

# ENCUBRIMIENTOS DEL *REMAKE* CIEGO. LOS CASOS DE *SHANE* Y *DRIVE*

Luis Fernando de Iturrate Cárdenes  
David Fuentesfría Rodríguez  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

La reenunciación de la imagen y/o del relato cinematográfico es una práctica tan antigua como el cine mismo. Más complicado resulta aprehender los límites del *remake*, y su categorización, sobre todo en los casos en que las aspiraciones del director pasan por la recuperación velada de una historia, más que por su reconocimiento como versión correlativa o actualizada. Este artículo acuña la definición de «*remake* ciego», añadiéndola a taxonomías ya enunciadas y establecidas, y aplicándola a través de una meticolosa comparativa entre dos filmes –*Shane* y *Drive*– muy separados en tiempo y lugar, pero tan idénticos en fondo y mensaje que la cualifican como una categoría aislada susceptible de estudiarse en posteriores investigaciones, de la cual ésta es solo la primera.

PALABRAS CLAVE: *remake*, *Remake* ciego, *Shane*, *Drive*.

HIDDEN BLIND REMAKE.  
THE CASES OF *SHANE* AND *DRIVE*

## ABSTRACT

The restatement of the image and/or film story is as old as cinema itself. More complicated results grasp the remake limits, and its categorization, particularly in cases where director's aspirations go through the evening recovery story, more than recognition for their version of a correlative or updated one. This article coined the definition of "blind remake", adding itself to the taxonomies already set out and established, and applying it through a meticulous comparison between two films –*Shane* and *Drive*– very separated in time and place, but as identical in message background to qualify it as an isolated category subject to be studied in further researches, which this is only the first one.

KEYWORDS: Remake, Blind remake, *Shane*, *Drive*.



## 1. INTRODUCCIÓN. EL *REMAKE* ENCUBIERTO. EL *REMAKE* CIEGO

El debate suele diluirse en tiempo récord: tan difícil resulta hoy aislar el diálogo sobre los *remakes*, fuera de una órbita ligada al cine-industria, como arriesgado parece deslizarse por buena parte de la esfera divulgativa de la Red, a la hora de hallar comentarios en profundidad sobre esta inveterada práctica. Más cuando, pese a todos los consensos y disensos, y a su indiscutible cualidad reiterativa, es sin duda en la controversia sobre su reconocimiento y límites donde la inconcreción se adueña –todavía– del objeto de estudio.

Para empezar, destaca el hecho de que la reconstrucción de películas sea consustancial al nacimiento del cinematógrafo, hasta el punto de que hay quien pugna por situar cronológicamente los primeros *remakes* de la historia antes incluso del título que inaugura la crónica oficial, *Asalto y robo a un tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903), toda vez que los primerísimos artesanos del cinematógrafo se limitaban a rodar y exhibir las mismas escenas sobre llegadas de trenes a estaciones o salidas de obreros de sus fábricas. Por citar igualmente a un pionero español, dentro de la misma década, *Excursión a la Luna* (Segundo de Chomón, 1908) fijaba ya buena parte de los criterios de reenumeración que siguen caracterizando la praxis del *remake* con respecto a su precursora, *Viaje a la Luna* (*Le Voyage dans la Lune*, George Méliès, 1902), estableciendo puntuales relecturas en planos tan breves y característicos como el del impacto del cohete en la superficie de la Luna, que aparece personificada en ambas versiones como un rostro humano, pero cuya planificación y desenlace distan mucho de ser un calco.

Stuart despejaba ya estos problemas iniciales de identidad, dejando claro que «the practices of representation always implicate the positions from which we speak or write –the positions of enunciation–. What recent theories of enunciation suggest is that, though we speak, so to say “in our own name”, of ourselves and from our own experience, nevertheless who speaks, and the subject who is spoken of, are never exactly in the same place» (1989: 68). No se trataría, por tanto, de un debate sujeto en modo alguno a los destellos de la actualidad o a la simple evolución de la industria, sino de otro proceso mucho más largo y profundo por el cual la autonomía de los modelos de representación en el cine habría reclamado, históricamente, una amplia parcela, no únicamente comercial, sino intelectual, basada por entero en el revisionismo.

