

# EUROPEOS SIN EUROPA: LOS AUTO-REMAKES NORTEAMERICANOS DE GEORGE SLUIZER, OLE BORNEDAL Y DICK MAAS

Dra. Concepción Carmen Cascajosa Virino

Universidad de Sevilla

[virino3@telefonica.net](mailto:virino3@telefonica.net)

**ABSTRACT:** La comunicación se dedica a analizar tres *thrillers* europeos y sus correspondientes remakes norteamericanos realizados por sus directores originales: George Sluizer (*Spoorloos* y *The vanishing*), Ole Bornedal (*Nattevagten* y *Nightwatch*) y Dick Maas (*De lift* y *Down*). Estas versiones se insertan en la práctica habitual de la industria norteamericana de reciclar materiales narrativos de cinematografías extranjeras, una práctica que tiene un especial interés cuando el encargado de realizar la traslación es el propio director original, enfrentado a unas prácticas de producción y códigos narrativos diferentes cuyas repercusiones en las versiones son evidentes, tanto en el desarrollo argumental como en rasgos estilísticos, elección de reparto y caracterización de los personajes. Ninguna de estas versiones tuvo éxito y en este trabajo se buscará una explicación a cada uno de los casos. *The vanishing* alteró de forma radical el desenlace de la historia, pero aún así siguió siendo una historia demasiado poco convencional para el gusto mayoritario. En *Nightwatch* se adaptó de forma fiel el argumento, pero se convirtió en una obra excesivamente tópica debido a un reparto inadecuado y la eliminación de los elementos de humor. Por último, *Down* logró incorporar un elaborado tratamiento estético, pero también un exceso de elementos de humor que la convirtieron menos en una película de terror y más en una sátira de las propias películas norteamericanas.

## 1. Quiero ser como Hitchcock: El remake como excusa para vivir el sueño americano.

Cuando en 1939 Alfred Hitchcock estaba a punto de dejar su Gran Bretaña natal para trabajar bajo las órdenes de David O. Selznick en la oscarizada *Rebecca*, el director se imaginaba un destino brillante: *Trabajar bajo nuevas condiciones con un grupo completamente fresco de gente será como un tónico. (...) Me muero por poner mis*

*manos sobre algunas de esas estrellas americanas*<sup>1</sup>. Hitchcock vivió una trayectoria soñada por cualquier director europeo, que incluyó trabajar con las mayores estrellas, hacer un cine influyente y comercialmente rentable y hacerse millonario con su trabajo en televisión. En esa misma época Jean Renoir y Fritz Lang realizaron un traslado similar y después también lograron dar el salto a Hollywood Roman Polanski, Milos Forman y Paul Verhoeven. La industria norteamericana ejerce prácticas comerciales de dudosa moralidad y culturalmente muestra una intencionalidad hegemónica, pero nadie puede discutir que desde los inicios del cine mudo ha estado dispuesta a integrar a los profesionales extranjeros siempre y cuando estos tuvieran talento que ofrecer. Los directores europeos sueñan con elevados presupuestos y con la posibilidad de dirigir a las grandes estrellas. A su vez estas últimas están dispuestas a trabajar con directores cosmopolitas e intelectuales que den algo de lustre a unas carreras a menudo demasiado dependientes del elemento comercial. Pero sobre todo la industria de Hollywood ha conseguido convertirse en un espacio mítico. Para Richard Maltby y Ruth Vasey la América de las películas se presenta menos como un espacio geográfico que como uno imaginativo que pretende ser aceptado en todo tipo de contextos culturales. Para explicar esta noción los autores citan un artículo británico de 1929 que clamaba que los espectadores se convierten a través del cine en *ciudadanos norteamericanos temporales*<sup>2</sup>. Lars Von Triers es sin duda una síntesis de estos dos puntos. El director, ideólogo del moviendo naturalista Dogma95, permanece libre de las imposiciones de los grandes estudios, pero ha situado sus tres últimas películas, *Dancer in the dark* (2000), *Dogville* (2003) y *Manderlay* (2005), en Estados Unidos y ha contado en éstas con rostros populares como David Morse, Nicole Kidman, Lauren Bacall, James Caan y Willem Dafoe.

