

RAE-IC, Revista de la Asociación Española de
Investigación de la Comunicación

vol. 9, núm. 17 (2022), 160-176

ISSN 2341-2690

DOI: <https://doi.org/10.24137/raeic.9.17.7>

Recibido el 28 de noviembre de 2021

Aceptado el 31 de enero de 2022



Intertextualidad en la en la obra cinematográfica de John Carpenter: del remake al homenaje fílmico

Intertextuality in John Carpenter's cinema: From remakes to film tributes

Rodríguez de Austria Giménez de Aragón, Alfonso M.

Universidad de Cádiz (UCA)

alfonso.rodriquezdeaustria@uca.es

Iturbe Tolosa, Andoni

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

andoni.iturbe@ehu.eus

Forma de citar este artículo:

Rodríguez de Austria Giménez de Aragón, A. M. e Iturbe Tolosa, A. (2022). Intertextualidad en la obra cinematográfica de John Carpenter: del remake al homenaje fílmico. *RAE-IC, Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 9(17), 160-179.

<https://doi.org/10.24137/raeic.9.17.7>

Resumen:

La obra audiovisual del director John Carpenter (Nueva York, 1948) está estrechamente relacionada con el concepto de remake. Perteneciente a la generación de directores promotora del “nuevo Hollywood”, que renovó el cine estadounidense en los años 70

desde el punto de vista estético y empresarial (muchos de ellos eran a la vez directores y productores, algo poco común en el Hollywood clásico), Carpenter se sirvió del cine clásico como fuente de inspiración, especialmente de la obra de su admirado Howard Hawks, al quien homenajea en varias ocasiones. Además de reelaborar obras clásicas, la propia obra de Carpenter ha sido fruto de reelaboraciones posteriores, estando él mismo en el equipo productor de algunos de los remakes de sus películas. El objetivo del presente artículo es analizar la obra de John Carpenter más relacionada con el concepto de remake, y situarla en el complejo universo de relaciones intertextuales creado por el autor y engrandecido por autores posteriores.

Palabras clave: cine, remake, John Carpenter, Hollywood, copia, homenaje fílmico.

Abstract:

John Carpenter's audiovisual work (New York, 1948) is closely linked to film remaking. He belonged to the "New Hollywood" generation, which was responsible for updating the American cinema in the 70s in terms of film production and aesthetics. Most of those filmmakers were both producers and directors, as opposed to those who were part of the Hollywood Classic Cinema. The cinema of Carpenter was inspired by the Hollywood Classic Cinema, especially by Howard Hawks, whom he praised on numerous occasions. In addition to rewriting existing classic works, Carpenter produced many remakes of his own works. The aim of this article is to analyze remake films by Carpenter among the intertextuality relationships which he created and which were enlarged by later authors.

Keywords: Cinema, remake, John Carpenter, Hollywood, copy, film tribute.

1. INTRODUCCIÓN Y MARCO TEÓRICO

La realización de remakes ha sido una práctica habitual desde el origen mismo del cinematógrafo. De hecho, el concepto de remake es posterior a la práctica. En otras palabras, el origen del concepto está más relacionado con la reflexión teórico-crítica sobre la práctica que con su existencia misma. Durante las cinco primeras décadas de

existencia del cine, los motivos para hacer un remake solían ser tecnológicos (avances técnicos, dificultades en la conservación de las películas...) o culturales (aculturación de las películas, traducción al propio idioma...), teniendo por supuesto siempre de fondo el objetivo pecuniario que convertía el arte cinematográfico en industria cinematográfica. No es extraño que la reflexión crítica sobre el remake partiera de una latitud donde el cine era principalmente considerado un arte, Francia, y como denuncia del cine como industria, Hollywood.

El gran teórico del cine André Bazin acusaba a la industria hollywoodiense de parasitar la cultura francesa (y mundial). Según Bazin, Hollywood “americanizaba” y convertía en producto de consumo industrial (idéntico) los logros y los éxitos cinematográficos no estadounidenses. La crítica era demoledora, certera, y sigue siendo actual: Forrest y Koos (2002), que retoman medio siglo después de Bazin la reflexión teórica sobre el remake, parten del autor francés e intentan defender a Hollywood de esta crítica, aunque más bien parece conseguir lo contrario, por ejemplo cuando señalan que esta práctica del remake “por americanización” es denunciada por algunos autores como una muestra del imperialismo estadounidense, de su provincianismo cultural y de su faceta colonizadora. Una práctica que no estaría exenta desde este punto de vista de cierto cariz ideológico y de cierto matiz propagandístico (Forrest y Koos, 2002, pp. 12-17). Así, los remakes como práctica industrial suelen surgir de los intereses de unos productores o distribuidores por rentabilizar unas producciones ya existentes mediante su reproducción (Fernández Labayen y Martín Moran, 2017, p. 3). Aunque frecuentemente se pone el foco en la multitud de casos de compra y explotación de derechos de remake por las productoras norteamericanas, que funcionarían como una demostración de la captación de talento y de la homogeneización de la producción por parte de Hollywood, también es frecuente la situación contraria, que sea el cine estadounidense el que exporte contenidos textuales (géneros como el western, personajes como el zombi, etc.) al resto del mundo sin mediar la compra de derechos y, debido a ello, estableciéndose una relación textual más laxa que el remake.

