



Universidad de Valladolid

Facultad Filosofía y Letras

**Dpto. Historia Moderna, Contemporánea y de América,
Periodismo y Comunicación Audiovisual y Publicidad**

**Máster Universitario en Cine, Comunicación e Industria
Audiovisual.**

**El *remake* como innovación:
el caso de *Ha nacido una estrella***

Autor: Jorge Sánchez Rodríguez

Tutora: María José Martínez Ruiz

Valladolid, septiembre de 2021

Agradecimientos

A mi tutora, María José Martínez Ruiz, por la paciencia, la templanza, los nervios y el apoyo.

A María, por el cariño y por creer en mí en los momentos oscuros.

A Fernando por enseñarme a amar el cine.

A Rafael por *Bacahlau*.

A mis padres, familia y amigos por permitirme tener mis ideas por extravagantes que fuesen.

Resumen:

El *remake* ha sido un complejo fenómeno históricamente maltratado. En los últimos años, los estudios han comenzado a cambiar la visión; sin embargo, siguen existiendo muchas ideas preconcebidas. Quizá la más extendida sea la negación de las capacidades para la innovación del *remake*, acusándolo de falta de originalidad y conservadurismo, y, con ello, privándolo de su valor artístico. Este texto, a través del análisis histórico-artístico de *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932) y *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937, George Cukor, 1954, Frank Pierson, 1976, Bradley Cooper, 2018), pretende arrojar un poco de luz sobre este tema.

Abstract:

The film remake is a complex phenomenon historically mistreated. In the last decades, studies have begun to change its approach towards it. However, many preconceptions still exist. Perhaps the most widespread is the denial of its innovative, accusing it of lack of originality and conservatism, and, with it, depriving it of its artistic value. This text, through a historical-artistic analysis of *What Price Hollywood?* (George Cukor, 1932) and *A star is born* (William A. Wellman, 1937, George Cukor, 1954, Frank Pierson, 1976, Bradley Cooper, 2018), will try to shed some light to this matter.

Palabras clave: *Remake*. Innovación. *Ha nacido una estrella*. Historia del Cine.

Índice

| | | |
|-------|--|-----|
| 1 | Presentación | 1 |
| 2 | Introducción al <i>remake</i> | 5 |
| 3 | En torno al concepto de <i>remake</i> | 9 |
| 4 | Devenir geográfico e histórico de los <i>remakes</i> | 13 |
| 4.1 | Geografía del <i>remake</i> | 13 |
| 4.2 | Historia del <i>remake</i> | 17 |
| 5 | El <i>remake</i> como innovación: el caso de <i>Ha nacido una estrella</i> | 22 |
| 5.1 | Análisis de caso: <i>Ha nacido una estrella</i> | 29 |
| 5.1.1 | Aspectos generales | 29 |
| 5.1.2 | Diferencias e innovaciones | 37 |
| 5.1.2 | Análisis de una secuencia | 71 |
| | Conclusiones | 89 |
| | Bibliografía | 98 |
| | ANEXO | 108 |

1 Presentación

Este trabajo nace de una reflexión personal surgida a raíz de una serie de lecturas a lo largo del último lustro: *Historia de seis ideas* de Wladyslaw Tatarkiewicz (2001); las obras de Jordi Balló y Xavi Pérez *La semilla inmortal* (1997) y *Yo ya he estado aquí: ficciones de repetición* (2005); y el ensayo breve: *El Narrador* de Walter Benjamin (2008). Los cuatro libros apenas tienen que ver con los *remakes* y solo dos de ellos se relacionan con el mundo audiovisual; en cambio, los cuatro son libros que ofrecen una amplia perspectiva y enseñan a mirar no solo las obras, sino también la propia Historia del Arte y sus dinámicas internas.

Este trabajo pretende mirar los *remakes* con perspectiva, pues es algo que históricamente les ha sido denegado. Entender que, sin apenas ser cuestionado, el mundo del cine vive anclado en el valor único de la novedad (Balló & Pérez, 2005, p. 11), comprender que un *remake* tiene la misma capacidad de creación que cualquier otra película original y despejar los prejuicios románticos y clasistas que siguen circulando hoy en día en torno a los *remakes* cinematográficos.

Por tanto, se establece como objetivo principal reivindicar y poner en valor el fenómeno del *remake* cinematográfico. Para ello se realizará un análisis de caso bajo la lupa de la perspectiva histórica, atendiendo a cómo responden las películas seleccionadas: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932), *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937), *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954), *Ha nacido una estrella* (1976) y *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018) a su contexto cultural y cinematográfico. Una investigación más completa, pero también mucho más extensa y laboriosa de lo que este trabajo permite, incluiría películas como *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011), *Aashiqui 2* (Mohit Suri, 2013) y *Wild Rose* (Tom Harper, 2018) que, si bien no son *remakes* acreditados, mantienen parecidos razonables con la historia o la puesta en escena de alguna de las películas oficiales.

La elección de *Ha nacido una estrella*, en sus diferentes versiones, responde a dos ideas: por un lado, la diferencia entre la primera película y la última es de ochenta y un años, permitiendo observar con claridad esa evolución social y artística sin salir de una misma geografía. Al fin y al cabo, este trabajo propone un acercamiento histórico-artístico al fenómeno del *remake*. Por otro lado, el deseo de luchar contra los prejuicios de Alta y Baja Cultura que afectan al mundo del cine en general, y al *remake* en particular. Y, por último, para combatir la disociación motivación económica-obra artística que marca el mundo del arte.

A la hora de abordar tal análisis, nos proponemos contar con un horizonte claro acerca de la naturaleza del concepto *remake*, para ello procuraremos:

- Definir el concepto de *remake*, su historia y sus geografías.
- Determinar si un *remake* puede ser innovador, o no.
- Determinar cómo un mismo argumento cinematográfico cambia en los diferentes contextos históricos.

Sobre *remake* cada vez hay más escrito, pero todo es muy reciente. Andrew Horton y Stuart McDougal (*Play it again, Sam: retakes on remakes*, 1998), Constantine Verevis (*Film remakes*, 2006) y Thomas Leitch (“Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake”, 1990) fueron pioneros a la hora de señalar la complejidad del fenómeno y a día de hoy siguen siendo los grandes referentes del tema. En *Play it again, Sam* (Horton & McDougal, 1998), cabe destacar el capítulo “Remakes and cultural studies” escrito por Robert Eberwein, donde se habla por primera vez del *remake* cinematográfico como un proceso de re-contextualización. No obstante, sobre esta idea Leonardo Quaresima (“Loving two texts at a time”, 2002) afirmará que un *remake* siempre será una obra diferente y nueva.

El gran problema de la bibliografía sobre *remakes* es que todas giran en torno a Hollywood, mostrándose en contra de esta práctica por sus connotaciones imperialistas (Forrest & Koos, 2012, pp. 2-20). Esta postura política impregna la gran mayoría del pensamiento académico en torno al *remake*, si bien en los últimos años parece que se va revocando en pos de una mirada mucho más limpia. Lucy Mazdon (*Encore Hollywood: Remaking French Cinema*, 2000) abrió camino al señalar las complejidades de los *remakes*

estadounidenses de películas francesas; ahora, libros como *Dead Ringers: The remake in theory and practice* (Forrest & Koos, 2012), *European Film Remakes* (Cuelenaere, Willems, & Joye, 2021) o *Transnational film remakes* (Smith & Verevis, 2017) continúan su estela y abren las puertas a un cambio radical en la percepción del *remake*. Es más, el último libro citado abre una vía que estudia los *remakes* como una forma de relación intercultural que se está convirtiendo en la más adoptada en las últimas publicaciones que reivindican el fenómeno. Un texto muy reciente, pero que con el paso del tiempo cobrará mayor importancia, es la tesis doctoral de Jorge Zarauza Castro, *Historia del remake cinematográfico español* (2020), un exhaustivo repaso histórico por los *remakes* nacionales de películas españolas, pues no solo pone en valor el fenómeno en nuestra cinematografía, sino que se trata de uno de los primeros trabajos realicen una historia del *remake*.

Gran parte de la literatura sobre *remakes* se basa en la comparación entre *remakes*, por lo general con la perspectiva transnacional, como el ya citado *Transnational film remakes* (Smith & Verevis, 2017), “La «glocalización» como rasgo definitorio del *remake* transcultural en televisión” (García Avis, 2017) o los distintos libros y artículos centrados en las adaptaciones estadounidenses de películas de terror japonesas¹. No obstante, sí es habitual encontrar trabajos que aborden el fenómeno desde el punto de histórico, como, por ejemplos del ámbito académico hispano, la tesis doctoral *Intertextualidad, transgenerización y recircunstancialización en la práctica del remake de Salón México* (Chávez Mendoza, 2015) o el artículo “*Remake*, historia e ideología: Hollywood y *Adiós a las armas* de Ernest Hemingway” (Lena Ordoñez, 017), pasando por libros. Si bien, en esta bibliografía se tiende a comentar las diferencias, pero no se da el paso de ligar el *remake* con la innovación.

Sobre *Ha nacido una estrella* hay mucho escrito, especialmente sobre la versión dirigida por George Cukor en 1954, porque suele ser el ejemplo perfecto de película sobre Hollywood, de película sobre alcoholismo o sobre el Sueño Americano. El texto fundamental para entender esa versión y su contexto es el texto de Ronald Haver, *A Star is Born: the Making of the 1954 Movie and its 1983 Restoration*, sobre la película y su

¹ Por mencionar unos pocos: *Japanese horror films and their American remakes* (Wee, 2013), “A comparative analysis of Japanese film and its american remake” (Miura, 2008), “Remaking corporeality and spatiality: US adaptations of Japanese horror films” (Ozawa, 2008), “Cross-cultural fear? Japanese horror films and their Hollywood remake” (Henging, 2016), “Japanese and Korean film franchising and adaptation” (Denison, 2014)

posterior restauración que el mismo autor llevó a cabo. La última versión, al ser tan reciente, apenas hay publicaciones de carácter académico, aunque sí sobre Lady Gaga, la estrella de la película. Por otro lado, no se ha encontrado ningún libro o artículo que aborde todas las obras desde un punto de vista histórico. El autor que más se acerca a ello es James Stratton con su *A star is born and born again: variations on a Hollywood archetype* (2015) que por fecha no incluye la película de Cooper (pero sí *Hollywood al desnudo*, George Cukor, 1932) y que realiza una comparación exhaustiva a niveles temáticos y visuales, pero sin interpretarlas en su contexto.

El trabajo que presentamos consta de una introducción y tres partes bien diferenciadas. En esa introducción se pretende poner sobre la mesa diferentes aspectos y consideraciones que afectan al *remake*, a su reputación y su estudio. Una vez planteadas estas cuestiones, comienza el primer gran apartado, donde se busca repasar qué es considerado *remake* y sus características con el fin de aportar una definición propia que evite algunas de las problemáticas de otras definiciones. Entonces, una vez acotado el término, pasaremos al segundo punto, donde realizaremos un repaso histórico y geográfico para comprender mejor el fenómeno.

El grueso del trabajo, la tercera y última parte, corresponde a un análisis comparativo entre las cinco películas, atendiendo a criterios narrativos, estéticos e históricos. Como este es un trabajo de análisis histórico que busca desvelar cómo el *remake* puede innovar, las películas se analizarán en orden cronológico y teniendo en cuenta solo las películas anteriores. Por último, se añadirá dentro de este bloque, un pequeño apartado dedicado a comentar cómo abordan las cinco películas la misma escena clave –el suicidio– para, a través de este ejemplo representativo, poder discernir más fácilmente los distintos estilos y estéticas de cada película.

2 Introducción al *remake*

El mercado cultural ha vivido muchos años del mito del valor único de la novedad. [...] En las ficciones de repetición, en cambio, se reconoce que el encadenamiento con el pasado es sustancial a su materia narrativa. Y es esta conciencia la que convierte estas ficciones de repetición en territorio experimental, porque buscan la originalidad no tanto en la rememoración de su «episodio piloto» como en la capacidad potencial de este origen para desplegarse hacia nuevos universos. (Balló & Pérez, 2005, p. 11)

Los *remakes*, al igual que otras ficciones de repetición como las secuelas, las sagas o los universos compartidos, no tienen buena fama. Se acusa de “falta de ideas”, de conservadurismo o de afán económico a aquellos que realizan estas obras. Aunque algunas de estas afirmaciones pueden contener algo de verdad, reducir fenómenos tan complejos y con posibilidades tan fértiles, a un puñado de eslóganes repetidos de forma acrítica resulta, cuando menos, vago y falto de rigor. Estas afirmaciones, habituales en la crítica y el público, se trasladan a una gran cantidad de artículos y libros académicos que abordan no solo el cine en general, sino los *remakes* en particular. Esto es porque ninguno consigue superar el prejuicio cultural que niega la compatibilidad de la intencionalidad económica que mueve la producción de muchos *remakes* con un posible carácter artístico (Fernández Labayen & Martín Morán, 2017, pp. 60-61). Un prejuicio fácilmente desmontable si miramos brevemente la Historia del Arte anterior al siglo XIX.

Por otro lado, el desprecio por la repetición –y la consiguiente sobrevalorización de “lo original”– es una idea propia del neorromanticismo contemporáneo. Esta corriente, reaccionaria a la tendencia igualadora de la democracia que convierte lo ordinario en extraordinario, fue introducida en el cine por la política de los autores europea (Stam, 2001, p. 110). Se caracteriza por intentar anclar conceptos del pasado ante la pérdida del aura como consecuencia del auge de la reproducción mecánica. Para ello utiliza elementos propios de la religión, como pueden ser los espacios rituales (las salas de cine), los textos sagrados (las revistas especializadas), los ídolos (directores, actores y actrices) y una experiencia extática (el visionado).

No obstante, desde sus inicios los cineastas se congratularon en la adaptación de textos anteriores. Los hermanos Lumière tomaban inspiración de viñetas cómicas (*El regador regado*, 1984) y la pintura (*Jugadores de cartas*, 1984); George Méliès basó sus películas en las novelas de aventuras de Julio Verne (*Viaje a la Luna*, 1902; *Viaje a través de lo imposible*; 1904), otros autores de fantasía (*Los viajes de Gulliver entre los liliputienses y los gigantes*, 1902) o en las artes plásticas (Pascual Molina, 2017); Alice Guy-Blaché se hizo famosa por sus adaptaciones literarias (*El hada de las coles*, 1896; *La Esmeralda*, 1905) y D.W. Griffith adaptó el ya de por sí controvertido libro *The Clansman* de Thomas Dixon Jr. en la aún más controvertida *El nacimiento de una nación* (1916). A medida que el cine fue creciendo como arte, las adaptaciones no solo no decrecieron en su popularidad, sino que filmografías de cineastas como Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick o Akira Kurosawa, por mencionar algunos de los directores más reconocidos internacionalmente, se agarraron con fuerza a las adaptaciones, tanto literarias como del propio cine y de otros medios. El resultado es que un gran porcentaje de la Historia del Cine proviene de textos previos, generalmente de carácter literario, teatral u oral, dejando claro que importa el cómo, no el qué, y que la palabra “original” no tiene un significado profundo real.

A pesar de todo, las adaptaciones, pese a la resistencia de algunos irreductibles, ya han sido asumidas como un fenómeno neutro, que puede dar lugar a buenas o malas películas y a buenas o malas adaptaciones. Los *remakes*, en cambio, todavía mantienen una mala reputación y son víctimas de una presión sin igual y siempre son mirados con recelo y lupa, llegando a cuestionarse la necesidad de su existencia (Rosewarne, 2020, pp. 1-3).

La única excepción se da cuando hay algún nombre importante dirigiendo. Martin Scorsese, Sergio Leone, Alfred Hitchcock, Douglas Sirk, Michael Mann, Michael Haneke, por mencionar unos pocos. Esto ocurre por dos motivos: el primero es que ya no se construye en torno a la idea de Público, sino a la idea de Autor. Existe la noción –otra vez, romántica– de que le arte ha de ser personal y, por tanto, si busca complacer a una audiencia es un acto aberrante. Esto nos lleva al segundo punto: se asume una intencionalidad artística y no económica en los *remakes* realizados por directores de prestigio; sin embargo, volvemos al concepto neorromántico de lo artístico donde la idea de la Firma se erige como reacción a la mayor importancia que adquiere la reproducción

mecánica. Una idea criticada por Marcel Duchamp ya en 1917 y reiterada por Andy Warhol, Piero Manzoni y un sinfín de aclamados artistas a lo largo de los siglos XX y XXI hasta el punto de convertirse en el tema central de gran parte del arte contemporáneo. Sin embargo, no se ha sabido hacer esa crítica efectiva, pues, lejos de conseguir sus objetivos y abolir las nociones de autoría, las han reforzado como aquellas características, muchas veces únicas, que otorgan valor a una obra de arte.

No deja de ser curioso, saliéndonos del ámbito cinematográfico por un momento, que los museos de arte contemporáneo estén llenos de obras que, en el fondo, son *remakes*. Es el caso de los *ready-made*, series de cuadros, homenajes, collages pop u otro tipo de obras que parte de la realidad o trabajos previos que reformulan para generar una nueva (Bourriaud, 2007, p. 7). Entonces, ¿por qué el *remake* está tan bien valorado en el arte contemporáneo y, en cambio, en el cine es uno de los mayores pecados que se puede cometer? Por una cuestión de clase. El cine es un arte popular, el arte contemporáneo es para las élites. No obstante, esta diferenciación por clase también salta, a veces, al cine.



Fig. 1. *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (Richard Hamilton, 1956). Kunsthalle Tübingen, Baden-Württemberg



Fig. 2. *La rueda de bicicleta* (Marcel Duchamp, 1913). MoMA, Nueva York

Un caso especialmente flagrante e ilustrativo es *Vivir sin aliento* (Jim McBride, 1983) que adapta al mercado independiente estadounidense *Al final de la escapada* (Jean-Luc Godard, 1960). La recepción crítica fue tibia y en Francia se llegó a estrenar bajo el título *A bout de Soufflé Made in USA*. La falta es doble, pues, por un lado, se trata de un *remake* ejemplar, hecho desde la devoción absoluta y tomando todo aquello que hacía

especial a la película de Godard y adaptándolo al nuevo contexto –de la Francia de finales de los 50 a los Estados Unidos de los 80. Pero, además, el propio director francés ha admitido que su película era, en cierta manera, un *remake* de varias películas de cine negro de serie B (Verevis, 2006, p. 158) y, en alguna ocasión, se ha vanagloriado de que él “roba ideas” y que la propiedad intelectual no existe (Pfanner, 2010).

Se puede afirmar, por tanto, que el *remake* es un fenómeno extendidamente despreciado, como consecuencia de la interpretación política que se hace desde la crítica europea en oposición al poderío de Hollywood. También se le niega su capacidad creativa, apegándose más al hecho de volver a contar una historia que a los cambios clave que se han producido.

3 En torno al concepto de *remake*

En los últimos años, la palabra “*remake*” ha despertado tantos debates, académicos o no, que hasta cierto punto se ha desvirtualizado su significado mientras ganaba acepciones. Es un concepto que, si bien es bastante conocido gracias a una gran presencia mediática en las últimas décadas, definirlo de forma estricta es imposible, pues siempre habrá excepciones y mezclas con otros términos similares (Cuelenaere, Willems & Stijn Joye, 2021, pp. 2-3).

El *remake* se fundamenta en dos conceptos: el crédito y la audiencia. El primero se enmarca dentro del ámbito legal-industrial y corresponde a la compra de los derechos de explotación de una película. Algunos autores se quedan en esta frontera a la hora de definir el *remake*, pues para ellos es un fenómeno puramente industrial; sin embargo, dejan fuera el plagio (*Por un puñado de dólares*, Sergio Leone, 1964²), el homenaje (*Bichos: una aventura en miniatura*, John Lasseter, 1998³) o un *remake* sin acreditar (*Maan Gaye Mughall-E-Azam*, Sanyay Chhel, 2008⁴). A esto se suma que los *remakes* son anteriores a la industria y a la propiedad intelectual. Las copias, los plagios y las nuevas versiones de películas preexistentes conformaron el grueso de la producción de esta época inicial, aprovechándose de la escasa legislación, la distancia física⁵ y la escasa preservación⁶. Por tanto, delimitar la definición a la propiedad, como hace Thomas Leitch (Leitch, 1990, p. 138), es quedarse corto, pues deja de lado el apartado estético del fenómeno.

Constatine Verevis apunta (Verevis, 2006, pp. 2-3), señalando como referencia a Robert Altman, que los *remakes* se comportan como un género en tanto dependen en gran medida del reconocimiento de una audiencia del carácter intertextual de la obra. En el caso de los géneros son los códigos arquetípicos y el resto de películas que conforman ese género, mientras que con los *remakes* se trata del texto previo. Este conocimiento se adquiere de forma extratextual, como el conocimiento de la Historia del Cine, la memoria

² *Yojimbo* (Akira Kurosawa, 1961)

³ *Los Siete Samuráis* (Akira Kurosawa, 1954)

⁴ *Ser o no ser* (Alan Johnson, 1983; y Ernst Lubitsch, 1942)

⁵ Era improbable que, si Thomas Edison copiaba una película a George Méliès y la distribuía en Estados Unidos como original propio, el mago francés se enterase del plagio.

⁶ La primera versión de *El hada de las coles* (Alice Guy-Blaché, 1894) se encuentra perdida; sin embargo, se conserva gracias a que la directora decidió rodar otras dos versiones de la misma historia en 1900 y 1902.

colectiva, la lectura de críticas, o incluso, una demanda judicial como en el caso de Sergio Leone. Esta necesidad intrínseca de un público permite explicar, en parte, como veíamos en la introducción, el desprecio que existe por los *remakes* porque no están enfocados en la autorrealización o la expresión personal, sino hacia una audiencia. Y, pese a lo que pueda parecer, esta distinción ya existía antes del cine. Como cuenta Walter Benjamin en *El Narrador* (Benjamin, 2010), con la aparición de la novela moderna surgieron dos modelos de escritores: el novelista, que escribe para sí mismo desde la confusión existencial, cuya obra es inalterable y cuyo lector está lleno de prejuicios, y el narrador oral, que sabe adaptar la historia a su audiencia y cuyo relato es capaz de repetirse, modificarse y transmutar una y otra vez con la finalidad de crear memoria y transmitir. Estos mismos arquetipos encajan con la dicotomía habitual, cine de autor vs. cine comercial, dentro del cual se suelen enmarcan los *remakes*.

Una puntualización clave la realizan Jordi Balló y Xavi Pérez en *La semilla inmortal* (1997) al remarcar el término “trama universal” como narrativas y personajes arquetípicos que se repiten a lo largo del tiempo y de la geografía. Así Verevis, citando a Lesley Stern, subraya la relación, casi aristotélica, entre *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1986) y *Centauros del Desierto* (John Ford, 1955) como *remake* el primero del segundo, en tanto vuelven a contar una historia similar, con unos personajes muy próximos y con el “hogar” y “fuera” como principales anclas temáticas. Además, se apunta que Cady, el personaje interpretado por Robert De Niro en *El cabo del miedo* (Martin Scorsese, 1991), es una nueva versión del personaje original en *El cabo del terror* (J. Lee Thompson, 1962); al tiempo que es una nueva “reencarnación” del Travis Bickle de *Taxi Driver* y un *remake* del Reverendo Harry Powell de *La noche del Cazador* (Charles Laughton, 1955). Y concluye: “The above examples of *A Kiss before dying*, *Cape of Fear* and *The Searchers/Taxi Driver* demonstrate that ‘the intertext, the precursor text, is never singular and never a moment of pure origin’ (Verevis, 2006, p. 27).

Esta última afirmación se complementa bastante bien con los postulados que rigen *La semilla inmortal* (Balló & Pérez, 1997). Precisamente Jordi Balló y Xavi Pérez ponen también el ejemplo de *Taxi Driver* y *Centauros del desierto*; sin embargo, ellos parten de una trama universal que denominan “El Retorno al hogar” y cuyo principal exponente –que no necesariamente el primero– es *La Odisea*. De esta forma, tanto John Ford como Martin

Scorsese participan, como si de una idea platónica se tratase, de esta trama universal, pero sin llegar a ser *remakes*.

Otro tipo de caso que tradicionalmente se enmarca dentro de la categoría de *remake* –y de donde algunos teóricos, como Thomas Leitch, parten unívocamente– son las nuevas adaptaciones de obras de otros medios, por lo general la literatura y el teatro, pero también la televisión, el cómic o el videojuego. Estas nuevas adaptaciones son la gran mayoría de los denominados *remakes*. Por aportar un dato que, si bien no es extrapolable a todo el fenómeno, sí es esclarecedor: Jorge Zarauza Castro, en su tesis sobre el *remake* cinematográfico español, concluye que solo el 15,2% de los *remakes* son versiones de una obra cuyo argumento es original (p. 1460). Es el caso de *Ben-Hur* de Lewis Wallace⁷, de *El cartero llama dos veces* de James M. Cain⁸ o de *Mujercitas* de Louisa Mary Scott⁹. Sin embargo, se produce un fenómeno peculiar e imprevisible: nadie concibe *Trono de Sangre* (Akira Kurosawa, 1957) como un *remake* de *Macbeth* (Orson Welles, 1948) sino que se piensa como una nueva versión de *Macbeth*, la pieza teatral de William Shakespeare. En cambio, todo el mundo concibe *Rebecca* (Ben Wheatley, 2020) como un *remake* de *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) y no la nueva versión de *Rebeca*, la novela de Daphne Du Maurier. ¿Por qué sucede esto?

Porque, como apunta Thomas Leitch (Leitch, 1990, p. 139), este fenómeno se compone de tres ejes: la nueva película, el texto original (la novela o la obra de teatro) y otras versiones cinematográficas anteriores. Tres textos que dialogan entre sí y, dependiendo de qué texto conoce más el espectador, se denominará “*remake*”, si es la versión cinematográfica quién goza de más estatus, o “nueva adaptación”, si es la obra original. Una visión más radical serían las distintas versiones de un mismo hecho real donde el texto original sería el acontecimiento histórico.

⁷ Adaptada en *Ben-Hur* (Sidney Olcott, Frank Oakes Rose y H. Temple, 1907); *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925); *Ben-Hur* (William Wyler, 1959); *Ben-Hur* (Timur Bekmambetov, 2016)

⁸ Adaptada en *Le Dernier Tournant* (Pierre Chenal, 1939); *Obsesión* (Luchino Visconti, 1943); *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett, 1946); *Chair de Poule* (Julien Duvivier, 1963); *El cartero siempre llama dos veces* (Bob Rafelson, 1981); *Szenvedély* (György Feher, 1998); *Jerichow* (Christian Petzold, 2008).

⁹ Adaptada en *Mujercitas* (Alexander Butler, 1917); *Mujercitas* (Harley Knoles, 1918); *Mujercitas*, (George Cukor, 1933); *Mujercitas* (Mervyn LeRoy, 1949); *Mujercitas* (Gillian Armstrong, 1994); *Mujercitas* (Clare Niederpuem, 2018); *Mujercitas* (Greta Gerwig, 2019)

No obstante, las producciones no se realizan en un espacio aislado y suele haber interferencias y puntos medios. Un ejemplo sencillo y común son las aportaciones de la inacabada *El señor de los anillos* (Ralph Bakshi, 1978) a la trilogía realizada por Peter Jackson (*El señor de los anillos: La comunidad del anillo*, 2001, *El señor de los anillos: Las dos torres*, 2002, *El señor de los anillos: El Retorno del rey*, 2003). Tales aportaciones son innegables, aunque no se acredite de ninguna forma. Un caso más complejo es *Nosferatu, vampiro de la noche* (Werner Herzog, 1979) donde se readapta de nuevo la novela *Drácula*, ahora sí, sin acusaciones de plagio de por medio al haber expirado los derechos de autor de la novela y pasar a dominio público, recuperando los nombres originales, al tiempo que mantiene la estética, los diseños y la trama de *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1921). Es, por tanto, una obra que no solo dialoga con la película de Murnau, sino también con la obra de Bram Stoker, complicando la relación entre los textos. Una relación similar se puede observar también en aquellos “remakes puros” que se han multiplicado en el tiempo. Es decir, aquellos textos estrictamente cinematográficos que se han realizado en tres o más ocasiones, como *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933, John Guillermin, 1976, Peter Jackson, 2005, Jordan Vogt-Roberts, 2014), *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968, Tom Savini, 1990, Jeff Broadstreet, 2006, Zebediah De Soto, 2015) o el caso que nos ocupa: *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937, George Cuckor, 1954, Frank Pierson, 1976, Bradley Cooper, 2018). En estos casos, las nuevas películas dialogan con todas y cada una de sus predecesoras.

Una buena definición para este trabajo, equilibrada, pero concisa, podría ser “una nueva adaptación cinematográfica de una película original anterior, o que se basa en una película original, ya sea a través de su guión o de su puesta en escena”, pues descarta las adaptaciones de otros medios, que resultan muy imprevisibles en su denominación, y aquellas obras que caerían dentro de las tramas universales. De la misma manera introduce en la ecuación la puesta en escena, permitiendo hablar también de *remakes* no oficiales, homenajes y plagios. De este modo, se aísla el fenómeno en lo estrictamente cinematográfico, facilitando su estudio, al tiempo que no se extiende tanto como para perder significado o fuerza.

4 Devenir geográfico e histórico de los *remakes*

4.1 Geografía del *remake*

Un elemento fundamental, que rara vez se aborda, es entender el fenómeno del *remake* como un fenómeno geográficamente diverso y transnacional. Gran parte de las publicaciones giran en torno al mismo eje EEUU vs. resto del mundo, con Hollywood como la industria nacional que más *remakes* produce y, por tanto, aquella que define el fenómeno; sin embargo, no podría estar más lejos de la realidad. La industria estadounidense produce *remakes*, quizá en mayor número que los producidos en Europa, pero desde luego no más que la industria india o la hongkonesa¹⁰.

Esta distorsión del fenómeno se debe al papel clave que juega la crítica (Verevis, 2006, p. 143). La crítica, generalmente de regusto europeo y con los críticos de *Cahiers du cinema* como referentes, busca ofrecer una oposición frente al poderío de la industria estadounidense, al tiempo que potenciar la propia. Esta dialéctica deja fuera al resto de cinematografías que no son Hollywood o Europa¹¹. Raramente una película nigeriana o una india serán consideradas –si es que llegan a ser vistas– como una amenaza como algo reseñable, pese a ser las dos cinematografías que más películas producen al año (UNESCO, 2021); muchas de ellas *remakes*.

Esto queda patente también en cómo la crítica trata los *remakes* europeos, donde parece que, al entrar en la relación binaria Estados Unidos vs. Europa, la intención industrial se deja de lado en pos de una intencionalidad artística (Forrest & Koos, 2012, p. 16; Cuelenaere, Willems & Stijn Joye, 2021, p. 4). Esta excusa autoral redime de forma parcial el pecado de la creación de un *remake*, aunque no del todo. Esto quedó patente en la confusión generada por Michael Haneke cuando hizo *Funny games* (2007), un *remake* plano a plano de su película de 1997 para el mercado estadounidense. El director procuró que ambas películas fuesen prácticamente iguales; para ello, introdujo cambios mínimos

¹⁰ Concluir datos concretos en estas cinematografías es muy laborioso o casi imposible, pues muchos de los *remakes* son ilegales u homenajes que no acreditan a la película original, haciendo aún más subjetivo si se trata de un *remake* o no.

