

# El cine mexicano en la era del remake transcultural. El caso de *No manches Frida*

Alfonso Ortega Mantecón<sup>1\*</sup>

## Resumen

El *remake* es una tendencia que se encuentra en auge tanto en el cine internacional como en el nacional. En el caso particular de México, en los últimos años se ha presentado una inclinación a adaptar filmes provenientes de otras nacionalidades al contexto mexicano, situación conocida y denominada como *remake* transcultural. El presente artículo tiene como objetivo realizar una aproximación al fenómeno del *remake* transcultural en la cinematografía mexicana contemporánea, analizando sus dinámicas, tendencias y peculiaridades. Para esto, se estudia el caso particular del filme *No manches Frida* (Nacho G. Velilla, 2016), un *remake* de la cinta alemana *Fack ju Göhte* (Bora Dagtekin, 2013), producción nacional que puede ser considerada como una de los principales exponentes de esta tendencia en el cine mexicano actual.

Especificamente, se analiza el proceso de adaptación del filme alemán a la versión mexicana, tomando en consideración el manejo brindado a los elementos semánticos y sintácticos, así como el balance de estos en el hipertexto, todo esto partiendo de las teorías de la adaptación y las aproximaciones al estudio de los *remakes* cinematográficos.

## Abstract

The remake is a trend that is on the rise in both international and national cinema. In the particular case of Mexico, in recent years there has been a tendency to adapt films from other nationalities to the Mexican context, situation identified and called as the cross-cultural remake.

The present article aims to make an approach to the phenomenon of the cross-cultural remake in contemporary Mexican cinematography by analyzing its dynamics, tendencies and peculiarities. For this, the particular case of the film *No Manches Frida* (Velilla, 2016) is studied, a remake of the German film *Fack ju Göhte* (Dagtekin, 2013), a national production that can be considered as one of the main exponents of this trend in the current Mexican cinema.

Specifically, the process of adaptation of the German film to the Mexican version is studied, taking into consideration the management given to the semantic and syntactic elements, as well as the balance of these in the hypertext, all this starting from the adaptation theories and the approximations to the study of cinematographic remakes.

## Palabras Clave

Remake, Remake transcultural, Adaptación, Cine mexicano, No manches Frida.

## Keywords

Remake, Cross-cultural remakes, Adaptation, Mexican cinema, No Manches Frida.

<sup>1</sup>Estudiante del Doctorado en Humanidades, Teoría y Análisis Cinematográfico.

\*Autor para correspondencia: [alfonsoortman@gmail.com](mailto:alfonsoortman@gmail.com)

## Introducción

Al consultar la cartelera cinematográfica, es posible encontrarse con el hecho de que gran parte de los filmes

en exhibición son el producto directo de algún tipo de adaptación. Ya sean precuelas, secuelas, *remakes*, *spin-offs* o adaptaciones literarias, videojuegos o tiras cómicas; en el cine contemporáneo se aprecia el predominio de una

tendencia hacia el reciclaje y la reutilización de narrativas e historias preconcebidas en otros medios, espacios geográficos o temporalidades.

Dentro de los conceptos situados en los márgenes de la teoría de la adaptación cinematográfica —así como de otras narrativas audiovisuales—, es posible identificar un término que, en el panorama mediático-industrial contemporáneo, goza de vigencia y relevancia y que, además, caracteriza a las producciones más esperadas a estrenarse en los próximos días, meses y años: el *remake*.

Si bien el *remake* es un fenómeno que ha acompañado internacionalmente al séptimo arte desde sus orígenes a finales del siglo XIX (Leitch, 2002), en las últimas décadas es posible observar una sobreexplotación global de los *remakes* por parte de los grandes corporativos y casas productoras. Uno de los principales exponentes de esta situación es Disney, compañía que ha ideado una anticipada campaña de promoción para las nuevas versiones de sus clásicos animados mediante el empleo de la técnica del *live-action*.

La industria cinematográfica mexicana no escapa de esta tendencia internacional. En los últimos años, varios *remakes* han poblado las salas de cine gozando de importantes resultados en taquilla. Sin embargo, en la mayoría de los casos, la fuente primigenia de estas nuevas versiones fílmicas no radica en el acervo o en las mismas bóvedas del cine nacional, sino que la mirada y la atención se sitúan en el cine extranjero, sea contemporáneo o no.