Existen distintas clasificaciones sobre los remakes, desde las más generales a las específicas. Eberwein (1998) nos ofrece una de las taxonomías más completas,

describiendo 15 categorías distintas, que incluyen desde el remake sonoro de la obra muda, hasta “un aparente remake cuyo estatus como remake es negado por el director: *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni y de *The Conversation* (1974) de Francis Ford Coppola” (Eberwein, 1998, p. 30), pasando por los remakes que cambian el sexo de los protagonistas, los remakes temporales, los geográficos (remake de una obra extranjera), los que adaptan el ambiente cultural, etc. Verevis (2006) amplía la perspectiva y toma en consideración, además del lógico aspecto intertextual, el aspecto extratextual del remake: su categoría industrial. Establece tres categorías: remakes como categoría industrial, remake como categoría textual y remake como categoría crítica (Verevis, 2006, p. 87).

En el siglo XXI y en parte gracias a la revolución digital que ha multiplicado las posibilidades y la inmediatez de acceso y creación de contenidos audiovisuales, el interés por los remakes y las conexiones intertextuales ha alcanzado su más alta cota histórica. El aumento del enfoque teórico es exponencial, tanto desde una perspectiva crítica (Piemontese, 2000; Ballero, 2007) como desde una perspectiva re-valorizadora. La intertextualidad cinematográfica se ha consolidado como fuente y fructífero objeto de análisis desde el ámbito de los estudios culturales (Cascajosa, 2004; 2006), así como desde la crítica estética (Druxman, 1975).

2. METODOLOGÍA

Si bien en el ámbito cinematográfico la categoría más directa y completa de intertextualidad es el remake (hacer de nuevo o rehacer una obra cinematográfica previa), existen otras muchas formas de relación entre obras, algunas de las cuales describiremos a continuación, ya que serán las categorías utilizadas en nuestro análisis de la intertextualidad en la obra cinematográfica de John Carpenter.

La teoría y la crítica cinematográfica parten para la elaboración de su basamento teórico proveniente de la lingüística, de la teoría de la literatura y de la crítica literaria, adoptando en el caso concreto de la intertextualidad conceptos y categorías como el de adaptación o los de hipotexto e hipertexto. Existen, sin embargo, categorías propias (o usadas casi exclusivamente para describir un tipo de práctica de la industria cinematográfica), como son

el remake y el reboot (la práctica del reboot o reinicio, frecuente en la industria del cómic, ha sido posteriormente definida para el cine). Para desentrañar el universo intertextual de la obra de John Carpenter haremos uso de los siguientes conceptos: adaptación, remake, reboot, secuela, precuela, homenajes y fórmula.

Con “adaptación” nos referiremos a la transferencia o adaptación de una obra de un medio de comunicación a otro, siendo lo más común en el caso del cine la adaptación de obra literaria a obra cinematográfica. En el caso del “remake” no hay adaptación de un medio a otro, se “rehace” una obra por motivos ya señalados. Por “reboot” entendemos un nuevo comienzo para los protagonistas de una saga previa, siendo el ejemplo clásico el género de superhéroes. “Secuela” es una película que narra acontecimientos posteriores a los relatados en una obra previa, y “precuela” es la que narra acontecimientos anteriores a la obra de referencia. Consideramos un “homenaje” la recreación de una escena o motivo de una película anterior, se diferencia del “plagio” en que el autor cita de alguna manera la obra homenajeada, aunque en ocasiones esta cita puede ser muy sutil y pasar desapercibida en el primer visionado o para el público menos atento o que desconozca la obra citada. Entendemos que una “fórmula” es una estructura narrativa básica utilizada en distintas películas. Finalmente, con “franquicia cinematográfica” nos referiremos al conjunto de obras protagonizadas por el mismo o los mismos personajes, independientemente de la relación intertextual entre las obras; es decir que el término está más relacionado con la propiedad intelectual que con la narrativa. Este conjunto de relaciones intertextuales se condensa en el ámbito de la crítica literaria en dos términos globales: “hipotexto” como texto fuente o texto utilizado para elaborar el “hipertexto”, o texto basado en cierta medida en el anterior.

Las perspectivas de análisis que adoptamos son, en primer lugar, la exploratoria para definir el objeto de estudio y posteriormente una perspectiva comparativa para llevar a cabo el análisis. Nuestro punto de partida es obviamente la obra de Carpenter, dentro de la cual hemos seleccionado la que consideramos contiene relaciones intertextuales más claras (por ejemplo, remakes filmados por el director o remakes de sus películas), según criterios que especificaremos en el siguiente apartado, y finalmente hemos llevado a cabo el visionado y análisis de las distintas obras conectadas. El resultado, que

ofrecemos en el apartado de conclusiones, es una catalogación de parte de la obra de Carpenter según las categorías anteriormente descritas.

La metodología de análisis fílmico que hemos utilizado es, por razones evidentes, eminentemente textual, aunque en ocasiones haremos referencia a elementos extratextuales, como la producción, ya que Carpenter ha intervenido en la producción de remakes de sus obras). Para poner en práctica el análisis fílmico nos han servido textos como los de Casetti y Di Chio (1991), Carmona (1993), Marranghello (1994); González Requena (1995) y Aumont y Marie (2009).

