

# De Latinoamérica a Hollywood

Reflexiones sobre el *remake* transnacional

*From Latin America to Hollywood.*

*Reflections on the Transnational Remake*

Esta obra se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Álvaro A. Fernández Reyes

## Resumen

El objetivo de este trabajo es realizar un análisis comparativo tanto de adaptación textual como contextual de lo que han llamado *remake* transnacional, en dos estudios de caso de producciones latinoamericanas que fueron adaptadas en Hollywood, la llamada capital del cine. En la escala del análisis textual ejecutamos análisis de secuencias y nos detenemos en la construcción y reconstrucción de los espacios y los personales; en la contextual abordamos la cadena de producción, distribución y exhibición. Implícitamente estudiamos la tensión entre lo transnacional y lo nacional que encuentra vínculos y diferencia entre lo cinematográfico (lo discursivo, estético o estilístico) y lo extra cinematográfico (lo ideológico, económico o histórico). Finalmente encontramos algunos indicios que explican el fracaso económico y de “traducción cultural” en un terreno de producción aparentemente seguro como el del *remake* transnacional.

**Palabras clave:** Remake transnacional, Cinematografía,  
Cine latinoamericano

## Abstract

The objective of this work is to carry out a comparative analysis of both textual and contextual adaptation of what has been called a transnational remake, in two case studies of Latin American productions, adapted in Hollywood, the so-called capital of cinema. On textual analysis, we make sequence analysis about construction and reconstruction of spaces and personal spaces; on the context level, we address the chain of production, distribution and, exhibition. We study the tension between the transnational and the national categories that find links and differences between the cinematographic (the discursive, aesthetic or, stylistic) and the extra-cinematographic (the ideological, economic or historical). Finally, we find some indications that explain the economy field and the “cultural translation” in where has to be a safe production ground like the transnational remake.

Key Words: Transnational Remake, Cinematography, Latin American Cinema

**Álvaro Arturo Fernández Reyes.** Mexicano. Doctor en Ciencias Humanas por El Colegio de Michoacán. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel 1. Es Profesor Investigador del Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara titular B, donde imparte cursos en la Licenciatura en Historia y en la Maestría en Historia de México. Forma parte del Comité de Selección del Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG). Sus líneas de investigación son el análisis y la historia del cine, y de manera reciente, el estudio de los géneros cinematográficos. Su última publicación es: “Blockbuster nacional. La emergencia de géneros en tiempos de crisis”, en: *Mutaciones de la imagen. 20 años de cine mexicano (2000/2020)*, 2022, 75-95; [delfosfera@gmail.com](mailto:delfosfera@gmail.com)

En los últimos años el *remake* ha gozado de mayor interés en los estudios académicos. Los enfoques sobre procesos industriales y comerciales se complementan mayoritariamente con los enfoques transnacionales que cuestionan los cines nacionales, también con la intertextualidad e interculturalidad, o con los aspectos estéticos de adaptación y de traducción cultural. Este trabajo sucumbe a los embates de la categoría transnacional que expone la tensión con lo nacional<sup>1</sup>, que encuentra vínculos y diferencia entre lo cinematográfico (lo discursivo, estético o estilístico) y lo extra cinematográfico (lo ideológico, económico o histórico).

Entre comprobadas aseveraciones, es de común acuerdo que el *remake* regularmente sale victorioso en los terrenos comerciales, pues surge principalmente de un interés industrial que pone a prueba el potencial transnacional de un guion cuya realización ha impactado en las audiencias nacionales, y se adapta a las necesidades industriales, estéticas y culturales de otra nación. Sin embargo, frente a todas las predicciones, los sistemas cinematográficos o extra cinematográficos, no siempre se alinean y quedan como historias de éxito.

