



Quintana. Revista de Estudos do  
Departamento de Historia da Arte  
ISSN: 1579-7414  
revistaquintana@gmail.com  
Universidade de Santiago de Compostela  
España

González, Xurxo  
LOS RE-FILMES: LAS EPANORTOSIS CINEMATOGRAFICAS  
Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte, núm. 5, 2006, pp. 193-197  
Universidade de Santiago de Compostela  
Santiago de Compostela, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65323971013>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# LOS RE-FILMES: LAS EPANORTOSIS CINEMATOGRAFICAS

Xurxo González

Universidade de Santiago de Compostela

## RESUMEN

Estamos en tiempos de cambio. La aparición de nuevas tecnologías conlleva la aparición de nuevos formatos y nuevas formas de expresión. El cine se encuentra implicado intensamente en esta tesitura, una metamorfosis decisiva a todos los niveles: distribución, exhibición y producción. La desmesura en la producción de imágenes por parte de la sociedad de nuestros días y la acuciante crisis heurística de sus creadores condujo al cine a un curioso proceso de reciclaje basado en la manipulación de los imaginarios establecidos por el espectador. Este tipo de casuística la denominaremos como *RE-filmes*.

Palabras clave: Cine, audiovisual, reinterpretar, representación, imaginario colectivo

## ABSTRACT

These are changing times. The appearance of new technologies has brought with it the emergence of new formats and new means of expression. Cinema is deeply involved in this process, a decisive metamorphosis occurring at all levels: distribution, exhibition, and production. The sheer scale of film production engaged in by today's society and the pressing heuristic crisis faced by its creators has led cinema into an unusual recycling process based on the manipulation of the imageries created by spectators. We will refer to this particular phenomenon as *RE-filmes*.

Key words: Cinema, audiovisual, reinterpret, representation, collective imagery

No es mi intención acuñar un nuevo vocablo a los ya de por sí numerosos términos cinematográficos. Yo soy de los primeros en postularse en cuestionar la rigidez de todo tipo de etiquetas, clasificaciones y otras taxonomías varias, pero creo oportuno intentar buscar alguna denominación a un fenómeno que, a pesar de que todavía es muy incipiente, está siendo un excelente baremo con el que analizar la salud del cine contemporáneo y cuales son las pautas con las que se puede orquestrar su futuro.

Los *RE-filmes* pueden definirse como los nuevos proyectos cinematográficos surgidos de hechos filmicos pretéritos, cerrados "en falso" y que buscan, con una segunda oportunidad, "reinterpretar", de un modo más acorde, la idea original que no se llegó a materializar por fricciones en una negociación contradictoria entre los distintos pilares que conforman la institución cinematográfica. Estas obras se dan a

conocer, por cuestión de *marketing*, buscando la distinción sobre el material de partida con adjetivos que contienen en prefijo "re", para ilustrar el procedimiento de "volver a", por ejemplo: restaurada, remontada, reeditada, reinventada, redefinida, reconstruida...

Muchos de los lectores pensarán que esta "tendencia" no es nueva, que desde que el cine es cine ya se llevan ejecutando estos esquemas de repetición. Para subsanar esta falsa creencia es conveniente diferenciar entre los palimpsestos discursivos y lo que pretendemos analizar en este artículo; la constitución de nuevas imbricaciones de las imágenes de una película ya realizada. Todos nosotros tenemos en la cabeza películas que nos recuerdan a otras películas; desde las fijaciones de las "vistas" y de las "actualidades" del cine primitivo, pasando por la codificación de géneros, por la dilatación de seriales y folletines, el parasitismo

de los *remakes*, la variación de las versiones o la continuación de la franquicia en partes o sagas. La historia del cine de este tipo de producciones alcanzarían una nueva valoración cuando, a comienzos de los años sesenta, el medio cinematográfico alcanzó el *status* de lenguaje y fue invitado a participar en investigaciones derivadas del pensamiento estructuralista, concretamente de la lingüística y de la literatura comparada. En ese momento el filme se convirtió en texto, en texto fílmico, y en él vinieron a incidir todas las cuestiones y estrategias derivadas de la intertextualidad: autoreferencialidad, *mise-en abysme*, metaficción, metalinguaje, metarepresentaciones, reflexividad ... Unos canales que generaban unos *troppos* valorables y significativos: citas, versiones, transposiciones, recreaciones, transferencias, alusiones, referencias, guiños... Insisto, este no es el tema que pretendo tratar, pero considero oportuno hacer esta salvedad porque figurará en pro de una mejor comprensión de las distintas argumentaciones con las que se procederá a discernir la problemática de los *RE-filmes*.