¹¹ Esto incluye también aquellas películas realizadas geográficamente fuera de los dos principales focos que, sin embargo, se conciben bajo ideas estéticas y pensamientos occidentales, pues, en el fondo, solo favorece a las industrias occidentales.

para ajustarse a las nuevas tecnologías y al contexto industrial norteamericano (Look, 2017).

Un dato interesante que muestra el gran poderío del *remake* como herramienta de resistencia nacional ante la inexorable importación de películas internacionales, principalmente estadounidenses, es el siguiente: aquellos países que más remakes realizan tienden a tener taquillas más favorables a las películas locales y no a las internacionales. Este es el caso de Nigeria, Hong Kong (Aufderheide, 1998, 192-193), India, Estados Unidos y, en alguna ocasión, Brasil (Verevis, 2006, pp.16-17). Esto se da porque, como explica Patricia Aufderheide (Aufderheide, 1998, p. 193): “Like genre work generally, imitation emphasizes treatment, style, and selection rather than originality of raw material, and it positively values entrepreneurial opportunism”.

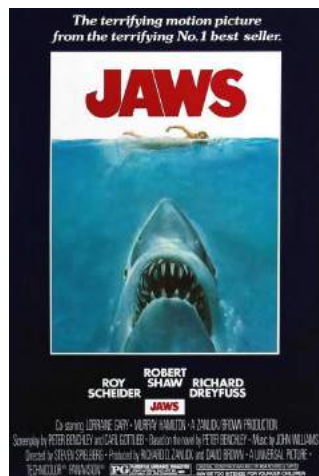


Fig. 3. Cartel publicitario de *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975)

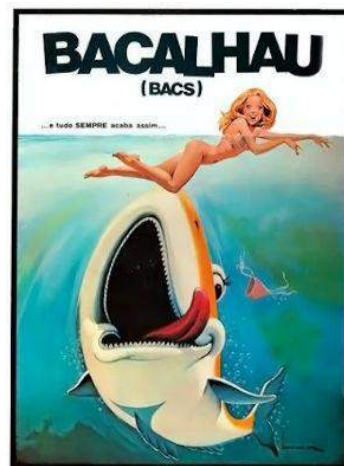


Fig. 4. Cartel publicitario de *Bacalhau* (Adriano Stuart, 1975)

En concreto, una de las prácticas de resistencia más comunes internacionalmente es la parodia o el *remake* en clave cómica de éxitos internacionales. En Brasil, por ejemplo, donde la taquilla ha tendido a estar dominada por las películas estadounidenses, se han dado los casos de *Matar ou correr* (Carlos Manga, 1954), *Bacahlau* (Adriano Stuart, 1975) (Fig. 4) y *Costinha e o King Mong* (Alcino Diniz, 1977), que compitieron en taquilla, con resultados positivos, junto a las películas que parodiaban: *Solo ante el peligro* (Fred Zinneman, 1952), *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975) (Fig. 3) y *King Kong* (John Guillermin, 1976), respectivamente. También es el caso, si bien se rodó tres décadas

después a la cinta parodiada *Sonrisas y lágrimas* (Robert Wise, 1965), de *O Noviço Rebelde* (Renato Aragão, 1997) que fue la película más taquillera en Brasil en 1997¹².

Tanto Hong Kong como las distintas industrias cinematográficas indias, como ya se ha mencionado, tienden a rehacer tanto éxitos propios –*Don: the chase begins again* (Garhan Akhtar, 2006) recupera *Don* (Chandra Barot, 1978)– como internacionales –*Every cloud has a silver lining* (因禍得福, Chiang Wai-Kwong, 1960) adapta *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959), *Kaante* (Sanyau Gupta, 2002) adapta *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992). En este último caso, si bien suelen ser fracasos de taquilla, adaptan –en muchas ocasiones plagian o copian, pues raramente se hace de forma legal–, como si de una traducción se tratase, a su contexto cultural y a sus rasgos estéticos. Hacen suyas películas internacionales como pueden ser *Sin Perdón* (Lee Sang-il, 2013)¹³ trasladando el western homónimo protagonizado y dirigido por Clint Eastwood (1992) al Japón del siglo XIX. En la India, en concreto, dentro del *remake* en la industria india, hay un fenómeno muy particular pues Bollywood, la industria india más grande en términos monetarios y de proyección internacional, con sede en Bombay y con el Hindi como idioma principal, en los últimos años ha tendido a rehacer éxitos realizados en el Sur de India¹⁴, como son los casos de *Ghajini* (A. R. Murugadoss, 2005), película tamil que en 2008 fue rehecha por el mismo director bajo el mismo nombre, o *Bhool Bhulaiyaa* (Priyadarshan, 2007) que partía de la cinta malabar *Manichithrathazhu* (Fazil, 1993).

En Nigeria, como sucede también en la India, en los últimos años ha crecido el número de *remakes* producidos, pero en su gran mayoría de obra propia. Esto sucede para aprovechar las nuevas tecnologías y equipos de rodaje, al tiempo que recuperan grandes obras transgeneracionales del pasado. De esta manera, se da una nueva oportunidad a películas del siglo XX que se rodaron en condiciones y con equipos mejorables (Ososanya, 2019), y facilita la exportación de su cinematografía al extranjero, especialmente a través de Netflix. El resultado fue que en 2019 la precuela –a nivel extratextual, es un *remake*– *Living in bondage: Breaking Free* (Ramsey Nouah, 2019) de *Living in bondage* (Chris Obi Rapu, 1992), fue la película más taquillera en Nigeria en 2019. Además, se espera que en

¹² <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>. Recuperado el 28/07/2021.

¹³ La película, en este caso, no es hongkonesa, sino japonesa, aunque dirigida por realizador coreano.

¹⁴ Traducción propia del término South of India, término usado para englobar las cuatro industrias de Tamil, Kannada, Telugu y Malayalam con el fin de hacer frente Bollywood.

los próximos años aumente el número de remakes de películas del “Old Nollywood”. No obstante, el acto de rehacer películas del pasado, con la memoria de la audiencia como principal elemento extratextual, ayuda a tomar las riendas de cómo recordamos el pasado, creando una memoria colectiva a través del cine (Walia, 2014, 35-36).

En Estados Unidos el *remake*, tanto propio como transnacional, tiene una gran tradición y siempre ha tenido la misma mala prensa (Herbert, 2017, pp. 213-214). Por lo general, los *remakes* estadounidenses no operan de forma muy distinta a la del resto de *remakes* transnacionales: se utilizan estrellas locales –ya sean actores, actrices o directores– para enganchar al público; con ello, al tiempo desarraigan por completo el contenido cultural de las obras originales y las adaptan para acomodarlas a su mercado, con la particularidad, de tratarse de que ese mercado está hiperglobalizado. De esta manera y teniendo en cuenta que Hollywood domina las vías de distribución a nivel mundial, muchos de los productos no se encuadran en una cultural nacional concreta, pareciendo desposeídos de raigambre cultural (Willis, 2017, 54-56), sino que responden a una sociedad y cultura globalizadas.

Por último, en España, y en Europa en general, el *remake* no tiene buena acogida, aunque sea una práctica relativamente habitual; si bien el *remake* de obras nacionales lleva en decadencia desde los años 60 (Zarauza, 2020, pp. 1453-1454). En el género donde se han dado *remakes* en los últimos años es la comedia familiar, como, por ejemplo, *Perfectos Desconocidos* (Alex de la Iglesia, 2017, adaptando *Perfetti Sconosciuti*, Paolo Genovese, 2016), *Kiki, el amor se hace* (Paco León, 2015, adaptando *The little death*, Josh Lawson, 2014) o *Padre no hay más que uno* (Santiago Segura, 2019, adaptando *Mamá se fue de viaje*, Ariel Winograd, 2017). En la mayoría de los casos no se rehacen películas españolas, sino extranjeras (Italia, Francia, Australia, México, Argentina). Como último apunte, en el borrador, publicado en enero de 2021, del *Proyecto de Orden por la que se modifica la Orden CUD/582/2020, de 6 de junio, por la que se establecen las bases reguladoras de las ayudas estatales para la producción de largometrajes y de cortometrajes y regula la estructura del Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales* se apunta que se otorgará con la máxima puntuación a “guiones originales o adaptaciones de obras literarias españolas”. Es decir, se trata de una medida que, como han observado varios periodistas (Blanes, 2021; Europapress, 2021), busca disuadir, ante el auge

producido en el último lustro, a los productores de realizar *remakes* de películas extranjeras en el futuro.

4.2 Historia del *remake*

Hacer un recorrido histórico por el *remake* sin que haya un estudio a gran escala del fenómeno del *remake* que no se centre en el tradicional eje Estados Unidos vs. resto del mundo, resulta, cuanto menos, parcial y desequilibrado, reforzando las desigualdades tradicionales al dar visibilidad solo a ciertas geografías (Estados Unidos y Europa). Por tanto, vamos a intentar hacer un repaso de aquellos cambios globales que de alguna manera ayudaron a cambiar el fenómeno del *remake*. Así, Constantine Verevis (Verevis, 2006, p. 107) establece tres grandes categorías en torno al concepto de *remake*. Si bien el autor lo reduce a Hollywood, es perfectamente extrapolable al resto del mundo, pues responden a cambios de paradigma que, antes o después, han afectado al mundo entero:

- 1894-1917. El *remake* como copia. Desde el cine pionero hasta la consolidación de la industria.
- 1917-1960. El modelo clásico del *remake*. Desde la consolidación de la industria hasta la aparición de la televisión.
- 1960s-. El *remake* como homenaje. Desde la aparición de la industria hasta la actualidad

Como se ha comentado unos párrafos más arriba, se llevan replicando películas desde los primeros meses del cinematógrafo. En un principio, debido a la falta de legislación y de organismos que vigilasen la protección de propiedad; sin embargo, hay que señalar el carácter didáctico que tuvo la copia en estos primeros años. Se copiaba como método de formación, como ocurre en cualquier ámbito cuando se desconoce. Los pioneros aprendieron



Fig. 7. *Los jugadores de cartas* (Paul Cézanne, 1893). Museo d'Orsay, Paris.

copiando las obras de aquellos que realizaron algún avance o descubrimiento y, al mismo tiempo, son copiados si ellos mismos realizan algún tipo de hallazgo. En ese sentido, no hay mejor ejemplo, por ser uno de los primeros casos, que el cortometraje de George Méliès, *Los jugadores de cartas* (Fig. 7), que copia el tema – basado en una serie de cinco cuadros de Paul Cézanne (Fig. 5)– de una película homónima de los Hermanos Lumière (*Los jugadores de cartas*, 1894) (Fig. 6). Por tanto, esta copia didáctica – también visible en los primeros pasos de todos los cineastas– permite avanzar la técnica y el lenguaje al partir de algo ya previo y mejorarlo o perfeccionarlo.



Fig. 6. Fotograma *Los jugadores de cartas* (Louis Lumière, 1895).



Fig. 7. Fotograma de *Los jugadores de cartas* (George Méliès, 1895).

El siguiente paso lógico fue la creación de una industria audiovisual. El *remake*, oficial o no, con el mismo título o no, fue una forma de extraer el máximo beneficio a una inversión, aprovechando que gran parte de las películas, una vez cerrado su circuito comercial, quedaban archivadas en los almacenes del estudio. Es decir, hacer un *remake* era una forma de recuperarlas al tiempo que ofrecían algo nuevo. Este es el caso de *El halcón maltés* (John Huston, 1941). La novela homónima de Dashiell Hammet había sido llevada al cine otras dos veces en los diez años previos a cargo de Roy Del Ruth (*El Halcón Maltés*, 1931) con Ricardo Cortez como Sam Spade en una producción Pre-Code y William Dieterle (*Satan met a girl*, 1936), con Bette Davies y un viraje hacia la comedia.

Esta condición hizo que las películas que tenían un gran potencial para realizar *remakes* tuviesen un mayor valor que aquellas que no. Así los potenciales *remakes* servían como moneda de cambio para saldar deudas (Pierce, 2013, p. 41), pero, sobre todo, lograron salvar bastantes películas de la destrucción (Pierce, 2013, p. 31). Alfred Hitchcock, Yasujirō Ozu, John Ford, Howard Hawks o Douglas Sirk fueron algunos de los directores encargados de realizar estas nuevas versiones; en ocasiones hasta de sus propias obras como *Ukigusa* (Yasujirō Ozu, 1934 y 1959); *El hombre que sabía demasiado* (Alfred

Hitchcock, 1934 y 1956); o *Bola de fuego* (Howard Hawks, 1941) y *Nace una canción* (Howard Hawks, 1948).

La invención de la televisión permitió la recuperación de esos abandonados catálogos de los estudios. Este cambio, si bien vino anticipado por la creación de la Cinemateca Francesa y otras instituciones que preservaban y volvían a proyectar películas cuyo circuito comercial ya había finalizado, ahora con intenciones educativas y culturales, provocó que el acceso a la Historia del Cine – y, por tanto, a la capacidad de reconocer con mayor facilidad en las nuevas obras textos del pasado – se generalizase más allá de un grupo reducido de cinéfilos, cineastas y amantes del cine. Así lo recuerda Martin Scorsese en el inicio de *Mi viaje a Italia* (Martin Scorsese, 1999):

This is a 16-inch RCA Victor television set. The same kind that my father bought in the late forties. Now he first italian film that I remember seeing were in this little screen. My family around me in pretty much a room like this. Now, I'm American, so when I decided to try make films, I actually thought that my place was going to be in Hollywood. I mean, if you are a filmmaker in America, that's where they make the movies. But then, the more films I made, the more I realize what an indeleble mark italian cinema had left on me¹⁵

Estas palabras de Scorsese demuestran el gran impacto que tuvo la televisión a la hora de expandir sus miras culturales, aprender Historia del Cine y formarse como cineasta. En esa línea, internet no ha hecho sino profundizar en este aspecto, al posibilitar el acceso a toda la información posible sobre la propia Historia del Cine, pero también sobre su intrahistoria, así como las bases de datos y filmotecas. No obstante, Martin Scorsese, sin darse cuenta, también definió, no solo el tipo de cine que se ha realizado desde principios de la década de los 60 hasta la actualidad, sino también la aproximación hacia el *remake* de la cual él mismo es uno de los máximos exponentes: el *remake* como homenaje. Martin Scorsese, como director cinéfilo, ha homenajeado muchas películas en sus propias obras como forma de reconocimiento y acto de amor. Desde la escena final de *Uno de los nuestros* (Martin Scorsese, 1994) que recrea el rollo inicial/final de *Atraco y robo a un tren* (Edwin S. Porter, 1902) hasta *La parada de los monstruos* (Tod Browning,

¹⁵ “Este es un televisor RCA Victor de 16 pulgadas. El mismo modelo que compró mi padre a finales de los 40. Las primeras películas italianas que recuerdo haber visto fueron en esta pequeña pantalla. Con mi familia alrededor, en una habitación como esta. Ahora bien, yo soy estadounidense, así que cuando decidí intentar hacer películas, pensé que debía dirigirme a Hollywood. Quiero decir, si eres un cineasta en Estados Unidos, allí es donde hacen las películas; sin embargo, a medida que iba haciendo películas, me di cuenta de la huella imborrable que el cine italiano había dejado en mí.”

1933) en *El lobo de Wall Street* (Martin Scorsese, 2013), pasando por los dos *remakes* que ha realizado: el ya mencionado *El cabo del miedo* (Martin Scorsese, 1994) que parte de *El cabo del terror* (J. Lee Thompson, 1962) e *Infiltrados* (Martin Scorsese, 2006) que rehace la película hongkonesa *Internal Affairs* (Andrew Lau & Alan Mak, 2002).

Sin embargo, esto no se circunscribe solo a cineastas cinéfilos –Todd Haynes, Quentin Tarantino, Jean-Luc Godard o el propio Martin Scorsese–, sino que marca en gran medida todos los *remakes* realizados en los últimos años. Todos ellos, pese al anhelo de beneficio económico que siempre está ahí¹⁶, tienen un componente emocional y de reverencia hacia el material original muy grande, algo que no necesariamente estaba presente en la etapa clásica. Es decir, si en la época clásica las *majors* se caracterizaban por explotar sus propiedades al máximo para alcanzar el mayor rendimiento económico de una obra, durante esta nueva era buscan beneficio económico a través del homenaje del director a películas pasadas y al vínculo emocional del público. Pero, además, comienzan a aparecer otras motivaciones para rehacer películas que no son económicas, como puede ser el homenaje personal (Todd Haynes y R. W. Fassbinder) o la vocación experimental. En esta línea el *remake* es un vehículo para la reflexión sobre la autoría, la originalidad y la autenticidad como *Psicosis* (Gus van Sant, 1998) o *Man with a movie camera: The global remake* (Perry Bard, 2007-2017) (Fig. 8). Sendas películas hacen la máxima reverencia al calcar plano a plano a sus precedentes, al tiempo que las usan como material para llevar a cabo sus propias reflexiones estéticas.

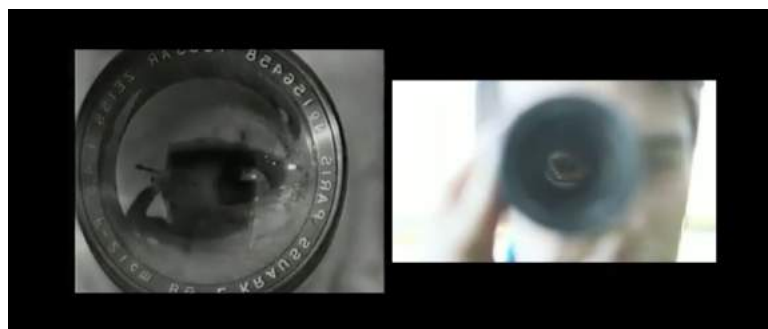


Fig. 8. Fotograma de *Man with a movie camera: The global remake* (Perry Bard, 2007-2017)

Esta ligadura emocional del *remake* a la obra original se refleja en las películas, con sus excepciones (*El beso de la pantera*, Paul Schrader, 1982¹⁷), mucho más apegadas,

¹⁶ Al fin y al cabo, los *remakes* tienden a abundar en momentos económicamente inseguros (Koos, 2002, p. 3)

¹⁷ *La mujer pantera* (Jacques Tournau, 1941)

tanto en términos de fidelidad textual (*Vivir sin aliento*, Jim McBride, 1984¹⁸, *Awara Paagal Deewana*, Vikram Bhatt, 2002¹⁹) como de espíritu (*El planeta de los simios*, Tim Burton, 2001²⁰, *Ocean's Eleven*, Steven Soderbergh, 2001²¹) a las películas originales.

En resumen, a lo largo de la corta, pero intensa Historia del Cine ha habido tres cambios importantes que han marcado, en líneas generales, la aproximación al *remake*: didáctico (época pionera), explotación de la propiedad (época clásica) y emotivo (época moderna y actualidad). Ahora bien, los conceptos no son excluyentes, sino aquel que predomina en cada época; y en una misma película pueden convivir varias motivaciones distintas.

Por ejemplo, en *El Rey León* (Jon Favreau, 2019) coexisten tres motivaciones: por un lado, por la innegable voluntad de explotación de su propiedad por parte de Disney, responsable de la producción; por otro, además de jugar con la nostalgia como estrategia de marketing, se desprende un apego emotivo casi reverencial por parte del equipo creativo hacia la cinta de animación que se traduce en un *remake* plano a plano; y por último, derivado precisamente de ese carácter de calco se desprende el carácter didáctico, pues, como otros muchos *remakes*, sirve para desarrollar una tecnología, en este caso mezclando motores de videojuegos, realidad virtual y animación hiperrealista.

¹⁸ *Al final de la escapada* (Jean-Luc Godard, 1960)

¹⁹ *Falsas apariencias* (Jonathan Lynn, 1999) y *The Matrix* (Lana & Lily Wachowski, 1999)

²⁰ *El planeta de los simios* (Franklin Schaffner, 1968)

²¹ *La cuadrilla de los once* (Lewis Milestone, 1960)

5 El *remake* como innovación: el caso de *Ha nacido una estrella*

La diferenciación entre “creación”²² e “innovación”²³ es, como muchos de los problemas tratados en este trabajo, de origen religioso. La creación, entendida como creación *ex nihilo* o creación desde la nada, es una característica divina. Por tanto, el hombre no puede crear, solo innovar o imitar sobre aquello ya creado. Esta idea en realidad se remonta a las primeras reflexiones estéticas durante la Antigüedad y ha sido la predominante en la Historia del Arte (Tatarkiewicz, 2001, p. 279). No obstante, si bien el humanismo del Renacimiento había comenzado el debate, fue con la crisis de fe sufrida en el siglo XIX y el auge del positivismo cuando se comenzó a ver al artista como un dios en miniatura, capaz de crear sobre la blancura de un lienzo o un papel. Esto, a su vez, se reitera en el desprecio patente por la imitación, el pasado y la tradición, algo que corre en paralelo a la admiración desbocada por la ruptura y “lo nuevo” (Girard, 2018, p. 168).

El *remake*, por definición, juega en la liga de la innovación, pues siempre parte de una historia previa ya contada, de unos personajes ya presentados y, a veces, de una estética ya vista; en cualquier caso, los lleva, como mínimo, a un contexto diferente. Esto, entendido bajo el marco del desdén hacia la repetición y la tradición, tendría un carácter negativo en tanto que no son actos rupturistas o creadores. No obstante, como afirman Balló y Pérez (1997, p. 7):

No debe entenderse esta pertenencia a una cadena creativa como una limitación. Muy al contrario, lo que hace el cine es evocar los modelos narrativos anteriores con una puesta en escena que provoca que una determinada historia resulte nueva, fresca, recién inventada, y sugiera una manera contemporánea de entender una trama ya evocada en algunas de las mejores obras del pasado.

Estas palabras, si bien se refieren a las tramas universales y a arquetipos previos, se pueden adaptar perfectamente a los *remakes* –además, como ya hemos visto en páginas anteriores, algunos autores insisten en incluir modelos narrativos previos dentro del fenómeno del *remake*–. En ambos casos se toma un argumento y se modifica para adaptarlo al nuevo contexto.

²² “Producir algo de la nada. Establecer, fundar, introducir por vez primera algo; hacerlo nacer o darle vida, en sentido figurado”

²³ “Mudar o alterar algo, introduciendo novedades”

Las diferencias son principalmente dos: el espectador de un *remake* es consciente del texto, o textos, anteriores, es ese reconocimiento de la obra previa lo que posibilita su condición de *remake*. En cambio, las tramas universales no son concretas, como puede ser un texto, sino abstractas; son arquetipos narrativos de los que las historias participan.

Los *remakes*, como se ve en el caso de *Ha nacido una estrella*, tienen el potencial de crear esa misma cadena creativa que se va ajustando a la época, sintiéndose nueva en cada versión; sin embargo, precisamente este conocimiento de la condición repetitiva es aquel que nubla la visión de los aspectos novedosos.

En realidad, por una cuestión tanto de contexto histórico-artístico como personal, dos películas, aunque aparentemente iguales, son siempre obras completamente distintas. Como escribe Leonardo Quaresima (2002, p. 81):

Every remake, then is a recontextualisation, an insertion of the text into a new network of circumstances, independently of any way in which the text may be updated. This reproposal of the work, understood as a creative act and not as a copying or re-issuing, alters the work even if it remains identical to itself. The remake thus seems to function as a reconfiguring of the original text into a new, contemporary setting

Esta es la reflexión que impulsa a Gus Van Sant (Fig 9) a calcar unas de las obras cumbre del cine, *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) (Fig. 10), como explica en una entrevista:

The intentions of the movie was to see what would happen if you tried to literally do the same thing. What did happen, and what I learned from it, was that, even though the camera angles were actually the same, the performances are close, the intentions of the filmmaker and the soul of the filmmaker is different²⁴ (Mark Cousins, 2011).

La película, pese a ser un *remake* plano a plano, es una obra muy diferente. No se trata del paso del blanco y negro al color, de la modernización de la historia, sus localizaciones y personajes o de la introducción de fotogramas simbólicos en momentos

²⁴ “La intención de la película era ver qué pasaba si intentabas hacer exactamente lo mismo. Lo que pasó, lo que yo aprendí, es que, aunque los planos sean iguales, aunque la interpretación se parezca, las intenciones del director y su espíritu son diferentes”

clave, sino del corazón de la película. Como Mark Cousins apunta en el documental (Cousins, 2011), la principal diferencia entre ambas es que la cinta original se basaba en hechos reales, partía de la realidad, mientras que el remake lo hacía de la película Hitchcock. Gus Van Sant partió de la película clásica para construir su discurso metacinematográfico. En otras palabras, tomó un trabajo previo y lo modificó en función de su estilo personal –fotogramas simbólicos, intertextualidad–, de su contexto sociopolítico –más desnudos– y cultural –posmodernismo–. Es decir, innovó.



Fig. 9. Fotograma de *Psicosis* (Gus Van Sant, 1998). Paramount Pictures, 1998.



Fig. 10. Fotograma de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960). Paramount Pictures, 1960.

Para innovar hay que tener un punto desde el que partir: la tradición. Un concepto muy mal visto en la modernidad europea, pues se opone a la ruptura. Las ficciones de repetición, como los *remakes*, parten de ese pasado y lo retoman para llevarlo a cotas nuevas (Balló & Pérez, 2005, pp. 10-11). Este tipo de ficción, al volver sobre sí misma, crea memoria y tradición. El caso de los *remakes* es particular, pues, a diferencia de secuelas, sagas o series, no requieren de una localización temporal concreta donde la ficción se desarrolle sin perder la continuidad ni su audiencia²⁵, sino que suelen darse más espaciadas en el tiempo. Esta reiteración a lo largo de la historia hace de los *remakes* un arma muy poderosa para la creación de la memoria (Stenport & Taylor, 2015, p. 94), de una forma similar a como opera la tradición oral, pues es transgeneracional. Quizá la prueba de ello está en el caso de estudio de este trabajo: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932), el primer experimento que realizó David O. Selznick, hoy en día es recordada, pese al renombre de su director y del éxito que tuvo, por su carácter embrionario de *Ha nacido una estrella*. En cambio, resulta muy conocida, más allá de aspectos más o menos superficiales, la historia de *Ha nacido una estrella*, sus temas y sus

²⁵ Siempre hay excepciones que escapan a las definiciones como son las sagas Star War y Star Trek o las secuelas tardías de *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2018) o *Living in bondage: Breaking Free* (Ramsey Nouah, 2019), que en el fondo funcionan como *remakes*.

personajes gracias al *remake* realizado por Bradley Cooper en 2018 de la cinta producida por Selznick en 1937.

Una consideración habitual al hablar de *remakes* y de innovación, fruto del marco de autoconsciencia histórica en el que se produce y se consume el arte desde principios de siglo XX, es que “novedad” es sinónimo de “calidad”. Dejando de lado el debate sin respuesta sobre qué es la calidad artística o sobre qué hace buena a una obra de arte, una novedad puede ser buena o mala. Se sobrentiende que “novedad” es sinónimo de “importancia histórica” o de “influencia” y no tiene porqué ser siempre así, pero, sobre todo, la influencia puede no ser buena o provenir de una mala película. Por poner un ejemplo: *Planeta 9 del Espacio Exterior* (Ed Wood, 1958) está considerada como la primera película de serie Z. Es una novedad, es algo nunca visto, pero eso no quiere decir que sea una buena película. Esto ocurre porque, como indica Erwin Panofsky (Panofsky, 1975, pp. 32)²⁶, una novedad puede ser o no influyente, pues solo es una de las variables que puede alterar el curso de la Historia. Novedades hay muchas, obras influyentes menos, pues no depende de la obra en sí, sino de su recepción a posteriori. Esto provoca también que películas “malas” puedan ser influyentes, como la mencionada *Planeta 9 del Espacio Exterior*. O que obras de arte se rescaten del olvido con el paso del tiempo e influyan varias décadas o siglos después de su realización, como ocurrió con el grupo escultórico *Laocoonte y sus hijos* (Escuela de Pérgamo, s. I d.C.) que impactó con mayor fuerza en la Historia del Arte a partir de su redescubrimiento en 1506.

Esto también nos deja ver que nos encontramos en un marco cultural donde la importancia histórica es el único valor posible. Como decía, “novedad” no implica una mejora, sino un cambio. Muchas veces se acusa ese cambio en lo tecnológico, pero también se trata de un cambio social, político y cultural, tanto por parte de la audiencia como del equipo creativo; el cine es, de entre todas las artes, la que más padece la erosión del tiempo por su carácter registral (Bazin, 2014, p. 22). Si capturas la realidad, esta queda congelada y, por tanto, envejece rápido, permitiendo la realización de *remakes*. Y todo cambio afecta claramente a la forma. Como apunta Bazin en “A propos de reprises” (Bazin, 2014, p. 22), la puesta en escena, el “alma de la película”, también cambia – admitiendo, sin querer, que es *remake* es un fenómeno innovador. Esa variación para el

²⁶ El propio ensayo, ya desde su propio título –*Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*–, habla de la Historia del Arte como un conjunto cíclico de repeticiones, relecturas y reescrituras.

autor francés es algo vacío y, por tanto, negativo, pues demuestra un apego reverencial hacia la película original. Para convencer al lector, las compara con las reinterpretaciones de obras de teatro clásico, que no cambian “la esencia” del texto. No obstante, el teatro es un arte que provoca comparaciones escabrosas y desafortunadas, pues en él tienen validez literaria tanto el libreto como su representación. En cambio, si la comparación la realizamos con la pintura, la escultura o cualquier otra manifestación artística, a excepción del teatro, no vemos mucha diferencia con la relación triangular que establecía Thomas Leitch.

Pongamos, como ejemplo de ello, las distintas esculturas dedicadas a David; si atendemos solo a aquellos ejemplos más reconocidos, nos encontramos con la obra de Donatello (Fig. 11), Miguel Ángel Buonarrotti (Fig. 12) y Lorenzo Bernini (Fig. 13). Los tres escultores son los máximos representantes de la escultura del *Quattrocento* (s. XIV), del *Cinquecento* (s. XV) y del Barroco italiano (s. XVI). Es conocida la profunda influencia de Miguel Ángel en Bernini (Hibbard, 1990, p. 29) y que Buonarrotti estudió la obra de Donatello (Gombrich, 2009, p. 304), quién realizó, al menos, dos veces el tema, una en mármol y otra en bronce. Las tres esculturas parten del pasaje del Antiguo Testamento y lo reinterpretan. Ninguna de ellas es rupturista; en cambio, todas ellas resultan innovadoras, porque sí actualizan el tipo iconográfico al ver el tema desde una perspectiva distinta, en distintos momentos del pasaje bíblico y bajo diversas formas, de este modo, lo adaptan a un nuevo contexto artístico. De forma similar operan los *remakes*.