A partir de un análisis comparativo de adaptación tanto textual como contextual<sup>2</sup>: en una escala observando las secuencias, la construcción de los espacios y los personales; en otra abordando los extremos de la cadena de producción, distribución y exhibición; repasamos algunas historias de fracaso en la capital del cine industrial. La noción de capital o capitalidad la pensamos desde la representación del espacio y del sistema de producción, reproducción, y de traducción cultural y estética en el epicentro llamado Hollywood, un poderoso centro de obras estandarizadas para el mercado mundial; también desde la industria latinoamericana, principalmente argentina y la mexicana como capitales de producción de modelos para el “remake transnacional”, como se ha denominado a la película que se reproduce en una nacionalidad distinta, sea de los llamados *Self-Conscious Remakes* que tienden más al homenaje –como *We Are*

---

1. Al respecto habrá que enfatizar que más allá de definirse por la procedencia industrial o el nivel de participación en la coproducción, desde el discurso estético algunos sugieren que no es pertinente hablar de cine nacional pues parece absurdo etiquetar una obra como si conllevara una técnica y una tecnología particular o un lenguaje filmico propio que le otorgue esa extraña sustancia de lo nacional (Monterde, 2008:14).

2. Este trabajo es la continuidad de un artículo titulado “Vicisitudes del cine glocal. Lo nacional y lo transnacional en el tráiler latinoamericano (el caso de *Nueve reinas*)”, (Fernández, 2017:291-312), donde realizo un análisis comparativo del tráiler argentino de *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000) con el del remake estadounidense *Criminal* (Gregory Jacobs, 2004).

*that We Are* (Jim Mickle, 2013) donde el sello autoral predomina sobre el comercial— o del *Mainstream Remake*, que “consta de películas que han conseguido en su país de origen un gran éxito comercial y que se adaptan al público norteamericano por unos motivos esencialmente económicos”, escribe Nancy Berthier (2007:279) retomando a Ginette Vincendeau (1997:23-25).

## Capitales latinoamericanas

*de la obra original*

Es sintomático que Argentina también pueda ser una capital generadora de remakes —como lo sería en la primera mitad de siglo XX en su diálogo con México (Hopfenblatt, 2017). Ahora tanto en televisión de habla hispana— donde quizá comparte su hegemonía con Colombia— como en cine, es el país latinoamericano que más exporta historias que impacta a las industrias continentales como la latinoamericana, la norteamericana —si pensamos en Norteamérica como un continente cinematográfico—, la europea y recientemente la asiática. Por mencionar algunas obras representativas, recordemos el ejemplo de *Un novio para mi mujer* (Juan Taratuto, 2008) que se adaptó para el público mexicano y chileno, así como más allá para la cultura italiana, la estadounidense, incluso la surcoreana donde el remake compitió en taquilla con *blockbusters* como *Los vengadores* (Joss Whedon, 2012) y *Men in Black 3* (Barry Sonnenfeld, 2012): aun así sumó más de 4.5 millones de espectadores (*La Nación*, 2014). Así podríamos continuar citando títulos que tuvieron su réplica como *Elsa y Fred* (Marcos Carnevale, 2005) en Estados Unidos, *No sos vos, soy yo* (también de Juan Taratuto, 2004) y la comedia *El fútbol o yo* (Marcos Carnevale, 2017) recreada en México, o *Corazón de león* (también de Marcos Carnevale, 2013) en México, Francia y Colombia.

Si bien Argentina es el epicentro del remake transnacional, no está por demás recordar que, en el mundo de habla hispana, Chile y México han proyectado también historias exitosas en adaptaciones de otros países. De Chile surgió *Sin filtro* remake argentino llamado *Reloca, Sin rodeos* en España y *Busco novio para mi mujer* en México, cuyos derechos también se han vendido a Hollywood que quedó o sigue en el proceso hecho por Warner Brothers y a otras cinematografías de Brasil, Chile, Turquía, y Alemania. De Brasil surgió *Se eu Fosse você* que en México se tituló *Si yo fuera tú*. Y hablando de México, su producción también participa con los *Blockbusters* más taquilleros como *Nosotros los nobles* —basada en

