però també s'ha plantejat que no tot són aspectes negatius quan apareix un remake. Aquest pot suposar un impuls econòmic i promocional per a la pel·lícula original, afavorint que aquestes es vegin incentivades a vendre els drets. Tot i això, és important esmentar que no només les pel·lícules estrangeres són una font d'idees per a les versions de Hollywood. Aquesta és una **relació recíproca**, ja que el cinema estranger (especialment l'uropeu) també rep del cinema nord-americà una forta influència a l'hora de fer els seus productes⁶⁷ (per això molts cops són més atractius per Hollywood), generant un vincle bidireccional d'intercanvi d'idees i influències.

A partir d'aquest estudi teòric previ, s'han aplicat els coneixements necessaris per a realitzar l'anàlisi dels casos proposats, que han aproximat la dissertació a les conclusions finals. La resposta que es dona a la pregunta formulada a l'inici sobre que fa preferibles els remakes nord-americans entre el seu públic és la **proximitat cultural que aquestes pel·lícules els hi donen i les fortes barreres d'entrada que les pel·lícules estrangeres tenen per entrar en el mercat nord-americà**. La llunyania cultural dels films que han estat produïts fora de Hollywood és una d'aquestes barrera d'entrada que té el mercat estatunidenc, que a diferència d'altres mercats consumidors de cinema, està acostumat a veure **elements (sintàctics, semàntics, repartiment, tractament de la imatge, estructura argumental, etc.) propers a la seva cultura i la seva**

⁶⁷ (Cascajosa Virino, El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood, 2006, p. 104)

societat. Aquest fet es dona principalment per el domini global que té la indústria nord-americana, que ha fet que a la resta del món estiguem més acostumats a consumir productes culturalment més distants, però que a la vegada ha “protegit” el seu públic local de consumir productes distants a la seva cultura. Aquests elements poden passar desapercebuts a simple vista quan consumim un remake després (o abans) de veure la pel·lícula original, i fer-nos creure que les dues pel·lícules són pràcticament idèntiques en la majoria d'aspectes més enllà de l'idioma. Però si s'hi para atenció es pot veure com hi ha petits (i grans en alguns casos) elements que varien entre les dues versions diferenciant-les en un grau o altre per adaptar-les als seus públics.

També cal tenir en compte que un dels principals elements que dificulta l'entrada del producte estranger és l'idioma, ja que l'anglès està acceptat com a llengua global, però hi ha molt cinema que es produeix en altres llengües i que el públic nord-americà (en termes generals) no està acostumat a consumir. A més, el públic nord-americà no és un públic molt propens a veure cinema doblat ni cinema subtitulat. Per tant **l'idioma de la pel·lícula original la fa menys preferible davant el remake nord-americà**, que explica la mateixa idea en anglès. Per tant es podria entendre el remake com el format que des de la indústria nord-americana es fa del doblatge de pel·lícules. Però en aquest cas no només es dobla (s'adapta) l'idioma, sinó que s'aprofita per **“doblar” (adaptar) altres elements que conformen la pel·lícula**. Aquest “doblatge” pot ser molt extrem o molt lleu, com s'ha exposat en les possibles classificacions dels remakes, però sempre buscant adaptar alguns elements a la cultura nord-americana per fer el nou “doblatge” més proper a la nova audiència. Els casos analitzats són una mostra d'exemples d'aquests elements. No només s'han doblat els idiomes de l'alemany i el suec a l'anglès, sinó que s'han “doblat” elements com les músiques que escolten (*Let Me In*) o canten (*Funny Games*) els protagonistes i d'altres que s'han explicat.

Però també s'ha vist que l'existència dels remakes no es dona únicament per satisfer les demandes del públic. També hi ha altres aspectes que afavoreixen l'existència i constant circulació d'aquests. En primer lloc és una font “econòmica” i ràpida d'idees per les productores nord-americanes, que tenen un producte testat i amb certa garantia d'èxit, on la feina no recau en trobar la idea bàsica d'argument, sinó en treballar els elements que s'han de canviar per adaptar-la al seu públic. A més, els propietaris dels drets de les pel·lícules originals, també veuen una oportunitat d'incrementar els seus ingressos mitjançant la cessió d'aquests drets per fer-ne els remakes i a la

vegada reben publicitat gratuïta de les seves pel·lícules (versions originals) a través de la promoció dels remakes. Per tant no s'ha de veure el remake cultural com una arma de la indústria cinematogràfica nord-americana per imposar el seu cinema per sobre la resta, sinó que **els remakes són una eina en què ambdues parts, versió i original (productores de Hollywood i productores estrangeres), poden de maximitzar els seus objectius**, tant econòmics com de reconeixement. Aquesta bona relació que es genera entre les dues parts implicades es pot veure en el fet que des de pràcticament els inicis de Hollywood ja existeixen casos de remakes culturals. Com demostra el fet que ja es feien versions nord-americanes de pel·lícules europees en la primera meitat del segle XX. N'és un exemple la pel·lícula *Pepe le Moko* (Julian Duvivier, 1937) que va tenir la seva versió *Argel* (James Cromwell, 1938) i altres films, sobretot francesos, provinents d'Europa i en alguns casos també d'Àsia.