Fig. 11: *David* (Donatello, 1440-50). Museo Nazionale del Bargello, Florencia.



Fig. 12: *David* (Miguel Ángel Buonarrotti, 1504-05). Galleria dell'Accademia, Florencia.



Fig. 13: *David* (Gian Lorenzo Bernini, 1623-24), Galleria Borghese, Roma.

La diferencia entre el acercamiento habitual a estas esculturas y el que se realiza con los *remakes* es una simple cuestión de perspectiva. Las esculturas citadas se estudian por su forma y por su contexto. No se estudian por el pasaje bíblico que relata la victoria de David sobre Goliath, sino por cómo es representado. En cambio, cuando se habla de *remakes* se reincide en la repetición argumental y temática, no tanto en su forma. El propio concepto ahonda en esa cuestión y los elementos extratextuales lo remarcan. Jennifer Forrest y Leonard Koos (Forrest & Koos, 2012, p. 3) ya afirmaron la falta de perspectiva con la que se reciben los *remakes* al afirmar que, aunque parezca que la gran mayoría de ellos son “poco inspirados”, se puede decir lo mismo de la gran mayoría de películas “originales” que se producen. Esta falta de perspectiva queda patente en la prensa cinematográfica. Los medios en esta última década han denunciado el aparente aumento constante de los *remakes* en la última década (2010-2020); sin embargo, los datos demuestran que no fue la década con más remakes de la historia, ni siquiera del siglo²⁷²⁸.

Además, esa falta de perspectiva ahonda en la creencia de que hay productos culturales que tienen valor y otros que no. Ese valor, denominado artístico o cultural, es una forma de jerarquización y priorización del consumo que se ha hecho más extrema ante la masificación del arte. Pero es extremadamente caduco, pues se fundamenta en una identidad cultural (Eberwin, 1998, p. 16). Cultura es todo. Todo es una expresión de una sociedad concreta y merece ser estudiada en ese contexto. Es fácil que haya expresiones culturales que no concuerden, no gusten o sean diametralmente opuestas, especialmente si vemos la cultura desde una perspectiva sociopolítica; sin embargo, no las convierte en expresiones carentes de valor artístico, especialmente si se trata de productos *mainstream* de gran éxito en el público, que suelen ser los más maltratados por los ámbitos intelectuales. Actualmente, la sociedad vive seguramente el momento más complejo, culturalmente hablando, de la Historia, y la cultura es tan diversa como los individuos que la conforman. Proclamar que solo aquellas cuestiones culturales que encajan con la ideología y la cosmovisión propia son valiosas es, cuanto menos, sesgado.

Por otro lado, en la actualidad se exige, al menos desde la crítica, a los artistas que aspiren a crear algo no visto para, así, poder formar parte de la Historia del Arte. Esto

²⁷ <https://www.the-numbers.com/market/source/Remake> (Última consulta: 28/07/2021)

²⁸ El año que más *remakes* se produjeron en los últimos 20 años, 2006, apenas llegaron al 16% de la cuota de mercado (con *Infiltrados* de Martin Scorsese como el mayor recaudador).

ocurre por varios motivos: por un lado, la consciencia sobre la Historia que se ha desarrollado en los últimos dos siglos que erige un canon con el que comparar; por otro, por la ya mencionada masificación extrema del arte con la que existe una relación proporcional con esa exigencia –cuanta más obra hay, más único tienes que ser para destacar–; pero, sobre todo, porque la Creatividad, hoy en día, es la esencia del arte de la misma manera que lo fueron la Belleza y la Destreza (Tatarkiewicz, 2001, p. 299-300).

Todo esto ha derivado en una idealización romántica de la figura del artista. No obstante, esa visión individualista obvia la necesidad tan natural como antigua de volver a contar una misma historia, adaptándola y readaptándola a nuevos contextos culturales a medida que otros narradores la hacen suya, pues generan un culto alrededor del artista, sin que importe la obra (Tatarkiewicz, 2001, p. 295).

Además, se da otro factor clave: se sobreentiende que la obra de Donatello o Bernini es la expresión de una época concreta; en cambio, una obra producida en la actualidad no es vista con esa perspectiva cultural, sino con una lupa más política. No se mira hacia el pasado sino hacia el presente y, dentro de este, qué papel cumple esa pieza en un mundo mucho más complejo. No se ve como expresión de una época porque la época es la actualidad y, por lo tanto, no se puede mirar con la perspectiva histórica necesaria. Asimismo, es fácil no ver la cantidad de obras que se produjeron durante el Barroco, un movimiento internacional que duró un siglo. Aspirar a que toda la producción de hoy en día tenga que resultar tan trascendente o importante como Bernini es un gesto tan exacerbadamente idealista como desligado de la realidad.

En ese contexto, el *remake* cinematográfico se postula como un fenómeno de resistencia cultural, como el último heredero de una tradición olvidada. El *remake* es un fenómeno que tiene las claves, como ya se ha afirmado desde una perspectiva clasista (Bourriaud, 2007), para equilibrar nuestra forma de acercarnos al arte y para, quizá, entender el futuro del cine.

Quizá el mejor caso para verlo y aplicar esa perspectiva es *Ha nacido una estrella*, pues se ha dado en contextos distintos y con directores diferentes. Como veremos, más allá de cambios en la industria a la que representan, cada película incide en un aspecto concreto, diferente de la temática general de la historia, ya sea en el alcoholismo, en la

fama o en la relación romántica. Pero también cada película tiene una forma distinta, desde las diferencias en su duración hasta la manera en que está rodada y montada. A continuación, analizaremos, como con las esculturas de David, todas estas diferencias (y similitudes) en cada una de las versiones.

5.1 Análisis de caso: *Ha nacido una estrella*

5.1.1 Aspectos generales

Pocas películas se han revisitado tanto como *Ha nacido una estrella*. La historia de amor entre una joven aspirante –Mary Evans / Esther Blodgett / Esther Hoffman / Ally– y un consagrado profesional en decadencia –Max Carey / Norman Mainen / John Norman Howard / Jackson Maine– con final trágico, se ha perpetuado a lo largo del tiempo gracias a sus cinco versiones y su capacidad de adaptarse a los nuevos tiempos. Pero también a los grandes temas universales inherentes al propio relato y a la metanarrativa que se generan en torno a las estrellas de cada *remake*. Si bien cada versión es diferente porque cada época es distinta y cada equipo creativo responde a intereses dispares, es innegable que tienen muchos puntos en común. Pero incluso estos puntos en común serán vistos en cada versión de forma particular, dando pie a cinco películas muy parecidas en lo que se refiere a la historia que narran, pero, en el fondo, diferentes.

Temas

Uno de los grandes aciertos es su temática, pues mezcla los dos grandes temas del cine estadounidense: el amor y el Sueño americano, esta vez ejemplarizado en el propio Hollywood.

El Sueño americano ha sido el gran protagonista de las principales producciones del siglo XX y XXI, en la mayoría de los casos desde una visión crítica²⁹. Cualquiera de las películas de *Ha nacido una estrella* participa de la idea. Desde sus inicios, Los Ángeles se estableció como un lugar de encuentro de aquellos que querían vivir sus sueños, huyendo del mayor control social y económico asentado en la Costa Este; por eso, en una primera época, la industria cinematográfica estaba compuesta por colectivos sin poder social: judíos, mujeres, comunidad LGTBI, gente de las clases sociales más bajas, etc. Así la industria que formaron les ayudó a ascender socialmente gracias al éxito de su trabajo y a su amplia proyección. De esta manera, California se convirtió en una tierra de oportunidades, mitificándose esa realidad con celeridad. Quizá la película donde este tema aparece de forma más explícita y clara es en la versión de 1937: la abuela de Esther, una pionera asentada en Dakota del Norte, relaciona la persecución de los sueños en Hollywood con la Conquista del Oeste y personifica ese espíritu aventurero que sirve como piedra clave en la construcción del país y de la nación estadounidense.

La historia de *Ha nacido una estrella*, desde sus primeros pasos en *Hollywood al desnudo*, ha buscado ser crítica con la propia industria, aunque, al mismo tiempo y en una capa más profunda, servía como glorificación de Hollywood y su trabajo a través del sufrimiento. Esta contradicción no ha de verse como algo negativo o que anule el componente crítico, sino como algo inherente a la temática; otras películas que abordan la vida de Hollywood caen en esa misma paradoja, como *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950) o *La La Land* (Damien Chazelle, 2016). A la vez que desmitifican, mitifican. La inherencia viene dada por la propia forma; cuando se realiza una ficción sobre un tema, inevitablemente se encumbra, pues se está extrayendo algo de la realidad y presentándolo de forma extraordinaria –en el caso de *Ha nacido una estrella*, además, se trata de una fábula ejemplar, ahondando en esa paradoja³⁰. Esto se acrecienta cuando, como en el Hollywood clásico, se busca la invisibilidad formal que presenta la película,

²⁹ Por mencionar algunas *Las uvas de la ira* (John Ford, 1940), *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972), *Uno de los nuestros* (Martin Scorsese, 1990), *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), *La Red Social* (David Fincher, 2010), *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), *Funny Games* (Michael Haneke, 1997 y 2007) o, más recientemente, *La La Land* (Damien Chazelle, 2016), *Minari* (Lee Isaac Chung, 2020), *Nomadland* (Chloé Zhao, 2020) o *First Cow* (Kelly Reichardt, 2020)

³⁰ David O. Selznick defendió, frente al comité de censura de Hays, que se trataba de una advertencia a las jóvenes que aspiraban a ser actrices (Ames, 1997, p. 22). Idea que se refleja muy bien en el inicio de la película, particularmente en la escena en la que Esther Blodgett visita la agencia de extras buscando una oportunidad para ser descubierta como actriz.

para que de este modo la historia presentada se ofrezca no como una ficción, sino como un retazo de realidad. (Ames, 1997, p. 4)

Hollywood al desnudo (George Cukor, 1938) no es pionera a la hora de tomar la propia industria como tema, aunque sí fue una de las primeras en buscar un supuesto realismo crítico mirando más allá del glamur y la imagen procedente de la prensa y de las revistas de cotilleo³¹. Esta crítica se reforzará en la primera entrega de *Ha nacido una estrella*. Ambas películas narran con bastante precisión la crudeza del proceso para entrar en la industria y cómo los estudios manufacturaban estrellas del celuloide: el descubrimiento por un profesional ya consagrado, otorgarle un nombre nuevo y un pasado atractivo, cambiarle el aspecto físico. Como dejaron claro los periódicos de la época, fue un acto de desnudez importante en la época que reveló muchos, aunque no todos ni los más importantes, de los secretos de la industria audiovisual (Ames, 1997, pp. 5-6). Esta perspectiva crítica y realista será, sin embargo, la aproximación que tomarán la mayor parte de las películas que abordan Hollywood o la industria cinematográfica como tema³².

La música, por otro lado, siempre ha estado ligada a Hollywood, especialmente tras la invención del sonido. Durante la época clásica el género musical fue uno de los más populares y representativos de la industria californiana y uno de los subgéneros más reflexivos fue el *backstage musical*, que muestra los entresijos de la industria y la dicotomía entre aquello que sucede en el escenario o en la pantalla y aquello que ocurre tras ella (Schlotterbeck, 2010, pp. 23-25). Si bien, la industria musical tal y como conocemos hoy en día no se había establecido. Muchas de estas películas estaban centradas en el propio Hollywood o en el mundo de la ópera o del teatro musical. La industria musical comenzó a florecer entre los años 50 y 60, cuando los estudios de Hollywood entraron en crisis y los músicos, encabezados por Elvis Presley y The Beatles, alcanzaron un estatus de estrellas tanto o más que los propios actores. Con este cambio de paradigma, se incrementó el número de producciones que contaban con músicos como protagonistas, ya fueran *biopics* o no, y, desde luego, también su popularidad. En ese nuevo contexto es donde se localizan las dos últimas versiones.

³¹ No en vano el título original durante un tiempo para la producción era “The Truth about Hollywood”.

³² Por ejemplo, *El Crepúsculo de los Dioses* (Billy Wilder, 1950), *Cautivos del Mal* (Vicent Minelli, 1952), *El juego de Hollywood* (Robert Altman, 1992) o las ya citadas *Mullholand Drive* y *La La Land*.

No obstante, la historia también se mezcla con el género romántico, uno de los grandes temas universales, en esta ocasión con un cariz trágico. Los relatos de amor, especialmente en Hollywood, tienen un gran predicamento, especialmente entre el público. En estas películas el amor, más que como una fuerza redentora como suele ser costumbre en el género, se relaciona con la conexión de la creatividad entre sendos artistas. Durante los primeros compases de la historia parece que la relación con Esther será la razón por la cual Norman dejará el alcohol y superará sus demonios internos; sin embargo, no es suficiente, como atestiguan las diferentes versiones de Esther. Su relación está fundada en algo mucho más profundo: él es capaz de ver su talento, incluso aunque ella misma no lo vea; en cambio, ella ve en él, más allá del alcoholismo, a un hombre en soledad. Ambos intentarán ayudarse a expresarse. Por eso, cuando la carrera de él acaba, es incapaz de conectar emocionalmente con nadie, ni siquiera con su mujer, y termina con su vida.

El retrato que se hace de la fama es despiadado. En primer lugar, porque en ningún momento la aspirante triunfa por su talento, que puede tenerlo o no –en las versiones primitivas, nunca se muestra que ella realmente lo tenga–, sino porque estuvo en el momento adecuado en el sitio adecuado y consiguió la oportunidad. Es algo fortuito y eso explica también la rapidez con la que se acaba la llama. A esto se le suma la transformación que sufre de su imagen y persona. Pero la lección más importante es que la fama no lo es todo –ni el amor–. Los demonios internos de cada uno estarán ahí siempre y ningún elemento externo cambiará eso. La fama, por tanto, aparece como un fenómeno vacío y superficial.

El alcoholismo se erige como la temática cuya aproximación varía más a lo largo de las cinco películas. Desde el encantador borrachín de Lowell Sherman hasta el existencialista Bradley Cooper, iremos pasando por distintas percepciones del bebedor que se configuran según el contexto social (Denzin, 2017). Pero, visto con mayor o menor humor, en todos los casos es a la vez la causa y la consecuencia de su decadencia creativa y profesional, y aquello que provoca el segundo punto de giro (la interrupción de la ceremonia de premios). Ya fuese por censura política o por cambio social, el alcoholismo siempre se ha tratado con un carácter negativo y perjudicial y los personajes alcohólicos tendían a tener finales trágicos, pagando las consecuencias de sus actos.

Otro de los temas fundamentales de esta serie de películas es el suicidio, pues lo presentan como el culmen de la película, el clímax de la historia. Si bien en cada versión el acto se representa, como veremos, de diferente manera, las motivaciones y las implicaciones narrativas son las mismas. El suicidio de Norman Maine presenta un componente salvífico: el sacrificio de la propia vida como el mayor acto de altruismo posible. Pero, al mismo tiempo, la película muestra que es un gesto vacío y fútil. Pretende que la carrera de su mujer no se vea afectada por sus problemas con las adicciones, pero en ningún momento se muestra que eso sea así. Por otro lado, al margen del carácter altruista de la decisión, también supone la única solución a sus problemas: la pérdida de la creatividad y el final de su carrera, la adicción a las sustancias y la soledad. Un suicidio que siempre tiene un corte romántico, tanto por la vía creativa como por la altruista. En otras palabras, el estrellato siempre viene con un coste y por el camino hay que hacer sacrificios, idea que se mantiene intacta hoy en día.

Los periodistas y los medios de comunicación tienen una presencia constante y muchas veces vital en las cuatro primeras películas, mientras que en la versión del 2018 se encuentran más escondidos. Esto es un aspecto clave pues sirve como punto de identificación para el espectador, dado que los reporteros, como el público, desean saber más y más sobre las estrellas. Esta es la gran apuesta que realizaron George Cukor y Adela Rogers St. John, una de las reporteras más reconocidas de Hollywood en la época que esbozó la historia: *Hollywood al desnudo*. El equipo creativo buscaba que el espectador se sintiese un reportero desvelando retales de la carrera y la vida privada de los personajes. Pese a todo, suelen tener un carácter intrusivo hasta el punto que, en la versión de 1976, John mantiene relaciones extramatrimoniales con una periodista que solo quería una exclusiva con su esposa, dañando la relación entre ambos. No obstante, también son los medios quienes la encumbran como la estrella y quienes permiten que ella diga unas últimas palabras al mundo entero. En esta relación paradójica se refleja el carácter efímero de las estrellas: los periodistas como intermediarios de los deseos del público dentro de la gran maquinaria que es la industria cinematográfica o musical. Ellos encumbran a las estrellas, pero también las deshacen.

Estructura y personajes

En líneas generales, las películas tienen la misma estructura y los mismos personajes. Varían ligeramente los nombres, las profesiones, algunos acontecimientos, pero el fondo se mantiene igual. Todo comienza cuando una aspirante a actriz en las dos primeras películas, o a cantante en las dos últimas, conoce a un consagrado profesional de la industria en la que quiere adentrarse. Este profesional vive una vida que pasa por una fase de decadencia, en gran parte por sus adicciones al alcohol y las drogas. Ambos comenzarán una relación cercana (de amistad en *Hollywood al desnudo*; romántica en el resto de películas). Una vez que la joven aspirante ya se ha convertido en una profesional de la industria, la carrera del hombre que impulsó su éxito caerá en picado por culpa de sus adicciones hasta el punto de convertirse en un impedimento para el futuro profesional de la mujer. Este momento culmen suele tomar forma en un avergonzamiento público durante la recogida de un gran premio que consagra a la mujer como estrella. A partir de ese momento, el hombre buscará ayuda para librarse de sus adicciones, pese a que, al final, terminará suicidándose para no interferir en el estrellato de su mujer.

Es una estructura que se basa, como si fuese una tragedia griega, en el equilibrio y la oposición de las partes. Enmarcado dentro del amor imposible, cada paso en positivo de cualquiera de los dos miembros de la pareja es contrarrestado por un elemento negativo del compañero que lo opaca. Mientras la carrera de la mujer asciende, la del hombre baja; cuando ella recibe un premio como reconocimiento a su talento, él interrumpe su discurso borracho avergonzándola en público; cuando él sale del programa de rehabilitación, la carrera de ella se ve afectada. Ella está destinada a ser una estrella y él a desaparecer de la industria, y su amor no puede hacer nada para evitarlo. Toda la peripecia terminará con el suicidio del hombre en un momento de catarsis, un sacrificio necesario para reestablecer el equilibrio.

Para mantener ese equilibrio es importante que los protagonistas también sean opuestos. El hombre, por lo general, tiene un punto de humor socarrón, pero con un carácter solitario y triste. El papel masculino sirve como la entrada a la industria para el femenino, al tiempo que sirve de premonición del futuro no contado del estrellato de ella. La historia es un relato de auge y caída, creando así los matices y las áreas grises.

El papel femenino es quizá el que más varía y, por tanto, del que más hablaremos en el próximo apartado. Ahora bien, las mujeres protagonistas en estos *remakes* suelen saber qué desean y se moverán para conseguirlo. En sus respectivos contextos son un ejemplo de mujer empoderada. Aunque, por lo general, será el hombre quién proporcione la oportunidad a la mujer y será él quien tome la decisión final sin tenerla en cuenta, mientras que ella se verá abocada a escoger entre el amor y su carrera. Este elemento, quizá el más problemático, se ve con mayor claridad en la frase final de Esther donde se introduce como “Mrs. Norman Maine” en las versiones de 1937 y de 1954, pero se irá matizando, poco a poco, con el paso de las generaciones.

Metanarrativa

Un elemento poco comentado, pero clave, es la narrativa externa que gira en torno a la película. No en vano, cuatro de las actrices que interpretan a la estrella tenían un gran predicamento que fue el que posibilitó la producción de dichas películas. Hollywood, como demuestran las películas, siempre ha funcionado con la estrella como centro de la película. Janet Gaynor había sido la primera mujer en recibir el Oscar a Mejor Intérprete Femenina por *Amanecer*, *El ángel de la calle* y *El séptimo cielo*; Judy Garland había sido el rostro de una generación gracias al éxito sin igual de *El mago de Oz*; Barbra Streisand y Kris Kristofferson fueron dos de los grandes iconos de la música de los 70, ella en el pop y él en el country; al igual que Lady Gaga lo ha sido en el inicio del siglo XXI de la nueva música pop. Si bien, cada una se encuentra en un momento distinto de su carrera (Judy Garland y Janet Gaynor se encontraban al final, mientras que Streisand, Kristofferson y Lady Gaga se encuentran en lo alto de su trayectoria), todas son el principal atractivo para el público.

Además, alrededor de cada cinta se construyó otra historia, relacionada con los propios actores, que servía como gancho publicitario. Las similitudes con la vida real de los protagonistas u otros personajes famosos alimentaban la comidilla. De esta forma, este relato buscaba atraer al público prometiéndole una versión en ficción de cómo fue el camino de sus estrellas hasta alcanzar la fama y una mirada a una posible vida privada.

Las producciones de Selznick siempre jugaron, en gran parte por la participación en la historia de Adela Rogers St. Johns, con sus posibles inspiraciones con estrellas o sucesos

reales para atraer al público. Nombres como Marshall Neilan, John Barrymore, Myron Selznick o el propio Lowell Sherman sonaron como las contrapartidas reales para Max Carey tras el estreno de *Hollywood al desnudo*, mientras que el matrimonio de Barbara Stanwyck con Frank Fay hizo lo propio con *Ha nacido una estrella*. Por otro lado, William A. Wellman era conocido por introducir datos de su biografía –en este caso la reprimenda en el juzgado (Thompson, 1993, p. 22)– o de conocidos suyos –el director afirma que la historia que presentó a Selznick le había ocurrido a un amigo suyo– (Thompson, 1993, p. 135). Por último, aunque fuese imprevisible, las carreras de Lowell Sherman y de Janet Gaynor sufrieron un brusco declive tras el estreno de sus respectivas cintas: ella solo rodó otras tres películas³³ más tras el lanzamiento de *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937) y él, famoso por sus problemas de bebida, murió prematuramente a la edad de cuarenta y nueve años en 1934.

Algo similar ocurre con Judy Garland: proveniente del centro de Estados Unidos (Minnesota), su nombre verdadero, Frances Gumm, termina olvidado y sustituido por su nombre artístico como le ocurrirá a Norman Maine. Como el protagonista masculino, la protagonista de *El Mago de Oz* (Victor Fleming, 1939) trabajó durante varios años gracias a la mediación de su marido Sidney Luft y tuvo su último gran papel en la cinta dirigida por George Cukor, un papel que le permitió exprimir sus dotes artísticas al completo. No obstante, la propia historia de Norman Maine podría resultar la historia de la propia actriz, pues las adicciones al alcohol y las pastillas habían marcado su propia carrera y fallecería unos años después por sobredosis a la edad de 42 años. Por último, hasta George Cukor parece ser representado en esta historia sobre el hombre que se esconde detrás del éxito de una mujer, pues el propio director siempre quedó relegado a un segundo plano a favor de las actrices con las que trabajaba, como Katherine Hepburn, Ingrid Bergman, Audrey Hepburn o la propia Judy Garland (Williams, L. R., 2015, p. 151).

Por otro lado, en la versión de 1976 se hizo un esfuerzo muy consciente porque la película reflejase el romance entre Barbra Streisand, actriz protagonista, y John Peters, su pareja en el momento y productor de la película. Desde que la actriz entró en el proyecto se hizo con el control del mismo, mandando reescribir el guión con episodios personales, decorando el apartamento de Esther como si fuese el suyo propio o compitiendo con Frank

³³ *Los alegres vividores* (Richard Wallace, 1938), *Three loves has Nancy* (Richard Thorpe, 1938), *Bernadine* (Henry Levin, 1957)

Pierson en tareas de dirección (Stratton, 2015, p. 71). Por último, Kristofferson, un reconocido cantante y guitarrista de country rock, daba el salto a la actuación en un papel dramático importante, generando una curiosidad social considerable; sin embargo, la opción favorita de los guionistas originales siempre fue Elvis Presley, quién en esa época vivía una vida parecida a la del protagonista masculino.

Y, por último, Lady Gaga, como lo fueron Garland o el dúo Streisand/Kristofferson, era el principal atractivo de la película para la audiencia. Por eso, y para darle una mayor veracidad, no solo se introdujeron escenas o momentos de la propia carrera de la cantante e inseguridades, como los comentarios sobre su nariz, sino que, además, ella y Bradley Cooper, quién daba el salto a la dirección, interpretaron durante la promoción de la película esa misma conexión artística que muchas veces se confundía con el amor, dando a entender que aquello que pasaba en la pantalla era real.

5.1.2 Diferencias e innovaciones

Hollywood al desnudo (What Price Hollywood, George Cukor, 1932)

La historia de *Ha nacido una estrella*, como hemos visto, comienza varios años antes, con la producción de *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). El productor de la RKO, David O. Selznick, vio el potencial temático de acercarse a la cruda realidad de la industria cinematográfica, pues consideraba que las películas que trataban el tema no se acercaban a dicha realidad por miedo a perder el misterio y romper la ilusión. Para ello, Adela Rogers St. Johns realizó, basándose en su experiencia como reportera en Hollywood, la historia sobre la cual Gene Fowler, Rowland Brown, Jane Murfin y Ben Markson desarrollaron el guión. Por último, contrató para realizarla a su amigo George Cukor³⁴, quien estaba empezando a adquirir fama por su capacidad para dirigir actrices.

³⁴ Volverían a colaborar juntos en *Doble Sacrificio* (1932)³⁴, *Tentación* (1932), *Nuestros superiores* (1932), *Cena a las ocho* (1933), y *David Copperfield* (1935), así como participó sin acreditar en la cinta que dio su primer Oscar a Selznick, *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939).

No obstante, vale la pena detenerse un momento a considerar el impacto de Adela Rogers St. Johns. Creció en Los Ángeles al tiempo que se consolidaba la industria cinematográfica y pronto se asoció con William Randolph Hearst, magnate que controlaba los medios y que empezaba a tener un gran peso en el naciente Hollywood, de quién llegó a ser amiga cercana. Esta relación le garantizaba acceso privilegiado a información, convirtiéndola en la persona que mejor conocía el Hollywood de la década de 1920, sus entresijos, sus personajes e incluso sus trapos sucios (Stratton, 2015, pp. 69-69; Morey, 2013).

No termina de estar claro si escribió un relato breve del que David O. Selznick compró los derechos (Stratton, 2015, p. 70) o si bien desarrolló un argumento original para el productor (McGilligan, 2001, p. 80). En cualquier caso, que es ella quién está detrás de la historia es innegable. El exhaustivo conocimiento sobre Hollywood, algunas escenas que se parecen demasiado a anécdotas reales y la gran presencia que tiene el periodismo en la película, tanto en la forma como en el fondo, son algunos de los elementos que muestran lo mucho que la película debe a la reportera. De esta forma, creó una base tan sólida, partiendo de su experiencia y conocimiento personal, para que Selznick produjese tanto esta película como *Ha nacido una estrella*, que permitió la aparición de nuevos remakes y la consolidación del arquetipo.

Hollywood al desnudo, a diferencia del resto de *remakes*, no es una película sobre el estrellato, la dureza de la fama o una crítica a Hollywood. Esas nociones temáticas están presentes y forman parte del relato, pero la intención última y el corazón de la historia no es reflexionar sobre ello. La primera parte de la cinta se construye como una sátira a Hollywood y a sus engranajes realizada enseñando los propios mecanismos. La decadencia artística y personal de aquellos a quién la industria abandona con rapidez se personifica en Max Carey, mientras que el estrellato lo representan Mary Evans.

El gran tema es, sin embargo, la prensa y el público, y esto se construye a varios niveles. En primer lugar, el primer plano de la película (Fig. 16), tras la secuencia de créditos inicial que muestra la ciudad de Los Ángeles con un cartel que reza “Hollywood” (Fig. 14) y una serie de carteles publicitarios donde aparecen los créditos (Fig. 15), es de una revista del corazón donde dan consejos sobre cómo parecerse a las estrellas de Hollywood. De esta manera introduce al espectador en la historia a través de una fácil

identificación, pero también nos construye al personaje de Mary Evans como una mujer que desea con firmeza y contundencia ser una estrella, y establece cuál va a ser el tema principal de la película. Por último, crea la idea de que ser una estrella de Hollywood es cuestión de glamur, belleza e imagen pública, no de talento.



Fig. 14: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.



Fig. 15: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.



Fig. 16: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.

En segundo lugar, a nivel de trama y personajes, la prensa es omnipresente, condicionando muchas veces las acciones y los pensamientos de los protagonistas. La prensa, y el público a través de ella, tiene una presencia narrativa tan constante que prácticamente conforma un personaje propio. No en vano, el argumento original lo escribió una periodista. La relación entre Max Carey y Mary Evans está construida dramáticamente para generar esa ambigüedad, tanto en el resto de personajes, concretamente Lonney, el marido de ella, como en los espectadores, pese a que desde su primer encuentro se dejó claro que su relación nunca iba ser sexual. “*The public don’t understand relationships like between you and Carey*”³⁵ dice Saxe a Mary Evans tras el suicidio de Max, intentando consolarla. En otras palabras, la malinterpretación de una relación de amistad, de conexión humana pura, por parte del público y prensa llevó al suicidio de uno de sus miembros. El punto culmen de esto es el suicidio de Max Carey.

En los instantes previos a que el personaje de Lowell Sherman acabe con su vida, George Cukor introduce sobre el rostro desolado y aterrorizado del antiguo director el fuerte sonido y una leve sobreimpresión de una imprenta. De esta forma, el realizador expresa visualmente los temores y pensamientos que se cruzan por la mente de Carey. Esta escena, si bien puede interpretarse, como en el resto de *remakes*, tanto como un suicidio ante la pérdida de la creatividad como un sacrificio altruista, adquiere una dimensión

³⁵ “El público no entiende las relaciones como la tuya con Carey”

nueva. La prensa y el público han causado no solo su muerte figurada con el fin de su carrera —evocando las palabras del productor que dicen “*You are a motion picture star. You belong to the public. They make you and they break you*”³⁶—, sino también su muerte física. Acto seguido, tras un raudo montaje de diferentes escenas de su vida, aparece la redacción de un periódico y su imprenta trabajando frenéticamente, papeles de periódico cayendo del cielo, mezclándose con una superimpresión del descenso de Mary Evans y una serie de primeras planas acumuladas cubriendo la evolución el suceso.



Fig. 17: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.



Fig. 18: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.

En un nivel más profundo, George Cukor introduce en cada giro de los acontecimientos una columna de un periódico, de título “*You ask me*”, donde realiza preguntas retóricas y elucubraciones sobre la vida privada de Max Carey. De esta forma, la película confronta ese tipo de publicaciones que fantasean sobre la realidad de la vida de las estrellas con la realidad, al tiempo que ilustra cómo debería ser ese tipo de periodismo o, al menos, qué debería mostrar. Algo que contribuía el título inicial del proyecto “*The truth about Hollywood*”³⁷. Cukor, Selznick y el equipo de guionistas querían dar una visión mucho más mundana y realista de cómo era Hollywood y, para ello, partían del medio a través del cual el público accedía a las estrellas con intención, primero, de desmentirlo y, después, de construir su propio relato sobre las cenizas de lo anterior.