*El gran Calavera* de Luis Buñuel (1949)– y *No se aceptan devoluciones*, que tuvieron adaptaciones en Italia la primera re-titulada *Belli di papà* y en Colombia *Malcriados*, la segunda adaptada como *Demain tout commence* (Hugo Gélin, 2017) en Francia, en Turquía *Sen Benim HerSeyim-sin* (Tolga Örneke, 2016), e *Instructions not Included* en Estados Unidos, proyecto inconcluso de Lions Gate; estos derechos también han sido adquiridos en Brasil por Walkiria Barbosa, en Corea del Sur por Lotte Entertainment (Usa Today, 2018) y en la India que también entra en el combo.

El predominio de la comedia en el remake es evidente, comparte su reproducción con el thriller criminal y de terror. Aunque *El hombre de al lado* (Gastón Duprat, Mariano Cohn, 2010) es la excepción que se reprodujo en España. Hollywood, la capital de los géneros transnacionales, copió por ejemplo algunos éxitos que terminaron en éxitos y otros en fracasos: entre los éxitos contamos con el film uruguayo *La casa muda* (Gustavo Hernández, 2010) que le llamó *Silent House* (Chris Kentis y Laura Lau, 2011); en México el caso más sonado es *Somos lo que hay* (Michel Grau, 2010) que tuvo su versión en *We Are that We Are* –como decía, quizá el remake más personal frente a los ya mencionados (Fernández, 2015)–. Pero hablemos de *Miss bala* (Gerardo Naranjo, 2011) cuyo remake del mismo título (Catherine Hardwicke, 2019) se estrenó recientemente, aunque terminó como un fracaso comercial. Otros casos que al parecer crearon más revuelo o incertidumbre en el subcontinente latino fueron los argentinos *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), que se llamó *The Secrets of their Eyes* (Billy Ray, 2015), quizá por ser galardonada con el Oscar, por tener un *Star System* sólido, así como por convertirse en *Blockbuster* en su país de origen, como le ocurrió a *Nueve Reinas* (Fabián Bielinsky, 2000) (Shaw, 2007), cuya fascinación nacional e internacional llevó a George Clooney y a Steven Soderbergh –que acababan de protagonizar y dirigir su *Ocean Eleven* (2001)–, a producir el remake intitulado *Criminal* (Gregory Jacobs, 2004), que en compañía de *Miss Bala* y a diferencia de todas las demás fue un rotundo fracaso.

## Los casos del remake:

### *Nueve Reinas y Miss Bala*

Ni siquiera la buena intención de los productores para recrear la película *Nueve Reinas*, cuyos propósitos quizá jueguen con las caras del *Self Conscious-Remake* y del *Mainstream Remake*, logró posicionarla en el Hollywood de bajo presupuesto producida por Warner Independent Pictures. Tampoco la moda temática del narcotráfico y la narrativa de acción y suspenso de *Miss Bala*, de innegable éxito para el público nacional, fueron garantía para el éxito del remake transnacional producido por Columbia Pictures y realizado por una directora de éxitos comerciales como *Crepúsculo* (2008) y con un presupuesto mediano de 15 millones de dólares –mientras la original costó sólo 200 mil–.