Así las cosas, tampoco resulta extraño que los mismos investigadores del fenómeno hayan querido adentrarse en categorizaciones tan arduas como indispensables. En «Remakes and cultural studies», Eberwein establecía una taxonomía preliminar que detallaba hasta 15 clases distintas de *remakes* atendiendo a variables de tiempo, formato, «cast & crew» o inspiración temática.

Si vamos a detenernos en este último apartado es porque, una vez descrito el prisma teórico, cabe replantearse qué es un *remake* encubierto, como cabe hacerlo a la luz de perspectivas estrictamente artísticas, narrativas y temporales, es decir, desechado el debate sobre las posibles estrategias comerciales derivadas de la omisión del término. Por eso mismo, tampoco va a ser misión de este artículo juzgar o



dar por sabida la actitud de público y crítica en función de si conoce o desconoce la existencia o entidad del filme precedente, o el grado de semejanza entre ambos, o si las inspiraciones estéticas del producto que tiene ante sí son meramente puntuales. Lo que interesa, más bien, es arrojar luz sobre las equivalencias, mucho más sutiles, por las que algunas películas aspiran veladamente a recuperar por completo determinados relatos, más que a reconocerse su versión correlativa o actualizada.

Ni siquiera la taxonomía de Eberwein integra semánticamente este argumento en una definición única, aunque sí glosa sus componentes por separado. En su acepción 3, por ejemplo, constan las «películas realizadas por un director que conscientemente recurre a elementos y películas de otro director» (aludiendo para ello a los *Scarface* de Hawks y DePalma, 1932 y 1983). En la número 7, muy amplia, apela tanto a los «remakes que cambian el contexto cultural de una película» como a los que «actualizan su contexto temporal», e incluso a aquéllos a los que a esa mutación de parámetros culturales añaden también los de género. No es hasta el decimoquinto y último ítem cuando habla el autor de «un remake *aparente* (sic) cuyo estatus como remake es denegado por el director».

Adecuar estas premisas a la categoría específica del *remake* encubierto conduciría, pues, a centrarse, exclusivamente, en «películas que reenuncian por completo un relato filmado anteriormente, del que, de forma consciente, se reproducen circunstancias y/o personajes concretos, aunque sin identificarlos con su precedente; que además pueden establecer variaciones de peso respecto a su género y su contexto espaciotemporal y cultural original, y cuyo estatus como remake, se reconozca o no a posteriori, no abriga un interés primordial ni prioritario, ni en lo estético ni en lo narrativo». Estaríamos hablando, así, de una suerte de *remake* ciego, por cuanto todos los componentes que instituyen su naturaleza como tal quedan, en una primera mirada, totalmente opacos a la percepción tanto del espectador inexperto como del más avezado.

Metodológicamente, vamos a estudiar estos efectos en una película a nuestro juicio encuadrable en esta categoría de *remake* ciego, y que hasta ahora no ha sido estudiada desde esta perspectiva: se trata de la celebrada *Drive* (Nicholas Winding Refn, 2011), una revisión en clave *neo-noir* del clásico *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953).

Si, respecto a todo aquello que podemos definir con una vitola de autenticidad, damos por sentado, como Benjamin, que «incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra», de lo que se tratará, pues —y avanzamos con ello nuestra metodología—, será de explorar paso a paso las dos «obras de arte» expuestas en el «canvas» de este artículo, localizando e identificando, en su cronología narrativa, todos aquellos hechos y situaciones estructurales que las correlacionan, pese a sus evidentes diferencias formales y contextuales.