Consecuentemente, el relato que hace de la fama está lejos de ser glamuroso o atractivo. George Cukor construye una imagen del estrellato aburrida y cotidiana. No hay épica ni hermosura en el Hollywood que retrata, sino más bien un día a día rutinario. Esta visión tan naturalista y real de la industria cinematográfica formaba parte, por un lado, del propio estilo del director, que buscaba esa proximidad y falta de artificiosidad para generar

³⁶ Eres una estrella de cine. Pertences al público. Ellos elevan y te destruyen”

³⁷ “La verdad sobre Hollywood”

historias con un gran poso humanista y, por otro, la intención de Selznick de mostrar Hollywood a los espectadores. Ahora bien, sí que mantiene el *leitmotiv* del sacrificio como acción necesaria para ascender. Mary Evans, para mantenerse, tiene que elegir entre su amistad con Max Carey o su matrimonio con Lonny Borden, sacrifica su trabajo, una vida normal alejada de la prensa rosa y hasta su felicidad.

Como dice el propio Max Carey “*I’ll give you a tip about Hollywood: always keep your sense of humor and you can’t miss*”³⁸. *Hollywood al desnudo* no es un drama, sino una comedia dramática. Sobre todo, en su primera parte, el humor está muy presente, particularmente en los personajes de Max Carey y Mary Evans, como se aprecia sus diálogos. En ese sentido es una rápida comedia de réplicas y contrarréplicas perfectas, aunque no por ello menos reflexiva, de los temas en cuestión. Este tipo de comedias resultaban muy nuevas en el cine en 1932, si bien son herederas del teatro pues, hasta la invención del sonido hacía un lustro, la comedia cinematográfica se había circunscrito hasta entonces casi exclusivamente al humor a través de la gestualidad de los intérpretes; ahora también se podría alcanzar la risa a través de la palabra y fue un éxito. La comedia fue el gran género de los años 30, ya fuese por la vía del absurdo de los descacharrantes hermanos Marx, las comedias ligeras de Frank Capra y Ernst Lubitsch o, sobre todo, las comedias musicales, aprovechando del nuevo invento (Gubern, 2016, pp. 190-191). No en vano, estamos en los años de la Gran Depresión y el cine, particularmente el cómico, ofrecía una vía de escape de la cruda realidad.

Uno de los cambios más significativos respecto a las versiones posteriores está en los personajes. Para empezar porque en esta película nos encontramos con tres personajes protagonistas: Mary Evans, Max Carey y Lonny Borden. A pesar de todo, el equilibrio sobre el que se construyen los *remakes* permanece intacto, pues, en esta relación triangular, vista siempre desde el punto de vista de Mary, los dos hombres se alternan para brindarle alegrías y penurias. La decadencia de Max, si bien ya había comenzado con anterioridad, se afianza con el anuncio de la boda; cuando Mary se decide a ayudar a Max, Lonny pide el divorcio; y cuando Max se suicida, Lonny y Mary dan una segunda oportunidad a su matrimonio. Esto es porque los dos personajes masculinos, en las versiones siguientes, se

³⁸ “Te daré un consejo sobre Hollywood: mantén tu sentido del humor y no fallarás”

harán uno, tomando la parte emocional y sentimental del marido y el alcoholismo, la soledad y la decadencia del mentor.

No obstante, será el papel femenino quién más cambie en las siguientes versiones, impulsado por la presión que el Código Hays ejercerá a partir de 1934. Mary Evans es una mujer decidida, que en algunos momentos puede llegar a obstinada e incluso, a veces, agresiva. En ningún momento duda de que va a ser una estrella, “*all I need is a break*”³⁹ llega a asegurar en tono firme a Max Carey al inicio de la película. En esa obstinación toma una decisión muy atrevida en la época, aceptar el divorcio con Lonny para cuidar y estar pendiente de Max, sin ninguna intención romántica de por medio.

Por tanto, estamos en la época anterior al Código Hays y eso se traslada de manera muy visible a la propia película: quizá lo más revelador es el suicidio explícito y directo, sin sugerencias ni indirectas, de Max Carey con una pistola sobre su abdomen. Otro factor importante, esta vez a nivel de historia, es el divorcio de Mary Evans y Lonny. Y para redondear, vemos a Mary Evans ponerse una media y el vestido, se hace alguna broma sutil de cariz sexual que roza la pedofilia –“*Tell him about that 17-year-old girl you put in movies*”⁴⁰ responde Mary Evans a un director que flirteaba con ella prometiéndole un futuro en Hollywood a cambio– y aparece una mujer vestida con traje, insinuando su posible homosexualidad.

Todo esto se relata en el marco de una hora y veintiocho minutos (1h 28’). El ritmo, pese a lo acelerado de la trama, es pausado, tomándose tiempo para desarrollar las escenas con calma, aunque estas se vean reducidas. George Cukor, que solo había dirigido otras cuatro películas anteriores a esta, es heredero del sistema de estudios hollywoodiense y su puesta en escena, por lo tanto, estática y narrativa. La cámara no se acerca demasiado a los actores, manteniéndose en planos generales y medios y guardándose los primeros planos para momentos muy emotivos. El montaje es dinámico y fluido y destaca la ausencia de música, especialmente en escenas de mucho diálogo. Todo ello busca no interrumpir y enfatizar la actuación y el diálogo. Esto último es la única característica que se aleja, aunque no demasiado, del realismo que Cukor busca imprimir a la película. Solo la luz en algunas escenas, como la dramática antesala al suicidio, se escapa del tratamiento

³⁹ “Solo necesito una oportunidad”

⁴⁰ “Cuéntale sobre esa chica de 17 años que pusiste en las películas”

naturalista para acompañar y potenciar las emociones del personaje. El realizador, por tanto, en un estilo heredero del cine de Lubitsch que desarrollará de forma personal, se mueve entre lo teatral y lo cinematográfico, sin desviarse del texto, pero dejando espacio a los actores para sacarles la interpretación más real y humana posible.

El aspecto formal más destacado son los montajes y las sobreimpresiones realizadas por el pintor y cineasta experimental serbio Slavko Vorkapich (1894-1976). Solo hay tres a lo largo de la cinta, todos puntos clave de la historia: cuando Mary Evans se convierte en estrella (Fig. 19), cuando Max Carey está a punto de suicidarse y cuando el escándalo compromete el estatus de estrella de Mary Evans (Fig. 20). La primera y la última son complementarias pues sirven para establecer la narrativa circular, que entronca con la rueda como iconografía clásica de la Fortuna (Lucía Gómez-Chacón, 2018). Un primer plano de Mary Evans se superpone con su figura triunfal que se amplía y disminuye, significando, respectivamente, el fulgurante ascenso y la estrepitosa caída del estrellato de la actriz. Cabe resaltar la rapidez con la cual esa figura se amplía y disminuye, enfatizando la intensidad y el carácter volátil de la fama. Se complementa con imágenes de estrellas y fuegos artificiales que conmemoran la fama y el glamur de la vida que está alcanzando; mientras que durante el desplome aparecen periódicos cayendo del cielo, marcando la importancia de la prensa en ese proceso. El último montaje es una sobreimpresión del rostro de Max reflejado en un espejo con imágenes de él como director, él de gala, así como una imprenta de un periódico trabajando a pleno rendimiento. De esta manera, George Cukor nos muestra visualmente en qué piensa: cómo fue su vida pasada, profesional y personal, y cómo es ahora, pero también en cómo reflejará eso la prensa.



Fig. 19: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.



Fig. 20: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.

A pesar del carácter de “revoltillo” que Cukor confesaría más adelante (McGilligan, 2001, p. 96), la recepción del público y de la crítica fue muy positiva. La curiosidad por

saber en qué estrellas reales se inspiraban los personajes de la película y la mezcla entre la visión romántica de Selznick y el tratamiento naturalista de Cukor consiguieron que fuese una de las películas más taquilleras del año. (Stratton, 2015, pp. 98-99) Adela Rogers St. Johns llegó a estar nominada al Oscar por Mejor Guión Original, pero se lo llevó Frances Marion por *El campeón* (King Vidor, 1931) En cambio, la relación entre Selznick y Cukor solo hizo que florecer a lo largo de esta década. No obstante, Selznick no terminó satisfecho con el resultado final de esta película y la retomaría, esta vez sin Cukor, cinco años después en *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937)

Ha nacido una estrella (A star is born, William A. Wellman (1937)

El origen de esta producción permanecerá para siempre confuso. Por un lado, tenemos la atribución de la historia a David O. Selznick quien había producido *Hollywood al desnudo*, una película con la que, como ya hemos visto, comparte muchas similitudes; tantas que llevaron a su director, George Cukor, a rechazar este nuevo proyecto –aun así, influiría en el mismo, proponiendo añadir la escena en el centro de desintoxicación. La historia de la joven aspirante que se encuentra con el profesional en decadencia por el alcohol hasta que se quita la vida, la visión más realista de Hollywood, el tema de la prensa y el público, e incluso la idea de que el hombre estropee el Premio Oscar a la joven actriz estaban ya ahí y por eso Selznick siempre se atribuyó, aunque no figurase en los créditos, la autoría de la idea, línea argumental y algunas escenas (Thompson, 1993, p. 135). Pero, por otro lado, William A. Wellman cuenta que preparó, bajo el título “It happened in Hollywood”, la sinopsis original junto con Robert Carson para presentársela a Selznick junto con una secuela de *El enemigo Público* (William A. Wellman, 1931), su gran éxito anterior. Una sinopsis⁴¹ que no se diferencia apenas de la propia película, con el final

⁴¹ “Una joven canadiense, Esther Victoria Blodgett, llega a Hollywood para entrar en el cine. Una vez en California, conoce a un ídolo cinematográfico, el actor Norman Maine, con el que entabla relaciones y, finalmente, se casa. Maine es una estrella ya en declive cuando Esther le conoce, y su carrera se hunde cada vez más mientras su esposa obtiene cada vez mayor éxito como actriz. Maine interrumpe el discurso de aceptación de su mujer en la ceremonia de entrega de los Oscars y la humilla llegando borracho y echándole en cara a los asistentes su hipocresía. Más tarde, es detenido en ebriedad y Esther decide abandonar su carrera para cuidarle. Sus intenciones llegan accidentalmente a los oídos de Maine, y este se dirige al océano y se ahoga para salvar la carrera de ella. Durante el funeral, los fans de Esther, que ven el suceso como una de “esas cosas que les pasan a las estrellas del cine, la asedian. Asqueada por la vida en Hollywood, Esther vuelve a Canadá” (Thompson, p. 135)

amargo en vez de la conclusión feliz y patriótica como el cambio más grande. Este tira y afloja terminó, más como punto final que como conclusión, de mano de Wellman ofreciéndole el Oscar a Mejor Guión Original a Selznick junto con las palabras “Toma, te lo mereces. Tú escribiste más que yo” (Thompson, 1993, p. 139).

Esto, más allá de lo anecdótico, demuestra el interés de ambos hombres por hacer una película crítica hacia Hollywood. Selznick no terminaba de sentirse satisfecho con *Hollywood al desnudo*, más centrada en la prensa y en la relación triangular entre los personajes principales, y por ello trató la producción de *Ha nacido la estrella* con gran mimo, proporcionándole los mejores medios técnicos y humanos posibles.

De esta forma, Selznick introduce la primera novedad: ya no estamos en una película en blanco y negro sino en una película a color. Para ello se utilizó el Technicolor, una tecnología pionera que había facilitado el rodaje y proyección del color con tres bandas. Es cierto que no fue la primera película en usarlo y que su uso a primera vista no parece especialmente creativo, especialmente comparado con películas como *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), pero el trabajo del director de fotografía W. Howard Greene, quién ya tenía experiencia rodando en color⁴², fue clave a la hora de acallar el debate establecido en la época sobre la utilidad artística de la nueva técnica. La principal queja que aireaban los directores de fotografía en contra del uso del color era la cantidad de luz que requerían – pues necesitaban luz suficiente para impresionar los tres celuloideos que componían la película–, disminuyendo las probabilidades de utilizar la iluminación de forma expresiva o pictórica. Además, a esto se sumaba que existía un consenso social, impulsado desde Technicolor, de que el color, como el resto de la puesta en escena, debería ser invisible y no llamar la atención del espectador y distraerlo de la historia. A pesar de todo, la iluminación y el uso de color orquestados por Greene supusieron un gran avance en la legitimación del color, pues, al tiempo que imitó las formas de trabajo con la luz en blanco y negro, exploró nuevas vías en el uso de color como forma expresiva. Todo ello dentro del marco de la más absoluta invisibilidad formal. El propio Wellman respondía a los críticos con su uso del color explicando que habían conseguido efectos con la lente cromática con los que no se podía soñar diez años antes (Thompson, 1993, p. 139).

⁴² De hecho, fue el director de fotografía del primer largometraje a color con escenas rodadas en exterior, *El camino del pino solitario* (Henry Hathaway, 1936).

Como comenta Scott Higgins (Higgins, 1999, p. 64) quizá donde mejor se vea es en los momentos previos al suicidio de Norman Maine. Primero, Greene realiza un gran claroscuro que solo deja ver el rostro preocupado del actor, que escucha la conversación que Esther mantiene con Oliver Niles y, después, en el plano siguiente (Fig. 22) imita las sombras horizontales y verticales de *Hollywood al desnudo* (Fig. 21) Esta decisión, consciente o no, permite legitimar la nueva técnica y uso artístico/expresivo a través de la comparación con la película anterior. En otras palabras, esa innovación viene facilitada por su carácter de *remake*.



Fig. 21: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.



Fig. 22: *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937). Selznick International Pictures, 1937.

En cuanto al uso expresivo del color, el propio Greene (Higgins, 1999, p. 67) puso como ejemplo la escena en el juzgado para mostrar que el color, ante la imposibilidad de crear atmósfera y emoción a través de la luz, puede tener esas mismas responsabilidades. En esa escena todo es expresamente gris, salvo el cabello y el rostro de Vicki y la lámpara verde del juez; de esta manera, el director de fotografía, en colaboración con los departamentos de arte, vestuario y maquillaje, consigue crear un ambiente entre aburrido y opresivo que va más allá de lo que se lograría en blanco y negro. No obstante, la película por lo general se mantiene en una misma paleta pardo-anaranjada para no llamar demasiado la atención, acorde al gusto de la época, y son sus variaciones las que aportan un valor expresivo.

La cuidada iluminación, junto con la pesadez de las cámaras de Technicolor, marcó gran parte de la puesta en escena, forzando que todos los planos sean prácticamente estáticos. El movimiento es mínimo, suele ser muy suave, a veces imperceptible. Los valores de planos siguen siendo parecidos a los de la película anterior –planos medios y generales, guardándose los primeros planos para ocasiones especiales–, pero se eliminan

por completo los movimientos de cámara. También hay un montaje mucho más austero, con más encadenados.

A diferencia de Cukor, que se hizo famoso por sus ambientes de rodaje amables, particularmente con las mujeres (McGiligan, 2001, pp. 127-129), Wellman gustaba de trabajar deprisa porque así, con esa presión, tanto los actores como él mismo sacaban lo mejor de sí mismos (Thompson, 1993, p. 138). Esto se refleja en una pérdida del naturalismo, mientras que gana en sentimentalismo. Si George Cukor buscaba comparar el modo de vida hollywoodiense que se recrea en la prensa con el modo de vida real y los temas secundarios se ramifican desde ahí; Wellman crea una historia romántica como base para explorar otras temáticas. El otro gran aspecto donde se muestra la diferencia entre directores es en los papeles femeninos.

La Esther Blodgett que nos presentan Wellman y Carson no es la decidida Mary Evans de *Hollywood al desnudo*, sino un ser mucho más ingenuo, dulce y puro, más cercano al prototipo de mujer que proyectaba Hollywood a finales de los años 30. Esther Blodgett duda, sabe qué desea, pero no se atreve a expresarlo o a intentar hacerlo realidad por miedo a salirse de su lugar. Mary Evans es una estrella que es descubierta, Vicki Lester es una estrella fabricada. No obstante, pese a este aparente retroceso, nos encontramos también con la única de las cinco películas que supera el Test de Bechdel⁴³, gracias a las conversaciones inicial y final con la abuela Lettie Blodgett sobre sus sueños y sobre el Sueño Americano.

El Sueño Americano, representado en Hollywood, será el gran tema de esta nueva versión. El Sueño Americano, si bien sus raíces se pueden rastrear hasta la Guerra de Independencia, empieza a formularse como concepto a principios de la década de los 30 como forma de combatir los ánimos sociales de la Gran Depresión (Samuel, 2012, p. 13). Rápidamente el concepto ganará popularidad, gracias en parte al nuevo optimismo surgido del *New Deal* y la esperanza de recuperación económica. Entendida en este clima cultural, la película cobra aún más relevancia.

⁴³ Test orientativo creado por la dibujante Allison Bechdel para ilustrar la diferencia de oportunidades en el mundo artístico. El test consiste en que dos mujeres con nombre propio conversen de algo distinto a un hombre.



Fig. 23: *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937). Selznick International Pictures, 1937.



Fig. 24: *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937). Selznick International Pictures, 1937.

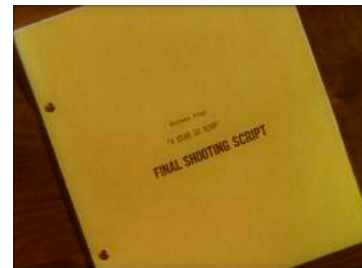


Fig. 25: *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937). Selznick International Pictures, 1937.

La película arranca con el firme deseo de proyectarnos detrás de las cámaras: el logo Selznick International Pictures (Fig. 23) y su estudio con la bandera estadounidense en el jardín dan lugar a una vista de Los Ángeles del cual desfilan los créditos en un rojo brillante (Fig. 24). Cuando el nombre de Selznick desaparece, nos encontramos ante el guión de rodaje de *Ha nacido una estrella* (Fig. 25) que nos advierte del carácter ficticio de lo que viene a continuación y nos traslada a Dakota del Norte, a la casa de los Blodgetts. Esther, que viene del cine con su familia, expresa sus deseos de convertirse en actriz y solo su abuela la apoya en la persecución de los sueños. Su abuela, una pionera que cruzó el continente “para fundar un país nuevo”, comenzará una comparación, que se retomará al final de la película para confirmarla como el corazón de la cinta, entre Hollywood y la Conquista del Oeste.

Al mismo tiempo, esta versión incrementa la presencia textual y narrativa del sacrificio; al fin y al cabo, Selznick estaba haciendo una fábula de advertencia. La abuela Lettie insiste repetidamente que no será un camino fácil; cuando Esther llega a Los Ángeles, es rechazada por la agencia de casting porque reciben muchas solicitudes y solo una entre cien mil logra su sueño de convertirse en actriz; Esther sacrifica su nombre, su pasado y su apariencia; sacrifica sus vacaciones, su luna de miel y su vida privada; y, en última instancia, sacrifica su vida amorosa y sus sentimientos para seguir manteniéndose en el estrellato.

Como comentábamos en el párrafo anterior, Esther sacrifica su nombre, pasado y apariencia: esta es la primera película en la que se introduce por primera vez la manufacturación de la estrella. Le cambian el nombre a Vicki Lester para hacerlo más pegadizo, remodelan su pasado para hacerlo atractivo, prueban cejas diferentes, peinados distintos y pintalabios múltiples. Se ve como un proceso industrial, de acomodación y

explotación al máximo del talento, pero en ningún momento adquiere un carácter negativo o perjudicial; al contrario, se muestra como un sacrificio deseable a través del cual alcanzar la fama.

La nueva aproximación de Selznick a la industria cinematográfica tuvo aún más éxito, tanto de crítica como de público, que *Hollywood al desnudo*, llegando incluso a ganarse la admiración de Louis B. Mayer, suegro de Selznick y fundador de la Metro Goldwyn Mayer (Stratton, 2015, p. 162). La película recaudó dos millones de dólares (con un presupuesto de un 1,35) y las críticas alababan la audacia de mostrar los entresijos de la industria, el gran uso del Technicolor y las interpretaciones de Gaynor y March (Stratton, 2015, p. 161-162). De esta manera logró 6 nominaciones a los Premios de la Academia (Mejor Película, Mejor Actor, Mejor Actriz, Mejor Director, Mejor Argumento Original, Mejor Guión, Mejor Asistente de Dirección), alzándose solo con la estatuilla al Mejor Argumento Original para Wellman y Carson. Los premios y las excelentes críticas dejaron satisfecho a David O. Selznick, quién años más tarde vendería los derechos a Warner Bros.

Ha nacido una estrella (A star is born, George Cukor, 1954)

El retorno de George Cukor a la historia vino dado, en gran medida, por su deseo de colaboración con Judy Garland y por la voluntad de Sidney Luft, marido de la actriz y productor de la cinta, de que su mujer tuviese la oportunidad de demostrar sus dotes artísticas. De esta manera, el cineasta tendría la oportunidad de profundizar en la historia que ya visitó en su primera entrega y la actriz de dar un giro a su carrera. La oferta vino de parte del propio estudio para realizar un musical readaptando la película de Wellman, cuyos derechos habían sido recientemente adquiridos por Warner Bros.

No obstante, cómo se percibe hoy en día la película, tanto a nivel de historia como de forma, está marcado por la propia vida de la obra. Después del pre-estreno de la película y mientras George Cukor se encontraba fuera del país, el estudio decidió recortar la cinta desde sus 183 minutos originales a 154 para ajustarlo a una duración más comercial, acortando todas las copias y eliminando el material restante, y así recaudar más beneficios (Haver, 2002, pp. 212-223). Es decir, alrededor de media hora se perdió. El resultado fue

un fracaso comercial, pues tanto el público como la prensa se hicieron eco de lo sucedido y criticaron ese cambio. El propio George Cukor afirmó que esos cortes le costaron el Oscar a Judy Garland (Torres, 1992, p. 210-211). Pese a todo, el archivista Ronald Haver, historiador del cine y director durante veinte años de los Programas de Cine de Los Angeles County Museum of Art, pudo realizar una restauración de 176 minutos que narra él mismo en *A star is born: the making of the 1954 film and the 1983 restoration* (Haver, 2002). Se recuperaron varias escenas, incluidos algunos números musicales como “*Lose that long face*” y “*Here’s what I’m here for*”, pero no se recuperó la imagen de todo. Como sí se habían encontrado las pistas de audio, los restauradores acudieron a la fotografía fija que se había realizado durante la producción, y que el propio George Cukor guardaba, para editarlas y restaurar de esta manera esas partes de la película.

Esta característica abre un debate muy interesante en torno al concepto de innovación: ¿Con qué versión nos quedamos si queremos hablar de innovación e influencia? Es más, Durante los treinta años posteriores a su estreno, los años de mayor impacto de la película, la cinta se exhibió en su versión acortada. Si bien el caso no es tan drástico como el de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) (Luchinni, 2010), la repercusión de la versión restaurada de *Ha nacido una estrella* entre el público fue mínima en comparación con su estreno original –a partir del año 2000 que se editó el primer DVD será cuando la restauración empezará a tener un mayor alcance. Gente como el propio Ronald Haver quedaron impresionados por esa versión y durante esas décadas las retrospectivas sobre Cukor proyectaban esa película. No obstante, si nos atenemos a la calidad o tenemos una visión autoral del cine, debería ser la versión que respete lo máximo posible la obra de Cukor, es decir, la obra restaurada por Haver. No obstante, si uno no se adscribe a la política de los autores, donde el director es el único artista, y se considera a los productores como co-autores, la versión recortada sería igual de válida e interesante de analizar; sobre todo, si se entiende la mutilación de la película no solo como un acto artístico que pasa a formar parte de la vida de la obra –como lo podría ser una escena de guión jamás rodada por el director o una escena eliminada por el montador–, sino también como una práctica histórica. En este caso, por una cuestión de acceso, se trabajará con la versión restaurada. No obstante, en la medida de lo posible, no se considerarán los cambios realizados por Haver para mantenernos fieles a la versión estrenada, pues es la que ha tenido más impacto histórico.

Temáticamente, la nueva película supone una profundización de lo desarrollado en la versión de 1937 y un cambio de foco de lo realizado en *Hollywood al desnudo*, desde la prensa a la propia industria. De esta manera, se puede apreciar el viaje personal que ha realizado el autor en los veintidós años que separan ambas películas. No obstante, la prensa sigue manteniendo un carácter intrusivo, aunque son vistos como un engranaje más de la industria, como el intermediario entre Hollywood y el público.



Fig. 26: *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954). Warner Bros., 1954.

La película, como en las versiones anteriores, comienza con un plano general que muestra la ciudad de Los Angeles de noche; sobre él, aparecen los créditos en rojo rubí (Fig. 26). Inmediatamente después, Cukor transporta al espectador a través de las luces de los focos y los flashes de las cámaras fotográficas hasta el Shrine Auditorium, donde se está celebrando una gala benéfica para ayudar a antiguos miembros de la industria que se han visto desamparados por ella. De esta manera, ya introduce desde el primer momento todo el tema que también personificará el propio Norman Maine: la fugacidad de la fama y su precariedad. No obstante, Cukor en ningún momento muestra a los beneficiados del acto, sino el glamur y las estrellas, que son el corazón del evento. Se trata de la misma paradoja que se comentaba en el apartado anterior y de la que no puede escapar la propia película: la mitificación de los personajes que se pretenden desmitificar. Al contraponer estas dos ideas –precariedad vs. glamur–, Cukor introduce uno de sus temas favoritos: ilusión y realidad. Por un lado, está la ilusión (el glamur y las estrellas) y, por otro, la realidad (la precariedad laboral y la vacuidad de la fama en una industria despiadada e inexorable). Y lo primero puede ser fácilmente transformado en lo segundo, ejemplarizado en esos primeros compases de película cuando Esther improvisa unos pasos de baile junto a un Norman Maine borracho para que todo parezca parte del acto, evitando así la vergüenza mutua. Ese acto de improvisación pronto se revelará como una práctica habitual, profesionalizada en Hollywood, con cara y nombre: Matt Libby es el encargado de la

productora de tapar todos los escándalos relacionados con sus estrellas, una costumbre propia del sistema de estudios, dado que la imagen de la estrella era la principal forma de vender la película y convenía cuidarla.

No obstante, esa dicotomía entre aquello que se aparenta ser y aquello que se es tiene su máxima representación en Esther Blodgett / Vicki Lester. Por un lado, está Esther, la persona real, mientras que, por el otro, está Vicki Lester, el personaje creado por el estudio. “*You must be born with that name. You couldn’t made it up.*”⁴⁴ dice Norman Maine cuando oye por primera vez el nombre de Esther. El propio actor, tras el estreno rutilante del primer musical con Esther como protagonista, le aconseja: “*You’re going to be a star, Esther. Don’t let that change you too much. Don’t let it take it over your life*”⁴⁵. A partir de ese momento será de los pocos personajes que se seguirá refiriendo a ella como Esther, no como Vicki, demostrando que su conexión es real. Los otros dos será Danny, el gran amigo de Esther, y Oliver Niles, el productor que siempre muestra su faceta humana. En cambio, Norman Maine hace tiempo que se perdió en su personaje y esa falta de identidad es la razón que le ha llevado al alcoholismo. La única vez que se menciona su verdadero nombre es cuando se casan. Ernest Sidney Gubbins es su nombre real y, en contraste, Esther, Oliver Niles, Matt Libby y todos a su alrededor le llaman Norman Maine, dando a entender que el personaje se ha comido a su persona. Sin embargo, el inicio de su fin llegará cuando un mensajero que va a entregar un paquete a su mujer le llame “Mr. Lester”. Ya no es ni siquiera Norman Maine, el actor, sino el marido de Vicki Lester. Ya no es nadie. Ni Ernst Sindy Gubbins ni Norman Maine.

La realidad y la ficción también fue el *modus operandi* del propio Cukor a la hora de trabajar con Garland. El director siempre había acostumbrado a tratar con amabilidad a los actores y dejar que su actuación surgiera de forma natural, pero aquí se mostró especialmente autoritario y exigente con el equipo, y en particular con la actriz principal. Durante el rodaje del momento donde Esther llora por la impotencia de no poder ayudar a Norman, escena que obsesionaba a Cukor especialmente, el cineasta utilizó detalles de la vida privada de Garland, como su infancia, el recuerdo de su madre, sus adicciones o sus matrimonios fracasados para conseguir la interpretación más natural posible. Tras la última toma, Garland se encontraba tan desbordada que siguió llorando a pesar de haber

⁴⁴ Debe haber nacido con ese nombre. No podría habérselo inventado”

⁴⁵ Vas a ser una estrella, Esther. No dejes que eso te afecte. No dejes que se apodere de ti”

terminado. El resultado fue, según palabras del propio Cukor, “resultaba difícil saber dónde terminaba Frances Gumm y dónde empezaba Esther Blodgett [...]. Estoy seguro de que ni siquiera nuestra estrella captaba con claridad esa línea divisoria.” (McGilligan, 2001, p. 250).

No hay que dejar de lado el gran componente desmitificador que impulsa la película, que en ese aspecto es mucho más agresiva y desencantada con Hollywood que sus predecesoras. Cukor quiere, por tanto, romper la ilusión que se transmite desde los medios y desde la propia industria para crear un relato agrisulce sobre la realidad. A pesar de todo, el Hollywood que dibuja Cukor es un lugar que absorbe a las personas y las deshumaniza; un lugar que produce exclusivamente ilusiones, tanto en forma de películas, como de estrellas y de glamur. La propia Esther sufre las consecuencias de esa industria, no solo en sus propias carnes cuando el estudio decide cambiarle el aspecto, dejándola desorientada e insegura de quién es, sino incluso a través de Norman Maine, un hombre que ha perdido su nombre –y, por tanto, su identidad– porque lo vendió a cambio de dinero y fama. No obstante, Norman Maine, en su representación de la industria, también profundiza en el estado económico de la misma. Como se menciona en la propia película, la industria cinematográfica ya no es lo que era. La televisión empezaba a ganarle terreno al cine y la música comenzaba a adquirir importancia como medio de entretenimiento. Ya no es la industria privilegiada que se podía permitir el lujo de una estrella alcohólica, sino que se encuentra desplazada del centro del entretenimiento.

Cabe mencionar brevemente el contraste significativo entre esta película y *Cantando bajo la lluvia*. La obra culmen de Gene Kelly y Stanley Donen habla de resistencia y está llena de esperanza, optimismo y color, mientras que Cukor realiza una obra mucho más trágica y pesimista. En ambas, el musical sirve para enseñar la propia industria cinematográfica, aunque desde perspectivas distintas. Por un lado, Kelly y Donen realizan un viaje nostálgico y optimista a una industria pasada, la transición del cine mudo al sonoro; mientras que Cukor sitúa la historia en la actualidad y tiene un componente muy amargo, trágico y pesimista.