Tal es el caso de las cintas *Una mujer sin filtro* (Luis Eduardo Reyes, 2018), basada en la película chilena *Sin filtro* (Nicolás López, 2016); *Hasta que la boda nos separe* (Santiago Limón, 2018), adaptación de *Gorko!* (Zhora Kryzhovnikov, 2013), una producción rusa; *Perfectos desconocidos* (Manolo Caro, 2018), partiendo del largometraje italiano *Perfetti sconosciuti* (Paolo Genovese, 2016); y *La boda de mi mejor amigo* (Celso R. García, 2019), *remake* de la ya clásica comedia romántica estadounidense homónima realizada por P.J. Hogan en 1997 y protagonizada por Julia Roberts.

De esta manera, cintas provenientes de Alemania, Rusia, Estados Unidos de América, Italia y Chile han fungido como punto de origen de varias de las producciones nacionales más taquilleras de los últimos años. Las historias y tramas

contenidas en estos filmes, en la mayoría de los casos, han sido adaptadas y adecuadas al contexto mexicano, generando así lo que Isadora García Avis llama un *remake* transcultural:

Este concepto se emplea para hacer referencia a un *remake* basado en un formato de ficción originalmente producido en un territorio distinto. Por tanto, la narrativa tendrá que ajustarse a las características (socioculturales, industriales, de mercado) que imperan en el nuevo entorno. (2017, p. 100)

El artículo presentado tiene como objetivo realizar una aproximación al fenómeno del *remake* transcultural en la cinematografía mexicana contemporánea, analizando sus dinámicas, tendencias y peculiaridades. Se estudiará el caso particular del filme *No manches Frida* (Velilla, 2016), un *remake* de la cinta alemana *Fack ju Göhte* (Dagtekin, 2013), producción nacional que puede ser considerada como una de las principales exponentes de esta tendencia en el cine mexicano actual.

En aras de establecer los parámetros y la metodología bajo los cuales se analiza el proceso al que fue sometida la cinta alemana para ser adaptada al contexto mexicano, en un primer apartado se realiza una revisión de los principales y referentes académicos de la teoría de la adaptación, específicamente del *remake*.

## 1. Hacia una teoría del *remake*

Los estudios y teorizaciones en torno al *remake* no gozan de la abundancia de aquellos centrados o dedicados a la adaptación y a otros campos de la teoría cinematográfica; incluso, gran parte de estos se sitúan en los márgenes de las aproximaciones a la adaptación y a la intertextualidad. Uno de los primeros materiales que centró su atención en este fenómeno cinematográfico, fue el libro *Make it Again Sam: A Survey of Movie Remakes* de Michael B. Druxman, publicado por primera vez en 1975. En esta obra, el autor dedica su estudio al caso particular de filmes que se encuentran basados en la misma obra literaria —como podría ser el caso de *The Maltese Falcon* (Roy Del Ruth, 1931), *Satan met a Lady* (William Dieterle, 1936) y *El halcón maltés* (John Huston, 1941); tres películas basadas en la novela de Dashiell

Hammett—, no tanto en la relación que se construye cuando una película se basa en otra producción cinematográfica previa.

Después del primer paso dado por Druxman (1975), en la aproximación teórica al *remake*, se han presentado varias investigaciones y publicaciones en torno a este fenómeno cinematográfico descuidado e ignorado por los estudios y la teoría del cine. En primera instancia, resulta preciso definir lo que es el *remake* y lo que conlleva su práctica fílmica.

Una de las principales aproximaciones al concepto de *remake* es la propuesta por Constantine Verevis en su libro *Film Remakes*, al que considera como una estructura de carácter intertextual que se caracteriza por la repetición de unidades narrativas, repetición que, en la mayoría de los casos, se relaciona y vincula más con el contenido y no tanto con la forma del filme (2006, p. 21). Definición recuperada más adelante al momento de hablar del caso concreto del *remake* transcultural. Verevis vincula más a la práctica del *remake* con la recuperación de elementos de carácter sintáctico (unidades narrativas, relaciones entre personajes, estructura de la trama); no tanto de aquéllos de carácter semántico (escenarios, marcos temporales, manejo del lenguaje cinematográfico) (2006, pp. 84-85).