## 2. SHANE: HÉROE Y CREPÚSCULO

La figura del forastero cuyo pasado desconocemos, pero que intuimos a través de su comportamiento, fue popularizada sin duda por Alan Ladd en *Raíces profundas*. Es verdad que se trataba de un arquetipo ampliamente delineado en etapas anteriores del wéstern, pero no lo es menos que fue el filme de Stevens el que terminó de exponerlo ante el público, como por ejemplo haría *a posteriori* Jean Pierre Melville con otra reconocida figura cinematográfica moderna: la de asesino a sueldo de pasado incierto, que delega en el entorno o en sus mascotas sus habilidades comunicativas, por cuanto le resulta difícil empatizar con el ser humano. Su film *El silencio de un hombre* (*Le samourai*, 1967) constituye una biblia para los interesados en profundizar en la oscuridad psicológica de los personajes del *thriller*.

Además, se cataloga, acertadamente, a *Raíces profundas*, como el primer wéstern autorreferencial. Todas las liturgias del género desfilan en un crisol iconográfico y temático en torno a la conquista de la tierra (la lucha entre los Starret y los Ryker), la cuestión fronteriza y la ausencia de autoridad. Su componente nostálgico (el espíritu de la cinta se rebela contra el discurrir del tiempo) y su contexto temporal (por cuanto lo anterior es asumir las premisas de la mayoría de los wésterns rodados a partir de la segunda mitad de los años sesenta) lo integran además como un ejemplo del conocido como «wéstern crepuscular». Drama y aventura se conjugan con conflictos sociales y personales, que Shane (Ladd) aborda con predisposición y resolución realistas. La tragedia, además, se forja desde los primeros planos, para convertirse, poco a poco, en el eje principal de un relato que Pomerance corroboró, además, como «el western que con mayor facilidad se fija en nuestra memoria», acaso por cuanto «todo en él es pura imagen» (294).

Shane se enamora de Marian (Jean Arthur), la esposa de su amigo, el campesino John Starrett (Van Eflin), y es precisamente esa amistad la que le hará renunciar, no solo a su felicidad, sino a su propia vida, pues por la dama se enfrentará a los Ryker, unos ganaderos que tienen atemorizados a los granjeros de la región. Shane es un pistolero y un asesino, condición que no solo no niega, sino que deja traslucir con frases como «Llevo marcada en mí una huella imborrable» o «Nadie puede dejar de ser lo que es». A pesar de ello, su comportamiento es éticamente intachable, y su actitud mantiene apego a la justicia, del mismo modo que su pasión y su coherencia (como se demuestra al final, en su huida a ninguna parte) se conducen conforme a los códigos morales de la época.

El filme se resuelve con las armas, por mucho que, desde el principio, la historia deje claro que prima ya la civilización al margen de las balas. En la primera conversación entre Starret y Shane, aquél piensa que se halla ante un pistolero asalariado por los Ryker. Mientras el extraño abandona la propiedad, se establece, unos minutos después, el siguiente diálogo építome del género:

Rufus Ryker (Emile Meyer).— ¡Hola, Starret!

Morgan Ryker.— ¿Esperas que haya pelea? (lo dice porque Starret lleva un rifle).

Rufus Ryker.— No busco peleas, Starret. He venido a darte una noticia. El contrato de ganado de la reserva es mío.



Starret.— ¿Tenéis que venir tantos a decírmelo?  
 Rufus Ryker.— Voy en serio.  
 Starret.— ¿Y a mí qué? Métete en tus asuntos.  
 Rufus Ryker.— Eso es lo que hago. Me va a hacer falta toda la pradera.  
 Starret.— Ya me has avisado. Ahora largo de mi propiedad.  
 Rufus Ryker.— ¿Tu propiedad? Te irás antes de que se derritan las nieves.  
 Starret.— Supón que no lo haga.  
 Rufus Ryker.— Os iréis tú y cuantos intrusos haya.  
 Starret.— Colonos querrás decir.  
 Rufus Ryker.— Podría echaros ahora mismo.  
 Starret.— Escúchame bien, los tiempos de echar a la gente por la fuerza han pasado. Están construyendo una cárcel...  
 Marian.— Calma, Joe (tras Starret aparece Shane, que provoca la sorpresa de los Ryker).  
 Morgan Ryker (John Dierkes).— ¿Quién eres, forastero?  
 Shane.— Un amigo de los Starret.  
 Rufus Ryker.— Bien, Starret, por avisar que no quede.  
 Starret.— Lo tendré en cuenta. Ahora alejaos de mi casa.