El Sueño Americano queda representado de forma clara en el número musical “*Born in a Trunk*”. Este momento musical no forma parte del guión de Moss Hart y no fue rodado por Cukor, sino que fue una conjunción entre Jack Warner, el coreógrafo Richard Barstow

y la propia Judy Garland –mientras el director estaba de vacaciones en Europa– porque consideraban que la actriz cantaba poco en la película (Torres, 1992, p. 50); por esa misma razón, queda disociado del resto de la película y no aporta mucho a la narración. En este largo número una joven cantante narra ante un teatro su pasado desde la miseria –“*born in a trunk*⁴⁶”– hasta el estrellato, entre diversos estilos musicales y pictóricos. Es, ante todo, una forma explícita de explotar y demostrar el talento de Judy Garland, pero también sirve como conexión temática con la película anterior, cuyo corazón estaba más cercano a este número que al resto de la película, al tiempo que aporta una visión patriótica de la temática general en tiempos en los que estas ideas tenían más carga política que nunca.

El alcoholismo sufre una evolución a lo largo de la cinta. Empieza con el arquetipo de borracho cómico, pero pronto se mostrarán las consecuencias negativas de los actos que provoca y el tema se tratará con seriedad. El punto culmen de esta nueva visión será cuando Esther llore desconsolada ante la impotencia de ver a su marido autodestruirse sin poder ayudarlo. De esta forma, Cukor realiza una declaración de intenciones: se separa de lo realizado en *Hollywood al desnudo* y ofrece un visión mucho más seria y profunda del tema, acorde al nuevo giro que buscaba implementar en su carrera. Este cambio no solo es personal, sino también social y cinematográfico, pues en los años 40 y 50 la figura del alcohólico adquiere este cariz social y abandona, por lo general, el divertimento de los primeros años (Denzin, 2017, pp. 4-6).

Como en la película anterior, la forma viene dada en gran medida por la tecnología, en este caso el CinemaScope. Las causas de su triunfo son muchas y van desde el cansancio del público frente a la explotación indiscriminada de los mismos argumentos –y la consecuente necesidad de abordar esos mismos relatos de formas nuevas– hasta el auge de la televisión, pasando por la invención de las lentes anamórficas en los años 20 en Francia y el éxito del Cinerama (Bragg & Belton, 1988, p. 360; Belton, 1988, p. 25-28). La crisis económica afectaba a todos los estudios, pero particularmente a Fox, la compañía que desarrolló el nuevo invento. El éxito residió, por tanto, en el desarrollo de un formato que fuese renovador, al tiempo que práctico y económico. Si bien no fue *Ha nacido una estrella* la primera película en experimentar con el CinemaScope –ese honor fue de *La túnica sagrada* (Henry Koster, 1953)–, sí fue la primera película de Warner en adoptar este

⁴⁶ “Nacida en un baúl”.

formato gracias a un cambio de última hora durante el rodaje. No obstante, será su fotografía perfectamente compuesta y realizada, la que colaboró a acallar el debate de la época sobre la dificultad para encuadrar y realizar primeros planos (Deutelbaum, 2020, pp. 78-81). Quizá un buen ejemplo⁴⁷ para ilustrarlo, como expone Deutelbaum, es la puesta en escena de la canción “*The Man that got away*” (Fig. 27)—no en vano es la secuencia que convenció a los ejecutivos de usar CinemaScope—: el centro de la escena es Esther y así se encuadra, usando al resto de miembros de la banda como un cuadro dentro de cuadro poco convencional. De esta manera, se recalca su poder vocal; al permanecer siempre en el centro y con movimientos de cámara mínimos, ahonda en las capacidades musicales de Garland y en el dramatismo de la escena, pero también en su calidad de estrella innata, pues es la única bien iluminada, de forma que parece que la luz proviene de ella.



Fig. 27: *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954). Warner Bros., 1954.

También se trata de la primera película enteramente a color que rodó George Cukor. Había realizado pequeñas incursiones en el mundo del Technicolor, pero todavía no había rodado ninguna película completa a color. A diferencia de la película de Wellman, aquí ya se hace un uso mucho más llamativo del color, principalmente el rojo que se asocia a Esther —a través de los títulos de crédito y de su lápiz de labios—, aunque de forma contenida y sin caer en un uso de color excesivo.

Y, por último, pero quizá lo más importante, se trata de un musical. También se trata del primero dirigido por Cukor; luego vendrían *My fair Lady* (1964) y *Las Girls* (1959). Es cierto que las partes musicales en la versión recortada quedan reducidas prácticamente al mínimo, pues se pierden los dos números mencionados anteriormente. George Cukor

⁴⁷ También sirve de ejemplo para uno de los problemas más habituales del CinemaScope: la dificultad de mantener el foco si los objetos se mueven rápido, como le pasa a Garland cuando se mueve rápidamente desde el piano hacia la cámara.

siempre afirmó que no sabía cómo poner en escena la música. Quizá por eso sus coreografías resulten tan poco convencionales. Lo cierto es que todos ellos, salvo “*Born in a trunk*”, están perfectamente integrados en la historia y aportan algo sobre los personajes, sus pensamientos y sentimientos. El más convencional de todos quizá sea “*Lose that long face*” que, en contraposición con el estado de ánimo de Esther, invita explícitamente a poner buena cara y ser feliz, pues la coreografía se da durante la grabación de una película musical. De esta manera, la escena profundiza varias capas en la relación ilusión-realidad, pues parte de dos hechos (Esther está destrozada por dentro y está rodando una película) sobre el que se construye un castillo de naipes ilusorio (la canción habla sobre poner una cara alegre, como mensaje central de una película). En esta misma tónica continúa el número quizá más celebrado de la película por su modernidad: “*Some one at last*” (Fig. 28). En ese número Esther, para un desempleado e infeliz Norman Maine, improvisa una canción que le describa qué películas se están haciendo en Hollywood. Para ello representa los distintos géneros haciéndose valer solo de aquellos objetos que se encuentran en el salón, así como de las imaginaciones de su esposo y del espectador. De esta manera, Cukor reflexiona, adelantándose a su tiempo, sobre la naturaleza representativa del cine y, por tanto, ilusoria.



Fig. 28: *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954). Warner Bros., 1954.

En su primer estreno, limitado a un cine por ciudad (salvo Nueva York con dos), en octubre la película fue un auténtico éxito. Las colas fueron largas y, tanto el público como la crítica, acabaron encandilados con la cinta. Los críticos destacaron casi unánimemente las grandes interpretaciones de los actores, el rango dramático de Garland, el innovador uso del Cinemascope, la gran utilización del color y del diseño de arte, vestuario y maquillaje, la dirección de George Cukor, el guión de Moss Hart y la música y la coreografía de Ray Heindorf y Richard Barstow. La única crítica negativa generalizada

(algunos criticaron la labor de Cukor) fue la excesiva duración de la cinta (Haver, 1988, pp. 298-299).

No obstante, el deseo de recuperar la inversión astronómica realizada (\$5,019,700, más los costes de publicidad y distribución, convirtiéndola en la segunda película más cara de Hollywood hasta la fecha⁴⁸) del presidente de Warner Bros. Distribution Corporation, Benjamin Kalmenson, y del propio Harry Warner (Stratton, 2015, p. 207) hicieron que se recortase para alcanzar una duración que permitiese más pases diarios. El estreno general, ya con los cortes realizados para aquellos cines que no habían recibido la copia, fue se estrenó en el 16 de octubre de 1954. Los cambios no gustaron a aquellos que ya habían visto la película en el primer estreno, pero durante el primer mes la película funcionó bien; sin embargo, en los meses siguientes el público dejó de asistir drásticamente a medida que los grandes estrenos navideños llegaban a las salas. La película se reestrenó en enero de 1955 con la versión recortada y las nominaciones a los Oscars dieron un último empujón a la taquilla. (Haver, 1988, pp. 305-306) Pero la película no ganó ningún premio. El recorrido comercial recuperó apenas 6 millones⁴⁹ de los 10 invertidos. El “fracaso comercial” supuso el fin de la carrera de Judy Garland, como, por otros motivos, lo había sido para Janet Gaynor. George Cukor –que, como Garland, jamás volvería a ver la película– obtendría su revancha diez años después, en 1964, con *My Fair Lady* con la que conseguiría el Premio de la Academia.

Ha nacido una estrella (A star is born, Frank Pierson (1976)

Esta versión es, sin lugar a dudas, la más novedosa de las cinco. El cambio que ha habido entre la versión del 54 y ésta es mucho más radical que entre la versión de 1937 y el *remake* de Cukor o entre ésta y la dirigida por Bradley Cooper en 2018. Se aleja de todo aquello que habían construido en las entregas anteriores tanto Wellman como Cukor, tanto

⁴⁸ Ronald Haver escribe en su libro que el gasto total fue de unos 10 millones de dólares, cantidades que tendrían que revertir en taquilla para no obtener pérdidas. Hasta la fecha solo 8 películas habían conseguido recaudar esa cantidad. (Haver, 1988, pp. 311-312)

⁴⁹ Una cifra aportada por la propia Warner, que, como indica Haver, no quería admitir el descalabro económico de la cinta.

estética como temáticamente. Aunque, en el fondo, sigue siendo la misma historia de desencanto con la industria.



Fig. 29: *Ha nacido una estrella* (Frank Pierson, 1976). Warner Bros., 1976.



Fig. 30: *Ha nacido una estrella* (Frank Pierson, 1976). Warner Bros., 1976.

Quizá el aspecto donde más se nota la diferencia es en la forma. La película comienza con la voz del acomodador mandando sentarse y callar a los espectadores sobre el logo de Warner Bros. Esto nos introduce ya en el ligero carácter metaficcional: la película es una ficción, pero con gran inspiración en el romance entre Barbra Streisand y su pareja Jon Peters, quien ejerció de productor. Como se comentó en el anterior apartado, las distintas versiones de *Ha nacido una estrella* han bebido de la biografía de su equipo creativo, pero particularmente de sus intérpretes, y ninguna lo lleva tan lejos como el *remake* de 1976.

Acto seguido vemos un *freesbe* que surca un estadio lleno de gente esperando un concierto (Fig. 29). Esto, si bien ya está muy asumido, el cambio de escala del estrellato se hace patente en este primer plano. Hasta entonces, cuando se mostraba al público –si es que se hacía– solo se enseñaban salas de teatro de gran aforo. Ahora el público es masivo; miles de personas acuden al concierto de John Norman Howard (Fig. 30). Es una experiencia del estrellato distinta, marcada por el fenómeno fan, que en el cine se inauguró de la mano de *A hard day's night* (Paul Lester, 1964), película sobre The Beatles de la que hereda la libertad formal. Si bien es cierto que la película no se extiende sobre el tema y apenas lo comenta, sí que sirve para constatar el cambio a través de los años. Este fenómeno entra en estrecha relación con el neorromanticismo y con la visión religiosa del arte, que se comentaba en los primeros párrafos de este trabajo. De esta forma, se podrían establecer paralelismos entre el auge de la política de los autores en Estados Unidos a través del Nuevo Hollywood y el auge del fenómeno fan musical, pues no dejan de ser dos caras de la moneda: la reacción a la homogeneización del arte y la sociedad. La cara

emisora y la cara receptora. Sobre esto el propio John Norman Howard bromea no sin cierta tristeza en su voz:

Esther: *Why are they calling you?*

John: *They love my music. They think I have all the answers.*

Esther: *And you don't?*

John: *I don't even understand the questions.*⁵⁰

No obstante, la base de su romance surge de la subversión de ese fenómeno: él es una estrella, pero ella no es una fan. Al contrario, no le importa su estatus – quizá ni siquiera lo reconozca– cuando le pone el micrófono por sorpresa, avergonzándolo, y le exige con contundencia que se calle porque está estropeando su actuación. John se siente atraído por esto; por primera vez, él sale del mundo del que desea escapar. La tardanza con la que llega al concierto –su manager le reprochará que tendrá que usar un juez para subirlo al escenario–, el uso de drogas (cocaína y alcohol) antes de subir al escenario y el hecho de que, una vez subido, se esté cambiando constantemente de ropa, como si buscara su identidad –idea que se reforzará cuando John, tras oír todas las consecuencias de sus actos y disparar a un helicóptero, se mire al espejo cuestionando quién es–, dejan claro que está inmerso en un mundo del que quiere escapar. Esa vía de escape será a través de Esther, a través del amor.

La película se construyó para ser un espacio de exhibición tanto para Kristofferson como para Streisand; por eso se extienden con los momentos musicales, que son rodados como si fuesen un *rockumentary*: teleobjetivos que aplanan la imagen (Fig. 31), planos contrapicados centrados en los cantantes (Fig. 32) y cámara al hombro en el escenario, con un montaje que baila entre las imágenes de los protagonistas y el público, el resto de miembros de la banda o del *backstage*. Si *A hard day's night* (Paul Lester, 1964) adoptó las formas del Free Cinema británico para dar veracidad a un guión sobre el día a día de The Beatles; *Ha nacido una estrella* hizo lo propio con el *rockumentary* –un subgénero del documental de reciente aparición– para la representación de los conciertos ficticios. Esta hibridación, novedosa en su época, marcó el inicio de cómo se representaron los conciertos

⁵⁰ “E: ¿Por qué te llaman? / J: Adoran mi música. Se piensan que tengo todas las respuestas / E: ¿Y no las tienes? / J: Ni siquiera entiendo las preguntas”

en las ficciones posteriores. En los “interludios dramatizados”, la película se asemeja a las grandes películas de su década: claroscuros muy pronunciados⁵¹, teleobjetivos⁵², tiempo distorsionado, montaje violento⁵³, *zooms*⁵⁴, el *freeze frame* final... Todo ello facilitado por nuevas cámaras, más ligeras, que permitían una aproximación más realista, cercana al documental.



Fig. 31: *Ha nacido una estrella* (Frank Pierson, 1976). Warner Bros., 1976.



Fig. 32: *Ha nacido una estrella* (Frank Pierson, 1976). Warner Bros., 1976.

No obstante, no solo en la forma se asemeja al Nuevo Hollywood, sino también en su fondo. Como se ha comentado en párrafos anteriores, esta es una historia de amor, pero que gira entorno a la figura de John Norman Howard. Un músico hastiado con su vida dentro de una industria implacable. De hecho, en esta versión el alcohol y la cocaína dejan de ser la causa de la decadencia del artista para ser una vía de escape temporal de su vacío existencial. Esto ocurrió con la caída del Código Hays y el ascenso de otras preocupaciones sociales, como Vietnam, que hicieron que la representación del alcohólico –también es la primera película en la que el protagonista masculino se reconoce a sí mismo como alcohólico, aunque no vaya al centro de rehabilitación– cambiase, haciendo que sus problemas y dificultades no estuviesen directamente conectadas con el alcohol (Denzin, 2017, p. 129). La causa de esa decadencia es ese desencanto vital que le lleva a actuar de forma temperamental, agresiva o inconsciente. Un gran número de personas rigen su vida diaria sin dejarle expresarse libremente hasta el punto que, centrifugado por el ritmo arrollador y las exigencias, se ha visto despojado de su personalidad. No actúa según sus propios deseos. Ni siquiera sabe expresarlos. Solo cuando Esther entra en su vida es capaz de expresar deseo, aunque no necesariamente sabe actuar acorde a lo que siente.

⁵¹ *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972).

⁵² *Último testigo* (Alan J. Pakula, 1974), *La conversación* (Francis Ford Coppola, 1974).

⁵³ *Bonnie y Clyde* (Arthur Penn, 1967).

⁵⁴ *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976).

Por otro lado, el espectador solo ve a Esther a través de John. La historia de ambos comienza cuando John entra en el bar donde ella está actuando. Cuando él es desalojado de un concierto en ambulancia y ella queda abandonada en el aparcamiento, la película se mantiene en la vida de él. Esther no vuelve a entrar en la película hasta que John no vuelve a encontrarse con ella; y cuando ella se va de gira, no la vemos a ella, sino que nos quedamos en la casa de ambos con John. Solo cuando John muere, la película se desliga de él y adoptamos el punto de vista de ella. Por tanto, ella es algo (extraordinario) que le pasa a él. Eso queda patente en el poco desarrollo que tiene ella en comparación con él o con el resto de versiones de la historia: apenas expresa sus deseos –solo a través de las canciones, que se mantienen paternalistas–; tampoco hay un comentario sobre la elaboración de las estrellas, ni sobre su nacimiento ni sobre sus primeros pasos en la industria. De hecho, se muestra contraria a todas aquellas cuestiones que compusieron el camino al estrellato de las anteriores encarnaciones de Esther. “*Why would I change my name?*”⁵⁵ le pregunta a un periodista sobre si iba a adoptar un nombre artístico, antes de explicar el papeleo burocrático que tendría que realizar si se cambiase el nombre. De esta manera, se apuesta por la naturalidad de las estrellas, ante la manufacturación que caracterizaron las épocas pasadas. Pero al mismo tiempo, la figura femenina no aparece como una cuidadora, elemento clave en las películas previas, pues es la idea base que llevará al protagonista a suicidarse –pues su faceta de cuidadora interrumpiría su faceta profesional. Aquí, la muerte de John Howard Norman es una liberación personal, no un sacrificio altruista.

Por tanto, la ambigüedad moral de John, la sexualidad que desprende la cinta, el final abierto que no responde a la pregunta de si fue un suicidio o un accidente son elementos característicos del Nuevo Hollywood. Es una obra que no solo conecta muy bien con el desencanto colectivo que hubo en Estados Unidos en los 70 derivado de la crisis económica, el escándalo del Watergate y la controvertida Guerra de Vietnam (Gubern, 2016, p. 411), sino también con el espíritu de regeneración cinematográfica. Entre los 50 y 60, los estudios entraron en crisis: el auge de la televisión, la música y otras formas de ocio, la lucha por la supervivencia de las salas, pero, sobre todo, la incapacidad de comunicarse con las nuevas generaciones, como quedó patente en películas como *Rebelde sin causa* (Nicolas Ray, 1955). Esto permitió que jóvenes talentos –Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Brian De Palma– y realizadores que provenían de la televisión –Sidney

⁵⁵ “¿Por qué cambiaría mi nombre?”

Lumet, Steven Spielberg– o incluso de la publicidad –hermanos Ridley y Tony Scott, Michael Cimino, Alan Parker– accediesen con mayor facilidad a la posibilidad de hacer películas de estudio, provocando un cambio estético inigualable en Hollywood. Frank Pierson provenía de la televisión y había dado el salto al cine junto a Elliot Silverstein y Sidney Lumet, con quién hizo *Tarde de perros* (1974), película por la que recibió el Oscar a Mejor Guión. Por tanto, si bien no es uno de los nombres destacados, forma parte de este proceso de regeneración artística. Con la particularidad de que en *Ha nacido una estrella* se buscaba conectar expresamente con las nuevas generaciones a través de aquello que admiraban: las estrellas de rock, su vida privada y su música, así como la recreación de la experiencia de un concierto en la pantalla. Eso sin contar con el factor Streisand, un icono para las nuevas generaciones, como Garland lo fue para las anteriores.

La película se estrenó el día de Navidad, con Streisand ultimando detalles hasta el último momento. Las críticas por lo general fueron demoledoras, tachando la película de desastre y a Barbra Streisand de ególatra. No obstante, a nivel comercial la película fue un éxito absoluto: en los primeros diez días, ya había recaudado 10 millones de dólares – hizo un total de ciento cincuenta millones (Stratton, 2015, p. 401). Solo *Rocky* (John G. Avildsen, 1976) recaudó más en ese año. A eso se le sumó las ventas por el álbum y los singles, que llegaron ambos al #1 del US Billboard. Pero, sobre todo, ejecutó su tarea a la perfección (Stratton, 2015, p. 402): impulsó la carrera de Barbra Streisand como directora –quién se convertiría en la primera mujer en ganar el Globo de Oro a Mejor Dirección por *Yentl* (Barbra Streisand, 1983)–, de Jon Peter –más adelante produciría *Rain man* (Barry Levinson, 1988) *Batman* (Tim Burton, 1989), *Superman Returns* (Bryan Singer, 2006) y, en un cargo simbólico, *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018)– y de Frank Pierson que volvería a la dirección años más tarde con *Estirpe Indomable* (Frank Pierson, 1978).

Ha nacido una estrella (*A star is born*, Bradley Cooper, 2018)

Desde los años 90, un nuevo *remake* de *Ha nacido una estrella* comenzó a fraguarse. Nombres como Will Smith, Jamie Foxx, Clint Eastwood, Mariah Carey, Lauryn Hill o Beyonce sonaron durante años. Finalmente fue Bradley Cooper quien se hizo cargo del proyecto, dando el salto a la dirección y manteniendo, además, cargos de actor protagonista, productor y coguionista; más tarde se sumaría Lady Gaga para el papel protagonista femenino, además de colaborar en la música, así como Eric Roth para coescribir el guión junto a Cooper.

Este nuevo *remake* recoge todos los testigos anteriores, pero con particular intensidad el de la versión de 1976. Las semejanzas, como se ha comentado con anterioridad, son claras: se mantiene en el mundo de la música, narrativamente el papel masculino adquiere tanta importancia –o más– que el de la joven estrella, mantienen una estética muy cercana al documental –con la cámara al hombro como principal recurso–. No obstante, al igual que George Cukor ensanchó la historia escrita por William A. Wellman, Bradley Cooper actualiza y amplía los temas presentados por Frank Pierson.

La nueva versión está construida a través de la dialéctica entre los dos protagonistas. Por un lado, está Jackson Maine, un cantante de country rock hastiado de su vida y consumido por las drogas. Por el otro está Ally, una joven camarera que desea hacerse un hueco en la industria musical.

Como en el resto de versiones, la relación entre ambos tiene sus raíces en su conexión creativa. Él queda impresionado con ella, no por su belleza o su personalidad, sino por su talento, tanto cuando canta “La Vie en Rose” en el bar drag, como cuando improvisa una canción en el aparcamiento. Y ella, aunque sabía quién era él, queda fascinada cuando lo oye cantar, solo con una guitarra, para las drag queens. Y de esa manera, se resumen sus dos posturas frente a la música: rock vs pop, pureza vs. artificio, esencia vs. apariencia. Esta dialéctica se establece como el corazón de la película. No como una batalla encarnizada entre las dos fuerzas, sino como dos posiciones opuestas que necesitan un punto intermedio como equilibrio.

El debate rock vs. pop apareció con fuerza a finales de los 90 y principios de los 2000, y está relacionado con el propio posmodernismo artístico donde se enmarca. La primera vez que aparece ese debate es de forma inconsciente: cuando Ally



Fig. 33: *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018). Warner Bros., 2018.

comienza a cantar “*La vie en rose*”, Jackson se gira hacia Ramon (Anthony Ramos) y le pregunta “*She’s really singing?*”⁵⁶, impresionado. Cabe recordar que se encuentran en un bar drag, una subcultura donde la apariencia tiene una gran importancia. Por tanto, solo haciendo esa pregunta se establece esa dicotomía entre ambas fuerzas. Después de la actuación, Jackson le quitará la ceja artificial (Fig. 33), en un acto fácilmente interpretable como el despojo de la apariencia para encontrar la esencia. Más adelante en la noche, Jackson dejará clara su postura al hablar del “*something to say*”⁵⁷ y de ser *songwriter*. En cambio, Ally, ya desde su actuación en el bar drag, se muestra mucho más cercana a la expresión pop de que ve la verdad en lo superficial. Cuando consigue adentrarse en la industria, su trayectoria estará marcada por un cambio de look, aprendizaje de bailes, aparición en Saturday Night Live, playbacks, canciones simples y repetitivas, ... Un itinerario típicamente pop que se basa más en códigos visuales que musicales.

No obstante, como canta Jack en “*Shallow*” refiriéndose a Ally: “*Tell me something, girl / are you happy in this modern world? / or do you need more? Is there something else you’re searching for?*”⁵⁸; y ella responde: “*Tell me something, boy / aren’t you tired, trying to fill that void? / or do you need more?*”⁵⁹. Es decir, Jack y Ally son iguales porque, en el fondo, están vacíos: el primero tiene una carencia emocional que intenta compensar con el consumo de alcohol y de drogas, mientras que la segunda tiene el deseo incumplido de convertirse en estrella.

⁵⁶ ¿Ella canta de verdad?

⁵⁷ “Tener algo que contar”

⁵⁸ Dime algo, chica, / ¿te hace feliz el mundo de hoy en día? / ¿O necesitas más? / ¿Hay algo más que estés buscando?

⁵⁹ Dime algo, chico / ¿no estás cansado de intentar llenar ese vacío? / ¿O necesitas más? / ¿No es duro mantenerse tan intenso?

Jackson Maine es un personaje construido tanto como lo será Ally. En primer lugar, porque le “robó la voz” a su hermano ya que éste “no tenía nada que contar”. Después, la necesidad de tomar alcohol antes de cada concierto o entre canciones –el primer plano de la película es él tomándose unas pastillas y bebiendo un vaso de alcohol– para mantener esa ficción. Es más, cuando Ally hace una visita a Jack en el centro de rehabilitación, le pregunta si él, ya sobrio, va a querer volver con ella o, por el contrario, al dejar el alcohol, la relación se va a acabar. Esta duda expresada por su mujer deja patente cómo el Jack alcoholizado era otra persona. Y, por último, otros pequeños detalles desvelan que Jackson Maine realmente es una máscara, como el hecho de que se colocará la ceja postiza, al contrario de lo sucedido en su primer encuentro. De esta manera, al mostrar a Jackson Maine también como un personaje construido de cara al público, no como un ser auténtico y puro, también se disocia la relación rock-autenticidad y pop-apariencia.

Pero, además, sirve como reflejo de cómo las relaciones románticas han cambiado: ahora no es una relación paternalista u objetual como en las anteriores versiones, sino entre iguales. No solo vemos el punto de vista de él, como sucedía en la versión de 1976, sino que son dos puntos de vista independientes que se cruzan y dialogan entre sí. Es cierto que él, al ser la estrella, comienza con una relación de poder superior, pero siempre respetando a Ally. Por ejemplo, cuando le propone cantar “*Shallow*” en el concierto, es ella quien toma la decisión de subirse. También se podría argumentar que se encuentra en una encrucijada en la que él la ha metido, pero, en el fondo, es ella quién decide qué camino tomar. De esta manera, arreglan una de las cuestiones que peor había envejecido y que con el renovado impulso del feminismo estaría peor visto. El otro gran punto problemático será el suicidio del que hablaremos en un momento.

Pero volviendo a la canción, ésta habla sobre el enamoramiento, pero también de las dudas –“*I’m falling*”⁶⁰–, pero que, al inicio, toma forma de diálogo entre los dos personajes para terminar cantando los dos juntos, en comunión. El estribillo hará referencia a esa dialéctica entre la superficie – “*In the shallow*”⁶¹ – y lo profundo – “*we’re far from the shallow now*”⁶²– que existe en cada persona, a la necesidad de sentirnos escuchados y amados; al fin y al cabo, de conectar con otra persona. Por tanto, ellos desean salir de ese

⁶⁰ “Estoy cayendo”. Juega con la polisemia de la palabra en inglés para referirse tanto al enamoramiento (“*falling in love*”) como para la decadencia y su caída emocional.

⁶¹ “En la superficie”

⁶² “Ahora estamos lejos de la superficie”

vacío, pero, para llegar a esa profundidad, se necesita a otra persona. Esa idea de conjunción entre las dos personas se refuerza a través de la propia acción de los personajes—, en el escenario, empiezan cantando en micrófonos diferentes y terminan cantando en el mismo— y de la iluminación cromática: el rojo, asociado a Ally⁶³, y verde, asociado a Jack, se intercambian y se mezclan en sus rostros a medida que los focos del concierto se mueven (Fig. 36 y Fig. 37), a diferencia de los momentos previos que se mantienen monocromos (Fig. 34 y Fig. 35). Para alcanzar esa unión creativa y emocional solo tienen que confiar el uno en el otro: “*All you gotta do is trust me. That’s all you gotta do*”⁶⁴ le susurra antes de comenzar a cantar “*Shallow*”. Ally, al ver que él canta sobre ella y que la ha escuchado a un nivel profundo, que ha superado la superficie, sale al escenario a cantar su parte. Los dos primeros versos del estribillo “*I’m off the Deep end, watch as I dive in / I’ll never meet the ground*”⁶⁵ hablan precisamente de ese salto de fe que acaba de dar, tanto personal como profesionalmente. No en vano, cuando canta “*watch as I dive in*” Cooper no muestra a Ally, sino a Maine sonriendo satisfecho y orgulloso; y cuando vuelve a mostrar a Ally, ésta se tapa los ojos con las manos, como si sintiese vértigo.

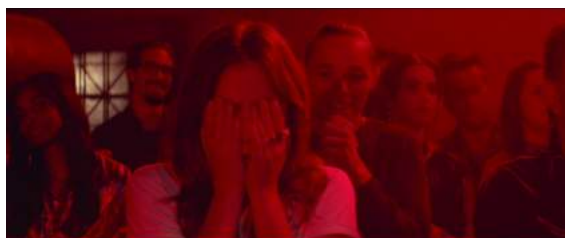


Fig. 34: *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018). Warner Bros., 2018.



Fig. 35: *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018). Warner Bros., 2018.



Fig. 36: *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018). Warner Bros., 2018.



Fig. 37: *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018). Warner Bros., 2018.

Esta apuesta por el equilibrio, el término medio y el mestizaje busca demostrar que el binarismo es artificial, un constructo sociocultural. Esta idea queda reforzada a través de la

⁶³ Tanto con el título de la película, que es rojo, como la iluminación del bar drag, que también es roja.

⁶⁴ “Lo único que tienes que hacer es confiar en mí. Es lo único que tienes que hacer.”

⁶⁵ “Estoy al borde del precipicio, mira mientras salto / Nunca tocaré el suelo”

confesión de su hermano tras su primera actuación juntos: “*It’s been a really long, long time since he played like that*”⁶⁶. Es decir, solo cuando han estado juntos cuando Jackson Maine ha sido su mejor versión de sí mismo. En cambio, cuando la confianza se rompe sucede la pelea en la bañera que, no solo es el peor momento de su relación personal, sino también el punto álgido de su conflicto artístico. Ese equilibrio es fundamental a la hora de afrontar la inseguridad, pues ver que eres amado, te permite combatirla y reafirmarte.

La inseguridad, por tanto, aparece por primera vez como tema. En la versión de 1937 aquello que parece inseguridad, en el fondo solo es ingenuidad; y en la versión de 1954 apenas se intuye en dos escenas. Esta inseguridad tiene su origen en las presiones sociales exteriores. En ella, esa inseguridad es física está relacionada con su cuerpo, particularmente su nariz, pues ha sido objeto de comentarios despectivos⁶⁷. La toma de conciencia sobre las presiones sociales que los cánones de belleza femeninos ejercen en las mujeres, especialmente jóvenes, han tomado fuerza en las últimas décadas no es ningún secreto. La película aborda esta cuestión a través del gesto de ella pasándose el dedo por la nariz, la principal crítica hacia su aspecto que había recibido cuando había intentado entrar en la industria. De esta manera, la metáfora de que ella es bella en sus propios términos toma forma. En cambio, la inseguridad, en el caso de Jackson Maine, está más relacionada con quién es él y cómo le percibe el mundo.