3. ANÁLISIS Y RESULTADOS

Con un simple vistazo a los títulos de la obra cinematográfica de John Carpenter descubrimos un complejo nodo de intertextualidad, junto a otros directores de su generación (cinematográfica) como Francis Ford Coppola o Brian De Palma. Carpenter es, en efecto, un ejemplo paradigmático de la cultura del remake, hasta el punto que en ocasiones se ha acusado al director neoyorquino de aglomerar partes de películas anteriores para componer las suyas (algo parecido se dice actualmente de Quentin Tarantino). Quim Casas ofrece una visión más positiva al defender que “nadie puede considerar a Carpenter como un mero reciclador o hábil ilustrador del tipo de cine que le gustaba ver de pequeño y de joven, que el director nunca ha pretendido instalarse en el pastiche o la permanente cita cinematográfica y literaria como coartada” (Casas, 2003, p. 14). De hecho, como en adelante demostraremos, lo que superficialmente puede parecer plagio o pastiche suele ser homenaje, y lo que parece copia suele responder a la pasión e incluso obsesión por determinados motivos o determinados autores.

Como objeto de estudio hemos escogido las películas de Carpenter que son remakes de obras anteriores o que han sido objeto de remakes posteriores (*Assault on Precinct 13*, 1976; *Halloween*, 1978; *The Fog*, 1980, *The Thing*, 1982; y *Village of the Damned*, 1995), a las que añadiremos *Escape from New York* (1981), *Escape from L.A.* (1996), y *Ghosts of Mars* (2001), aunque este último título lo trataremos en el apartado de *Assault on Precinct 13*. Dejamos fuera de nuestro estudio las películas que son adaptaciones de obras literarias, como

Vampires (1998), sobre la novela *Vampires* de John Steakley (1990) o *Memoirs of an Invisible Man* (1992), sobre la novela también homónima de H.F. Saint (1987).

3.1. ASSAULT ON PRECINCT 13 (1976)

John Carpenter pertenece a la primera generación de cineastas con videoreproductores en sus hogares, gracias a lo cual podían revisar y analizar detenidamente las películas de sus autores favoritos. Uno de estos autores es Howard Hawks (Iglesias, 2003, citando Cahiers du cinéma, nº 339, 1982), un director clásico de Hollywood cercano por decisión propia a la cultura del remake. Así, Hawks utiliza en dos ocasiones la fórmula del asedio de un pequeño grupo por parte de un enemigo superior en número. Es más, el director rehace su propia obra añadiendo ligeras variaciones en los personajes, y compone dos obras maestras con un guion muy semejante y distanciadas tan solo por siete años *Río Bravo* (1959) y *El Dorado* (1966). Carpenter hace suyo el argumento y lo cambia de contexto en *Assault on Precinct 13* (1976) y *Ghost of Mars* (2001).

El caso de *Río Bravo* y *El Dorado* resalta la dificultad a la hora de usar el calificativo de remake para una película. Hawks afirmaba que la segunda no era un remake de la primera, sino que eran dos versiones de una fuente común (Perales, 2005, p. 129, citando a McBride, 1988, p. 154): una estructura argumental que él mismo había diseñado con diversas posibilidades para resolver cada situación, exploradas en los dos títulos. Esta definición de Hawks encaja con el concepto de fórmula cinematográfica tal y como la entendemos en el presente texto, y que Carpenter utiliza en más de una ocasión.

En *Assault on Precinct 13* Carpenter traslada el argumento del asedio a la gran urbe estadounidense de la década de 1970, y no se olvida de homenajear a su admirado Hawks utilizando el pseudónimo de John T. Chance para firmar como editor, el nombre del personaje de John Wayne en *Río Bravo*. En *Ghost of Mars* vuelve a utilizar la misma estructura argumental (la fórmula del asedio) trasladándola a una colonia en el planeta Marte en el año 2176.

En ambas películas encontramos a un grupo de policías asediados en un edificio, compartiendo dificultades con un famoso criminal que acabará convirtiéndose en el mejor aliado contra el enemigo exterior gracias sus dotes para la batalla. Mientras que la estructura argumental no varía, sí que pueden detectarse ciertos cambios en los personajes, siendo el más reseñable un mayor protagonismo de las mujeres en el grupo. Este hecho responde obviamente a los cambios sociales y culturales acaecidos entre las fechas de rodaje de ambas películas, 1978 y 2001. El enemigo del exterior no varía si atendemos a su función como personaje: en la primera película son pandilleros drogados que corren hacia las balas de forma estúpida, y en la segunda son mineros poseídos que se comportan de la misma forma estúpida ante la inminencia de la muerte en forma de disparos desde el edificio que pretenden asaltar.

En el año 2005 Jean-François Richet rodó un remake homónimo de *Assault on Precinct 13*, resaltando en los títulos de crédito su fuente de inspiración (“Basada en la película escrita por John Carpenter”) tras la dirección y el guion (James DeMonaco). Estas dos películas son un ejemplo perfecto de la relación intertextual en la que el hipertexto contiene al hipotexto. Richet y DeMonaco toman el guion y la película de Carpenter y desarrollan todos los personajes, dotándoles de pasado, exponiendo al espectador su mentalidad y complejizando las relaciones y el motivo, la trama y los personajes.