Por mencionar algunas cifras, *Miss Bala* de Catherine Hardwicke, se estrenó en Estados Unidos –un poco antes del blockbuster *Glass* (M. Night Shyamalan, 2019) estrenado en 3,841 salas que obtuvo más de 46 millones de ganancia–, con 2, 203 copias en febrero de 2019 y ganando el primer fin de semana (momento más importante en que se mide el éxito comercial), sólo menos de 7 millones (6,864,744 dólares);<sup>3</sup> ni siquiera la mitad del costo de producción. Esa *Miss Bala* en todo México obtuvo en una semana apenas 32,192 dólares (<https://boxofficemojo.com>); mientras la de Naranjo que se estrenó antes de su corrida nacional con 60 copias en la Ciudad de México, obtuvo un promedio de 160 mil dólares, es decir, proporcionalmente cinco veces más que la extranjera; recordemos que el dólar tenía un cambio de 11.5 pesos (Ponce, 2011). Por su parte, del otro lado del río hace tres lustros, *Nueve Reinas* luego de su corrida nacional, se estrenó en Nueva York con 5 copias (Martínez, 2002) y después en Los Ángeles con 35, para finalmente tener una recaudación global en apenas un año después de su estreno en 2001 de casi 12 millones y medio de dólares (\$12,412,888) (Oliveros, 2014); *Criminal*, para continuar con el análisis de este país, que arrancó su estreno en 77 salas, al año no recaudó siquiera 1 millón y medio de dólares (\$1,398, 053 dólares) de acuerdo con la base de datos *Imdb.com* (2022). Mientras la primera se ha convertido en objeto de culto, la segunda quedó casi en el olvido.

---

3. Un poco antes un Blockbuster como *Glass* (M. Night Shyamalan) obtuvo más de 46 millones, y fue estrenada en 3,841 salas.

Según el portal de cine *Correcámara* (2019) el impacto en taquilla de *Miss Bala* tuvo lugar dentro de ciertas contingencias: fue el fin de semana del *Super Bowl*, el gélido clima afectó en el ánimo de la audiencia, entre otros. De cualquier manera, el enemigo más fuerte fue la crítica previa que resultó negativa en el 74% de los casos e influyó en Sony, la distribuidora, la cual tomó la decisión de estrenarla en mil salas, menos de lo normal para un filme de ese presupuesto. Incluso la crítica posterior fue de tibia a negativa y su aceptación según el registro de sitios como *Tomatazos* fue del 29%; mientras muchos resaltan el trabajo actoral, el ritmo, la acción, y el carisma de la protagonista, otros escribían: “Rodríguez y sus fans se merecen algo mejor que ‘Miss Bala’, un remake de Hollywood decepcionantemente suave y de fórmula de un thriller mexicano mucho más sombrío” (Guzmán, 2019). Respecto al remake argentino, a la luz de la distancia sabemos que *Nueve Reinas* goza de una enorme aceptación de la crítica y del público, y en su momento el prestigiado crítico Roger Ebert auguró erróneamente que *Criminal* gustaría al espectador que busca entretenimiento, “sin embargo –escribió– si has visto ‘Nueve Reinas’, podrías estar de acuerdo en que algunos viajes, aunque sean entretenidos, solo deben realizarse una vez” (2014).

Se trata del mismo viaje a dos megaurbes distintas: Los Ángeles y Buenos Aires. En ambas seguimos las vicisitudes de Marcos, un estafador de bajo nivel, interpretado por Ricardo Darín y por John C. Reilly en *Criminal*, que al parecer fortuitamente encuentra a Juan, un cómplice novato encarnado por Gastón Pauls y por Diego Luna respectivamente. Ambos deambulan por la ciudad engañando a quien se deje, hasta que se les invita a ser intermediarios de una supuesta venta sustanciosa de estampillas llamadas Nueve Reinas –en la otra el objeto del suspenso será un billete certificado de plata–. Al final, en un inolvidable giro de tuerca, veremos que el novato montó una estrategia para castigar al estafador experimentado.

Al parecer el fracaso estético y comercial del remake se demarca también por las fronteras interculturales. Quizá podríamos partir de una peculiar hipótesis de Ricardo Darín, que formuló en entrevista para el programa argentino *Animales sueltos* (YouTube, 2017). En esta, asegura que el fracaso de *Criminal* está en la mala lectura del guión, en el *mis-casting* de los actores Diego Luna y John C. Reilly, cuyos papeles fueron invertidos, es decir, el mexicano debió interpretar al estafador antipático y el estadounidense al tipo inocente. Pero lo más interesante es que, según Darín, *Nueve Reinas* es una “obra de a pie”, se desarrolla en un Buenos

Aires de transeúntes que deambulan por la ciudad “viva”, a diferencia del remake que se sitúa en una ciudad donde buena parte de la vida cotidiana transcurre en auto, y donde el diseño urbano y la mentalidad del ciudadano dificulta este tipo de desplazamiento. No por nada José Agustín tituló su novela *Ciudades desiertas*, a la historia que se ubicaba en una de estas urbes donde el transeúnte brilla por su ausencia.