A lo largo de la cinta descubrimos que, como John Norman Howard, la industria musical ha erosionado una personalidad ya de por sí débil por las fuertes influencias de su padre y de su hermano. Su hermano mayor, Bobby, es su manager y está constantemente pendiente de él, pues a veces se comporta como un niño pequeño. Las últimas palabras que se dirigieron fueron “*It’s you who I idolised. It wasn’t dad*”⁶⁸ –dando a entender, entre otras cosas, que el robo de la voz fue fruto de la admiración. De esta forma, reconciliándose entre lágrimas y, por tanto, afrontando sus emociones por primera vez, cierran la trama secundaria abierta entre los dos. Precisamente la pobre relación con su padre, hará que su hermano mayor aparezca en la película como una figura paternal para Jack.

⁶⁶ “Y hacía mucho tiempo que no tocaba así”

⁶⁷ Estos comentarios provienen tanto del propio pasado de Lady Gaga intentando hacerse un hueco en la industria musical, como de la película de 1954, donde los cirujanos plásticos del estudio afirman que el problema de la cara de Esther está en la nariz.

⁶⁸ “Te admiraba a ti. No a papá”

Esta relación paternofilial, por tanto, es clave a la hora de entender la psicología de Jack. Poco a poco, la cinta va revelando que su padre fue una figura complicada que marcó su infancia: un músico alcohólico que nunca se preocupó por sus hijos. Casi al final de la película, cuando Jack se encuentra en el centro de rehabilitación le cuenta a su tutor que se intentó suicidar con trece años y que, a su padre, borracho, le resultó indiferente. También habla que de pequeño un incidente similar le causó tinnitus, una enfermedad del oído que muchas veces se asocia a la depresión. Una enfermedad que él mismo empeora al negarse a usar los audífonos que le recomienda el médico. Una enfermedad que le impide ser él mismo. Esta relación, por tanto, nos habla de una educación emocional inexistente por parte de su padre que conduce al abuso de alcohol que se ha perpetuado a través de él. De esta manera aboga por la desaparición de esa masculinidad tóxica para dar paso a una nueva. Esta idea aparece por primera vez en la canción más popular de Jackson Maine, “*Maybe it’s time (to let the old ways die)*”⁶⁹, que canta en el bar drag. De esta forma, se enfrentan la antigua visión de la masculinidad con la nueva.

El alcoholismo, a diferencia de las películas anteriores, está estrechamente ligado con esa educación paternal y la imposibilidad de afrontar las emociones. Es, a la vez, una vía de escape de sus problemas y una forma de autocastigo. Una idea que se refleja muy bien en la propia canción a través de los versos “*But if I could take spirits / From my past and bring ’em here / You know I would*”. Jugando con la polisemia de “*spirits*”, que puede significar tanto “espíritu” o “fantasma” como “bebidas alcohólicas”, Maine afirma que cuando bebe, es una forma de traer a su padre de vuelta.

Esa misma canción, sin embargo, también habla del deseo de Jack de morir, debido a su incapacidad para cambiar y madurar. Un deseo nunca expresado con anterioridad que se relaciona estrechamente con su tiempo y que acompleja las razones del suicidio. La razón del suicidio no es tan romántica como en las primeras versiones anteriores –la negativa a que ella cuidase de él, terminando su carrera–, sino derivado de su enfermedad mental y problemas emocionales. En cambio, Ally no suspende su carrera, sino solo su gira –aunque, sin mostrárselo al espectador, Rez la convencerá para que no lo haga y ella le mentirá al respecto en su último encuentro. De esta forma ya no hay una causa efecto entre

⁶⁹ “Es hora de que las viejas costumbres mueran”

la decisión de Ally y la de Jackson, cargando toda la responsabilidad –como después su hermano Bobby hará explícito– sobre el cantante. Las diversas razones que le llevan a suicidarse parten de los miedos propios, pero están acentuadas por la confrontación con Rez. El manager de Ally le echa en cara que casi acaba con su carrera, le asegura que va a volver a recaer en sus adicciones y le amenaza con que, cuando eso suceda, ella deberá estar lo más lejos posible de él. Estas palabras, por un lado, inciden en su culpabilidad por lo ocurrido en los Grammys y el miedo a ser el hombre que nunca cambia, a que su existencia haga daño a su mujer y a la indefensión ante la posibilidad de perder su único apoyo emocional. Su suicidio no es épico como ocurría en los anteriores, sino intimista. Hay un punto de altruismo, pero, sobre todo, son problemas de salud mental. A diferencia de otras versiones, se ahorca con un cinturón, haciendo referencia a su intento frustrado con 13 años y, con ello, representa el fracaso de la educación patriarcal.

A diferencia de otras versiones, esta es una película más centrada en la relación entre los personajes que en la crítica a la industria o al Sueño Americano. Apenas se profundiza en este aspecto más allá del inicio de Ally como camarera que saca la basura y la personificación de la industria discográfica en la figura de Rez, un manager que controla a Ally en función de los gustos del público y que carece de empatía. De hecho, ni siquiera se hace referencia a la prensa o a su intrusismo, como sí sucedía en el resto de versiones. Ese camino al estrellato, si bien aparece, no tiene la importancia temática que ostentaba en las primeras versiones. Es tratado como algo secundario. Es un territorio peligroso y hostil, pero también lleno de oportunidades que permitió a una camarera llegar a lo más alto.

No obstante, a pesar de todo, Bradley Cooper sí que integra parte de su experiencia vital sobre la fama a través de la yuxtaposición inmediata de momentos de gran agitación, particularmente sonora, con otros de la más absoluta calma, como se puede ver en los primeros compases de la película –por ejemplo, el clamor del concierto, *paparazzis* y fans en contraposición al silencio de la limusina. Además, introduce un factor moderno que trastoca el concepto de la fama: los móviles e Internet. Ahora no solo los periodistas les hacen fotos y se meten en su vida privada, sino también una vendedora de un supermercado o un policía de permiso; pero también, está el triunfo en Internet como paso necesario para convertirse en una estrella.

Por último, en el apartado formal destaca la implementación de una cámara digital, algo cada vez más común en las películas de los grandes estudios –pues facilita y abarata la producción–, y el uso de un sonido envolvente Dolby Atmos para meter al espectador dentro del *backstage*. Esta será la gran apuesta de Bradley Cooper y para conseguirlo usará principalmente el sonido y una fotografía orgánica, que sigue a los actores –apenas hay planos que muestren el público– y les deja espacio, a veces al hombro, a veces en *steadycam*. Muchos de los conciertos de la película están grabados en directo y, por tanto, se acerca también a la estética de *rockumentary*, si bien hay una intencionalidad narrativa mucho más clara. A diferencia de las otras películas, apenas hay claroscuros, pues buscaban que la luz “estorbase” lo menos posible, y juegan con el color, generalmente verde, rojo y marrón, como elemento expresivo en su lugar. Fuera de los conciertos se mantiene la misma estética, salvo que la paleta deja de lado la expresividad para buscar el naturalismo de la escena. El deseo de trasladar al espectador al lugar, fuera de los conciertos, se traduce en planos donde el espacio tiene una gran importancia, rodados con grandes angulares para generar encuadres diáfanos que permiten ver el entorno y movimientos de cámara que siguen a los personajes mientras andan. El montaje es rápido, pero tampoco en exceso, dejando respirar a los planos, sin perder ritmo en la película. La puesta en escena es muy clásica, con Cooper apostando por su invisibilidad la mayor parte del tiempo, pero de un modo que al mismo tiempo resulta moderna.

Por tanto, es una película que encaja muy bien con el *angst* de las nuevas generaciones: problemas de salud mental, un cuestionamiento de la masculinidad y auge del feminismo y del movimiento LGBTIQ+, la dicotomía autenticidad-apariencia y, sobre todo, la inseguridad. La incertidumbre por los cambios sociales, por las apariencias físicas en un mundo cada vez más visual, y por el futuro laboral y personal. Ante todo, consigue dar un mensaje de esperanza, como película escapista que es. Por otro lado, sabe arreglar algunos de los aspectos que podrían resultar más problemáticos de las entregas anteriores, pero manteniendo el mismo espíritu. Todo ello con una actualización del lenguaje que, al mismo tiempo que se mantiene muy clásico, apela a la sensibilidad de los jóvenes.

La película se estrenó en el Festival de Venecia fuera de competición, donde recibió una gran ovación por parte de los asistentes (Tartaglione, 2018). En general recibió muy buenas críticas, atendiendo sobre todo al debut de Cooper como director, a la gran interpretación naturalista de Lady Gaga y a las canciones de la banda sonora,

especialmente “Shallow”. La cinta no solo fue un éxito comercial –recaudó un total de 436 millones–, sino que fue uno de los fenómenos cinematográficos y mediáticos del año, con la prensa y la sociedad rumoreando si Cooper y Gaga estaban viviendo en la realidad una historia de amor parecida a la de la película. Obtuvo 8 nominaciones a los Oscar (Mejor Película, Mejor Actor, Mejor Actriz, Mejor Actor de Reparto, Mejor Guión Adaptado, Mejor Fotografía, Mejor Música, Mejor Canción, Mejor Sonido), consiguiendo solo el premio a la canción por “Shallow”, pero, sobre todo, al igual que la anterior, consiguió dar un gran impulso a las carreras de Cooper, como director, y Gaga, como actriz, quienes ya se encuentran trabajando en sus siguientes proyectos.

5.1.2 Análisis de una secuencia

Si bien se han comentado aspectos formales y estéticos a lo largo del trabajo, en este apartado vamos a incidir más profundamente en cómo cada cineasta rueda de forma diferente una escena clave, como es el suicidio del protagonista masculino.

En todos los casos esta escena se presenta como el clímax de la película. Es el gran momento dramático, donde la carrera de ella se ve comprometida y él toca fondo. La estructura de la escena suele ser la misma: primero, ellos tienen una breve última conversación y, tras pedir verla una vez más, se separan; acto seguido, se muestra el suicidio. En todas las películas, salvo *Hollywood al desnudo*, hay una apuesta por la sutileza y la sugerencia; en las dos primeras, por cuestiones de censura; en las dos últimas, por tratar el tema con elegancia.

***Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932)**

En la escena anterior vemos cómo Max Carey sale del calabozo gracias a Mary Evans, que lo lleva a su casa. La secuencia se inicia y transcurre mayoritariamente allí, concretamente en un dormitorio, donde se encuentran el mayordomo que en unos instantes abandonará la escena, Max acostado en la cama y Mary de pie a su lado. Se nos muestra en un plano general y los tres personajes se ordenan equilibradamente en el cuadro (Fig. 38). La iluminación es naturalista, con una fuente de luz diegética (lámpara de noche), mientras que la otra, si bien justificada con una lámpara de techo que no aparece en el cuadro.



Fig. 38: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.



Fig. 39: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.

Cuando Mary Evans se sienta y pasamos un plano medio (Fig. 39), también nos encontramos ante una composición equilibrada: los dos personajes enfrentados y la lámpara de noche en el eje vertical central de la imagen. La iluminación no cambia. Este plano se mantiene como el centro de la secuencia, salvo cuando insertan primeros planos de Max (Fig. 40) y Mary (Fig. 41) en momentos más emotivos y dramáticos.



Fig. 40: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.



Fig. 41: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.

Cuando termina la conversación, Mary apaga la lámpara de noche, dejando la escena en oscuridad, iluminada únicamente por una luz que entra por una ventana que no vemos (Fig 43). Cuando Max llama a Mary, ella se da la vuelta en la puerta, generado un cuadro dentro de cuadro con la luz proveniente en su mayoría de la habitación contigua (Fig. 42). Max, completamente a oscuras, dice *“I just want to hear you speak again”*⁷⁰. Max se frota la cara con las manos y se levanta sin encender ninguna luz, volviendo al mismo plano general del inicio. Cukor espera a que Max salga de cuadro para cortar.

⁷⁰ “Solo quería volverte a oír”



Fig. 42: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.



Fig. 43: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.

Con el corte nos encontramos en otra habitación, vacía y a oscuras (Fig. 44); está iluminada únicamente por la luz de una ventana que marca sus cuarterones, generando un juego de luces y sombras muy dinámico. La cámara realiza un paneo hacia la izquierda para seguir a Max a lo largo de la habitación en su búsqueda de alcohol, un cigarro y cerillas. Cuando abre un cajón, realiza una inserto rápido a la pistola (Fig. 45).



Fig. 44: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.



Fig. 45: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.



Fig. 46: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.



Fig. 47: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.

Cuando pasa a la habitación contigua, Max se encuentra totalmente en sombras pese a la luz dividida por los cuarterones que simulan los barrotes de una cárcel (Fig. 46). No se le ve el rostro hasta que camina hacia un haz de luz y, aun así, su figura sigue manteniendo grandes claroscuros. Sin cortar, Max se coloca delante de un espejo, debajo del cual está una foto de él joven, y enciende una cerrilla. Entonces pasamos a un primer plano del protagonista frente al espejo, donde observamos su reflejo (Fig. 47). Vuelve al plano anterior con la excusa de tirar la cerilla para, así, mostrarnos que él ve la foto y para poder cortar al plano detalle de la instantánea sin saltarse las reglas del montaje clásico. En contraposición de la imagen del Max joven, Cukor yuxtapone el plano medio del reflejo para generar contraste. Volvemos al plano general donde quita la foto violentamente, esta vez para volver a un primer plano sobre el que se superpondrán imágenes de él como un director joven, él en una gala bebiendo champán, unas rejas y finalmente una imprenta. Esta última imagen se mantendrá superpuesta, junto el sonido correspondiente que cada vez será más intenso, a lo largo de la escena hasta el disparo (Fig. 48).

Sus pies desandan en un plano detalle el camino realizado unos momentos antes. Abre el cajón de la pistola en el mismo plano detalle que unos segundos antes y mantiene el plano mientras se lleva la pistola al pecho. Cuando dispara, una serie de fotogramas muy rápidos (2 segundos para apenas 8 imágenes) que muestran su vida –él como director, con Esther, en una fiesta (Fig. 49) o en la cárcel, entre otras escenas.

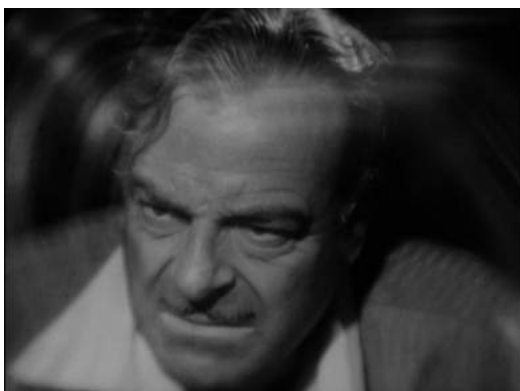


Fig. 48: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.



Fig. 49: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.



Fig. 50: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.



Fig. 51: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.

Cae al suelo, muerto, en un plano general muy contrapicado (Fig. 50). Acto seguido vemos a Mary en un plano medio que ha escuchado el disparo y se dirige a la habitación. Antes de que ella entre en la estancia, vemos ésta completamente oscura (Fig. 51): casi la mitad de la pantalla absoluta oscuridad, mientras que un tenue haz de luz entra por la ventana para entrever el cadáver de Max. Cuando ella entra, el plano se ilumina a través de la luz que llega desde la puerta y su vestido blanco (Fig. 52). Tras unos segundos de reacción pasamos a la siguiente secuencia mediante un encadenado.



Fig. 52: *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932). RKO-Pathé, 1932.

Por tanto, Cukor maneja una puesta en escena naturalista y sencilla: no hay grandes movimientos de cámara y cada escena se compone casi exclusivamente de tres/cuatro planos, dejando espacio a la actuación. La iluminación, si bien es más elaborada y expresiva, en ningún momento destaca y se siente siempre natural. Los actores tienden a aparecer en el centro, salvo cuando hay más de uno, cuando es así, tienden a colocarse para conseguir una composición geométrica. Destaca, por un lado, la ausencia de música que da, además de un mayor peso dramático a la escena, un toque natural y, por otro, la importancia del sonido como forma de generar sensaciones —el sonido de la imprenta genera tensión creciente— y de completar las imágenes mostradas —no vemos el disparo, solo lo oímos. La secuencia comienza y termina con un encadenado, como suele ser habitual en el cine del Hollywood clásico, pero el montaje rápido y las sobreimpresiones

que aportan modernidad al montaje son influencia, sobre todo, del cineasta y fotógrafo Slavko Vorkapich.

Ha nacido una estrella (William A. Wellman, 1937)



Fig. 53: *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937). Selznick International Pictures, 1937.

La escena comienza con la conversación entre Esther, que viste un vestido verde esmeralda y sin maquillaje llamativo, y Oliver sobre el futuro de su carrera, que Norman escucha a escondidas envuelto en sombras (Fig. 53). Una vez se va Oliver, Esther llora desconsolada por la pérdida de su carrera, especialmente tras ver en un plano subjetivo su Oscar. Todo ocurre en planos medios y sin mover mucho la cámara.



Fig. 54: *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937). Selznick International Pictures, 1937.



Fig. 55: *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937). Selznick International Pictures, 1937.

Cuando Norman entra en la habitación, a imitación de la película anterior, mantiene la iluminación en claroscuros, aunque sin lograr tanta densidad en las sombras (Fig. 54). Vemos en un plano subjetivo a Esther llorando, la vemos de cuerpo entero encogida en el centro de la imagen (Fig. 55). Volvemos al plano anterior que, mediante corte se amplía a un plano general que realiza un ligero travelling hacia la izquierda a medida que Norman se acerca a Esther. El siguiente plano, con el corte aprovechando el movimiento de Norman, muestra a los dos en el cuadro a la misma altura. Los siguientes cortes serán para

los primeros planos (Fig. 56 y Fig. 57) que funcionarán con plano-contraplano hasta que Norman se levante que vuelve a la perspectiva general. De esta manera, a través de esos tres planos, Wellman nos ha introducido un pequeño momento intimista con el que provocar emoción.



Fig. 56: *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937). Selznick International Pictures, 1937.



Fig. 57: *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937). Selznick International Pictures, 1937.



Fig. 58: *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937). Selznick International Pictures, 1937.



Fig. 59: *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937). Selznick International Pictures, 1937.

Los siguientes momentos transcurren entre planos medios de cada personaje y el general que recoge a ambos. Cuando ella se levanta, el encuadre pasa a ser medio hasta que se abrazan; entonces, pasará a un primer plano del rostro de él (Fig. 58) y a un inserto de la puesta de sol. Cuando se separan, cada uno en una dirección, vuelve el medio. Cuando Norman le pide que se gire, Esther aparecerá con un leve travelling de acercamiento (Fig. 59). Para la frase famosa “*Do you mind if I just one more look?*”⁷¹ se mantiene en el plano medio. Vuelve al plano americano y una música emotiva comienza a sonar mientras sale

⁷¹ “¿Te importa si miro otra vez?”.

por la puerta en dirección al rojo atardecer (Fig. 60). Ya en la playa solo vemos en detalle sus pies mientras se quita las sandalias y el albornoz (Fig. 61). En un plano general comienza a nadar rumbo a la puesta de sol (Fig. 62). De esta manera recupera el atardecer como símbolo, no solo de la muerte que tiene un predicamento universal, sino como representación del propio Norman Maine al ser una estrella que está a punto de desaparecer.



Fig. 60: *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937). Selznick International Pictures, 1937.



Fig. 61: *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937). Selznick International Pictures, 1937.

En resumen, Wellman mantiene la escena en planos medios o americanos, para acercar la cámara solo en momentos de intimidad o emoción. Los actores se mantienen en el centro, hay un uso muy consciente de la luz y el claroscuro con el fin de reivindicar la valía artística del Technicolor, y el color, con una paleta entre el verde y el marrón, pasa muy desapercibido –especialmente el vestido de Esther, pues podría resultar mucho más luminoso y, en cambio, resulta una prenda muy apagada. Por último, cabe señalar un montaje que se adscribe a las normas clásicas, pero que peca de estar más fragmentado de lo necesario, y la utilización la banda sonora de Max Steiner para reforzar las emociones que genera la imagen, al tiempo que aporta cierta épica a la escena.



Fig. 62: *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937). Selznick International Pictures, 1937.

Ha nacido una estrella (George Cukor, 1954)



Fig. 63: *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954). Warner Bros., 1954.



Fig. 64: *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954). Warner Bros., 1954.

La escena anterior (Fig. 63) muestra a un horrorizado Norman Maine escuchando a escondidas cómo Esther, que lleva puesto un vestido azul con un pañuelo amarillo, le dice a Oliver Niles que quiere dejar a un lado su carrera para cuidar de su marido. La puesta escena es similar a la rodada por W. Howard Greene en la versión anterior (Fig. 53). Cuando Oliver se va, Esther se queda sola en el balcón (Fig. 64) y es cuando Norman entra en la escena.

Un plano desde el exterior, con una composición equilibrada a base de cuatro rectángulos, muestra a Norman saliendo del dormitorio, mientras en la cristalera se refleja el mar en un juego de reflejos típico de Cukor que anticipa el destino del personaje (Fig. 65).

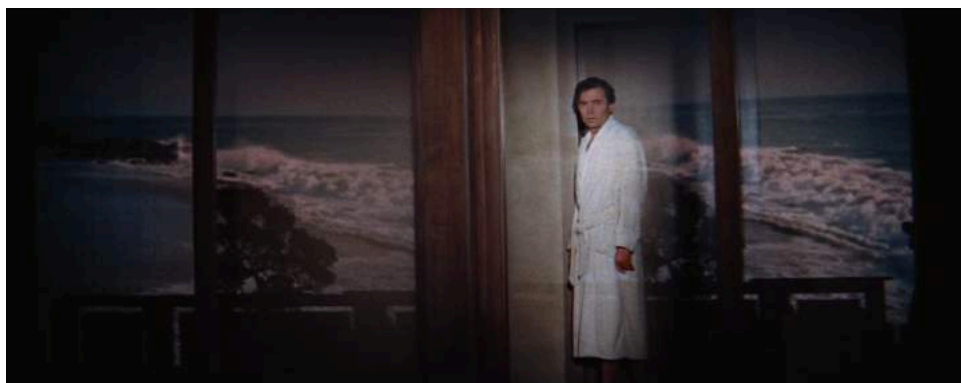


Fig. 65: *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954). Warner Bros., 1954.

Se dirige hacia el balcón en un plano medio donde el albornoz blanco contrasta con las sombras que inundan los bordes de la pantalla. Pero antes, en un plano subjetivo, se queda mirando el mar, mostrando su decisión de suicidarse. Vuelven al mismo encuadre desde el balcón, ahora transformado en subjetivo gracias al plano anterior de Esther. A

diferencia de otras composiciones, que tienden a centralizarse, tanto en la propia escena como en la película en general, sendos encuadres muestran a los personajes solos desplazados hacia uno de los tercios, representando su dolor, soledad e impotencia al tiempo que amplía las distancias entre ambos personajes.



Fig. 66: *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954). Warner Bros., 1954.



Fig. 67: *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954). Warner Bros., 1954.

Una vez Esther se da cuenta de su presencia pasamos a dos planos generales, donde se explota la longitud del CinemaScope: el primero (Fig. 66), desde el exterior, muestra la barrera de cristal que hay entre los dos; y el segundo (Fig. 67), cuando ya se abrazan en el interior. Ese encuadre lleno con tantas sombras que apenas dejan ver sus rostros recuerda mucho al *Hollywood al desnudo*. Se mantienen en oscuridad y en el tercio, pero cuando la cámara realiza un paneo hacia la izquierda, siguiendo su movimiento ellos entran en la luz y se quedan en el centro de la composición. El siguiente paneo hacia la izquierda sigue manteniendo la misma idea; sin embargo, tras separarse del abrazo, él se establece en el tercio mientras que ella se aleja más y más hasta salir corriendo de la habitación con un paneo rápido hacia la derecha. No obstante, antes de que Esther salga de la habitación y que el montador corte, Norman llama su atención. Entonces se pasa a un plano medio donde vemos al actor con su albornoz blanco y media cara en sombras sobre un fondo

completamente negro para decir la famosa frase “*I just wanted to look at you again*”⁷² (Fig. 68). Tras un plano medio donde Esther sonríe y sale de la escena, Norman se dirige a la sombra y el atardecer que se encuentra en el lado izquierdo de la composición (Fig. 69). En el corte volvemos al exterior y vemos reflejado en el cristal el mar rojo por la puesta de sol. A diferencia de otras películas, aquí oímos cantar a Esther desde la cocina “*A New World*”. Norman se queda escuchándola durante unos segundos – él en el tercio derecho y el sol poniéndose, en el izquierdo– y, después, se dirige al mar, mientras la cámara se gira hacia el cristal donde vemos el oscuro reflejo de Norman dirigirse hacia la playa.



Fig. 68: *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954). Warner Bros., 1954.



Fig. 69: *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954). Warner Bros., 1954.

Ya en la playa, en un plano general conjunto muestra Norman meterse en el mar. Cukor aprovecha la longitud del CinemaScope para alargar la escena con la finalidad de profundizar en la emoción y el sentimiento y generar una leve tensión. Una vez entra en el agua corta a un plano general que muestra a Norman, en el centro de la imagen, en la misma línea vertical del sol ambos a punto de morir (Fig. 70). Como punto final, la cámara sigue con cierta libertad al albornoz blanco mientras es arrastrado por el océano.

⁷² “Solo quería mirarte otra vez”

Por tanto, la puesta en escena que realiza Cukor es, al mismo tiempo, muy sencilla con ciertos elementos manieristas: los planos no tienen mucha complicación compositiva, pues solo constan de uno o dos actores que o están en el centro o en los tercios. Estos planos los alarga el máximo tiempo posible, sin mover la cámara del trípode, pero realizando pequeño paneo. De esta manera da espacio a los actores para trabajar y aportar. Pero en cambio, mantiene ciertos elementos manieristas: el uso expresivo de los claroscuros y la constante aparición de los reflejos. El montaje se nota mucho más sofisticado, con más montaje interno y sin recurrir a encadenados; además, introduce música diegética para acompañar y dar, a través del contraste entre la letra y la imagen, mayor profundidad al momento.

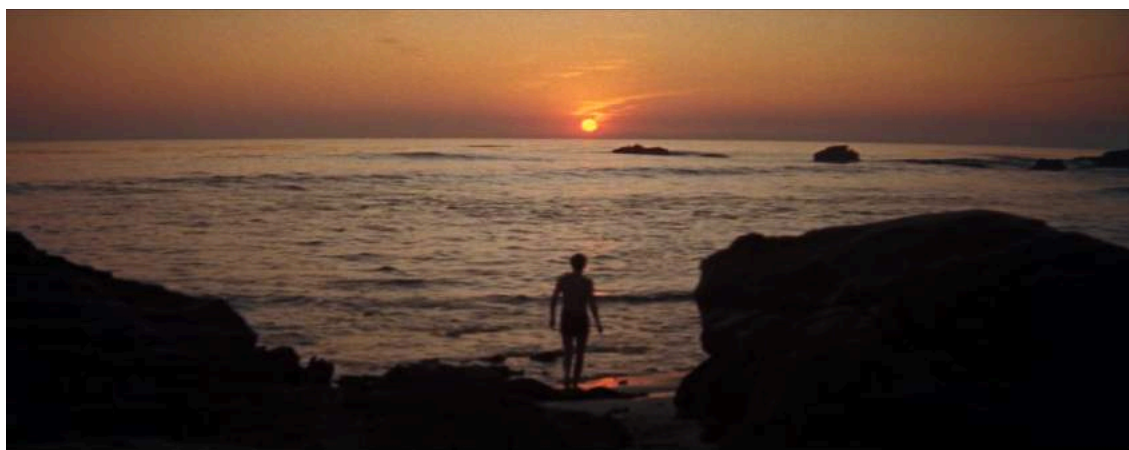


Fig. 70: *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954). Warner Bros., 1954.

***Ha nacido una estrella* (Frank Pierson, 1976)**

A diferencia de las otras versiones, ni la secuencia anterior, ni el argumento en general, inciden en el peligro que supone él para ella. De hecho, se habla brevemente, pero se desestima muy rápido para pasar a la parte romántica.



Fig. 71: *Ha nacido una estrella* (Frank Pierson, 1976). Warner Bros., 1976.



Fig. 72: *Ha nacido una estrella* (Frank Pierson, 1976). Warner Bros., 1976.

Un plano medio de John vistiéndose inaugura la escena (Fig. 71). Esther está dormida en la cama y él se sienta a su lado para despertarla (Fig. 72). La vemos en un picado por encima del hombro de él, con ella en el tercio derecho y la mano que acaricia la nariz, en el centro. El contraplano de él es un plano medio en contrapicado desde la cama, que se acentúa cuando él se levanta (Fig. 73). Cuando él dice “*I was just looking at you*”⁷³, aparece por primera vez un primer plano de su rostro (Fig. 74). Especialmente interesante es la iluminación que recibe John, pues deja su cara perfectamente iluminada, salvo sus ojos que permanecen en sombra total, contribuyendo a generar inquietud y pesadumbre. A lo largo de la escena suena una música suave y calmada que busca transmitir la dulzura del hogar.



Fig. 73: *Ha nacido una estrella* (Frank Pierson, 1976). Warner Bros., 1976.



Fig. 74: *Ha nacido una estrella* (Frank Pierson, 1976). Warner Bros., 1976.

Sale de la casa con una lata de cerveza de la mano y realiza un recorrido para pasar del plano general en el cual sale por la puerta y saluda a los perros hasta el plano medio final (Fig. 75). En un plano detalle pone música en el coche, concretamente su álbum, que luego cambiará por el de Esther (Fig. 76). Cuando se va, volvemos a ver a Esther con el mismo tipo de plano de antes despertarse, como si tuviese un mal presentimiento.

⁷³ “Solo te estaba mirando”



Fig. 75: *Ha nacido una estrella* (Frank Pierson, 1976). Warner Bros., 1976.



Fig. 76: *Ha nacido una estrella* (Frank Pierson, 1976). Warner Bros., 1976.

Una vez subido al coche que compró porque “le recordaba a ella. Rápido y fuera de su liga”, se utilizan grandes planos generales para mostrar al coche por la carretera a toda velocidad (Fig. 77), primeros planos del rostro de John (Fig. 79) y un plano subjetivo (Fig. 80) desde el coche para transmitir sensación de velocidad. Por lo general se usan teleobjetivos y zooms (Fig. 78) para aplanar la imagen y darle un acabado más de documental/reportaje, a lo que se suma la vibración de la cámara cuando el vehículo coge velocidad. Cuando la canción de Esther deja de sonar, el coche desaparece tras una loma, para cortar inmediatamente a un plano del helicóptero de emergencias.



Fig. 77: *Ha nacido una estrella* (Frank Pierson, 1976). Warner Bros., 1976.



Fig. 78: *Ha nacido una estrella* (Frank Pierson, 1976). Warner Bros., 1976.



Fig. 79: *Ha nacido una estrella* (Frank Pierson, 1976). Warner Bros., 1976.