El motivo sigue siendo el asedio, el argumento incluye al grupo de policías, civiles y criminales atrapados en una comisaría, pero la trama, sin embargo, es infinitamente más compleja, igual que la profundidad psicológica de los personajes y sus relaciones. El ejemplo más evidente es la caracterización del enemigo exterior, cuya función sigue siendo el asedio y la amenaza, pero cuyas motivaciones y relaciones internas quedan claramente explicitadas. De hecho, los personajes del exterior adquieren tanta importancia en películas como los del interior, volviendo de esta forma a la fuente primigenia que suponen las películas *Río Bravo* y *El Dorado*. Carpenter no es un director que se preocupe de justificar psicológicamente a sus personajes, como veremos enseguida en el caso de *Halloween*, otro buen ejemplo en el que el hipertexto contiene completamente al hipotexto.

3.2. HALLOWEEN (1978)

Halloween es uno de los nodos intertextuales más potentes de la filmografía de Carpenter. La idea original del director era rodar una película sobre una casa encantada pero su primera colaboración en el guion con Debra Hill le llevó a componer el origen de una de las sagas de terror más fructíferas (desde el punto de vista de la cantidad) y persistentes en el tiempo, solo por detrás de *Friday the 13th*, cuya primera película data de 1980 (dirigida por Sean S. Cunningham) y que usa la fórmula perfeccionada por Carpenter: asesino enmascarado que acaba con un grupo de adolescentes exceptuando a la chica protagonista, que sobrevive. En el año 2022 podemos contar una decena de secuelas y cuatro líneas argumentales distintas (tres sagas y una secuela), según los acontecimientos que se narran. Dos sagas parten de los acontecimientos narrados en *Halloween II*, Rick Rosenthal, 1981; otra saga parte directamente de la película original; y hay una secuela suelta, *Halloween III: Season of the Witch*, Tommy Lee Wallace, 1982, que a pesar de estar producida por Carpenter y Hill no cuenta con el asesino Michael Myers como protagonista.

Las relaciones intertextuales no terminan aquí, ya que en el año 2007 Rob Zombie dirigió el remake *Halloween*, con la idea de comenzar (reboot) una nueva saga desde el principio de la historia de Michael Myers y Laurie Strode. En 2009, por ejemplo, rodó *Halloween II*. La película de Zombie es otro claro ejemplo de hipertexto que contiene completamente el hipotexto en el que se basa. Igual que Richet, Zombie desarrolla la personalidad de los personajes y explicita las motivaciones del asesino (una mente perversa criada en una familia disfuncional y violenta, “la tormenta perfecta”), algo que Carpenter mantiene en la oscuridad. Este despliegue de explicaciones psicológicas de varios personajes es acompañado por un grandioso aumento en el número de asesinatos llevados a cabo por Myers, y un nivel de violencia mucho más elevado.

Más allá de secuelas, remakes, reboot y la “oleada de clones” (Piemontese, 2000, p. 269) a que da lugar, *Halloween* de John Carpenter pone en juego la fórmula de Tobe Hopper en *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) y acaba siendo el fundador de una franquicia que salta del cine a la literatura, las novelas gráficas y los videojuegos.

3.3. *THE FOG* (1980)

Carpenter es, ante todo, un narrador, y su cultismo cinematográfico nunca busca un mimetismo concreto fácilmente detectable por los cinéfilos, sino que más bien, se dirige a diseminar huellas de viejos relatos (literarios, cinematográficos) que puedan prender en el subconsciente del espectador (Zunzunegui, 1981, p. 50).

En *The Fog* abandona, “aparentemente”, el cine de alto calado subversivo y crítico para adentrarse en aspectos formales más convencionales, en un afán de su director de convertirse en un autor de éxito (Iglesias, 2003, p. 190). La primera cita de la película apela concienzudamente a Edgar Allan Poe, y pregunta si “es todo lo que vemos o de si se trata de un sueño dentro de un sueño”. Sin embargo, una vez más, el director y narrador estadounidense subraya el valor mismo del relato desde el inicio. Veamos:

Al comienzo del filme, un viejo lobo de mar cuenta una leyenda truculenta bajo una hoguera a un grupo de niños: “Hombres que yacen se alzarán y buscarán la hoguera que les conduce a la muerte”. La cita convoca en el mismo lugar del relato (la hoguera) tanto pasado como presente, y alerta, por tanto, del peligro que está al caer. Antonio Bay, California, fue fundada cien años antes gracias al dinero que seis miembros destacados de su comunidad consiguieron haciendo naufragar un barco lleno de leprosos que se dirigían a comprar un terreno y vivir en paz. El centenario de la conmemoración de la fundación del pueblo, los leprosos vuelven para vengarse. Así, el universo diegético de la película apuesta por un ambiente sobrenatural y perfila una película de carácter coral.