Efectivamente, los tiempos en los que las normas eran las propias de los primeros colonos están pasando. Sin embargo, será la ley natural, y no la de los hombres, la que pondrá fin al dominio de los Ryker. La ley del más fuerte es la única solución posible, y, en este caso, el más fuerte es Shane, quien se pone del lado de los más débiles: los agricultores. Cuando el filme finaliza, vemos que su camino aún no ha llegado a su fin: debe seguir huyendo hacia la nueva frontera, donde aún no imperan las leyes escritas.

A *Raíces profundas* le cabe un *remake* reconocido, *El jinete pálido* (*Pale Rider*, Clint Eastwood, 1985), que alivió el resurgimiento de un *wéstern* por entonces agotado, y cuyo éxito propició la realización de algunas cintas aupadas a la postre al pódium del género. Más tarde, y de la mano de Sergio Leone, Eastwood daría una vuelta de tuerca al arquetipo, exagerando su individualidad, prolongando sus silencios y configurando su violencia a caballo entre lo extremo y lo ceremonial. Con más o menos matices, de hecho, el actor y director no solo ha hecho suyo al personaje en muchas de sus películas, sino también el esquema asentado en la presentación de un héroe extraño, su imposición del orden por la fuerza y su posterior desaparición. Véanse, en este sentido, *Infierno de cobardes* (*High Plain Drifter*, Clint Eastwood, 1973), *El fuera de la ley* (*The outlaw*, Josey Wales, 1976), *Million Dollar Baby* (2004), e incluso, con reminiscencias palpables, *Gran Torino* (2008).

Detengámonos, no obstante, en *El jinete pálido*, y en los lazos de unión que presenta con *Shane*, más que suficientes como para considerarse un *remake*, y pese a todas sus diferencias. Podemos contar los siguientes:

- Shane aparece en el rancho de los Starret justo cuando los ganaderos al mando de Rufus Ryker vienen a amenazarlos. Nada más llegar, decide dejar las armas y quiere llevar una vida honesta. El predicador (Eastwood), por su



parte, llega con los rezos de Megan (Sydney Penny) para que les ayude una fuerza divina.

- Shane muestra con su comportamiento que posee un oscuro pasado, que el predicador también lleva grabado en sus cicatrices.
- Shane, ayudado por Joey Starret, da un merecido escarmiento a los hombres de Ryker. El predicador, con la ayuda de Hull Barret (Michael Moriarty), pone a los hombres de Coy LaHood (Richard Dyssart) en su sitio.
- Chris Calloway (Ben Johnson), hombre de los Ryker, abandona a su antiguo jefe y ayuda a Shane. Club (Richard Kiel), hombre de LaHood, abandona a su antiguo jefe y ayuda al predicador.
- Una vez que cumple su misión redentora, Shane se aleja escuchando las súplicas de Joey Starret (Brandon De Wilde) para que regrese. Una vez que cumple idéntica misión, el predicador se aleja escuchando las súplicas de Megan para que no se marche.

Como podría esperarse de un *remake* naturalizado, el final de ambos filmes también es prácticamente el mismo. Ambos pistoleros surgen de la nada, ambos arrastran un oscuro pasado y quieren comenzar una nueva vida, olvidando la herramienta que les ha llevado a su actual destino: las armas. Ambos son capaces de redimirse a sí mismos, o a otros, y los dos abandonan el lugar que han elegido, impuesta la paz por la fuerza, acaso por última vez.