Veamos, la II Guerra Mundial no solo causó una enorme fractura en el campo histórico y social, sino que, también, en el mundo del arte fue el detonador para romper con el pasado que, de aquella, estaba representado por la vanguardias históricas. El cine no se quedó a la zaga y tras la irrupción del neorrealismo comenzó el distanciamiento sobre las posturas clasicistas *hollywoodienses*. En un primer momento esta grieta fue ensanchada por las tesis formalistas, amparadas en las teorías *greenbergnianas*<sup>1</sup> donde las manifestaciones artísticas querían delimitar su autonomía, conocer su naturaleza y explorar las posibilidades de sus características. El cine moderno buscó su camino ejercitando una negociación con la realidad y, después, consigo mismo, experimentando con las posibilidades de la idiosincrasia de su lenguaje. Fue a lo largo de la existencia de los Nuevos Cines cuando se experimentó la autoconsciencia del medio expresivo y su capacidad narcisista de fundamentarse en elementos que le eran propios. Un discurso autofágico que fue visto como muestra de agotamiento creativo. Una "fatiga" que no fue derivada por la falta de formas "sino por el intento de romper la trivialidad y la falta de estí-

mulos creativos derivados de la aplicación obligada de unos moldes expresivos impuestos por la estructura comercial"<sup>2</sup>.

Sin apenas darnos cuenta se estaba entrando dentro de los síntomas con los que se caracterizaría un nuevo período en el pensamiento de la humanidad, lo que se dio en llamar posmodernidad. En ella se consolidó la impresión de que las artes en general se encontraban inmersas dentro de una profunda crisis heurística. Esta falta de inventiva provocó que el cine recurriera, con inusitada frecuencia, a un mayor número de *remakes* y de películas que se constituían como visiones "retro" o *revivals* de épocas pasadas de la historia del cine. Esto fue "la gota que colmó el vaso" y muchos ya se precipitaron en certificar la defunción del cine. La conversión audiovisual absorbió las cualidades de un cine "enfermo" para expandirlos hacia nuevos medios y soportes surgidos de la evolución técnica. El cine marcó las pautas del lenguaje audiovisual pero ahora se encuentra en franco retroceso si lo comparamos ante otros generadores de imágenes más prolíficos; como puede ser la televisión, el vídeo o los multimedia. Este marasmo de material audiovisual influye directamente en la concepción cinematográfica actual, en lo que se da en llamar poscine. De esta manera, encontramos a una manifestación artística que intenta redescubrirse apoyándose en las nuevas posibilidades de la técnica para encontrar nuevos caminos en la producción y en la distribución y mirando hacia atrás para reactivar nuevos modos de expresión estética.

Con estas premisas el cine pasó por los faustos del centenario y, poco tiempo después, por el paso del milenio. Unas fechas significativas que sirvieron de acicate para recordar a directores geniales y "obras maestras" que pasaron desapercibidas. Unas celebraciones que propiciaron la "restauración" de muchos filmes adquiriendo estos un "nuevo" y peculiar aspecto, tal como en años precedentes se comenzara a hacer con los discos de música, remasterizándolos en formato digital. Otra tendencia decisiva de estos años es la consolidación del género documental, una mirada que permite, de una manera natural, la incorporación de materiales de archivo, una tendencia decisiva para la recu-

peración de materiales cinematográficos antiguos. En este sentido también es oportuno incorporar las intenciones del cine "no-reconciliado" que, a través de anclajes en la heterogeneidad fílmica, propicia "relecturas" de textos de la más diversa índole<sup>3</sup>.