La fuerza de la narración sobrevuela por *The Fog*. Por un lado, tal y como hemos observado, el prólogo se materializa a través de un relato: la historia de un acontecimiento de hace 100 años, ocurrido el 21 de abril, que tuvo como testigo la niebla. Por otro lado, tenemos a la locutora, “vuestra luz nocturna”, que opera como narradora oficial sobre la comunidad.

Es en el faro donde se ubica, a su vez, la emisora de radio y donde se puede observar el paso y la presencia simbólica de la niebla, que se acerca al pueblo. El faro simboliza, también, el engaño a los leprosos, a los que se hizo naufragar confundiéndolos gracias a una luz que no

debía estar allí. *The Fog* está marcada por la influencia del escritor de relatos de terror H. P. Lovecraft, presente también a modo de inspiración, en otras producciones de Carpenter como *The Thing*, *Prince of Darkness* (1988), *In the Mouth of Madness* (1994) y *Cigarette Burns* (2005) de la serie *Masters of Horrors* (Menegaldo, 2019).

En el año 2005 Rupert Wainwright dirige el remake de *The Fog*, producido de nuevo por Carpenter y Hill, subrayando en los títulos de crédito que la película está basada tanto en el guion como en el film de Carpenter y Hill. Las principales diferencias entre ambos textos radican en la mixtura de géneros cinematográficos y el rejuvenecimiento de los personajes principales: los personajes principales son dos jóvenes que se rencuentran en una pequeña localidad y que asisten a los sucesos paranormales que transforman la localidad. Desde la lógica de la categoría textual, debido a la misma aprobación de Carpenter, que recordemos actúa como coproductor, asistimos a la reactualización de códigos y convenciones (música juvenil californiana o incremento de efectos especiales) y en la desactivación de lo simbólico en el espacio narrativo. Pasamos del reconocimiento y de la fuerza evocadora del relato carpenteriano a un debilitamiento de la narrativa a través de encadenamientos de sensaciones, más que a un encadenamiento causal de los acontecimientos (Buccheri, 2000).

Al comparar ambos títulos observamos además el deslizamiento y el agotamiento del valor simbólico de la niebla en la película de Wainwright. La trama se traslada hacia posiciones de venganza, prima la presencia de los muertos vivientes y la corporeidad de los antepasados (antepasados enfermos de lepra, desaparecidos...) y moviliza otros significantes (el reloj y la reliquia de madera) en comparación de la obra carpenteriana, que apuesta por una coherente activación de la presencia paranormal.

Por otra parte, a la vez que la niebla pierde valor simbólico en el filme de Wainwright, el protagonismo se traslada al mar como espacio orgánico y depositario de cuerpos (se acumulan los cuerpos de los antepasados muertos y los cuerpos de los que van muriendo). A pesar de estas diferencias, la nueva versión mantiene el argumento y el armazón principal, aunque también explora otras vías de llevar a efecto la trama, principalmente a través de una actualización cultural que conecte con la sociedad del

siglo XXI. Al contrario que Rob Zombie con *Halloween* (2007), que no consigue modernizar los diálogos entre los adolescentes por no separarse demasiado del original de Carpenter de 1978, Wainwright traslada con mayor acierto los acontecimientos a comienzos del siglo XXI.

3.4. *THE THING* (1982)

En 1951 Howard Hawks produjo *The Thing from Another World*, firmada por Christian Nyby, que había trabajado como montador en varias películas de Hawks. La película es una adaptación libre del relato *Who Goes There?*, de John W. Campbell, publicado en 1938. Que Hawks intervino en la dirección es un hecho asumido por críticos como Biskind (2001, p. 126), aunque no existe una confirmación real.

John Carpenter dirigió en 1982 *The Thing*, siguiendo de manera más fiel el relato de Campbell. Y ya en 2011 se estrenó *The Thing*, coproducida por Estados Unidos y Canadá, y dirigida por Matthijs van Heijningen. A pesar de tener el mismo título, *The Thing* (2011) se convierte en la precuela de *The Thing* (1982), a la que homenajea explícita pero sutilmente reproduciendo en sus primeros segundos un tema musical compuesto por Ennio Morricone para la película de Carpenter. La sincronización temporal (que no la narrativa) entre ambas películas, canalizada como decimos por el tema musical, es perfecta: *The Thing* (2011) se sitúa expresamente en el año 1982, y relata los sucesos acaecidos en la base científico-militar noruega de la Antártida que se mencionan e investigan en *The Thing* (1982).

La red de conexiones intertextuales, cuyo nódulo central parte de *Who Goes There?* y su adaptación *The Thing from Another World*, es extensa, e incumbe por ejemplo a *Alien* (Ridley Scott, 1978), a través del personaje que quiere mantener con vida a toda costa al extraterrestre para estudiarlo con fines científicos (Rodríguez de Austria, 2017, p. 51). En *The Thing from Another World*, es el ganador del premio Nobel y jefe científico de la base militar estadounidense en la Antártida, el Dr. Carrington (Robert Cornthwaite). En *Alien* es Ash (Ian Holm), oficial científico de la nave Nostromo, que resulta ser un androide con la misión de llevar el peligroso extraterrestre a la Tierra. Dan O'Bannon, coguionista de *Alien*, fue también coguionista de la opera prima de Carpenter, *Dark Star*

(1974), donde se reserva, además, un papel principal. La relación entre *Dark Star* y *Alien* es también muy cercana, aunque la conexión entre ambas la encontramos en este caso en *2001: A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick. El personaje del Dr. Carrington resultó tan característico (por razones textuales y extratextuales, Biskind, 2001, pp. 127-129) que Carpenter no pudo resistir la tentación de hacerle un homenaje en su película, aunque sólo fuera de carácter estético y verbal, a través de un personaje de escasa relevancia que se parece físicamente al Dr. Carrington y que afirma que gracias al descubrimiento del extraterrestre ganarán el premio Nobel.