### 3. EL 'FINAL SHANE' Y UN REMAKE CIEGO: DRIVE

Sobre *Raíces profundas*, dice Fuentefría: «La luminosidad y la inocencia clásica del relato, que ante el radical cambio de coordenadas en los años posteriores se antojan hoy como un canto del cisne magnífico, deja, sobre todo gracias a su fidelidad a la novela original de Jack Schaeffer, más de una curiosidad para el recuerdo. Deja una promesa, la que Joey se confía a sí mismo a instancias de Shane para aprender a ser honrado y a cuidar de sus padres, o lo que es lo mismo, para que la figura romántica y letal del pistolero deje de ser necesaria. Deja también un desengaño, el del propio Shane, quien ha sido incapaz de soslayar su naturaleza ajustándose al coto de la vida hogareña. Y deja, en fin, una secuencia histórica, la de su marcha envuelta en tinieblas y tal vez herido de muerte, que también prologa, esta vez literalmente y en más de un sentido, el crepúsculo de una época».

De este modo, podemos relacionar el 'final *Shane*' con esa incertidumbre que queda al final de la película sobre el futuro del personaje, una vez que ha cumplido una misión con un marcado carácter redentor, marchándose sin que podamos atisbar qué habrá de sucederle en el futuro. Una incertidumbre catalogable, incluso, como patrón común en el cine del último tercio del siglo xx, y en cuya estela han cabalgado algunos héroes reconocibles por el imaginario popular, como Mad Max o Rambo, cuyos finales poco explícitos retrotraían siempre al ocaso de la última escena del filme de Stevens.



Como en *Raíces profundas*, o como en *El jinete pálido*, *Drive* no solo recupera para la modernidad el citado final, sino que estructura sus pasos conforme a los parámetros del «*remake* ciego» que definíamos más arriba. El protagonista del filme (Ryan Gosling) vive en un edificio de apartamentos de bajo alquiler y trabaja como mecánico, especialista y, en ocasiones, conductor para atracadores que necesitan una fuga rápida y limpia. Su vida cambia cuando conoce a su vecina Irene (Carey Mulligan), quien tiene un hijo y un marido en prisión. Shannon (Bryan Cranston) es propietario del taller en que trabaja el conductor, y se convierte en su amigo, aunque a la postre convence al mafioso Bernie Rose (Albert Brooks) y al socio de éste, el gánster judío Nino (Ron Perlman), para que compren un coche de carreras que utilizarán en sus golpes. La vida de todos estos personajes se convierte poco a poco en una espiral de crueldad. El conductor, cuyo nombre no llega a conocerse, y que arrastra un oscuro pasado que se refleja en el grado de violencia que es capaz de ejercer en ciertos momentos, termina, finalmente, ayudando a Irene y a toda su familia. Además, halla su propia redención dando muerte a aquéllos que pretenden destruir al núcleo familiar que, conceptualmente, el personaje desea desesperadamente, pero resulta herido, y al final desaparece, montado en su vehículo y mostrando en el abdomen una profunda herida de arma blanca.

Aunque la correlación argumental entre ambos filmes se presta a distintos matices, la estructura narrativa de *Drive*, sobre todo en cuanto rodea al devenir vital del protagonista, es una heredera franca del periplo de Alan Ladd: 1) forastero arrastra un turbio pasado y se implica en la vida de una familia que está siendo extorsionada, 2) el protagonista se enamora de la mujer del hombre al que está dispuesto a ayudar, 3) la familia tiene un hijo que admira profundamente al recién llegado, 4) al final, el extraño termina con la amenaza matando a todos los que puedan hacer daño a la familia, 5) el forastero se marcha, renunciando a una nueva vida y herido, hacia un rumbo desconocido.