Andrew Horton y Stuart Y. McDougal, editores del libro *Play it Again, Sam. Retakes on Remakes*, consideran al *remake* como “un patrón [narrativo] especial que se representa y se explica, en más de una ocasión, en un momento diferente y a través de diferentes percepciones, narraciones y experiencias” (1998, p. 2). Nuevamente se aprecia un predominio de la sintaxis sobre la semántica como elementos que se recuperan o repiten en el proceso. Sin embargo, los editores dan cabida en su aproximación al equipo de producción (director, productor, etc.), quienes dotarán a la obra de un toque característico proveniente de su percepción, experiencia y estilo particular, donde podría tener cabida lo semántico.

En un punto medio, Andrew Horton exalta que un *remake* puede recuperar de la fuente primigenia no sólo los patrones o acontecimientos narrativos (la sintaxis), sino también otros que se vinculan más con la semántica; como lo podrían ser la caracterización, el punto de vista empleado (1998, pp. 173-174) e, incluso, el manejo particular que se dé al lenguaje cinematográfico. Siguiendo la idea de Horton, podría elaborarse un *remake* de determinada cinta en donde, además

de recuperar la trama, también se retome el estilo particular de la original. Situación que se presentó en el *remake* de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) a cargo de Gus Van Sant (1998) en donde la recreación no implicó sólo la historia, sino también el manejo de la cámara, sonido y montaje en la usanza del director londinense.

Como se puede apreciar en las aproximaciones al *remake* aquí expuestas, los diferentes teóricos han fijado su atención en la distinción entre los elementos narrativos o sintácticos, de aquellos de carácter técnico o semántico al momento en el que se presenta el paso de un texto primigenio (hipotexto), a uno nuevo (hipertexto).<sup>1</sup> Michael B. Druxman (1975, pp. 13-15) esbozó una taxonomía o clasificación de los *remakes* de acuerdo a cómo se encuentren en balance los elementos sintácticos y semánticos:

Verevis aprovecha esta taxonomía propuesta por Druxman (1975) para desarrollar, con mayor detalle, el papel que ocupan los elementos sintácticos y semánticos dentro de cada una de las categorías esbozadas (2006, pp. 84-85).

En la actualidad se podría considerar que los *remakes*, generalmente, gozan de una relación simbiótica con sus versiones anteriores. Es decir, en donde el estreno del hipertexto despierta o revive la atención también en el hipotexto, al que reconoce como fuente primigenia (Verevis, 2006, p. 17), tal y como ocurrió a nivel internacional con la cinta *Nace una estrella* (Bradley Cooper, 2018). Empero, el *remake* rara vez se presenta a sí mismo como un homenaje o un *revival*, sino que también es frecuente que la nueva versión busque presentarse a sí misma como la versión definitiva o superior a sus predecesoras (Braudy, 1998, p. 327).

La clasificación de los *remakes* de acuerdo al balance entre los elementos semánticos y sintácticos, se recupera posteriormente al analizar el caso particular del cine mexicano. Por el momento resulta preciso abordar el papel que ocupan los *remakes* para la industria cinematográfica y para la audiencia.

Se podría considerar al *remake* como una estrategia económica de la industria fílmica contemporánea, al fungir como una garantía financiera para el estudio (Verevis, 2006, p. 3) que le permite invertir posteriormente en producciones e ideas originales. En la industria, resulta más sencillo y seguro

<sup>1</sup>Tanto el concepto del hipotexto como del hipertexto fueron desarrollados por Gérard Genette en su obra *Palimpsestos* publicada originalmente en 1962.

**Tabla 1.** Taxonomía o clasificación de los remakes según Michael B. Druxman.

<i>Remake directo</i>	El hipotexto puede sufrir algunas modificaciones e, incluso, adoptar un nuevo título, pero la nueva película y su imagen narrativa no ocultan el hecho de que se basa en una producción anterior.
<i>Remake disfrazado</i>	El hipotexto se actualiza con un cambio mínimo, o se renueva y luego se “disfraza” con nuevas configuraciones y personajes originales. No busca llamar la atención sobre las versiones previas.
<i>El no-remake</i>	Se origina una nueva película que tiene el mismo título que el hipotexto, pero se modifica sustancialmente la trama.