Esta importancia sobre los materiales secundarios tomaron un protagonismo inusitado en cuanto se consolidó al dvd como el formato doméstico para la visión de películas. Así, los "extras" cambiaron la manera de calificar una película ya que, aparte de la calidad de la misma, se situaba en tela de juicio la versión de la misma en dvd según la calidad de estos materiales y de la capacidad de interacción con el espectador. Esta información complementaria viene cifrada en bio-filmografías, valoraciones del director, el *making off*, los *trailers*, pero sobre todo, lo que se tiene en cuenta es la inclusión de escenas que no fueron incluidas en el montaje original. La generalización y el desarrollo de estos suplementos sirvieron para saciar y promocionar una mayor cinefilia en el público de nuestros días. La industria comprobó en seguida que esto era un negocio rentable y se comenzó a lanzar al mercado ediciones especiales de las películas. Mas esta "recopilación" de material hace que se trastoque la concepción primigenia que tenemos de la película ayudándonos o perjudicándonos a la hora de construir una nueva visión de la misma.

Este proceso promovió un *feed-back*, es decir, en muchos casos la "revisión" de un antiguo material llevó a la industria del cine a promover un segundo periplo comercial, "una conexión con la mitología de la cultura popular"<sup>4</sup>. Un principio con la que se cumplía la máxima situacionista que señala que "el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino la relación entre personas mediatizadas por imágenes"<sup>5</sup>. Así, películas que fueron repudiadas en una primera ocasión se transformaron, debido a la valoración crítica, en una inversión segura, siendo "rescadas" con la excusa de cualquier aditivo<sup>6</sup>. En los años 90 se "resucitaron" películas colocándose el epígrafe de "el montaje del director" en la que, normalmente, se ofrecía la inclusión de escenas, la alteración de algunas secuencias, la eliminación de insertos, la mejora del audio, una "reactivación" del color... A la

memoria nos vienen casos con desigual fortuna: *Las puertas del cielo* de Michael Cimino, *Amadeus* de Milos Forman, *Grupo salvaje* de Sam Peckinpah, *THX 1138* de George Lucas, *Bailando con lobos* de Kevin Costner, *Sangre fácil* de los hermanos Cohen, *Toro salvaje* de Martin Scorsese, *JFK* de Oliver Stone... La mayoría de estos *RE-filmes* volvieron para ser difundidos en formato doméstico (dvd) tras un breve período donde se "re-estrenaba", de forma puntual, en alguna que otra sala de cine alejada de los circuitos de las grandes cadenas de distribución.

Luego se pasó a la fórmula de "recebar" películas maltratadas por el tiempo por su complejidad en ver la luz, ahora mismo me viene a la cabeza el caso de *Otello*, *Sed de mal* o *El Quijote* de Orson Welles. El regreso a estos filmes se produjo postumamente, tras la muerte de sus directores, dando la impresión de que se estaba "asaltando una tumba". Las expoliaciones a estos legados se hicieron teniendo en cuenta las buenas intenciones, las conjeturas y las hipótesis de colaboradores próximos o el criterio científico de historiadores del cine. El caso de las películas de Orson Welles nos resulta muy válido para cuestionarnos si el resultado obtenido en estas recuperaciones tiene algo de la idea primigenia que fue mitigada por las contingencias de la industria del momento<sup>7</sup>.

Otra particularidad de estos "renaceres" es dar cabida a los desfases generacionales de la recepción de determinados géneros, sobre todo el de terror y el de ciencia-ficción. Unos palimpsestos marcados por tener un público potencialmente juvenil; es el caso de *El exorcista* de William Friedkin, *La noche de los muertos vivientes* de George C. Romero o *Blade Runner* y *Alien, el octavo pasajero* de Ridley Scott. En estos casos se ve la carencia de escrúpulos de los mercaderes del cine abasteciendo las exigencias capitalistas de una industria falta de ideas volviendo a explotar los grandes *hits* de la historia del género.