En la entrevista realizada por Cahiers du cinéma (nº 339, 1982) a John Carpenter tras el estreno de *The Thing*, el director afirma que su película no es un remake porque no se habría atrevido a rehacer una película de un maestro. La revista *Dirigido por* de septiembre de 1995 llega a la misma conclusión, e igualmente lo hace Iglesias Lacaba (2003) en su tesis doctoral sobre Carpenter, aunque advierte que “lo cierto es que no hay un criterio definido sobre el particular”, es decir un criterio para determinar, por ejemplo, si “*La Cosa* se trata de un remake de *El enigma de otro mundo* o, por el contrario, de una nueva adaptación cinematográfica del relato en que ambas películas se basan” (Iglesias, 2003, p. 254).

En contra de esta opinión se sitúa Thomas Leitch (2002), que critica que Carpenter no mencionara explícitamente *The Thing from Another World* en los títulos de crédito de *The Thing*, a pesar de copiar el estilo de las letras de los títulos de crédito y las primeras imágenes: “Reproduciendo en su lugar los créditos de la película anterior “basado en el relato *Who Goes There?* de John W. Campbell, con una letra de idéntico estilo que parecen prenderse en llamas, llenando toda la pantalla, igual que en la película de Nyby” (Leitch, 2002, p. 43).

Nuestra opinión se ajusta, sin embargo, en este caso a la del propio director, que como hemos afirmado antes, se ciñe de una manera más fiel al relato de Campbell, distanciándose de la película de Nyby. El detalle que menciona Leitch debe propiamente circunscribirse al ámbito del “homenaje”, no al de la “copia”, ya que de hecho esta semejanza de tipografía en letras del título no es el único homenaje que Carpenter lleva

a cabo sobre la película de Nyby. De hecho, lo que hace Carpenter es citar la película de Nyby, aunque la cita no sea explícita ni evidente, ni tampoco la única. Comparemos, por ejemplo, estas dos imágenes (Imagen 1 e Imagen 2) de ambas películas:

Imagen 1. *The Thing...* (1951)



Imagen 2. *The Thing* (1982)



La similitud en la disposición espacial de los personajes es evidente, tanto que casi podía acusarse a Carpenter de plagio. Aunque no es, sin embargo, el caso: los personajes de la película de Carpenter están mirando en la pantalla unas imágenes antiguas, en blanco y negro, que han encontrado en la base, en la que un grupo de militares y científicos observa un gran objeto enterrado en el hielo y se percatan de que su forma es redonda. Es decir, que el grupo de *The Thing* está visionando una de las escenas más famosas de *The Thing From Another World*. Lo que a primera vista puede parecer una copia se convierte, gracias a un análisis más profundo, en un homenaje explícito y a la vez sutil. De hecho, no es la primera ocasión en que Carpenter reproduce escenas de la película de Nyby-Hawks en una de sus películas: ya en *Halloween* (1978) una de las películas de terror que ven los niños en la tele es *The Thing From Another World*, siendo una de las escenas precisamente los títulos de crédito. Carpenter hace un primer plano de la televisión donde se reproducen los títulos de crédito durante treinta segundos, y el siguiente corte de montaje nos lleva a los personajes que ven la tele embobados. Este homenaje fílmico está fechado cuatro años antes de que dirigiera su propia versión de *The Thing*.

3.5. *VILLAGE OF THE DAMNED* (1995)

En el año 1960 Wolf Rilla dirigió *Village of the Damned*, basada en la novela *The Midwich Cuckoos* de John Wyndham, publicada tres años antes. En 1964 apareció la secuela, *Children of the Damned*, también británica y dirigida por Anton M. Leader.

La película de Rilla se nutre del contexto de la Guerra Fría y moviliza e integra en la trama los cuerpos militares, policiales y los agentes que se responsabilizan de la Seguridad Nacional. Toda la población del pequeño pueblo de *Midwich* sufre un desmayo generalizado en el mismo momento y durante varias horas, y toda persona que se acerca al pueblo sufre la misma suerte. Una vez recuperados, todo parece volver a la normalidad pero en pocas semanas se percatan de que todas las mujeres en edad fértil están embarazadas, y todas dan a luz meses después a unos niños con características especiales: pesan cinco kilogramos y tienen unos ojos “extraños”. Además, todos tendrán la misma consanguinidad, un cabello de color poco habitual y la misma genética. En pocos años se descubre que no tienen sentimientos y que poseen poder telepático para controlar la voluntad de las personas.