Para crear esta ilusión de universalidad la industria norteamericana ha utilizado desde casi sus mismos inicios la versión de obras de cinematografías extranjeras, particularmente de Francia. La versión espacial no es una práctica nueva, aunque sí es cierto que en la década de los ochenta y noventa vivió una época de especial relevancia. Como ejemplo, Lucy Mazdon ha localizado diecinueve versiones de películas francesas realizadas entre 1930 y 1950, la mitad de ellas producidas por alguno de los grandes

---

<sup>1</sup> GOTTLIEB, S. (ed.) *Hitchcock on Hitchcock: Selected writings and interviews*. Berkeley: University of California Press, 1997, p. 90. Traducción propia en todos los casos salvo citado lo contrario.

<sup>2</sup> MALTBY, R. y VASEY, R. "Temporary american citizens: Cultural anxieties and industrial strategies in the americanisation of european cinema". En FOWLER, C. *The european cinema reader*. Londres: Routledge, 2002, p. 181.

estudios<sup>3</sup>. Al contrario que en otros países, en Estados Unidos el doblaje nunca se ha establecido como fórmula de exhibición, en parte por la propia oposición de los estudios y en parte por el rechazo del público. Ello lleva a que todas las películas extranjeras deban distribuirse en esos circuitos, tanto si son títulos altamente comerciales como *La cage aux folles* o *Les visiteurs*, como si son películas verdaderamente arriesgadas desde el punto de vista temático o formal como *Der himmel über Berlin*. Pero en ningún caso ello debe hacer equivaler unas películas con otras, ya que filmes que se distribuyen en Estados Unidos como productos de alta cultura porque el mercado los absorbe de una forma muy minoritaria, son en sus países de origen muestras del cine más comercial. La versión no responde a un intento de apropiarse, como ocurría en los tiempos del *film d'art*, de elementos de alta cultura, sino de tomar argumentos con una garantía de eficacia contrastada con los que disminuir el porcentaje de riesgo. Por eso la industria norteamericana utiliza como fuentes cinematográficas con las que tiene fuertes vínculos culturales y/o industriales, dando más importancia a aquellas que se encuentran en un alto nivel de desarrollo. Junto con material contrastado la industria también busca nuevos valores que ayuden a desarrollar un lenguaje en constante evolución. A veces ambos intereses se cruzan cuando el director realiza una versión de su propia obra, un procedimiento que rara vez logra buenos resultados. Para ejemplificar esta realidad hemos seleccionado los tres últimos ejemplos de autoversiones realizadas en Estados Unidos por directores europeos, dos holandeses (George Sluizer y Dick Maas) y uno danés (Ole Bornedal). Tanto Holanda como Dinamarca son países pequeños con poblaciones no demasiado elevadas (dieciséis y cinco millones respectivamente), pero con pujantes cinematografías. Hollywood ha realizado muy pocas versiones de estos países, algo en lo que la escasa relevancia de las experiencias hasta el momento ha sido fundamental.

## **2. *Spoorloos* y *The vanishing* de George Sluizer: Inteligencia y visceralidad.**

Antes de saltar al cine norteamericano George Sluizer ya tenía una larga trayectoria como director. Francés de nacimiento, Sluizer comenzó su carrera en Holanda a finales de los años cincuenta como guionista y asistente de dirección antes de debutar como realizador con la coproducción brasileña *João en het mes* (1972) y experimentar un notable éxito con el drama sexual *Twee vrouwen* (1978). Basada en la novela corta de

---

<sup>3</sup> MAZDON, L. *Encore Hollywood: Remaking french cinema*. Londres: British Film Institute, 2000, p. 13.