El cas de *Funny Games*, estudiat en aquest treball, és un exemple de la importància que poden tenir els petits canvis per adaptar la història a un públic diferent. El remake està rodat pràcticament pla a pla de manera idèntica a l'original i tot i això, s'han pogut trobar diferències en els elements, especialment semàntics, per poder adaptar-se al nou públic. Com per exemple els detalls ornamentals de la casa, la vestimenta o bé l'adaptació dels noms propis dels personatges (encara que en la majoria de casos són simples traduccions), de manera que el públic nord-americà se senti més proper culturalment a la història que s'explica. A més també s'ha canviat el repartiment de manera que les cares del remake són més reconegudes per a la nova audiència. En canvi el cas de *Déjàme entrar* (títol traduït a l'espanyol igual per a les dues versions amb títols originals lleugerament diferents) és diferent. El remake fa la seva pròpia versió de la història, aprofitant tant la font literària original, com la influència de la pel·lícula sueca, i per tant fa més visible l'adaptació d'elements sintàctics més enllà dels elements semàntics. La introducció de la figura del policia, en comptes del grup de veïns, que segueix la pista dels assassinats és una mostra clara de canvi d'element sintàctics; o bé els canvis de noms propis de tots els personatges, que no mantenen cap relació amb la versió original (no són traduccions). Per tant en aquests dos exemples s'ha pogut veure com amb petites (o grans) variacions de certs elements sintàctics, semàntics i altres aspectes que defineixen la pel·lícula, es poden adaptar films per a un públic culturalment diferent sense que la trama se'n vegi afectada. **I que encara que aquests canvis puguin semblar que passen**

desapercebuts, poden suposar un apropament bàsic per poder vendre la història a l'audiència.

En conclusió, després de veure les diferents característiques que tenen els remakes, fer un estudi més aproximat dels remakes culturals, i estudiar els dos casos concrets de versions culturals, la conclusió general que es treu de la dissertació és que **els remakes culturals cobreixen una demanda del públic re-explicant històries adaptades culturalment** (especialment per els públics més proteccionistes, com el nord-americà). I que aquesta adaptació pot produir-se mitjançant la variació d'elements sintàctics i / o semàntics en la mesura que la pel·lícula ho necessiti, així com altres aspectes més genèrics de la realització.

6. Bibliografia

- Bestard Luciano, M.** (2011). *Realización Audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Brunet, P.** (7 / Juliol / 2015). *Boxoffice*. Recollit de El Economista:
<http://www.economista.es/boxoffice/analysis/2015/10000km-mayor-estreno-usa-de-una-pelicula-en-espanol-desde-el-orfanato/>
- Cascajosa Virino, C. C.** (Maig / 2005). *El Remake Cinematográfico y la Comunicación Intercultural*. Recollit de Razón y palabra:
<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n44/ccasajosa.html>
- Cascajosa Virino, C. C.** (2006). *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Universidad de Sevilla.
- Català Domènech, J. M.** (2011). *Expressió Audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Druzman, M. B.** (1976). *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. A. S. Barnes.
- Everwein, R.** (1998). Remakes and Cultural Studies. A M. a. Horton, *Play it Again Sam: Retakes on Remakes* (p. 15-32). University of California Press.
- Genette, G.** (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo Grado*. Madrid: Taurus.
- Greenberg, H. R.** (1998). Raiders of the Lost Text: Remaking as Contested. A M. a. Horton, *Play it Again Sam: Retakes on Remakes* (p. 115-130). University of California Press.
- Herbert, D.** (2008). *Transnational film remakes: Time, space, identity*. California.
- Lee, R.** (9 / Setembre / 2006). Remaking Transnational Hollywood. (D. Herbert, Entrevistador)
- Leitch, T.** (2002). Twice-Told Tales: Disavowal and the Rethoric of the Remake . A J. Forrest, & L. R. Koos, *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice* (p. 37-62). State University of New York.
- McDougal and Horton.** (1998). *Play it Again Sam: Retakes on Remakes*. University of California Press.
- Olaskoaga, A.** (2015). *El mercado del cine en EEUU*. Los Ángeles: ICEX .
- Patterson, J.** (1 / Setembre / 2011). *Why Hollywood can't get enough Akira Kurosawa remakes*. Recollit de The Guardian:

<https://www.theguardian.com/film/2011/sep/01/akira-kurosawa-remakes>

Prince, S. (1991). *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press.

Racionero Ragué, A. (2008). *El Llenguatge cinematogràfic*. Barcelona: Editorial UOC.

Verevis, C. (2006). *Film Remakes*. Edinburgh University Press.

7. Webgrafia

Rotten Tomatoes: <https://www.rottentomatoes.com/>

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

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

Box Office Mojo: <http://www.boxofficemojo.com/>

Blog de Cine: <https://www.blogdecine.com/>