Carpenter rueda un remake homónimo en 1995, y en esta ocasión cita en los créditos como fuente tanto la novela de Wyndham como la película de Rilla. De nuevo, como en el caso de *The Thing*, tenemos dos hipotextos fuente del hipertexto. La novela y la adaptación de Rilla se enmarcan en el contexto social de la Guerra Fría y de la amenaza de la guerra nuclear y la expansión del comunismo (véase por ejemplo Biskind, 2001; Montes de Oca, 1996), aunque en ambos textos se aclara que el extraño suceso se ha repetido en otros pueblos del mundo, incluyendo dos de la Unión Soviética.

El relato de una silenciosa invasión extraterrestre causaba menos impresión en 1995, pero a cambio Carpenter pudo utilizar elementos de la novela que la censura cinematográfica imposibilitaba su representación en 1960, como el aborto o el suicidio. En el caso del aborto resulta interesante comprobar cómo actualizan Carpenter y el guionista David Himmelstein el dilema moral que supone. Si bien en la película de Rilla, ante el problema que supone el extraño embarazo colectivo, se trataba la posibilidad de que los niños fueran reubicados y adoptados por otras familias, en la sociedad de 1995 parece lógico suponer que la mayoría de las mujeres optarían por el aborto ante un

embarazo tan extraño. La solución que aportan Carpenter y Himmelstein es que el gobierno federal ofrezca a las familias 3.000 dólares mensuales si deciden tener a los niños. Esta oferta, junto al poder de los fetos, que ya empiezan a influir sobre las decisiones de las madres, hace que todas acepten.

La referencia doble en los títulos de crédito de *Village of the Damned* de Carpenter describe una relación intertextual muy común que podríamos denominar adaptación + remake (o remake + adaptación). En una relación triádica, el director neoyorkino se basa en dos hipotextos que se ve obligado a transformar (a actualizar) para que sigan teniendo sentido, y el resultado es una película muy distinta a la de Rilla. En el caso de los personajes, Carpenter opta por acercarse a la novela para crear una película coral y describir a “un puñado de personas con una sola ilusión: poder vivir en paz y atormentados por una misma pesadilla, el comportamiento atroz y asesino de sus hijos” (Iglesias, 2003, p. 527). No faltan tampoco elementos propios, como que la confianza en las instituciones de la primera se convierta en una desconfianza total de las instituciones políticas y gubernamentales.

3.6. *ESCAPE FROM NEW YORK* (1981) y *ESCAPE FROM L.A.* (1996)

La relación entre estas dos películas es un caso de intertextualidad curioso. La relación más evidente es la de secuela, pues los hechos acaecidos en la segunda son posteriores a los acaecidos en la primera. El tag-line publicitario “Snake ha vuelto” de los carteles anunciadores deja esto bastante claro. Una vez que vemos las dos películas nos damos cuenta de que estamos viendo, de hecho, la misma película, con escasas variaciones. Es decir que podríamos considerar la segunda un remake de la primera: salvo un par de personajes el hipotexto y el hipertexto son semejantes, las diferencias entre estas dos películas son menores que las que existen en cualquiera de los remakes de los que hemos venido hablando. Esto nos lleva al concepto de fórmula filmica, en este caso el rescate (de una persona de las garras de los presos de una prisión de máxima seguridad aislada). Más aún, nos recuerda el caso de la estructura argumental que Hawks exploró en *Río Bravo* y *El Dorado*, cambiando únicamente las características de algunos personajes. Carpenter cambia en este caso la fórmula del asedio por la fórmula del

rescate, y la estructura argumental del grupo que se defiende en la cárcel del enemigo exterior por la estructura del protagonista que se infiltra en la cárcel para rescatar a alguien que no pertenece a ese lugar.

Las dos películas nos muestran la puesta al día en términos tecnológicos de la que hace gala Carpenter en sus películas (incluyendo las nuevas tecnologías a medida que se desarrollaban): si en la primera utiliza las primeras imágenes de ordenador que se podían ver en la época (procesadas por ordenadores de 48k o 128k), en la segunda son muy abundantes las imágenes creadas por ordenador (cgi o computer created imagery). Si al final de la primera, el protagonista Snake Plissken engaña al presidente de Estados Unidos entregándole una cinta de casete que no contiene lo que el otro quería, en el final de la segunda vuelve a engañar a otro presidente de Estados Unidos entregándole un disco compacto que no contiene lo que el otro quería.

4. CONCLUSIONES

El análisis de la obra cinematográfica de John Carpenter nos ha permitido desmadejar (parte de) las complejas relaciones intertextuales que se adivinaban en su obra con una simple mirada a su filmografía. Como hemos podido comprobar tras el estudio de las obras, la red de relaciones intertextuales se extiende más allá del tipo de intertextualidad más directa, completa y explícita: el remake. Así, Carpenter puede ser considerado un “actualizador” de fórmulas (o estructuras argumentales) cinematográficas clásicas (el asedio, el rescate) y no tan clásicas (el asesino en serie contra el grupo de adolescentes). Como su admirado Howard Hawks, Carpenter utilizó la fórmula del asedio (una fórmula que había tomado precisamente de Hawks) en dos ocasiones (*Assault on Precinct 13* y *Ghost of Mars*), y la fórmula del rescate en otras dos ocasiones (*Escape from New York* y *Escape from L.A.*). Además, podemos afirmar que al tomar la idea de Tobe Hooper del asesino en serie (enmascarado) contra el grupo de jóvenes/adolescentes en *The Texas Chain Saw Massacre* y rodar *Halloween*, Carpenter alumbró una fórmula que sigue dando sus frutos décadas después. La propia franquicia de *Halloween*, junto con la de *Friday the 13th*, son buena prueba de ello. De hecho, en estas ya más de cuatro décadas desde *Halloween*, solo Freddy Krueger (*A Nightmare on*