Es preciso indicar, por otro lado, que quien quisiera ver únicamente en la película un único motor referencial estaría incurriendo en un error. Para muestra, valga un vistazo simple a su banda sonora, o a la rotulación de sus títulos de crédito iniciales, que reconducen al espectador por el inconfundible viento estético de los años ochenta. Pero se trata, en todo caso, de tangentes que perfectamente puede asumir la perspectiva de *remake* ciego definida en este artículo, tanto en su naturaleza reencarnatoria inicial como en las que la complementan *a posteriori*. Tan ciego parece resultar, de hecho, como para que, quizá inconscientemente, Box subrayase en su crítica de *Drive* lo inapelable del destino que acontece a los protagonistas de ambas películas, aunque sin mencionar en absoluto a Shane: «Así, *Drive* se convierte en un catálogo de personajes agotados, vencidos por la frustración de no tener escapatorias (*the killer is dying*), obligados a reproducir el mismo comportamiento violento que les ha llevado a ese callejón sin retorno. Uno nunca deja de ser quien es», indica, reveladoramente.

Hinkson, por su parte, tampoco califica de *remake* a *Drive* en el único texto encontrado en la red sobre los símiles entre ambos filmes, aunque, señalando incluso nuevas fuentes para la referencia, sí advierte de que «laten» en sentido idéntico: «As I said, these are surface similarities, but I'm not trying to draw a direct comparison in terms of plot. *Drive* clearly has many influences, from James Sallis's poetic original



novel to *the music of REO Speedwagon*. What I find fascinating, however, is the way *Drive* seems to share the same emotional core as *Shane*».

Para el autor, resulta más relevante la violencia común desatada, a su juicio, por la concreción imposible de la relación amorosa entre los *outsiders* y las protagonistas de los dos filmes, por más que, en un análisis algo más minucioso, puede rastrearse –vamos a verlo– todo el entramado de conexiones argumentales que Hinkson sitúa en la superficie.

Para ello, desgranemos las semejanzas fundamentales entre ambas películas, dotándolas, además, de un sentido cronológico elemental para la comparación narrativa:

- 1) *Driver* llega a la ciudad de Los Ángeles desde un lugar anónimo para el público, y conoce a una familia en cuyos asuntos se implica desde un principio. Shane es un forastero que llega al rancho de los Starret, implicándose directamente en los asuntos de esta familia.
- 2) *Driver* se enamora pronto de Irene (Carey Mulligan) y consigue la admiración de su hijo. Shane se enamora de la mujer de Starret y consigue desde el principio la admiración de su hijo.
- 3) *Driver* ayuda a Benicio marido de la joven Irene, frente a unos malhechores que le chantajea. Shane ayuda a Starret frente a los Rykers, que pretenden sustraerle sus tierras.
- 4) *Driver* sabe desde un principio que nunca podrá tener el amor de esa mujer, y trata en todo momento de evitar la violencia. Shane sabe que nunca podrá obtener el amor de la mujer de su amigo y, ante la provocación de los Rykers, procura no utilizar la violencia.
- 5) *Driver* tiene la complicidad de Shannon, hombre que trabaja para el malvado Bernie Rose. Shane recibe la ayuda de Chris Calloway, hombre de Rufus Starret.
- 6) La muerte de Benicio por la traición de Nino (Ron Perlman), socio de Bernie Rose, marca un momento de inflexión. A partir de aquí, *driver* decide utilizar la violencia. La muerte de Stonewall Torrey (Elisha Cook Jr.) por el pistolero Wilson (Jack Palance) es el momento de inflexión en *Raíces profundas*. A partir de aquí, Shane se enfunda su revólver.
- 7) *Driver* da muerte en solitario a Nino y a Bernie. Shane se enfrenta a los hermanos Starret y les da muerte ante la presencia del hijo de los Starret
- 8) *Driver* acaba sentado en su vehículo y marcha a rumbo desconocido, herido gravemente. Shane acaba montado en su caballo y marchándose a rumbo desconocido herido gravemente.

Relacionemos ahora esta cronología con el supuesto de *remake* ciego, desgranando su definición y asignando, sobre la base de *Raíces profundas*, un momento de *Drive* a cada segmento de la misma:

- 1) «Películas que reenuncian por completo un relato filmado anteriormente»: en este caso, el relato es el mismo y su reenunciado se corresponde, mayorita-





riamente, con su proceso de actualización a los tiempos modernos, con los matices técnicos y narrativos que ello implica.