**Tabla 2.** Anotaciones de Constantine Verevis a la taxonomía de los remakes de Druxman.

<i>Remake directo: adaptación fiel</i>	Buscan reducir la diferencia entre el hipotexto y el hipertexto compartiendo elementos tanto sintácticos como semánticos.
<i>Remake disfrazado: adaptación libre</i>	Realizan modificaciones menores en lo que se refiere a la sintaxis, pero alteran de manera considerable la semántica de la obra original.
<i>El no-remake</i>	Tanto los elementos sintácticos como semánticos se apartan considerablemente del hipotexto hasta el grado de perder casi toda conexión con este.

para los productores invertir en un proyecto que ya gozó de buen desempeño en taquilla en otro espacio o tiempo, que arriesgarse con un producto nuevo (Grindstaff, 2002, pp. 281-282).

Siguiendo esta lógica, en el *remake* se ve un modelo de éxito en taquilla que fue previamente probado ante una determinada audiencia y en un determinado periodo, obteniendo resultados satisfactorios bajo la idea de que la historia tiende a repetirse (Forrest y Koos, 2002). El estreno de una cinta que se anuncia a sí misma como *remake* de un hipotexto ampliamente reconocido, es capaz de generar una buena respuesta en taquilla, al captar la atención tanto de los interesados en la cinta primigenia, como en la nueva (Leitch, 2002).

Nuevamente puede retomarse el caso de Disney para exemplificar tal situación. Se han anunciado —mediante *teasers*, tráileres y boletines de prensa— los próximos estrenos de los *remakes live-action* de las cintas animadas *La sirenita* (Ron Clements, John Musker, 1989) y *Mulán* (Tony Bancroft, Barry Cook, 1998). Puede estimarse desde este momento que, las cintas a estrenarse tendrán un buen desempeño en taquilla. Lo anterior por el simple hecho de ser *remakes* de películas

consideradas ya como clásicos del cine infantil animado y que serán vistas por varias generaciones de espectadores. De ahí que en la actualidad se esté apostando, tanto a nivel internacional como nacional, por la dinámica del *remake*, considerándolo como una partida rentable gracias al hecho de que ya ha sido probado con anterioridad en el mercado.

Los resultados en taquilla de los *remakes* se encuentran íntimamente relacionados con el papel que ocupan estos en la audiencia. Como bien señalan Horton y McDougal:

Al anunciar en su título o en su narrativa su vínculo con un filme previo, el *remake* invita al espectador a disfrutar las diferencias, a veces consciente y otras inconscientemente, entre los filme [...]. Provocan doble placer, puesto que ofrecen algo que ya conocíamos previamente, pero incluyendo nuevas o al menos diferentes interpretaciones, representaciones, giros, desarrollos y resoluciones. (1998: 6)

Horton y McDougal (1998) identifican en el *remake* la importante carga intertextual también señalada por Verevis (2006) en su definición. El deseo del espectador a

descubrir qué elementos del hipotexto se conservaron en la nueva versión; cuáles cambiaron; qué nuevos recursos se incorporaron; qué tecnología se implementó o, el simple anhelo de revivir una experiencia cinematográfica previa, son algunos de los motivantes que conducen a las audiencias a abarrotar las salas de cine convirtiendo a los *remakes* en materiales propensos a ser considerados *blockbusters*, o estrenos de la temporada. Como ya se mencionó previamente, tanto el hipotexto como el hipertexto experimentan una relación simbiótica en donde ambos se benefician del otro a través de la intertextualidad o la conexión entre los dos textos.

En este panorama, ¿cuál es el papel que ocupa el *remake* transcultural? Como se especifica en la definición brindada por Isadora García Avis (2017), presentada en el primer apartado, el *remake* transcultural implica la producción de un hipertexto que tenga como hipotexto a uno creado en una geografía ajena o distinta. Un proceso que supone, en la mayoría de los casos, importantes adecuaciones semánticas que permitan una mejor aproximación de la audiencia a la historia narrada, tomando en consideración elementos propios de la cultura de la audiencia (Lipsitz, 1990, p. 169).

“El *remake* neutraliza la Otredad del filme extranjero” (Wills, 1998, pp. 149-150), convirtiendo al hipertexto en un material reestructurado y afín a la cultura local (Verevis, 2006, p. 91), por lo tanto, propenso a gozar de una buena recepción por parte de la audiencia meta. Como ejemplos paradigmáticos del *remake* transcultural, se encuentran la adaptación estadounidense de *Sin aliento* de Jean-Luc Godard (1960) a cargo de Jim McBride (1983) o el filme *La última casa a la izquierda* (Wes Craven, 1972) basado —sin dar el crédito de manera explícita— en la cinta sueca *El manantial de la doncella* (Ingmar Bergman, 1960).