En *Criminal* las escenas en auto se incrementan, así como el número de cortes en el montaje lleno de planos cerrados, que da un ritmo acelerado a las acciones en grandes avenidas y a las enormes distancias: “me tomará una hora en llegar allá”, asegura el personaje de John C. Reilly cuando lo cita su hermana en un hotel del centro de Los Ángeles.

También habría que resaltar algunas otras diferencias en la adaptación del argumento. Llama la atención que la institución bancaria norteamericana, el templo del capitalismo, goza de un saludable sistema por lo que no puede caer en la crisis de los corruptos bancos latinoamericanos como se ve en la penúltima secuencia de *Nueve Reinas*. Este es el motivo por el cual Richard es apresado por la policía del banco cuando intenta cambiar el cheque, pues al parecer sería difícil para el público norteamericano aceptar o creer en un crac bancario como el llamado Corralito de Argentina de 2002 donde se retuvieron las cuentas y se prohibió la libre disposición de efectivo.

Por su parte, en *Miss Bala*, que trata la vida de Laura, una joven tijuana de clase baja interpretada por Stephanie Sigman, quien desea ser reina de belleza pero es obligada a realizar actos ilícitos por el crimen organizado, no se habla de *mistcasting*; de hecho al parecer en el remake, la actriz Gina Rodríguez, quien interpreta a Gloria, una “ciudadana americana” que más que frívola y de clase baja, es una mujer talentosa en el arte del maquillaje de moda, quien visita a su amiga de clase media en la ciudad fronteriza de Tijuana. Gina se convierte en la esperada figura que representaría a la comunidad latina y sobre todo mexicana en Estados Unidos. Las expectativas del público en la película se posaron en una bandera de reivindicación en un momento álgido de tensiones multiétnicas, como lo hizo *Black Panther* (Ryan Coogler, 2018) para la comunidad afroamericana, o *Crazy Rich Asians* (Jon M. Chu, 2018) para los asiáticos (Correcámara, 2019). Sin embargo, no fue cohesionadora y puso a prueba la crisis de identidad del mayor grupo étnico de ese país: “Nunca me sentí como si perteneciera a alguna parte –dice el antagonista del film–.

Luego nos deportaron a mí y a mi mamá, y cuando volví era demasiado gringo para ser mexicano, y demasiado mexicano para ser gringo”.

Quizá en el ejercicio de traducción cultural y estética, la directora que da otro tratamiento al espacio y a los personajes, fue demasiado “gringa” para abanderar al público latino, y demasiado latina para atraer a un espectador multiétnico. Por una parte la Tijuana del filme mexicano es mostrada metonímicamente en avenidas sin glamour, en la Plaza de toros, o en una vista subjetiva de la playa; mientras la Tijuana “estadounidense”, explora otra representación: acude a geosímbolos de arquitectura de punta como el Centro de Cultura de Tijuana, a los viñedos cercanos a Ensenada o la colonia llamada Playas pobladas por clase media alta; la película inicia y termina con planos aéreos que muestran una extraña planeación urbana, luego de ver la ordenada geometría de Los Ángeles.

Más allá de los espacios, la reconstrucción de los personajes cayó en estereotipos que no anclaron sus hilos en la diversidad cultural para lograr mayor impacto en las audiencias. Si bien los estereotipos ofrecen reconocimiento indispensable para desplazarse en la vida cotidiana y en este caso para lograr un efecto de identificación, este aspecto positivo del concepto convive con la cara negativa relacionada con el ejercicio de simplificación, con “una visión esquemática y deformada del otro que conlleva prejuicios” (Amorssy y Herschberg, 2010).