Elm Street, *Wes Craven*, 1984, y numerosas secuelas) ha sido capaz de lograr un éxito parecido al de Mike Myers y Jason Voorhees, asesinos enmascarados de Halloween y *Friday the 13th* (Por cierto que Freddy Krueger y Jason Voorhees se enfrentan en un “crossover” cruce de personajes/universos entre ambas sagas, un tipo de relación textual que no detectamos en Carpenter, más allá de que el editor de *Assault on Precinct 13* tenga el mismo nombre que el protagonista de *Río Bravo*).

Este tipo de homenajes a sus obras más admiradas, sin llegar a poder ser considerados como una práctica habitual o una firma autoral (como sería el caso de Hitchcock con sus breves apariciones en pantalla), son uno de los elementos intertextuales más interesantes de la filmografía analizada. Por un lado porque muestran los gustos cinematográficos del director, por otro porque sirven de cita o referencia (aunque a veces, como hemos visto, se interpreten como plagio), y finalmente porque actualmente es la obra del Carpenter la que es objeto de estos pequeños homenajes, ya sea visual, por ejemplo la escena de Myers tras el arbusto, o sonoro, como el uso de compases de los pegadizos temas compuestos por él mismo para sus películas.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aumont, J. y Marie, M. (2009). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Ballero, F. (2007). *L'estetica cinematografica del remake: il declino della creatività*. Roma: Aracne.

Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.

Biskind, P. (2001). *Seeing is Believing. Or How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the 50s*. Londres: Bloomsbury.

Buccheri, V. (2000). *Sguardi sul postmoderno: il cinema contemporáneo: questioni, scenari, letture*. Milán: Università Católica.

Casas, Q. (2004). *John Carpenter. Horror en B mayor*. San Sebastián: Donostia Kultura-Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.

- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cahiers du Cinéma (1988). Nº 11 a 20. Paris: Éditions de l'Étoile.
- Carmona, R. (1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Cascajosa Virino, C. C. (2004). El Remake Cinematográfico y la Comunicación Intercultural. *Razón y Palabra*, 44.
- Cascajosa Virino, C. C. (2006). El espejo deformado: Una propuesta de análisis del reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana. *Revista Latina de Comunicación Social*, 61. Tenerife: Universidad de la Laguna.
- Druxman, Michael B. (1975). *Make it Again, Sam. A Survey of Movie Remakes*. South Brunswick y New York: Barnes and Co.
- Eberwein, R. (1998): Remakes and Cultural Studies. En A. Horton y S. McDougal (Eds.), *Play it Again, Sam. Retakes on Remakes* (pp. 15-33). Los Angeles: University of California Press.
- Fernández Labayen, M. y Martín Moran, A. (2017). Remakes transnacionales: dinámicas industriales y éticas. *Fonseca*, 14, 59-73.
<https://doi.org/10.14201/fjc2017145973>
- Forrest, J. y Kroos, L. (2002). *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany: State of New York University.
- González Requena, J. (Comp.) (1995). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis*. Madrid: Editorial Complutense.
- Iglesias, J. (2003). Análisis de la filmografía de John Carpenter. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado de <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis//19972000/S/3/S3031401.pdf>
- Marranghello, D. (1994). *Análisis Cinematográfico*. San José de Costa Rica: Ediciones Cultura Cinematográfica.

- Martin, M. (1992). *El lenguaje del cine. Iniciación a la estética de la expresión cinematográfica a través del análisis sistemático de los procedimientos filmicos*. Barcelona: Gedisa Editorial (segunda edición).
- Menegaldo, G. (2019). H. P. Lovecraft On Screen, A Challenge For Filmmakers (Allusions, Transpositions, Rewritings). *Brumal. Research Journal on the Fantastic*, VII(1), 55-79.
- Montes de Oca, A. (1996). *La pesadilla roja. Cine anticomunista norteamericano 1946-1954*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *El Pensamiento Salvaje*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Leitch, T. (2002). Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake. En J. Forrest y L. Kroos. *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice* (pp. 37-62). Albany: State of New York University.
- Perales Bazo, F. (2005). *Howard Hawks*. Madrid: Cátedra.
- Piemontese, P. (2000). *Remake: Il cinema e la via dell'Eterno Ritorno*. Roma: Castelvechi
- Rodríguez de Austria, A. M. (2017). Análisis Crítico del Discurso en la narrativa audiovisual. Metodología y estudio de caso: La trilogía Batman De C. Nolan (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla, Sevilla. Recuperado de <https://idus.us.es/handle/11441/26638>
- Verevis, C. (2006). *Film remakes*. Edinburgh University Press.
- Zunzunegui, S. (1981). Las máscaras del tiempo. *Contracampo*, 24.