En los últimos años se ha presentado en México una ola de filmes que pueden ser situados bajo el sello distintivo del *remake* transcultural, mismos que han gozado de una recepción favorable por parte de la audiencia, posicionándose entre las películas mexicanas más taquilleras de la historia.

¿Qué caracteriza al *remake* transcultural mexicano? ¿En qué balance se encuentran los elementos sintácticos y semánticos durante el proceso de adaptación? ¿Qué recursos técnicos y narrativos se utilizan al adaptar un filme extranjero al contexto y la cultura mexicana? Para encontrar la solución

a estas preguntas se procede a analizar el caso particular del filme *No manches Frida* (Velilla, 2016) contrastándolo con su versión primigenia: *Fack ju Göhte Dagtekin* (2013).

Para el análisis se hace uso de la taxonomía propuesta por Druxman (1975), así como de las anotaciones realizadas por Verevis (2006) a la misma. Se estudia el proceso de adaptación del filme alemán al mexicano tomando en consideración el manejo brindado a los elementos semánticos y sintácticos, así como el balance de estos en el hipertexto.

Asimismo, en aras de complementar este modelo de análisis, también se incorpora el estudio de lo que Gérard Genette define como paratextualidad; es decir, “aquellos dispositivos y convenciones liminales, tanto dentro del texto (peritexto) como fuera de él (epitexto) que interactúan y median con el lector” (Genette, 1997, p. 21). En el caso particular del *remake* transcultural, se tomarán como paratextos a analizar los avances del cine, material de promoción autorizado, los créditos y entrevistas a los implicados en el proyecto cinematográfico.

## 2. *Fack ju Göhte* de Alemania a México

*Fack ju Göhte* es una cinta alemana dirigida por Bora Dagtekin, cineasta que cuenta con una amplia trayectoria como guionista de series televisivas enmarcadas en la comedia. Ha dirigido únicamente seis películas entre las que destacan *Türkisch für Anfänger* (2012), *Fack ju Göhte* y sus dos secuelas, así como la cinta *Das perfekte Geheimnis* a estrenarse en octubre de 2019.

La película alemana protagonizada por Elyas M'Barek y Karoline Herfurth, fue estrenada en salas comerciales de este país el 7 de noviembre de 2013 gozando de un desempeño sobresaliente en la taquilla germánica, posicionándose como el filme más visto del año y superando a *blockbusters* internacionales como *El Hobbit: La desolación de Smaug* (Peter Jackson, 2013), *Iron Man 3* (Shane Black, 2013) y *Rápidos y furiosos 6* (Justin Lin, 2013) (*Fack ju Göhte*, s.f.). Posteriormente, se estrenó en los Estados Unidos bajo el título de *Suck Me Shakespear*.

La trama de *Fack ju Göhte* se centra en Zeki Müller (Elyas M'Barek), un ladrón de bancos que ha cumplido su sentencia y es puesto en libertad. Una vez fuera de la prisión, se empeña en recuperar una importante cantidad de dinero que su cómplice

—una mujer que labora en un *table dance*— ha enterrado en un terreno baldío. Sin embargo, al arribar al sitio, el protagonista descubre que el Instituto Goethe (Goethe Gesamtschule) ha construido un gimnasio en el terreno desocupado.

El ex convicto consigue, haciendo uso de su ingenio, un puesto como profesor suplente en el instituto para poder tener acceso a las instalaciones del gimnasio e iniciar la búsqueda del dinero enterrado. En el proceso, conoce a la maestra Lisi Schnabelstedt (Karoline Herfurth), una docente entregada y dispuesta a hacer todo lo que se encuentre a su alcance para mejorar el aprendizaje de los alumnos.

El resto de la cinta se centra en la problemática de Zeki al encontrarse al frente de un grupo de adolescentes conflictivos con los que debe lidiar y orientarlos hacia la disciplina. Simultáneamente, la trama de *Fack ju Göhte*, versa en el surgimiento de un vínculo amoroso entre el protagonista y la profesora Lisi, así como en la búsqueda del dinero enterrado.

En lo que se refiere al manejo del lenguaje cinematográfico, la película de Bora Dagtekin se caracteriza por la utilización de un montaje bastante ágil y dinámico, donde cada toma o encuadre rara vez excede la duración de los dos segundos, situación que se complementa con los diálogos breves y mordaces propios de una *screwball comedy*. Estos elementos hacen de *Fack ju Göhte* una comedia con un ritmo acelerado al que, en primera instancia, el espectador debe adaptarse paulatinamente.