Al parecer en la reconstrucción de personajes se perdió la tipicidad. El personaje típico, a diferencia del estereotipo, sólo es significativo y típico cuando revela en sus rasgos individuales los problemas generales de la época y, la tipicidad dice Umberto Eco:

Es el resultado de una relación de goce entre el personaje y el lector, y es un reconocimiento (o una proyección) del personaje efectuado por el lector [...] Se debe establecer qué aspectos representados por el personaje estimulan al lector a considerarlo como ejemplo y a identificarse [...] con el mismo (1997:198).

Como han anotado teóricos como Pierre Sorlin, gran parte de los espectadores eligen una película por el nombre de los actores a partir de la promoción y del fenómeno designado como “efecto de reconocimiento”: el bagaje intelectual o el conjunto de saberes sobre un actor (papeles anteriores, vida privada, etcétera) que anuncia lo que será su personaje (Sorlin, 1985:116). Es claro que las estrellas que tienden a identificarse con pocos papeles, roles y representaciones, son el símbolo de cierto tipo de espectáculo. Se

torna de fundamental importancia conocer la tipología o representatividad, pues el tipo, además de poner de relieve a la persona –indica Richard Dyer– incluso más que al personaje, forma un punto de referencia para la identificación del público con actores y personajes (2001).<sup>4</sup>

Si bien la distribución es pieza clave del éxito de un remake, en este caso parece que la presión ejercida por producción industrial e ideológica de estereotipar a los personajes y anteponer los esquemas mentales “del bueno, el malo y el feo”, al tono y sentido de la historia original que usa planos más largos y montaje menos vertiginoso, de hacer una interpretación del guion que despoja de elementos culturales imprescindibles, hizo caer en una adaptación desafortunada llena de referencias cinematográficas ancladas a su propia cultura de la representación genérica.

Como ejemplo está la secuencia en la que, en medio de balaceras coreografiadas, el personaje de Gina Rodríguez se convirtió en una víctima pronto empoderada más cercana a la superheroína del cine de acción que a una visión crítica sobre ciertos sectores de la sociedad que sufren los embates omnipotentes del narcotráfico en la frontera mexicana. A diferencia del personaje que interpreta Stephanie Sigman, Gina no desea la corona de la belleza, esta cae fortuitamente en su cabeza, se interesa más por seguir la agenda política de la representación, es decir, el empoderamiento de la mujer y sobre todo de la mujer latina que no queda sometida sexual, moral y psicológicamente como su par mexicana.

Ambos casos de remakes analizados se alejan a su manera de la matriz original, y otorgan mayor fidelidad a los géneros: uno que versa entre el thriller de intriga con toques de comedia o lo que llaman *Scam Movies*, y otro que se adentra en terrenos del thriller de acción. Ambas supeditan el drama humano a los códigos genéricos y desatienden los códigos culturales de sus predecesoras.

Es sugerente que el *Self-Conscious Remake* muestra en los créditos finales que está basada en *Nueve Reinas*, pese a que como indica Darín, rechazaron la ayuda del director Fabián Bielinsky, incluso le impidieron pisar el set –a diferencia de José Campanella que apoyó desde el guión a *The Secret in their Eyes* (Billy Ray, 2015), remake de éxito económico–; mientras el *Mainstream remake* de *Miss Balase* deslinda de la mexicana para simular una obra original.

4. Dyer propone cuatro categorías y niveles de identificación entre estrella-público: afinidad emocional (bajo), autoidentificación (alto), imitación (bajo), proyección (alto) (69).

Son los juegos de la industria de alto y bajo presupuesto los cuales parecen dar una lección a las fórmulas del *remake* transnacional acentuando algunos puntos de análisis sobre procesos de transnacionalización en la adaptación de textos, en capitales que producen para culturas distintas del mundo globalizado.