También existe el caso de directores que "remozan" sus propias obras, como puede ser el caso de Manoel de Oliveira con sus cortos *Douro*, *Faina Fluvial* y *A Caça*. Con el primero el director luso intentó buscar un aspecto que mitigase las concesiones que tuvo que hacer a la industria portuguesa de comienzos de la

década de los años 30, en el segundo Oliveira pretendió subsanar la imposición de la censura incorporando los dos finales; uno pesimista y el otro optimista. Este ejemplo nos trae a la cabeza muchísimas obras cinematográficas truncadas con metros de material inédito y desechado por presiones ajenas a la voluntad de su creador; por limitación de libertades, restricciones industriales, condicionamientos comerciales, etc. Son películas que piden a gritos una versión extendida, como es el caso reciente de la maltrata *Guns of New York* de Scorsese.

Los procesos creativos y de posproducción de algunas películas fueron tan complicados y problemáticos que se volvieron materia de inspiración para otros proyectos cinematográficos<sup>8</sup>. Unas etapas complicadas que, en la mayoría de las veces, sirvieron para otorgarles a estos filmes un áurea de "culto". Gracias a este sambenito alguna de estas películas tuvieron una segunda oportunidad para volver de una manera más coherente y respetuosa. Fruto de esta atribución tenemos dos ejemplos recientes: *Apocalypse Now Redux*<sup>9</sup> de Francis Ford Coppola y *Uno rojo, división de choque (Reconstruida)*<sup>10</sup> de Sam Fuller. En los dos casos se echó mano de los *rushes* que se guardaban en los distintos estudios pero mientras en el primero la "redefinición" fue hecha por el propio director, el segundo se realizó con la buena voluntad de especialistas por lo que, a pesar de su aparente "organicidad", cabe preguntarse en que grado pertenece a Sam Fuller o al director responsable de esta restauración. ¿Es lícito volver sobre la pista de antiguos proyectos? ¿Se puede atribuir a las películas un estado constante de *work progress*? Cual es el límite de la potestad del autor sobre su obra? El artista 1 puede acabar una obra inacabada por el artista 2? Para dar luz a esta serie de coyunturas sugiero echar mano a una lista a conflictos parecidos de otras manifestaciones artísticas; Leonardo da Vinci mostró su inconformidad con el resultado final de *La Gioconda* con retoques continuos a lo largo de su vida, la *Catedral de Santiago de Compostela* es un órgano vivo en el que se superponen estilos artísticos de distintas épocas, el *Requiem* de Mozart se sospecha que fue acabado por Salieri, *El Quijote* de Avellaneda motivó la segunda

parte de Cervantes o nuevos arquitectos están finalizando la *Sagrada Familia* de Antoni Gaudí.

Esta ilustración interdisciplinar lo que tiene en común es que critica el hecho de "autoría" adaptándolo al clásico esquema sobre la comunicación. La autoría tiene una doble naturaleza, una fáctica y otra emocional. El autor hace el esfuerzo mental para fijar el punto de partida de la obra y para poner el punto final al proceso creativo. Después el objeto (película, lienzo, partitura) creado sigue conservando ese superávit mental que es el que fomenta una información para que sea percibida o reinterpretada emocionalmente por el espectador en lo que es un segundo proceso creativo. Este excedente mental transmutado percute en otros productos potenciales de excedentes mentales, transmutándose sucesivamente en obras diversas, deudoras, en parte, de la influencia primera<sup>11</sup>. El acto de realización creativa no es un acto puro de autoría por lo que da validez a los continuadores, a los hacedores de *RE-filmes*, porque "retoman" una idea que a su vez es fruto de experiencias y de percepciones anteriores.

La aparición de los *RE-filmes* es motivada por parte de la propia industria cinematográfica que alimenta los anhelos fetichistas de un público impaciente ante la nueva "resolución" de estas películas conflictivas. Pero no todo acaba aquí, estas obras cinematográficas "remendadas" siguen interrogándonos sobre una serie de aspectos que pueden alimentar el debate sobre la pertinencia de esta redimensionalidad cinematográfica que producen este tipo de filmes. Cada versión está emplazada en un tiempo singular, pero de  $t^1$  a  $t^2$  hay una distancia temporal significativa ya que en ella se produjeron cambios del contexto y, sobre todo, del horizonte de expectativas del público. Para el espectador *ex-novo* no supone ningún trauma salvo el de establecer las calidades técnicas de la producción fílmica coetánea. Pero para el espectador que repite experiencia supone un choque importante porque, aún que no quiera, hecha mano de la memoria viéndose envuelto en una analogía respecto a las dos versiones, teniendo en cuenta las diferencias y construyendo nuevos significados, cuestionándose la legitimidad de las apropiaciones y de la autonomía de ambos

filmes. Esta escisión nos lleva a preguntarnos si el *RE-film* es la misma película de la que parte o, por el contrario, es una película diferente.