Fig. 80: *Ha nacido una estrella* (Frank Pierson, 1976). Warner Bros., 1976.

Por tanto, estamos ante una puesta en escena cuya principal apuesta es el montaje como herramienta dilatadora del tiempo. La escena se alarga varios minutos para meternos en la mente del protagonista –en las versiones anteriores, un plano subjetivo bastaba. A esto se le añade la estética del documental/reportaje, típica del Nuevo Hollywood, que aporta verosimilitud y emoción. La música, de forma similar a la versión de Garland, sirve para generar contraste entre los dos personajes y las dos carreras y que, en última instancia, sirva como desencadenante del suicidio.

***Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018)**

Tras la discusión con Gavin sobre la carrera de Ally, Jack se encuentra tumbado en la cama, reflexionando y posiblemente llorando. Entramos en la estancia –una habitación moderna, pequeña, pero que genera sensación de amplitud, iluminada por una amplia ventana y una lámpara de noche. Los principales colores son el marrón y el blanco de las paredes –siguiendo con la steadycam la espalda de Ally que se tumba sobre Jack (Fig. 81).



Fig. 81: *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018). Warner Bros., 2018.

El corte nos lleva a un primer plano para verla terminar de acostar su cabeza en el pecho de él (Fig. 82). Luego vemos en primer plano el rostro de dolor de Jack, con ella fuera de cuadro (Fig. 83). La composición es inestable, con una leve diagonal formada por la figura de él. A partir de este momento la cámara se mantendrá en esa posición para realizar breves insertos al rostro de ella –variando los ángulos–, especialmente en momentos donde su parte adquiere más dramatismo o emotividad. La diferencia entre sus valores de plano radica en que él se mantiene siempre en picados, mientras que la cámara siempre se sitúa a la altura de los ojos de ella para que el espectador se identifique, al tiempo que contrasta la calma de Ally con los pensamientos suicidas de Jack.



Fig. 82: *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018). Warner Bros., 2018.



Fig. 83: *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018). Warner Bros., 2018.

Cuando ella se levanta –y él se incorpora–, el plano se abre para mostrar más la estancia, manteniendo a los dos protagonistas en la composición, enfrentados, con una lámpara de noche en el centro de la composición (Fig. 85). El contraplano muestra a Jack, en un ligero picado sobre el hombro de ella, para pronunciar la frase “*I just wanted to take another look*”⁷⁴ (Fig. 84). Volvemos al plano anterior para ver a Ally salir por la puerta, mientras que la cámara cambia el foco a Jack, donde se mantiene durante unos segundos antes de cortar.



Fig. 84: *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018). Warner Bros., 2018.

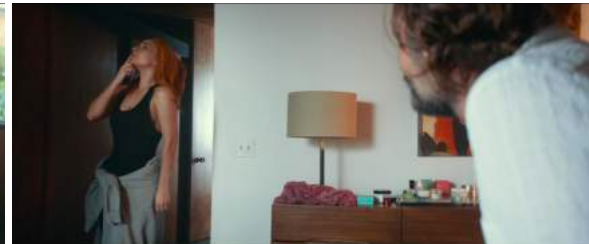


Fig. 85: *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018). Warner Bros., 2018.

Tras el corte, vemos a Jack llevándole un filete a su perro. Le vemos solo de cabeza para abajo, anticipando qué le va a suceder en unos instantes y con todas las líneas compositivas de ese plano son o verticales o horizontales, transmitiendo equilibrio y armonía. Cuando se agacha a dejar el plato en el suelo, la cámara baja con él (Fig. 86). Deja el perro encerrado en casa y saca el coche en planos fijos, el primero sigue a la altura del perro, mientras que el segundo es un plano muy amplio del garaje –rodado con un gran angular, como gran parte de la película. En un plano detalle vemos la mano de Jack sacar de la guantera un bote de pastilla (Fig. 87).

⁷⁴ “Solo quería mirarte otra vez”



Fig. 86: *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018). Warner Bros., 2018.



Fig. 87: *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018). Warner Bros., 2018.

El corte nos lleva al *backstage* del concierto de Ally, donde ella está realizando el ritual preconcierto con sus bailarinas. La escena se recoge en apenas dos planos, el primero de ellos repetido: un *tilt up* culmina en un plano general del círculo, con muchas luces azul al fondo, para luego acercarse a un plano medio de Ally, encuadrada en un espacio muy reducido de la pantalla por el resto de sus compañeras, justo cuando ella habla de Jack (Fig. 89).



Fig. 89: *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018). Warner Bros., 2018.



Fig. 90: *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018). Warner Bros., 2018.

Tras un breve plano del estadio lleno de fans, volvemos al plano general del garaje (Fig. 90) y, a partir de este momento, solo hay dos largos planos con la iluminación única de la cochera y dos farolillos, situados a cada uno de los lados del portón: el primero de ellos muestra los pies de Jack al bajar del coche y, a medida que avanza hacia el garaje – siempre con la cámara a su espalda–, comienza a enseñar el cinturón que lleva de la mano (Fig. 91). Deja el sombrero encima de un mueble sin que aparezca su cabeza. Cuando se gira de vuelta hacia la puerta, aprovechan para cortar y, ahora de cara a la cámara, se mantiene en un primer plano de su rostro (Fig. 92) durante más de 30 segundos hasta que cierra la puerta del garaje y hay un fundido a negro coincidiendo con el cierre de la puerta.



Fig. 91: *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018). Warner Bros., 2018.



Fig. 92: *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018). Warner Bros., 2018.

Por tanto, estamos ante un lenguaje mucho más cercano –la cámara se coloca muy próxima a los intérpretes– al tiempo que dinámico –hay, por lo general, bastante movimiento, aunque sea prácticamente imperceptible. Pero también tiende a mantener el plano durante largo tiempo, dando espacio a los actores para trabajar. Se recurre habitualmente al plano de seguimiento del personaje para generar identificación y empatía y al montaje en paralelo para crear contraste entre ambos personajes y los momentos de su vida. La luz, lejos de usarse de forma expresiva, busca no “estorbar”. Se abstiene del uso de la música que acompañe o intensifique las emociones, mostrándolas desnudas. Por resumir, una puesta en escena mucho más versátil que apuesta por un renovado clasicismo y la narratividad.

Conclusiones

Tras el suicidio de su hermano, Bobby confiesa a Ally:

Jack talked about how music is essentially 12 notes between any octave. Twelve notes and the octave repeats. It's the same story, told over and over. Forever. All an artist can offer the world is how they see those 12 notes.

Este breve monólogo, interpretado por un excelso Sam Elliot, cumple dos funciones: por un lado, le recuerda a Ally la conexión romántica/artística que mantuvo con Jack para que el suicidio de este no sea en vano; pero también, el equipo creativo está realizando una declaración consciente y directa en defensa de la validez del *remake*. Una declaración que mantiene muchas similitudes con la tesis sostenida por Erwin Panofsky en su ensayo fundacional: *Renacimiento y renacimientos del arte occidental* (1975)

El autor alemán propone una Historia del Arte pendular, alejándose de la concepción biográfica y lineal de Winckelmann. El arte griego no moría con el periodo helenístico, sino que renacía en el arte romano, en el arte carolingio, en el Renacimiento y en el Neoclasicismo. Una historia contada una y otra vez. Es decir, en la propia Historia del Arte ya se encuentra el carácter reiterativo que caracteriza a las ficciones de repetición y, en concreto, a los *remakes*. De esta manera, si observamos bajo una lupa histórica, descubriremos que: primero, la Historia del Arte canónica está plagada de obras que, en el ámbito cinematográfico, serían denominadas como *remakes*; segundo, estos no son tan diferentes del resto de películas, solo se diferencian en que tienen un argumento más o menos parecido a una película anterior; tercero, precisamente por partir del mismo relato, son un instrumento muy útil para estudiar los contextos socioculturales, sus cambios, semejanzas y evolución; y cuarto, un *remake*, debido a su carácter “re-contextualizador”, siempre supone, como mínimo, una actualización de la historia, ya sea en lo tecnológico, temático o formal, para adecuarse a los gustos estéticos de una época.

El primer obstáculo al que uno se enfrenta a la hora de estudiar los *remakes* es su definición. Todo el mundo sabe qué es un *remake*, pero nadie sabe delimitarlo con facilidad. Los distintos autores que han definido el fenómeno como consideraron más preciso; sin embargo, muchas de estas definiciones resultaban, a mi modo de ver,

demasiado radicales: había definiciones muy amplias (Constantine Verevis, Robert Eberwein) donde hasta las tramas universales podían considerarse *remakes*; mientras que otras (Thomas Leitch) reducían el espectro a la propiedad. Dos cuestiones vitales eran: por un lado, las adaptaciones literarias, pues su consideración de *remake* resulta demasiado subjetiva y variable; y, por otro, la imitación visual que nunca se considera. Con estas cuestiones en mente y con el propósito de encontrar la virtud en el punto medio, se realizó la siguiente definición para este trabajo:

Una nueva adaptación cinematográfica de una película original anterior, o basada en una película original, ya sea a través de su guión o de su puesta en escena.

El principal problema que asola a los *remakes* es, como denominan Jordi Balló y Xavi Perez, “la rememoración del «episodio piloto»”⁷⁵, es decir, el deseo de recreación del primer contacto con la obra en cuestión; una tarea imposible pues la memoria romantiza esa experiencia hasta que se convierte en inalcanzable. Las ficciones de repetición, por su propia naturaleza, se oponen a esa idea y, entre ellas, el *remake* es quién lo hace con más contundencia, pues, al tratarse del “mismo texto” en un contexto diferente, confronta la primera experiencia de forma directa. Esto provoca que la reacción a esa comparación sea negativa muchos y esas reacciones, con el paso del tiempo y un marco cultural que beneficia esas “primeras experiencias”, se convirtieron en prejuicios, muchos de ellos de corte político. Entre ellos destacan: el carácter conservador, por el poco riesgo económico de reutilizar una propiedad que ya ha demostrado su éxito en taquilla, y su naturaleza endémica de Hollywood.

El primero –aunque fue desmentido –por primera vez– en 1998 cuando Robert Eberwein al afirmar que era una visión extremadamente simplista e incompleta, pues entraban también en juego otros factores como el deseo personal de rehacer una obra concreta– sigue estando muy presente tanto en la literatura académica como en la prensa especializada. En cambio, el segundo, si bien en los últimos años se ha trabajado para corregirlo, sigue en gran medida vigente. Por esta razón, era necesario, si se quería

⁷⁵ Jordi Balló y Xavi Pérez hablan de narraciones seriales, pero que, en el fondo, funcionan de forma similar, pues tanto las series como los *remakes* son ficciones de repetición y es en la repetición donde se opone a esa rememoración, ya sea la película original que se rehace o un primer episodio.

reivindicar el *remake* y liberarlo de prejuicios, realizar un repaso histórico y geográfico del fenómeno.

En ese breve repaso geográfico, encontramos que el *remake* está lejos de ser una práctica exclusiva del cine estadounidense. En cinematografías, como la hongkonesa o las indias, también existe una gran cultura del *remake*, particularmente del plagio e imitación ilegal de obras nacionales e internacionales (algo que dificulta la tarea de contabilizar el número de *remakes* realizados). A pesar de lo que pueda parecer, el *remake* se ha manifestado como una práctica de resistencia cultural: las cinematografías que realizan un mayor número de *remakes* de obras internacionales son también aquellas donde tanto el mercado nacional como su identidad cultural han alcanzado un mayor grado de autonomía.

El devenir histórico de los *remakes*, por otro lado, está condicionado por la falta de un estudio en profundidad de su geografía. Aun así, se pueden extraer tres grandes etapas con cierto carácter universal: una primera etapa desde los inicios hasta la consolidación de la industria (1894-1917) donde el *remake* es una copia, en muchos casos pervive una finalidad de aprendizaje. El segundo periodo corresponde con el «modelo clásico» del *remake* y avanza hasta la aparición de la televisión (1917-1960), donde la repetición tenía tanto un carácter de explotación económica como de mantener vivas las historias ante el olvido al que eran sometidas tras su circuito comercial. Y, por último, desde la aparición de la televisión hasta la actualidad (1960–) el *remake* ha adquirido, al ser el público más consciente de la Historia del Cine un carácter más emocional, donde el homenaje y la admiración personal han empezado a impulsar a los directores, llevándolos incluso a cotas experimentales como Gus Van Sant.

Las cuatro películas tituladas *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937, George Cukor, 1954, Frank Pierson, 1976, Bradley Cooper, 2018) y *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1937) comparten un argumento semejante y, consecuentemente, unos personajes y una temática similares; pero eso no las hace iguales. Cada una de ellas responde no solo al enfoque de cada director, sino también a su contexto sociocultural. Así, no solo se modifica el lenguaje, la forma y la tecnología, sino también la propia visión del relato, mutándolo y haciéndolo evolucionar.

Haciendo un repaso rápido veremos que *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932) es una historia sobre la prensa cinematográfica, *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937) es una fábula cautelar sobre el Sueño Americano, *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954) es un musical trágico sobre una industria que absorbe las personalidades de quienes viven en ella, *Ha nacido una estrella* (Frank Pierson, 1976) habla sobre la confusión existencial de un hombre perdido, y *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018) versa sobre la masculinidad tóxica y la incapacidad de madurar.

No obstante, este trabajo tenía como objetivo reivindicar, a través de una perspectiva de carácter histórico, el *remake* como un fenómeno cinematográfico mundial frente a la noción general preconcebida que los observa como meras repeticiones. Por ello, vamos a repasar las diferentes versiones y cómo varían en función de la audiencia a la que se dirigen, de su equipo creativo y su contexto sociocultural.

Todo comenzó con *Hollywood al desnudo*. A principios de la década de 1930, la industria cinematográfica estadounidense vivía momentos de efervescencia y convulsión. Por un lado, la revolución del sonido había sido un revulsivo que había resultado una mina de oro; y, por otro, el negocio se había consolidado con la estrella como epicentro cultural y económico, permitiendo la aparición de ficciones que explorasen las posibilidades temáticas de la industria y sus trabajadores. No obstante, el productor David O. Selznick, uno de los primeros grandes magnates de la producción cinematográfica, consideraba que las historias que se contaban sobre Hollywood, de corte glamuroso e idealista, no se correspondían con su realidad. Para ello, contrató a un jovencísimo George Cukor, que empezaba a destacar por su capacidad para dirigir a las actrices y por su estilo naturalista, para que llevase a la pantalla el argumento original de Adela Rogers St. John, una de las reporteras más informadas e influyentes en los ambientes cinematográficos de la época gracias a sus contactos. No es de extrañar, pues, que el gran tema de la película sea la prensa. Esto se presenta a través de la dicotomía realidad vs. ilusión, base sobre la que George Cukor construiría su filmografía. Como una película Pre-Code, destacan la explicitud de los temas como el suicidio o las reivindicaciones feministas, que en las películas inmediatamente posteriores optarían por mostrarlo de forma más sutil.

La historia se basa en un triángulo amoroso entre una joven estrella, un director decadente y un jugador de polo, con la prensa como su principal antagonista. Concebida

como una comedia con tintes dramáticos, el tono es ligero y humorístico, especialmente con el director, que encarnará la figura del borrachín gracioso que predominó en esos años. La puesta en escena de Cukor es observacional, buscando más crear un retrato de un modo de vida que contar una historia. Al tiempo resulta muy teatral, dejando espacio a los actores para que brillen y eliminando la música para evitar que interfiera con el diálogo y dotar de mayor naturalidad a la escena. No obstante, destaca, a un nivel formal, el uso de los montajes del cineasta Slavko Vorkapich de fuerte carga simbólica en puntos claves de la trama.

Unos años más tarde, David O. Selznick, quién no había quedado satisfecho con la obra de Cukor, retomó, junto a William A. Wellman y Robert Carson, la historia, ahora bajo el título de *Ha nacido una estrella*. Desaparecido el triángulo amoroso y haciendo del director un actor, la estructura se equilibra y ahonda en el drama al equiparar el papel femenino con el masculino, pues da a entender que es el estrellato de ella la causa de la decadencia del actor. El tono pasa de la comedia a un híbrido entre la comedia y la tragedia. Por otro lado, el papel femenino pierde la contundencia y agresividad para ser mucho más puro e ingenuo. No obstante, el gran salto es temático. La crítica a la prensa y a la visión alejada de la realidad que genera, queda desplazada por la equiparación de ser una estrella con la Conquista del Oeste. De esta forma, se introduce de forma implícita el Sueño Americano, un concepto que apareció durante los años más aciagos de la Gran Depresión como narrativa de esperanza y que se consolidará durante el *New Deal* hasta convertirse en una de las temáticas más habituales en la ficción de los siglos XX y XXI.

En un nivel formal, Wellman dejó de lado, acorde con los cambios en la historia, el naturalismo de Cukor para buscar un mayor dramatismo y epicidad. A pesar de todo, el aspecto visual está marcado por el uso de Technicolor y los debates de la época sobre sus capacidades artísticas. Por un lado, en los primeros pasos del color la estética predominante, promovida desde la propia empresa, se basa en un uso poco llamativo, con la finalidad de no distraer al espectador del argumento; sin embargo, el director de fotografía W. Howard Greene y Wellman trabajaron para darle un sentido narrativo que acompañase a la historia. No obstante, la iluminación y el trabajo de la luz de Greene, partiendo de lo realizado por Charles Rosher en *Hollywood al desnudo*, fue clave a la hora de acallar la disputa, legitimando y consolidando el Technicolor como una herramienta

estética más. Entendiendo, por tanto, la película en su contexto, se revela como una pieza clave de la Historia del Cine.

La gran mayoría de los *remakes* realizados por los propios directores originales, como *El hombre que sabía demasiado* (Alfred Hitchcock, 1934 y 1956), *Los diez mandamientos* (Cecil B. DeMile, 1923 y 1956) o *Corrupción en Los Angeles / Heat* (Michael Mann, 1989 y 1995), resultan obras más maduras y complejas que las originales. *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954) no es una excepción. El regreso del director a la historia estuvo marcado, en primer lugar, por su deseo de colaboración con Judy Garland y, por otro lado, la voluntad de dar un giro a su carrera, abordando con mayor profundidad sus películas. Moss Hart y el director construyeron una dura crítica a una industria que absorbe las identidades de sus miembros, ahondando en lo planteado en las dos versiones anteriores. De forma similar a *Hollywood al desnudo*, pero mucho más compleja, Cukor aborda una de sus temáticas favoritas: la dicotomía realidad vs. ilusión. Esto le llevará a plantear uno de los números musicales de mayor modernidad

Pero esta nueva etapa en su carrera se vería reforzada también a nivel formal con la introducción de tres elementos que, hasta la fecha, Cukor no había abordado aún: el género musical, el color y el gran formato panorámico –siendo también la primera experiencia con el CinemaScope para Warner Bros y, como ocurrió en la versión de Wellman, el uso de esta nueva tecnología, especialmente en términos compositivos, permitió acallar las voces críticas con el nuevo formato. Estos tres rasgos estilísticos, que marcarán algunas de las obras más recordadas de su filmografía como *My Fair Lady* (1964) o *Las Girls* (1959), también serán representativos de la década. La lucha contra el auge de la televisión y la necesidad de una renovación estética ante el cansancio de los espectadores llevaron a que los estudios apostaran por el uso del color y los grandes formatos panorámicos para ofrecer algo diferente que atrajese al público. Por otro lado, el musical resurgió de sus cenizas gracias a esa renovación visual y a los avances tecnológicos en materia de sonido. Por tanto, *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954) no solo procura una exploración más compleja de los temas presentados anteriormente y una obra idiosincrática de su época, sino que también resulta trascendental para entender la consolidación del color en el cine *mainstream*, el resurgir del musical y la legitimación artística del CinemaScope.

La década de 1970 fue un período turbulento social y culturalmente de la historia de Estados Unidos. El asesinato de Sharon Tate en 1969 inició una década que estaría marcada por la Guerra de Vietnam y el Watergate; en definitiva, un giro hacia oscuridad y el pesimismo de un país que había entrado en una crisis existencial. Esto se transformó, en el ámbito musical, en la consolidación del rock –un estilo musical irreverente que, basado en el fenómeno fan, había convertido a los integrantes, desplazando a los actores y actrices de cine, en los nuevos ídolos de masas– como la manifestación cultural que marcó la década, pero también, en el ámbito cinematográfico, en la llegada del llamado Nuevo Hollywood –conformado por jóvenes talentos provenientes de la televisión, de las escuelas de cine o de la publicidad ante la crisis de los estudios. La nueva versión de *Ha nacido una estrella* aunará ambos mundos, haciéndose eco del cambio en la consideración de “estrella” y tomando el tema sociocultural del momento como epicentro de la película. En ese sentido, la aplicación de las formas del *rockumentary* al cine narrativo – particularmente el *mainstream*– resulta pionera, si bien se enmarca dentro de la corriente estética, influida por las nuevas olas europeas, que aplicaba los rasgos estilísticos del documental al cine narrativo. Al margen de las escenas de los conciertos, la película de Frank Pierson –guionista procedente de la televisión– participa de los rasgos estilísticos que conformaron el Nuevo Hollywood (cámara en mano, teleobjetivos, claroscuros, zooms, montaje agresivo).

No obstante, las conexiones con el Nuevo Hollywood no solo son formales, sino temáticas. La película da un gran salto respecto a las películas anteriores. En primer lugar, el punto de vista cambia: ya no estamos ante la historia de la joven estrella, sino del profesional decadente. De esta manera, deja de ser un relato sobre el descubrimiento de las realidades de la industria para convertirse en la historia de un hombre perdido, cuya identidad ha sido borrada por las rutinas y las prácticas de la industria musical. La crítica, por tanto, adquiere unos matices individualistas que hasta entonces no había tenido. En este sentido, el alcoholismo y las adicciones se reconocen no como las causas de su decadencia, sino como una vía de escape, como una forma de evasión. Y esa es también la razón de su enamoramiento de Esther y del mayor peso de las escenas románticas, pues el amor también supone una liberación de su dolor vital.

Por último, Bradley Cooper parte de todo lo propuesto, combinándolo y reformulándolo, al tiempo que lo adapta a los nuevos tiempos. De manera más clara,

retoma el camino iniciado por Frank Pierson, Barbra Streisand y Kris Kristofferson manteniendo la historia en la industria musical, pero también con un personaje masculino muy similar, aunque con algunas diferencias. Si en la película anterior, se hablaba de las consecuencias de la industria y una crisis existencial, el último *remake* lo hace cuestionando la masculinidad, como la causa última de todos los problemas. A esta reflexión acompaña una nueva mirada feminista sobre algunas cuestiones reivindicables, como la lucha presión sobre el aspecto físico de ella, o controvertidas, como el paternalismo, al tiempo que ella adquiere el mismo peso narrativo que él a través de dos tramas, por primera vez, independientes entre sí, que se entrecruzan. Por otro lado, la inseguridad y la salud mental son introducidas con un gran peso temático en el arquetipo. De la misma forma, retoma la temática central de la obra de George Cukor, la dicotomía entre realidad e ilusión, para adaptarla a los nuevos tiempos posmodernos y transformarla en el debate entre apariencia y autenticidad que ha inundado todos los aspectos del mundo contemporáneo –en el ámbito musical se traduce en el debate rock vs. pop/reguetón, mientras que, en el cine, se muestra a través de la ya mencionada separación entre cine comercial y cine de autor.

A nivel estilístico, no legitima ninguna tecnología o forma, como sí hacían las películas anteriores, y solo el uso del sonido Dolby Atmos se podría categorizar como el único aspecto que hace avanzar la Historia del Cine mínimamente, aprovechándose de una ligera mejora tecnológica. No obstante, sí supone una actualización del lenguaje a las formas actuales (uso de la *steadycam*, abundancia de planos cercanos, un ritmo más acelerado). Con una puesta en escena conscientemente invisible con el fin de potenciar la narratividad, destacando el uso del color y del sonido. Por otro lado, también se da el salto al cine digital gracias al uso de la Arri Alexa Mini, una de las cámaras más populares entre los directores de fotografía actuales.

Por tanto, cada una de las películas, si bien mantienen rasgos argumentales similares, resultan libremente diferentes unas de las otras, pues responden a diversos contextos históricos, sociales, culturales y creativos. La historia varía, acorde con los cambios históricos, culturales y personales, en el tono, en la temática, en el punto de vista, en el papel de la mujer, en el papel del hombre, en la visión del estrellato y de la industria, en la consideración del alcohólico o hasta en el propio argumento, que sufre pequeñas mutaciones; además de la actualización formal y tecnológica intrínseca al cambio de

época. Incluso tratándose del mismo director, como es el caso de George Cukor, las películas resultan absolutamente diferentes entre sí, siendo el *remake* una obra mucho más madura formal y temáticamente.

La inserción de un mismo texto en otro contexto tiene como resultado, siempre, una obra diferente y nueva, respondiendo a los gustos estéticos de cada época. Incluso en casos como *Psicosis* (Gus Van Sant, 1999), *El Rey León* (Jon Favreau, 2019) o *Man with a movie camera: The global remake* (Perry Bard, 2007-2017) que calcan, plano a plano, las películas en las que se basan, el *remake* resulta distinto al original. Por ende, se puede concluir que, a través de los procesos de re-contextualización que caracterizan al *remake*, éste es un fenómeno innovador.

Bibliografía

Libros y artículos

- Ames, C. (1997). *Movies about the movies: Hollywood reflected*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- Aufderheide, P. “Made in Hong Kong: Translation and Transmutation”, en Horton, A.; Stuart Y, Mc., (ed.) (1998) *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley: University of California Press: pp. 192-200
- Baker, M. B. (2011). *Rockumentary: Style, performance & sound in a documentary genre*. Canadá: McGill University.
- Balló, J., & Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Balló, J., Pujol, N., & Pérez, X. (2005). *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.
- Baron, J. (2012). “The experimental film remake and the digital archive effect: *A Movie by Jen Proctor and Man with a Movie Camera: The Global Remake*”. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 53(2), pp. 467-490.
- Basinger, J. (1995). *A Woman’s View: How Hollywood Spoke to Women, 1930–1960*. Hanover: Wesleyan University Press
- Bazin, A. (1951) “A propos de reprises”. *Cahiers du Cinema* (5), pp. 52-56 recuperado en: Bazin, A. (2014). *Bazin on Global Cinema, 1948-1958*. Austin: University of Texas Press.
- Belton, J. (1988). “CinemaScope and Historical Methodology”. *Cinema Journal*, 28(1), pp. 22-44.
- Benjamin, W., & Oyarzún Robles, P. (2008). *El narrador*. Metales Pesados.
- Bragg, H., & Belton, J. (1988). “The Development of CinemaScope”. *Film History*, 2(4), 359-371. Recuperado el 25/07/21 de: <http://www.jstor.org/stable/3815152>
- Cano De Gardoqui García, J. L., & Chávez-Mendoza, J. R. (2017). A modo de presentación. *Fonseca, Journal of Communication*, 14(14), pp. 7-10. <https://doi.org/10.14201/fjc201714710>
- Caparrós Lera, J. M. (213) *Historia Crítica del cine norteamericano*. Barcelona: Institut d’Estudis Nord-americans

- Chavez-Mendoza, J. R. (2015) *Intertextualidad, transgeneriazación y recircunstancialización en la práctica del remake de 'Salón México'*. (Tesis Doctoral) Valladolid, Universidad de Valladolid
- Cuelenaere, E., Willems, G., & Joye, S. (2019) “Remaking identities stereotypes: How film remakes transform and reinforce nationality, disability and gender”. *European Journal of Cultural Studies*, 22 (5-6), pp. 613-629.
- Cuelenaere, E., Willems, G., & Joye, S. (2021). *European Film Remakes*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Denzin, N. K. (2017). *Hollywood shot by shot: Alcoholism in American cinema*. Routledge.
- Deutelbaum, M. (2020). “Why does it look like this? A visual primer of early CinemaScope composition. *Movie: a journal of film criticism*, 9 (9). University of Reading
- Eberwein, R. “Remakes and Cultural Studies”, en: Horton, A.; Stuart Y, Mc., (ed.) (1998) *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley: University of California Press, pp. 16-34
- Fernández Labayen, M., & Martín Morán, A. (2017). *Remakes transnacionales: dinámicas industriales y estéticas*. Fonseca, Journal of Communication, 14(14), pp. 59-73. <https://doi.org/10.14201/fjc2017145973>
- Forrest, J. “The ‘Personal’ Touch: the Original, the Remake and the Dupe in Early Cinema”, en: Forrest, J., & Koos, L. R. (Eds.). (2012). *Dead ringers: The remake in theory and practice*. Albany: Suny Press pp. 89-126
- Forrest, J. & Koos, L. “Reviewing remakes: and introduction”, en Forrest, J., & Koos, L. R. (Eds.). (2012). *Dead ringers: The remake in theory and practice*. Albany: Suny Press, pp. 1-36
- Forrest, J., & Koos, L. R. (Eds.). (2012). *Dead ringers: The remake in theory and practice*. Albany: Suny Press.
- Garcia Avis, I. (2017). “La «glocalización» como rasgo definitorio del remake transcultural en televisión”. *Fonseca, Journal of Communication*, 14(14), pp. 91-111. <https://doi.org/10.14201/fjc2017149111>
- García, F. G., & Quesada, J. G. M. (2011). “El impacto de la creatividad en la valoración artística”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 23(2), pp. 69-84.
- Girard, R. (2018). Innovación y repetición. *Revista de Filosofía Open Insight*, 9 (17), 161-179.