Tim Krabbé *Het gouden ei, Spoorloos* (1988) seguía la peripecia de un joven, Rex (Gene Bervoets), cuya novia desaparecía sin dejar rastro durante un viaje de enamorados. El paso de los años y la angustia provocada por no saber qué es lo que ocurrió lo consume e incluso arruina una nueva relación. Cuando el responsable de su desgracia, el aparentemente afable profesor Raymond (Bernard-Pierre Donnadieu), le proponga descubrir la verdad pasando por lo que pasó ella, Rex aceptará el reto. Sin embargo, cuando despierte del sueño inducido descubrirá con horror que el destino de su novia fue perecer enterrada viva. A pesar de su carácter poco convencional, *Spoorloos* fue en un apreciable éxito comercial en su estreno, se convirtió en una favorita del circuito de festivales e incluso logró ser distribuida en Estados Unidos. En 1992 Sluizer ya había cumplido los sesenta años e iba a entrar en la etapa más fructífera de su carrera, realizando durante los siguientes diez años casi el doble de películas que en las dos décadas anteriores. En esa tesitura de su vida Sluizer se encontró ante la posibilidad de realizar el sueño de disfrutar de todas las ventajas del cine norteamericano reteniendo una relevante parcela de control debido a que, al poseer los derechos sobre el libro de Tim Krabbé, una versión sin su consentimiento era imposible. Para el director el interés no era realmente hacer la misma película: *La fascinación número uno para mi era poder recrear los personajes en una cultura diferente en una película diferente con diferentes actores, pero basada en la misma historia*. Sluizer iba a plantear de una manera muy consciente la diferencia entre lo que considera el tratamiento europeo de la realidad (cerebral) y el norteamericano (visceral): *Es la diferencia entre ser más intelectual o estar más a nivel de las tripas*<sup>4</sup>. En este sentido *Spoorloos* iba a ser un *thriller* que reflexionaba sobre la naturaleza del mal, mientras que *The vanishing* (1993) mostraba por el contrario cómo el individuo podía combatirlo y apostaba por rebajar el tono reflexivo. Para ello se producía una alteración radical en el desenlace de la historia, de manera que el joven obsesionado, Jeff (Kiefer Sutherland), era rescatado por su nueva novia Rita (Nancy Travis). La emoción se muestra en dos apartados diferentes. Desde la perspectiva de Jeff, éste vive dos historias de amor sucesivas, con la primera llevándolo a la locura y la segunda rescatándolo de ella. Desde la perspectiva de Rita tenemos a una mujer fuerte que salva en vez de ser salvada, una variación de la chica final del subgénero del *slasher*. En ambos casos hay una historia de redención característica del cine norteamericano. Aunque el fracaso

---

<sup>4</sup> Ambas citas de George Sluizer a propósito de *The vanishing* tomadas de AVINS, M. "From a dutch director, a scary twice-told tale". *The New York Times*, 14 de febrero de 1993, p. H20.

crítico de *The vanishing* puede ser atribuido a una comparación desfavorable con el original, eso no explica su fracaso comercial, ya que las audiencias mayoritarias a las que se dirigía la película no conocían ni *Spoorloos* ni mucho menos *Het gouden ei*. Y es que a pesar de la americanización, *The vanishing* no es ningún caso un *thriller* psicológico al uso: su protagonista es un hombre débil vencido por las circunstancias, el villano no es un psicópata llamativo del tipo popularizado por Gary Oldman o Christopher Walken, el dolor no está glorificado con las espectaculares y coreografiadas muertes habituales del género de terror y, por último, como muestra de suspense es poco convencional, con una estructura similar a la de un capítulo de *Colombo* que nos revela quién es el asesino incluso antes de que se cometa el crimen. El público tenía motivos para no simpatizar con ninguno de los dos planteamientos, ya que en ambos el prototípico héroe masculino era mostrado como alguien débil. En *Spoorloos* era llevado a una muerte horrible por el villano, mientras que en *The vanishing* le llegaba a dar a éste una paliza, pero después entre lágrimas se rendía a él y debía ser rescatado por su propia novia, una mujer que carece de su cultura (él es un aspirante a escritor y ella una camarera), pero cuya fortaleza es muy superior. El resultado es una película híbrida en una situación imposible: gracias a su final feliz resulta demasiado norteamericana para los conocedores del original, pero su tratamiento de la historia la hacen demasiado extraña y poco asimilable (es decir, europea) para la audiencia mayoritaria.