- 2) «Del que, de forma consciente, se reproducen circunstancias y/o personajes concretos, aunque sin identificarlos con su precedente»: el hecho de que en este apartado quepan los ocho puntos descritos de la narración despeja cualquier duda sobre la mediación del azar. La identificación con su precedente exige, en este caso, y como es habitual, cierto bagaje cinematográfico previo.
- 3) «Que además pueden establecer variaciones de peso respecto a su género y su contexto espaciotemporal y cultural original, y cuyo estatus como remake, se reconozca o no a posteriori, no abriga un interés primordial ni prioritario, ni en lo estético ni en lo narrativo»: el intercambio de géneros (del western al *neo-noir*), y las distintas localizaciones espaciotemporales, pesan en la actualización de *Drive* sobre *Raíces profundas*, hasta el punto de que su identificación como *remake* puede resultar esquiva en primer término. Lo cual no es tampoco, de acuerdo a la segunda parte de la definición, un problema en ninguno de los aspectos señalados, ni perjudica en absoluto la autonomía como filme de la obra de Winding-Refn.

## CONCLUSIÓN

*Driver* es, por tanto, un «*remake* ciego», por cuanto toda la estructura argumental coincide, reenunciando el relato anterior por completo, y reproduciendo conscientemente circunstancias y personajes, que con la perspectiva del tiempo y las variaciones establecidas, quedan *a priori* al margen de cualquier identificación con su precedente. Su estatus como *remake*, además, pierde importancia al no registrarse componente nostálgico ni laudatorio en el producto nuevo, y sí muchas ganas de actualizarlo, como se desprende de todos los matices secundarios de la película de Winding Refn (incluidas las motivaciones de los personajes, o la entidad de los secundarios). Quizá la clave del *remake* ciego, respecto a *remakes* encubiertos del cine reciente como *Superman returns* (*Superman returns*, Bryan Singer, 2004) respecto a su predecesora, *Superman* (Richard Donner, 1978), no está, como hemos mencionado, en sus mayores o menores similitudes temáticas, sino en que la propuesta actualizada cuente con la suficiente exención de débitos, a todos los niveles, como para ampliar su autonomía respecto a la propuesta pionera, hasta el punto de ser exigible un estudio metódico, como el que hemos planteado, para dilucidar su entidad como *remake*.

RECIBIDO: diciembre-2017, ACEPTADO: marzo-2018



## BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Ítaca, México, p. 42.
- HALL, Stuart (1989): «Cultural Identity and Cinematic Representation», *Framework* 36 (1989), pp. 68-81.
- HORTON, Andrew y MCDUGAL, Stuart Y. (1998): «Introduction», en HORTON, Andrew y MCDUGAL, Stuart Y. (eds.), *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*, Berkeley. University of California Press.
- POMERANCE, Murray, en SCHNEIDER, Steven Jay (2004): *1001 películas que hay que ver antes de morir*, Random House Mondadori, Barcelona, p. 294.

### ENLACES EXTERNOS

- BOX, Óscar: <http://archivo.miradasdecine.es/criticas/2011/12/drive.html> (consultado por última vez el 15 de marzo de 2016).
- FUENTEFRÍA, David: <http://www.creativacanaria.com/index.php/audiovisual/1202--raices-profundas-george-stevens-1953> (consultado por última vez el 8 de marzo de 2016).
- HINKSON, Jake: <http://www.criminalelement.com/blogs/2012/03/the-violence-of-tenderness-shane-and-drive-western-noir-romance> (consultado por última vez el 17 de marzo de 2016).
- RUIZ, Paula Arántzazu: <http://contrapicado.net/article/los-anos-remake-una-introduccion-al-fenomeno-del-remake-contemporaneo/> (consultado por última vez el 4 de marzo de 2016).