La respuesta está clara. Si tenemos en cuenta el metraje es diferente y lo mismo deducimos si hacemos una valoración semiótica ya que nos encontramos con un significado mucho más denso por el aumento de información que se nos ofrece. Por consiguiente nos encontramos con nuevos filmes que son el resultado de injertos que producen una epanortosis (una corrección) en la presentación de una película anterior.

Una "rectificación" que nos lleva a "repensar" en lo que supone el concepto de la "representación", reconociendo, de una manera más evidente, que, como dice Santos Zunzunegui, "el fondo de toda imagen es otra imagen". Tras este axioma el cine actual pasa por ser un mecanismo avocado a una manipulación constante de un inmenso archivo de imágenes, a echar mano de una reserva inagotable de gestos, actitudes, historias y narraciones establecidas, es decir, de "reciclar" todo material que sustenta el imaginario colectivo.

## NOTAS

<sup>1</sup> "La esencia de la modernidad descansa, como yo lo veo, en el uso de los métodos característicos de una disciplina para autocriticarse, no para subvertirla, sino para establecer más firmemente su área de competencias". Greenberg, Clement; "Pintura Modernista", 1960, citado en Danto Arthur C.; *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, p.29.

<sup>2</sup> Pérez Bowie, José Antonio; "El cine en, desde y sobre el cine: meta-ficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla", Gil González, Antonio J.; *Metaliteratura y Metaficción*, en *Anthropos*, nº 208, 2006, p.122.

<sup>3</sup> Daney, Serge; *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2004, pp.38-42.

<sup>4</sup> Wees, William, C.; "Found footage y collage épico", VV.AA.; *Desmontaje: film, video/apropiación, reciclaje*, Valencia, IVAM, 1993, p.41.

<sup>5</sup> Debord, Guy; *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Castellote editor, 1976, p.6.

<sup>6</sup> Pacheco Pereira, Beatriz; *Do Porto e do Olhar*, Porto, Folio Edições, 2005, p.63.

<sup>7</sup> Ver Zunzunegui, Santos; *Orson Welles*, Madrid, Cátedra, 2005.

<sup>8</sup> Como puede ser *RKO 281* de Benjamin Ross sobre *Ciudadano Kane* de Orson Welles y el *Cazador blanco, corazón negro* de Clint Eastwood sobre el tiempo previo de rodar *La Reina de África* de John Houston.

<sup>9</sup> La primera versión recibió "una fuerte presión de signo comercial que le llevó a eliminar los elementos más extraños con el fin de hacer accesible la película al público de la época". De este modo la nueva "redefinición" no pretendió "la reconstrucción arqueológica de los materiales rodados (...), sino que fue pensada y elaborada de forma autónoma". Heredero, Carlos F.; "La versión definitiva", *Dirigido por...*, nº 303, julio-agosto, 2001, pp. 20-22.

<sup>10</sup> Sobre esta película habría que profundizar más porque es un proyecto muy complicado de seguir en su fase de posproducción. Sam Fuller

rodó la película pero al comenzar el montaje fue despedido por discrepancias irreconciliables con los estudios. El proyecto se paralizó y comenzó a cambiar de manos pasando hasta por tres estudios distintos. Finalmente se estrenó comercialmente una versión muy reducida donde eran muy evidentes todos los recortes que se practicaran en ella. Esta "chapuza" daba vía libre, moralmente, para retomar este material y así en el año 2004 se estrenó en el Festival de Cannes una versión "reconstruida" en la que se añadían 45 minutos. Esta versión se estrenó en España con un interesante dvd con "extras" que explican todas estas peripecias.

<sup>11</sup> Atanes, Carlos; "Demos lo que sobre a los perros", (consultado el 20 de marzo del 2006). <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Atanes/Perros.htm>