### **3. *Nattevagten* y *Nightwatch* de Ole Bornedal: Sexo, mentiras y asesinos en serie.**

Frente a la veteranía de George Sluizer, Ole Bornedal daba sus primeros pasos como director de largometrajes cuando vivió su periplo norteamericano. Entre el clasicismo de Bille August y el talante experimentador de Lars Von Triers, Bornedal destacó como uno de los representantes del nuevo cine joven danés que buscaba tomar géneros clásicos y articular una revisión de los mismos en donde participaran a la vez la influencia norteamericana y las raíces nacionales. Después de un par de trabajos para televisión Bornedal debutó como realizador de cine en 1994 con *Nattevagten*, la historia de un estudiante de Derecho que trabaja como vigilante nocturno para llegar a fin de mes y que se ve inmerso en las actividades de un asesino en serie necrófilo. Aunque los sospechosos abundan (entre ellos su mejor amigo), el asesino resultaba ser el inspector de policía que había incordiado al protagonista desde el principio y que años atrás ya fue despedido del hospital por necrofilia. *Nattevagten* se convirtió en un inmenso éxito comercial en Dinamarca (donde se hizo con el mayor galardón del cine local, el premio

Robert) y logró una cierta repercusión en el resto de Europa. Dimension Films, la división especializada en el cine de terror de Miramax, compró los derechos de distribución para Estados Unidos, pero mantuvo la película inédita a la espera de completar la versión que estaba preparando. Al fin y al cabo, Boredal era un director comercial que había realizado una película que se ajustaba a un subgénero, el *thriller* psicológico, que había dado a Hollywood algunos éxitos internacionales como *Basic Instinct*. Los hermanos Weinstein supervisaron de cerca la película y Steven Soderbergh, que a la vez combinaba una notable influencia del cine europeo en su obra y un gusto por el remake (a 2005 ha estado vinculado directamente a una decena de versiones), ayudó a Boredal a adaptar el guión. *Nightwatch* (1997) también iba a contar con un actor al borde del estrellato como Ewan McGregor al frente del reparto. El resultado final fue un relevante fracaso comercial y crítico falto completamente de un elemento distintivo, tal y como resume Steven Jay Schneider: (...) *La intención de Boredal parece haber sido hacer otra vez la misma película, sólo que esta vez elevando los elementos norteamericanos (convencionalidad, Hollywood) que ya estaban presentes al principio*<sup>5</sup>. Schneider identifica acertadamente qué es lo que salió mal en la adaptación más fiel de todas las analizadas en este trabajo. A nivel de actores *Nightwatch* es un ejemplo de cómo el valor icónico de éstos a veces puede ser una desventaja, especialmente de la mano de un Nick Nolte cuya exagerada interpretación hace adivinar desde el primer momento que se trata del asesino. La presencia de Josh Brolin como el bromista amigo del protagonista responde a la necesidad de añadir otro rostro atractivo al reparto, creando una oposición con Ewan McGregor cuando en realidad la relación entre los personajes (a nivel físico, emotivo y psicológico) debía ser de complementariedad. La construcción del suspense también se rompe con la inclusión de un innecesario y forzado prólogo en el que el asesino mata de forma brutal a una prostituta y que remitiendo a obras como *Scream* o *Basic Instinct* da a la película un elemento de repetición. Y por último, destaca la total ausencia del sentido del humor que caracterizaba a la película anterior, incluyendo algunos elementos escatológicos y especialmente un epílogo en donde los protagonistas se casaban en una ceremonia doble en la que el sacerdote, como el asesino, confundía sus nombres. Curiosamente la denostada *The vanishing* contaba con un epílogo similar donde también se bromeaba