A partir de estos filmes exploramos a vuelo de pájaro la capitalidad que va desde la producción, la distribución, la exhibición, la representación y la recepción en distintas capitales; quizá la tarea sería profundizar más en estos valores del proceso cinematográfico con acercamientos a la representación del espacio, en este caso de Tijuana, Buenos Aires y Los Ángeles, para encontrar ciertas convergencias y divergencias, formas de desterritorialización y reterritorialización del *remake* transnacional, que paradójicamente encuentra el fracaso estético y comercial al no conciliar lo extracinematográfico con lo cinematográfico, ni atender ciertas leyes del espacio fílmico y de representación regidos por códigos culturales “glocalizados”.

## Palabras

### *finales*

En términos generales, de lo anterior no es difícil develar al menos cuatro dimensiones del fenómeno que autoras como Nelly Richard interpretaron como “la crisis de los originales y la revancha de la copia”, si hablamos del *thriller* más que de la comedia y de Hollywood sobre todo, pero también de Asia, Latinoamérica o Europa. Por una parte, 1) indica la tendencia de una industria conservadora que a veces prefiere basar su producción en el éxito comprobado de ciertas obras globalizantes para garantizar el consumo de una audiencia ligada a la industria audiovisual internacional. Por otra parte: 2) expone la universalidad sobre todo de dos géneros: el *thriller* que hemos abordado y la comedia –que estaría por analizarse–; el primero basado en la premisa de que el miedo y el suspenso gozan de un factor en mayor medida universal que rompe barreras culturales; el otro género, de más demanda, contradice el supuesto de que el humor es el elemento cultural más difícil de adaptar a otros esquemas sociales e industriales, a lo que algunos defienden su adaptabilidad e indican que simplemente lo que cambia es el tono (Mayorga, 2017) y que el problema está en la distribución que queda en las fronteras nacionales; por lo que ciertas productoras se dedican exclusivamente a localizar comedias adaptables como la española Cinema Republic o la estadounidense Echo Remakes (Fernández y Moran,

2017) que además de la comedia también se ha dedicado al *thriller* y en cuya página de Internet dicta: “Representante ante los derechos de los remakes para lanzar éxitos filmicos alrededor del mundo” (<https://findglocal.com/>), o Globalgate filial de Lions Gate, que se vende como:

curadora de la propiedad intelectual para la producción de películas en idiomas locales en todo el mundo, y la primera en aplicar una estructura de financiamiento de películas alineada por un distribuidor para aprovechar el lado positivo de la producción cinematográfica internacional a escala global (<https://globalgate.world>).

Además: 3) este breve recuento también muestra la habilidad y/o desvíos para anclar narrativas con fuerte bagaje simbólico nacional en un entorno transnacional no sólo de culturas diversas sino de industrias que buscan en el público lo que Edgar Morin llamó “tronco común humano”. Por último: 4) en contraparte, pese a comprobar un alto porcentaje de seguridad económica y de tener patrones universales para el gran público, si pensamos en *Nueve Reinas* o *Miss Bala*, expone que el impacto comercial y la prueba de un buen guion en sus países de origen no garantizan el éxito en la nación de la copia incluso en la más experimentada industria como la hollywoodense. Lo que nos lleva de paso a reflexionar por qué quizá “algunos viajes sólo deben realizarse una vez”.