- Gombrich, E. (2009). *Historia del Arte*. Londres: Phaidon
- Gómez-Escalonilla, G., & Riesco Gadea, S. (2017). “Estudio de los remakes estrenados en España en el Siglo XXI”. *Fonseca, Journal of Communication*, 14(14), pp. 11-23. <https://doi.org/10.14201/fjc2017141123>
- Greenberg, H. R. “Raiders of the lost text: Remaking as consteted homage in Always” en: Horton, A.; Stuart Y, Mc., (ed.) (1998) *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley: University of California Press pp. 116-131
- Gubern, R. (2016). *Historia del cine* Barcelona: Anagrama.
- Haver, R. (2002). *A Star is Born: the Making of the 1954 Movie and its 1983 Restoration*. Nueva York: Applause.
- Herbert, D “The transnational film remake in the American Press”, en: Smith, I. R. (Ed.). (2017). *Transnational film remakes*. Edimburgo: Edinburgh University Press.,x pp. 210-223
- Hibbard, H. (1990). *Bernini*. Londres: Penguin UK.
- Higgins, S. (1999). “Technology and Aesthetics: Technicolor Cinematography and Design in the Late 1930s”. *Film History*, 11(1), pp. 55-76. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/3815257>
- Hoagwood, T. (2006). “Postmodern Mirrors”. *Literature/Film Quarterly*, 34(4), 267.
- Horton, A.; Stuart Y, Mc., (ed.) (1998) *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley: University of California Press. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1j49n6d3/>
- Jacobs, S. (2010). “The history and aesthetics of the classical film still”. *History of Photography*, 34(4), pp. 373-386.
- Kaufman, W. (2009) *American culture in the 1970s*. Edimburgo: Edinburg University Press
- King, M. S. (2016). “‘So far I've been in a train and a room and a car and a room and a room and a room’. Reading the Beatles' celebrity through A Hard Day's Night”. *Global Journal of Interdisciplinary Social Sciences* (5).
- Leitch, T. “Twice-Told Tales: Disawal and the rhethoric of the remake”, en Forrest, J., & Koos, L. R. (Eds.). (2012). *Dead ringers: The remake in theory and practice*. Albany: Suny Press, pp. 37-62
- Lena Ordóñez, A. J. (2017). “Remake, historia e ideología: Hollywood y *Adiós a las armas* de Ernest Hemingway”. *Fonseca, Journal of Communication*, 14(14), pp. 75-89. <https://doi.org/10.14201/fjc2017147589>

- Loock, K. “Remaking *Funny Games*: Michael Haneke’s Cross-cultural experiment”, pp. 177-194
- Lucía Gómez-Chacón, D. (2018): "La Rueda de la Fortuna", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rueda-fortuna
- Mazdon, L. “Disrupting the Remake: *The girl with the dragon tattoo*”, en: Smith, I. R. (Ed.). (2017). *Transnational film remakes*. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 21-35.
- McGilligan, P. (2001) *George Cukor: una doble vida*. Madrid: T&B Editores
- Morey, A. (2013) “Adela Rogers St. John” *Women Film Pioneers Project*. Nueva York: Columbia University Libraries. <https://doi.org/10.7916/d8-t44t-t674>
- Morgan, I. W., & Davies, P. (2016). *Hollywood and the Great Depression: American film, politics and society in the 1930s*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Murthy, C. S. H. N. (2013). “Film remakes as cross-cultural connections between North and South: A case study of the Telugu film industry's contribution to Indian filmmaking”. *Journal of International Communication*, 19(1), pp. 19-42.
- Panofsky, E. (1975) *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Universidad
- Pascuala Molina, J. F. (2017) “Méliès y las artes plásticas: conexiones con la vanguardia artística” en Herrero, R., & Borra, J. L., eds, (2017) *Méliès*. Zaragoza: Libros del Innombrable.
- Pierce, D. (2013). *The survival of American silent feature films, 1912-1929*. Washington DC: Council on Library and Information Resources and the Library of Congress.
- Pierson, F. (1976). “My Battles with Barbra and Jon”. *New West Magazine*, (pp. 49-60). Recuperado el 08/07/21 de: https://web.archive.org/web/20150716005847/http://barbra-archives.com/bjs_library/70s/new_west_battles_barbra_jon.html
- Pomerance, M., & Palmer, R. B., Eds. (2015). *George Cukor: Hollywood master*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Quaresima, L. (2002) “Loving texts two at a time: th film remake” *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*, 12 (3), pp. 73-84 <https://doi.org/10.7202/000736ar>
- Room, R. (2015). “Portraying the alcoholic: Images of intoxication and addiction in American alcoholism movies, 1931–1962”. *Substance use & misuse*, 50(4), pp. 503-507
- Rosewarne, L. (2021) *Why we remake? The politics, economics and emotions of film and TV remakes*. Nueva York: Routledge

- Samuel, L. R. (2012). *The American dream: A cultural history*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Schlotterbeck, J. K. (2010) *The popular musical biopic in the post-studio era: four approaches to an overlooked film genre*. [PhD Thesis, University of Iowa] 2010. <https://doi.org/10.17077/etd.hhnmz2k0>
- Shah, A. (2012) “Is Bollywood Unlawfully Copying Hollywood? Why? What has Been Done About It? And How Can It Be Stopped?”, *Emory Int'l L. Rev.* 26 (449). Recuperado el 24/06/21: <https://scholarlycommons.law.emory.edu/eilr/vol26/iss1/15>
- Smith, I. R. (Ed.). (2017). *Transnational film remakes*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona Paidós.
- Stenport, A., & Traylor, G. (2015). “The Eradication of Memory: Film Adaptations and Algorithms of the Digital”. *Cinema Journal*, 55(1), 74-94. Recuperado el 02/09/21 de: <http://www.jstor.org/stable/43653486>
- Stratton, J. (2015). *A Star is Born and Born Again: Variations on a Hollywood Archetype*. BearManor Media.
- Tatarkiewicz, W. (2001) *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos
- Thompson, F. T. (1993). *William A. Wellman*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián.
- Torres, A. M. (1992) *George Cukor*. Madrid: Cátedra
- Ukadike, N., & Ugbomah, E. (1994). “Toward an African Cinema”. *Transition*, (63), pp. 150-163. <https://doi.org/10.2307/2935339>
- Verevis (2006). *Film remakes*. Edimburgo: Edinburgh University Press
- Verevis, C. (1997). “Re-Viewing Remakes”. *Film Criticism*, 21(3), 1-19. Recuperado el 28/05/21 de: <http://www.jstor.org/stable/44018884>
- Wadia Richards, R. “Translating cool: Cinematic Exchange between Hong Kong, Hollywood and Bollywood”, en: Smith, I. R. (Ed.). (2017). *Transnational film remakes*. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 118-129.
- Willis, A. “The Cultural Politics of Remaking Spanish Horror Films in the Twenty-first Century: Quantine and Come out and Play”, en: Smith, I. R. (Ed.). (2017). *Transnational film remakes*. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 54-65.
- Zarauza Castro, J. (2020) *Historia del remake cinematográfico español* (Tesis Doctoral Inédita). Sevilla: Universidad de Sevilla

Webgrafía

- Blanes, P. (22 de enero de 2021) Las ayudas al cine potenciarán ideas originales frente a los remakes. Cadena Ser. Recuperado el 30/08/21 de: https://cadenaser.com/programa/2021/01/22/el_cine_en_la_ser/1611307757_431220.html
- (22 de enero de 2021) La orden de ayudas al cine plantea primar a los guiones originales frente a los 'remakes'. Europapress. Recuperado el 30/08/21 de: <https://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-orden-ayudas-cine-plantea-primar-guiones-originales-frente-remakes-20210122182745.html>
- Kazeem, Y. (17 de julio de 2020) Nigeria's Nollywood is remaking classic movies to maximize box office revenue in the Netflix era. Quartz Africa. Recuperado el 30/08/21 de: <https://qz.com/africa/1879773/nigeria-nollywood-remakes-classics-living-in-bondage-for-netflix-era/>
- Luchinni, L. (13 de febrero de 2010) La versión total de 'Metrópolis' renace 80 años después. El País. Recuperado el 30/08/21 de: https://elpais.com/diario/2010/02/13/cultura/1266015603_850215.html
- Pfanner, E. (21 de septiembre de 2010). Film Director Comes to the Defense of a Convicted Internet Pirate. New York Times. Recuperado el 30/08/21 de: <https://www.nytimes.com/2010/09/22/technology/22iht-godard.html>
- Orden CUD/582/2020, de 26 de junio, por la que se establecen las bases reguladoras de las ayudas estatales para la producción de largometrajes y de cortometrajes y regula la estructura del Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales. Boletín oficial del Estado, 180, de 30 de junio de 2020, 45533 a 45567. Recuperado a 27/07/2021 de: <https://www.boe.es/eli/es/o/2020/06/26/cud582>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2 de junio de 2021). *Focus on the film and Audiovisual industry in Africa*. Recuperado el 30/08/21 de: [Focus on the Film and Audiovisual industry in Africa](#)
- Ososanya, O. (25 de agosto de 2019). Bringing the art of the remake into Nollywood. The Guardian Nigeria. Recuperado de: <https://guardian.ng/art/bringing-the-art-of-the-remake-into-nollywood/>
- Tartaglione, N. (31 de agosto de 2018) 'A star is born' shines for Standing-O Crowd at Venice World Premiere. Deadline. Recuperado el 30/08/2021 de:

<https://deadline.com/2018/08/a-star-is-born-lady-gaga-standing-ovation-world-premiere-venice-film-festival-1202455659/>

Bases de datos online

- Box Office Mojo: <https://www.boxofficemojo.com>
- The Numbers https: <https://www.the-numbers.com>
- IMDb: <https://www.imdb.com/>
- Observatorio Brasileiro do Cinema e do Audiovisual: <https://oca.ancine.gov.br>

Filmografía citada (en orden alfabético)

- *Aashiqui 2* (Mohit Suri, 2013)
- *Al final de la escapada* (Jean-Luc Godard, 1960)
- *American Beauty* (Sam Mendes, 1999)
- *Atraco y robo a un tren* (Edwin S. Porter, 1902)
- *Awara Paagal Deewana* (Vikram Bhatt, 2002)
- *Bacahlau* (Adriano Stuart, 1975)
- *Batman* (Tim Burton, 1989)
- *Ben-Hur* (Sidney Olcott, Frank Oakes Rose y H. Temple, 1907)
- *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925)
- *Ben-Hur* (William Wyler, 1959)
- *Ben-Hur* (Timur Bekmambetov, 2016)
- *Bhool Bhulaiyaa* (Priyadarshan, 2007)
- *Bichos: una aventura en miniatura* (John Lasseter, 1998)
- *Bola de fuego* (Howard Hawks, 1941)
- *Bonnie y Clyde* (Arthur Penn, 1967)
- *Centauros del desierto* (John Ford, 1955)
- *Chair de Poule* (Julien Duvivier, 1963)
- *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941)
- *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959)
- *Corrupción en Los Angeles* (Michael Mann, 1989)
- *Costinha e o King Mong* (Alcino Diniz, 1977)
- *Don* (Chandra Barot, 1978)
- *Don: The chase begins again* (Garhan Akhatar, 2006)
- *El beso de la pantera* (Paul Schrader, 1982)
- *El cabo del terror* (J. lee Thompson, 1962)
- *El cabo del miedo* (Martin Scorsese, 1991)
- *El campeón* (King Vidor, 1931)
- *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett, 1946)
- *El cartero siempre llama dos veces* (Bob Rafelson, 1981)
- *El enemigo Público* (William A. Wellman, 1931)
- *El hada de las coles* (Alice Guy-Blaché, 1896)
- *El halcón maltés* (Roy del Ruth, 1931)
- *El halcón maltés* (John Huston, 1941)
- *El hombre que sabía demasiado* (Alfred Hitchcock, 1934)
- *El hombre que sabía demasiado* (Alfred Hitchcock, 1956)
- *El lobo de Wall Street* (Martin Scorsese, 2013)
- *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939)
- *El nacimiento de una nación* (D. W. Griffith, 1916)

- *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972)
- *El planeta de los simios* (Franklin Schaffner, 1968)
- *El planeta de los simios* (Tim Burton, 2001)
- *El regador regado* (Hermanos Lumière, 1984)
- *El Rey León* (Jon Favreau, 2019)
- *El señor de los anillos* (Ralph Bakshi, 1978)
- *El señor los anillos: La comunidad del anillo* (Peter Jackson, 2001)
- *El señor de los anillos: Las dos torres* (Peter Jackson, 2002)
- *El señor de los anillos: El retorno del rey* (Peter Jackson, 2003)
- *Estirpe Indomable* (Frank Pierson, 1978)
- *Every cloud has a silver lining* (因禍得福, Chiang Way-Kwong, 1960)
- *Falsas apariencias* (Jonathan Lynn, 1999)
- *First Cow* (Kelly Reichardt, 2020)
- *Funny games* (Michael Haneke, 1997)
- *Funny games* (Michael Hanelke, 2007)
- *Ghajini* (A. R. Murugadoss, 2005)
- *Ha nacido una estrella* (William A. Wellman, 1937)
- *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954)
- *Ha nacido una estrella* (Frank Pierson, 1976)
- *Ha nacido una estrella* (Bradley Cooper, 2018)
- *Heat* (Michael Mann, 1995)
- *Hollywood al desnudo* (George Cukor, 1932)
- *Infiltrados* (Martin Scorsese, 2006)
- *Internal Affairs* (Andrew Lau & Alan Mak, 2002)
- *Jerichow* (Christian Petzold, 2008)
- *Kaante* (Zgang yau Gumpa, 2002)
- *Kiki el amor se hace* (Paco León, 2015)
- *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933)
- *King Kong* (John Guillermin, 1976)
- *King Kong* (Peter Jackson, 2005)
- *King Kong* (Jordan Vogt-Roberts, 2014)
- *La conversación* (Francis Ford Coppola, 1974)
- *La cuadrilla de los once* (Lewis Milestone, 1960)
- *La esmeralda* (Alice Guy-Blaché, 1905)
- *La La Land* (Damien Chazelle, 2016)
- *La mujer pantera* (Jacques Tounaur, 1941)
- *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968)
- *La noche de los muertos vivientes* (Tom Savini, 1990)
- *La noche de los muertos vivientes* (Jeff Broadstreet, 2006)
- *La noche de los muertos vivientes* (Zebediah De Soto, 2015)

- *La noche del cazador* (Charles Laughton, 1955)
- *La parada de los monstruos* (Tod Browning, 1933)
- *La Red Social* (David Fincher, 2010)
- *Las Girls* (George Cukor, 1959)
- *Las uvas de la ira* (John Ford, 1940)
- *Le Dernier Tournant* (Pierre Chenal, 1939)
- *Living bondage* (Chris Ovi Rapu, 1992)
- *Living in bondage: breaking free* (Ramsey Nouah, 2019)
- *Los diez mandamientos* (Cecil B. DeMile, 1923)
- *Los diez mandamientos* (Cecil B. DeMile, 1956)
- *Los jugadores de cartas* (Hermanos Lumières, 1984)
- *Los siete samuráis* (Akira Kurosawa, 1954)
- *Los viajes de Gulliver entre los liliputienses y los gigantes* (George Méliès, 1902)
- *Maan Gaye Mughall-E-Azam* (Sanyay Chhel, 2008)
- *Macbeth* (Orson Welles, 1948)
- *Mamá se fue de viaje* (Ariel Winograd, 2017)
- *Man with a movie camera* (Dziga Vertov, 1927)
- *Man with a movie camera: the global remake* (Perry Bard, 2007-2017)
- *Matar ou correr* (Carlos Manga, 1954)
- *Mi viaje a Italia* (Martin Scorsese, 1999)
- *Minari* (Lee Isaac Chung, 2020)
- *Mughall-E-Azam* (Sanyay Chhel, 2008)
- *Mujercitas* (Alexander Butler, 1917)
- *Mujercitas* (Harley Knoles, 1918)
- *Mujercitas* (George Cukor, 1933)
- *Mujercitas* (Mervyn LeRoy, 1949)
- *Mujercitas* (Gillian Armstrong, 1994)
- *Mujercitas* (Clare Niederpuem, 2018)
- *Mujercitas* (Greta Gerwig, 2019)
- *Mulholand Drive* (David Lynch, 2001)
- *My fair Lady* (George Cukor, 1964)
- *Nace una canción* (Howard Hawks, 1948)
- *Nomadland* (Chloé Zhao, 2020)
- *Nosferatu, sinfonía de los horrores* (F. W. Murnau, 1921)
- *Nosferatu, vampiro de la noche* (Werner Herzog, 1979)
- *O noviço rebelde* (Renato Aragao, 1997)
- *Obsesión* (Luchino Visconti, 1943)
- *Ocean's eleven* (Steven Soderbergh, 2001)
- *Padre no hay más que uno* (Santiago Segura, 2019)
- *Perfetti Sconosciuti* (Paolo Genovese, 2016)
- *Perfectos desconocidos* (Alex de la Iglesia, 2017)
- *Planeta Nueve del Espacio Exterior* (Ed Wood, 1958)

- *Por un puñado de dólares* (Sergio Leone, 1964)
- *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960)
- *Psicosis* (Gus Van Sant, 1998)
- *Rain man* (Barry Levinson, 1988)
- *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940)
- *Rebecca* (Ben Weathly, 2020)
- *Rebelde sin causa* (Nicolas Ray, 1955)
- *Reservoir dogs* (Quentin Tarantino 1992)
- *Rocky* (John G. Avildsen, 1976)
- *Satan met a girl* (William, 1936)
- *Ser o no ser* (Ernst Lubitsch, 1942)
- *Ser o no ser* (Alan Johnson, 1983)
- *Sin Perdón* (Clint Eastwood, 1992)
- *Sin Perdón* (Lee Shang-il, 2013)
- *Solo ante el peligro* (Fred Zimmermann, 1952)
- *Sonrisas y lágrimas* (Robert Wise, 1965)
- *Superman Returns* (Bryan Singer, 2006)
- *Szenvedély* (György Feher, 1998)
- *Tarde de perros* (Sidney Lumet, 1974)
- *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1986)
- *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011)
- *The little death* (Josh Lauson, 2014)
- *The Matrix* (Lana y Lily Watchowski, 1999)
- *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975)
- *Trono de sangre* (Akira Kurosawa, 1957)
- *Ukigusa* (Yasujirō Ozu, 1934)
- *Ukigusa* (Yasujirō Ozu, 1959)
- *Último testigo* (Alan J. Pakula, 1974)
- *Uno de los nuestros* (Martin Scorsese, 1990)
- *Viaje a la luna* (George Méliès, 1902)
- *Viaje a través de lo imposible* (George Méliès 1904)
- *Vivir sin aliento* (Jim McBride, 1983)
- *Wild Rose* (Tom Harper, 2018)
- *Yentl* (Barbra Streisand, 1983)
- *Yojimbo* (Akira Kurosawa, 1961)

ANEXO

Fichas técnicas

Hollywood al desnudo (What price Hollywood?, 1932)

Dirección: George Cukor

Guión: Adela Rogers St. John (Argumento original), Gene Fowler y Rowland Brown, Jane Murfin y Ben Markson, Roobert Presnell Sr. (Adaptación, sin acreditar), Allen Rivkin (Sin acreditar) y Louis Stevens (Argumento, sin acreditar)

Producción: Pandro S. Berman (productor asociado), David O. Selznick (productor ejecutivo)

Reparto: Constance Bennett, Lowell Sherman, Neil Hamilton, Gregory Ratoff, Brooks Benedict, Louise Beavers.

Distribución: RKO-Pathé

Fotografía: Charles Rosher

Montaje: Del Andrews, Jack Kitchin

Música: Max Steiner

Director de arte: Carroll Clark

Sinopsis: La película cuenta la historia de Mary Evans (Constance Bennett), una camarera decidida a convertirse en una estrella, que un día conoce a Max Carey (Lowell Sherman), un reconocido director de cine que, rumbo a la *premiere* de su nueva película, se detiene, borracho, en el restaurante donde ella trabaja. Allí, impresionado por la joven aspirante a actriz, la invita a acompañarle a la *premiere*. Al día siguiente, Mary despierta en casa de Carey y, tras recordarle qué había pasado la noche anterior y calmarle por la posibilidad de haber tenido sexo con ella, le recuerda que le había prometido una audición. La audición resulta un desastre, pero, tras ensayarlo una y otra vez, consigue impresionar al productor, quién termina contratándola.

Ya consolidada como una “rubia de Hollywood”, conoce a Lonny Borden (Neil Hamilton), un jugador de polo, con quién termina casándose; sin embargo, por la dedicación a su trabajo y la estrecha amistad que mantiene con un decadente Max Carey, termina divorciándose de ella, antes de que se de cuenta que está embarazada. Mary consigue ganar

el Oscar, pero esa misma noche detienen a Max ebrio y ella decide abandonar la velada para llevarlo a casa. Allí él se suicida. Para huir de la controversia en torno al suicidio de Max, vuela con su familia a París donde se reencuentra con Lonny y deciden dar una nueva oportunidad a su matrimonio.

Ha nacido una estrella (A star is born, 1937)

Dirección: William A. Wellman

Guión: William A. Wellman y Robert Carson (argumento), Adela Rogers St. Johns (Sin acreditar), Dorothy Parker, Alan Campbell y Robert Carson (Guión), David O. Selznick, Ben Hecht, Ring Lardner Jr., John Lee Mahin y Budd Schullberg (Sin acreditar)

Producción: David O. Selznick

Reparto: Janet Gaynor, Frederich March, Adolphe Menjou, May Robson, Andy Devine, Lionel Stander, Owen Moore, Peggy Wood, J. C. Nugent

Distribución: Selznick International Pictures

Fotografía: W. Howard Greene

Montaje: James E. Newcom, Anson Stevenson

Música: Max Steiner

Director de arte: Lyle Wheeler

Sinopsis: Esther Blodgett (Janet Gaynor) es una joven que vive en Dakota del Norte y que sueña con convertirse en una estrella de Hollywood. Su padre y su madre son reticentes de esta idea, pero su abuela la anima a irse a Los Ángeles y le ofrece sus ahorros para ayudarla a conseguir su sueño. La joven, en su llegada a California, intenta encontrar un trabajo de extra, pero es rechazada porque han recibido miles de solicitudes similares y ya no aceptan más. Se hospeda en un hostel donde conocerá a un ayudante de dirección, también sin empleo, que, sin embargo, le ayudará a conseguir un trabajo como camarera en una fiesta donde conocerá a Norman Maine (Frederich March), un actor de reconocido prestigio con quién ya había coincidido en una gala anterior donde él había aparecido borracho. Norman Maine consigue una prueba de casting para Esther con su productor y amigo, Oliver Niles, quién quedará impresionado, ofreciéndole un nuevo nombre, Vicki Lester, y un contrato para un papel menor. Finalmente, Norman Maine convence a Niles para que le dé el papel femenino a Vicki porque están teniendo problemas para asignarlo. La película y la actriz se convierten en un éxito instantáneo, mientras que el interés por Norman empieza a decaer. Más adelante, durante un combate de boxeo, se comprometen con la condición de que él abandone el alcohol. Tienen una boda privada y se van de luna de miel en una caravana a la montaña.

La popularidad de Vicki Lester aumenta exponencialmente, mientras que Norman continúa su decadencia hasta el punto de romper su sobriedad e interrumpir el discurso de agradecimiento del Oscar que había ganado Vicki por su interpretación, pidiendo un premio para él a la peor interpretación del año. Norman va a un centro de rehabilitación, pero vuelve a beber tras un encuentro con su agente de prensa y termina arrestado por conducir borracho. Esther se hace cargo de la custodia de su marido y decide dedicarse a él, dejando su carrera al margen. Norman la oye a escondidas hablando con Niles y decide suicidarse ahogándose en el océano. Devastada, Vicki decide dejarlo y volver a su casa en Dakota del Norte, pero su abuela y una carta escrita por Norman cuando se casaron consiguen convencerla de quedarse en Los Ángeles. En el estreno de su siguiente película, un reportero le pregunta si quiere decir unas palabras y ella proclama “*Hello, everybody. This is Mrs. Norman Maine*”⁷⁶”

⁷⁶ “Hola a todos. Al habla Mrs. Norman Maine”

Ha nacido una estrella (A star is born, 1954)

Dirección: George Cukor

Guión: Moss Hart

Producción: Sidney Luft (productor asociado), Jack L. Warner (productor), Vern Alves (productor ejecutivo).

Reparto: Judy Garland, James Mason, Jack Carson, Charles Bickford, Tomm Noonan, Lucy Marlow, Amanda Blake, Irving Bacon, James Brown

Distribución: Warner Bros.

Fotografía: Sam Leavitt

Montaje: Folmar Blangsted

Música: Ray Heindorf

Director de arte: Lyle Wheeler

Sinopsis: Esther Blodgett (Judy Garland) es una joven con talento que canta con su banda en el Shrine Auditorium cuando Norman Maine (James Mason), un reconocido actor con problemas de alcohol, entra, borracho, en el escenario. Ella improvisa y hace parecer que todo era una actuación, salvándole así de la humillación pública. En deuda con ella, la invita a cenar y, más adelante en la noche, quedará impresionado por su talento cuando ella canta en un bar. Por ello le ofrecerá una prueba de casting, prometiendo llamarla a la mañana siguiente. No obstante, Norman es reclamado pronto en su trabajo y luego se pone enfermo, quedándose, pese a intentarlo, sin contactar con Esther, que había dejado su banda para perseguir su sueño. Como no le llega ningún mensaje, ella se deprime por la decepción y busca trabajos publicitarios para alcanzar su sueño por su cuenta.

Norman ve un anuncio suyo pudiendo finalmente llevarla a su productor, Oliver Niles, quién, sin depositar mucha confianza en ella, le da un papel secundario en una película. Cuando intenta cobrar su sueldo, descubre que el estudio ha cambiado su nombre por Vicki Lester. Norman Maine insiste a Oliver Niles (Charles Bickford), quién termina accediendo a escucharla cantar, quedando impresionado por su talento y ofreciéndole, por fin, un papel protagonista en un musical, que será un gran éxito.

Una vez iniciada su carrera, ambos actores comienzan una relación romántica que terminará en boda, si bien Norman se encontrará sin trabajo debido a sus problemas con el alcohol. Esther gana el Oscar por su interpretación, pero Norman interrumpe su discurso, ebrio, para pedir trabajo y darle una bofetada sin querer. Avergonzado, entra en un centro de desintoxicación para curarse, mientras que Esther convence a Niles de ofrecerle un papel a Norman en una película. Una vez ya recuperado, se encontrará con Matt Libby (Jack Carson), quién le echa en cara vivir a expensas de su mujer, provocando que retome la bebida y termine en el calabozo. Esther le saca de la cárcel y le lleva de vuelta a su casa. Allí oirá a escondidas cómo Niles le dice a Esther que Norman y su alcoholismo son un peligro para la carrera de ella, igual que lo fueron para la suya propia. Finalmente, se suicidará ahogándose en el océano. Esther, devastada y atosigada por los periodistas, se negará a hablar con nadie hasta que su antiguo compañero de banda, Danny, la anima a hacer un último acto benéfico en honor a Norman Maine en el Shrine Auditorium, donde se conocieron y en cuya pared él dibujó un corazón. Allí, frente al mundo entero, declara *“Hello, everybody. This is Mrs. Norman Maine.”*

Ha nacido una Estrella (A star is born, 1976)

Dirección: Frank Pierson

Guión: John Gregory Dunne, Joan Didion y Frank Pierson, Barbra Streisand, Jonathan Axelrod (Sin acreditar)

Producción: Jon Peters, Barbra Streisand

Reparto: Barbra Streisand, Kris Kristofferson, Gary Busey, Oliver Clark, Marta Heflin

Distribución: Warner Bros.

Fotografía: Robert Surtees

Montaje: Peter Zinner

Música: Roger Kellaway

Director de arte: William Hiney

Sinopsis: John Norman Howard (Kris Kristofferson), un famoso cantante de rock con problemas de alcohol, se va del escenario en medio de un concierto. Su mánager lo lleva a un bar donde Esther Hoffman (Barbra Streisand) canta. Tras un breve roce entre ambos, ella le ayuda a escapar de una pelea con un fan y terminan en la puerta de su casa. Allí se despiden y ella le invita a regresar por la mañana a desayunar. John aparece con una pizza y la invita a un concierto que vuelve a salir mal al conducir una moto por el escenario. Él es llevado de urgencia en ambulancia y su equipo se olvida de Esther, que se queda allí sola. Más adelante, John descansa en su piscina cuando un helicóptero de una radio aparece y le invitan a su estación de radio para que toque con ellos; sin embargo, el cantante los dispara. Luego, para enmendar sus errores, va a la estación de radio. Allí, tras una pelea por haber sido llamado “alcohólico” en directo, se reencuentra con Esther, que está grabando un anuncio, y la lleva a su casa, donde hacen el amor y ella le enseñará una melodía “imposible” para la que él improvisará una letra.

En el siguiente concierto, John invita a Esther a cantar la canción que compusieron juntos y luego ella le propone casarse. Pese a las reticencias de él por pensar que no es bueno para ella, accede y la lleva a una zona desierta donde le promete que construirán su casa. Ella comienza una gira en solitario y, poco a poco, comenzará a eclipsarle, en especial tras descubrir que su banda le ha abandonado. Por ello regresa a su casa, donde comienza a

escribir una nueva canción, pero es constantemente interrumpido por las llamadas de teléfono dirigidas hacia Esther, una de las cuales resultará ser por la nominación a los Premios Grammy. En la ceremonia, ella ganará un premio y él interrumpirá, borracho, su discurso de agradecimiento. No obstante, ella convencerá a su manager para darle una nueva oportunidad a la vista de las nuevas, pero diferentes, canciones que ha compuesto; sin embargo, John rechazará el nuevo álbum al negarse a mezclar estas últimas canciones con sus antiguos éxitos. El cantante vuelve a casa para encontrarse con una reportera que quiere una entrevista exclusiva con Esther y termina acostándose con ella. Cuando su mujer los descubre, se pelean y terminan yéndose a su casa en el desierto.

Un día John se levanta pronto para ir a buscar a su mánager al aeropuerto, con una cerveza en la mano. El accidente es mortal y Esther queda destrozada, especialmente al encontrar la grabación de los ensayos de John interrumpidos por las llamadas. En el concierto tributo a John, Esther es introducida como Esther Hoffman-Howard y canta canciones de su difunto marido en su memoria.

Ha nacido una estrella (A star is born, 2018)

Dirección: Bradley Cooper

Guión: Eric Roth, Bradley Cooper y Will Fetters

Producción: Bradley Cooper, Obert J. Dohrmann, Bill Gerber, Lynette Howell Taylor, Basil Iwanyk, Sue Kroll, Niija Kuykendall, Ravi Mehta, Weston Middelton, Heather Parry, Jon Peters, Todd Phillips. Michael Rapino, Bobby Wilhelm

Reparto: Bradley Cooper, Lady Gaga, Sam Elliot, Anthony Ramos, Rafi Gavron

Distribución: Warner Bros.

Fotografía: Mathew Libatique

Montaje: Jay Cassidy

Música: Lady Gaga, Bradley Cooper, Lukas Nelson, Mark Ronson, Andrew Wyatt, DJ White Shadow, Jason Isbell, Hillary Lindsey

Director de arte: Bradley Ribun, Matthew Horan

Sinopsis: Ally (Lady Gaga) es una camarera que acostumbra a cantar en un bar drag. Allí conoce a Jackson Maine (Bradley Cooper), un famoso cantante de country rock adicto al alcohol y las drogas, quién la invita a un bar donde terminan hablando sobre los intentos de ella de entrar en la industria musical. Pasan la noche hablando y ella le enseña una canción que se encuentra en su mente. Al llegar la mañana, él la invita a su concierto, pero ella lo rechaza para irse a trabajar. Debido al mal trato del supervisor del restaurante, decide dejar el trabajo y se dirige al concierto. Allí cantan una canción que habían improvisado durante la noche y comienzan una relación romántica. Pronto Ally recibirá una oferta de Rez, famoso productor musical, para lanzar su propia carrera en solitario, mientras que la adicción con el alcohol de Maine irá empeorando y, con ello, la relación de ambos. En un intento de arreglarla, se casan. Jack toca fondo cuando interrumpe el monólogo de aceptación del Grammy de Ally y entra en un centro de rehabilitación. Tras una visita y una disculpa, Ally quiere irse de gira, pero, ante la negación de Rez, la cancela. Por ello, Rez confronta a Jack diciéndole que es una carga para Ally y eso le termina llevando al suicidio. Desolada, Ally le rinde tributo cantando la última canción que él había compuesto para ella.