---

<sup>5</sup> SCHNEIDER, S.J. "Repacking rage: *The vanishing* and *Nightwatch*" [En línea]. *Kinema: A journal for film and audiovisual media*. Núm 17 (primavera de 2002). <<http://www.kinema.uwaterloo.ca/schn021.htm>> [Consulta: 29 de abril de 2005]

con un elemento argumental anterior. Resulta interesante pensar cuál hubiera sido la reacción de los críticos si la escena de la boda se hubiera incluido en la versión, lo que desconociendo su existencia previa en *Nattevagten* podría haber sido achacado a un edulcorado exceso hollywoodiense. El sombrío final de *Nightwatch* elimina esa nota de color que cuestionaba la tendencia de determinado cine de tomar demasiado en serio lo que en realidad sólo es un entretenimiento. De esta forma *Nightwatch* pierde todo lo que hizo de *Nattevagten* un título original, cuestionando el sentido de versionar una película si el resultado pretende ser una obra convencional, que se convierte así en una mala imitación (tópica y sin imaginación) de un *thriller* norteamericano.

#### **4. De *lift* y *Down* de Dick Maas: Del horror a la sátira.**

De las tres versiones analizadas en este trabajo, *Down* (2001) es la única que no ha sido exclusivamente una producción de un estudio norteamericano y en la que el autor, en este caso Dick Maas, ha retenido mayor control creativo. Realizada como una coproducción entre Holanda y Estados Unidos y rodada en Europa pero con exteriores neoyorkinos, Dick Maas dirigió y escribió la película contando como co-productores con su socio Laurens Geels y el norteamericano William Gilmore, un ejecutivo del sistema de los estudios que había trabajado en películas como *Midnight run* y *A few good men*. *De lift* (1983) fue uno de los primeros trabajos de Maas, una fantasía tecnológica enmarcada en la estructura clásica de un *thriller*. En este caso el asesino en serie que acecha a los personajes es el ascensor de un moderno edificio que después de una noche de tormenta comienza a acabar con las vidas de sus infortunados pasajeros, entre ellos un guarda de seguridad que es gráficamente decapitado. El misterio será resuelto por un mecánico de la empresa fabricante del ascensor (Huub Stapel, actor fetiche de Maas) y una periodista (Willeke van Ammelrooy), que descubrirán que el ascensor fue un experimento científico para crear inteligencia artificial a partir de tejidos humanos. Como con *Amsterdamned* (1988) cinco años después, Maas optó por realizar una historia de suspense llena de golpes de efecto que superaba su modestia de medios explotando al máximo el hecho de que en este caso se trataba de crear una experiencia terrorífica de una situación tan convencional (y por ello tan identificable por el espectador) como subirse en un ascensor. El único efecto especial de relevancia se incluía en la secuencia final, en la que el ente, a punto de ser neutralizado, atacaba a su creador y lo asfixiaba colgándolo en el hueco del mismo ascensor. En su lugar la atmósfera se lograba a través de iluminación, efectos de sonido y una banda sonora

característica del género. La primera diferencia que aprecia el espectador en *Down* se encuentra precisamente en este aspecto, de forma que americanización significa principalmente amplificación de los aspectos formales. De una ciudad de tamaño medio se pasa a la mega urbe cosmopolita de Nueva York y el edificio de oficinas original es ahora sustituido por un inmenso y moderno rascacielos, el Millenium. El naturalismo europeo del original es sustituido por la artificialidad norteamericana, aunque en este caso es indiscutible que la elaborada ambientación otorga a la película una brillantez estética muy apreciable. Esta riqueza visual ayuda a enriquecer una fantasía sobre los terrores de la ciencia (Frankenstein, el doctor Caligari y el doctor Mengele son todos europeos) que es envuelta aquí en las profecías milenaristas que tan buena acogida han tenido en el cine norteamericano actual (*Armageddon*, *Deep impact*, *The core*, *The day after tomorrow*)<sup>6</sup>.