## Bibliografía

- América TV (2017). “¿Más dinero es más felicidad? (Fantino vs Ricardo Darín)”. [Archivo de video]. YouTube, 22 de noviembre. (<https://bit.ly/3CsPKbP>; recuperado el 2 de enero de 2021).
- Amorssy, R. y Herschberg, A. (2010). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- Berthier, N. (2007). “Cine y nacionalidad: el caso del remake”, en: Burkhard, Pohl y Jörg, Türschmann (ed.). *Miradas locales. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana, 337-350.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.
- Ebert, R. (2004). “Criminal” con Game Works – Once, 10 de septiembre. (<https://bit.ly/3g3KewX>; recuperado el 2 de diciembre de 2021).
- Eco, U. (1997). *Apocalípticos e integrados*. México: Tusquets.
- Guzmán, D. (2019). “Miss Bala: Sin Piedad | Top de críticas, reseñas y calificaciones”, en: *Tomatazos*. <https://bit.ly/2FM7D9n>; recuperado el 30 de diciembre de 2021.
- Fernández, A. (2015). “Estéticas de la violencia en el remake transnacional: *Somos lo que hay* y *We Are What We Are*”, en: *Interpretextos*. 14, otoño. FALCOM, Universidad de Colima, 113-131.
- Fernández, A. (2017). “Vicisitudes del cine glocal. Lo nacional y lo transnacional en el tráiler latinoamericano (el caso de *Nueve Reinas*)”, en: Wher, C. (Ed.) *Romanische Studien*, 6. Alemania, 291-312.
- Fernández Labayen, M. y Martín Morán, A. (2017). “Remakes transnacionales: dinámicas industriales y estéticas”, en: *Journal Communication*, 14.
- Hopfenblatt, A. K. (2017). “Remakes y nuevas versiones en el marco de las industrias filmicas de Argentina y México: tensiones entre las improntas nacionales y ansias universales”, en: A. L. Lusnich, A. Aisemberg y A. Cuarterolo (ed.) *Pantallas trasnacionales. Intercambios y relaciones identitarias entre el cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Cineteca Nacional, Imago Mundi, 87-102.
- Martínez, C. (2002). “Presentada como una metáfora de la Argentina, *Nueve Reinas* se estrena en Nueva York”, en: *El Clarín*, 10 de abril. ([www.clarin.com](http://www.clarin.com); recuperado el 5 de enero de 2021).
- Mayorga, E. (2017). “Remakes. Producir la misma historia”, en: *LatAmcinema.com*. 25, 20 de septiembre (<https://bit.ly/3RUt7D0>; retomado el 3 de noviembre de 2021).
- Monterde, J. (2008). “¿Qué es el cine nacional... hoy?”, en: *Cahiers du cinema*, 10, 14-15.
- Morin, E. (1962). *El espíritu del tiempo*. Madrid, Taurus.
- Ponce, A. (2011.). “*Miss Bala* logra el segundo mejor promedio de recaudación en su estreno”, en: *Proceso*. 13 de septiembre (<https://bit.ly/3S15mc9>; recuperado el 27 de diciembre de 2021).
- Oliveros, M. (2021). “Las películas argentinas más exitosas a nivel mundial”, en: *Haciendo cine*, 16 de julio. (<https://bit.ly/3rUNpBq>; recuperado el 4 de enero de 2022).

- Shaw, D. (2007). “Playing Hollywood at Its own Game? Bielinski’s *Nueve reinas*”, en: *Contemporary Latin American Cinema, Breaking into the Global Market*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 67-86.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: FCE.
- S/A (2014). “Cinco remakes extranjeros de películas argentinas”, en: *La Nación* (<https://bit.ly/3ClSyMs>; recuperado el 12 de octubre de 2021).
- S/A (2019). “Modesto estreno de la versión hollywoodense de ‘Miss Bala’ ”, 2 de abril. (<https://bit.ly/3etobXV>; recuperado el 24 de noviembre de 2021).
- S/A (2018). “Harán remake en Asia de ‘No se aceptan Devoluciones’ ”, en: *Usa Today* (<https://bit.ly/3rNNM0C>; recuperado el 5 de enero de 2022).
- Vincendeau, G. (1997). “Hijacked”, en: *Sight and Sound*, 1, 23-25.

### Fichas Cinematográficas

- Miss Bala* - <https://bit.ly/3ThZfkO>; (recuperado el 5 de octubre de 2021).
- Criminal* - <https://imdb.to/3fWILjP>; (recuperado el 2 de octubre de 2021).
- Nueve Reinas* - <https://bit.ly/3VkJzqB>; (recuperado el 3 de octubre de 2021).



Recibido: 8 de enero de 2022 Aprobado: 29 de abril de 2022