Sin embargo, en la película también existe un cambio de tono fundamental. Maas juega con el espacio globalizado de Hollywood, donde el espectador considera verosímiles cosas que nunca aceptaría en un contexto local. La audiencia de un *thriller* europeo puede esperar atmósfera y algún golpe de efecto, pero nunca extravagancias que se asocian más a la espectacularidad pirotécnica que suele caracterizar a los *blockbusters* norteamericanos. Por eso el director intenta sobre todo hacer una película a la americana (o lo que se suele denominar con cierto tono peyorativo americanada) buscando casi cada exageración posible. Los elementos de comedia abundan y en su conjunto crean una sátira de la propia vida norteamericana, como si Maas regresara al espíritu de lo que ha sido su película más exitosa, *Flodder in Amerika!* (1992). En una rueda de prensa la periodista de una publicación de animales pregunta por una de las víctimas del ascensor, un perro, mientras que la encargada de una guardería fuma sin parar e insulta a los niños que tiene a su cargo. Un patinador ansioso de emociones fuertes es succionado por el ascensor y lanzado desde la última planta. Y tras una nueva hazaña el ascensor (matar a todos los viajeros en un veloz viaje hasta la azotea) el mismo presidente de los Estados Unidos aparece para culpar de todo a terroristas y el edificio es asaltado por decenas de miembros de los cuerpos especiales de la policía. Después del 11 de septiembre la

---

1.1 <sup>6</sup> Para un análisis temprano de esta moda milenarista en el cine de Hollywood véase REED, A. "Until the end of the world: Fin de siècle fears in history and popular culture" [En línea]. *The Ethical Spectacle*. Vol. 5 (1999), núm. 8. <<http://www.spectacle.org/899/redd.html>> [Consulta: 27 de abril de 2005]



secuencia ha perdido su talante satírico, pero la intencionalidad de criticar el belicismo norteamericano permanece. La hipérbole vive su clímax cuando el protagonista dispara con un bazooka contra la extraña entidad que dirige el ascensor después de haber luchado heroicamente a la vez con éste y con la policía. En este sentido el fracaso de la película no reside tanto en lo que se toma del original (incluyendo la presencia de un oportuno personaje que explica a los protagonistas el misterio del ascensor), sino de la pretensión de Maas de hacer una película americana tal y como es parodiada por los europeos en lugar de una película europea que se aprovechara de la riqueza formal y de medios que caracteriza al cine norteamericano.

### **BIBLIOGRAFÍA:**

AVINS, M. "From a dutch director, a scary twice-told tale". *The New York Times*, 14 de febrero de 1993, p. H20-H22.

GOTTLIEB, S. (ed.). *Hitchcock on Hitchcock: Selected writings and interviews*. Berkeley: University of California Press, 1997.

MALTBY, R. y VASEY, R. "Temporary american citizens: Cultural anxieties and industrial strategies in the americanisation of european cinema". En FOWLER, C. *The european cinema reader*. Londres: Routledge, 2002, pp. 180-193.

MAZDON, L. *Encore Hollywood: Remaking french cinema*. Londres: British Film Institute, 2000.

REED, A. "Until the end of the world: Fin de siècle fears in history and popular culture" [En línea]. *The Ethical Spectacle*. Vol. 5 (1999), núm. 8. <<http://www.spectacle.org/899/redd.html>>

SCHNEIDER, S.J. "Repacking rage: *The vanishing* and *Nightwatch*" [En línea]. *Kinema: A journal for film and audiovisual media*. Núm. 17 (primavera de 2002). <<http://www.kinema.uwaterloo.ca/schn021.htm>>

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.