La cámara goza de dinamismo, pudiendo apreciar la predominancia de la misma en mano. Asimismo, cuenta con una variedad de tipologías de planos que pasan precipitadamente de encuadres muy abiertos a insertos o planos detalle; decisiones técnicas y estilísticas que complementan el montaje ágil y vertiginoso de la cinta alemana.

En el manejo del color se puede apreciar la utilización de una paleta de colores en donde predominan los tonos brillantes y de alto contraste, pudiendo identificar al rosa y al azul como los más utilizados en la mayor parte del filme. También se hace uso de tonos neón y fosforecentes, sobre todo en las escenas que tienen lugar en el *table dance* o en el escenario donde tiene lugar la obra montada por el grupo de teatro del Instituto Goethe.

La estética visual de la película se inclina hacia el arte urbano, pudiendo identificar la presencia de graffiti tanto en exteriores (las calles, edificios, trenes, autobuses, la fachada del instituto) como en interiores (las paredes de los salones de clase, los baños, las ventanas e incluso los pizarrones vandalizados en donde el gis se convierte en una extensión de la pintura en aerosol).

La música o *soundtrack* de *Fack ju Göhte* se encuentra compuesta, principalmente, por canciones en inglés y en alemán pertenecientes a una variedad genérica entre la que es posible distinguir algunas piezas pertenecientes al *hip-hop* —el cual complementa auditivamente la estética urbana que predomina en la cinta—, el rock y pop. En toda la cinta, la música goza de un carácter extradiegético.

A este filme se le puede situar dentro del subgénero cinematográfico conocido como la *screwball comedy*, que se distingue por la utilización de un ritmo veloz y dinámico, donde la comicidad reside, en la mayoría de los casos, en los mordaces diálogos de los personajes. En este caso particular, las conversaciones de las que emana la comicidad tienden a ser directas, soeces, sarcásticas y con un doble sentido. De igual manera se desarrolla una situación romántica entre Zeki y Lisi, misma que queda relegada a un segundo plano dentro de la trama de la película.

*Fack ju Göhte* cuenta con una serie de elementos temáticos y narrativos que la anclan firmemente en la sociedad alemana en la que nació. El mismo nombre del instituto —así como de la película misma— en donde se desarrolla gran parte de la trama hace referencia al poeta y novelista Johan Wolfgang von Goethe, uno de los principales referentes de la literatura alemana. En dos ocasiones se hace mención del pasado germánico vinculado con el nazismo y la Segunda Guerra Mundial, una de ellas durante la visita escolar a la habitación de un joven neo-nazi y otra en donde Zeki hace un comentario acerca de los abuelos nazis de los estudiantes.

Una vez señaladas las características principales del filme *Fack ju Göhte*, se procede a abordar el caso particular de la versión mexicana de esta cinta. Se buscará identificar las peculiaridades y características de este *remake* transcultural tomando en consideración el manejo de los elementos sintácticos y semánticos, así como la paratextualidad.

### 3. *No manches Frida, de Goethe a Kahlo*

*No manches Frida* es un filme dirigido por el cineasta español Nacho G. Velilla, conocido por su labor como director en varios proyectos televisivos hispanos como *7 vidas* (1999-2006), *Aída* (2005-2014), *Los Quién* (2011) y *Fenómenos* (2012-2013); así como por las películas *Fuera de carta* (2008), *Que se mueran los feos* (2010), *Perdiendo el norte* (2015), *No manches Frida* y su secuela *No manches Frida 2* (2019).

La cinta mexicana fue protagonizada por Omar Chaparro y Martha Higareda, actriz que también fungió como una de las productoras ejecutivas del proyecto cinematográfico. La idea de la realización de un *remake* mexicano de *Fack ju Göhte* surgió en la empresa afincada en Estados Unidos *Pantelion*, que produjo esta versión junto con *Lionsgate*, *Constantin*, *Videocine* y *Neverending Media* (Huerta Ortiz, 16 de septiembre de 2016).

La película de Velilla obtuvo buenos resultados en la taquilla mexicana. En su momento se posicionó como la quinta más taquillera del cine nacional, teniendo ingresos estimados de 222 millones de pesos y 5.1 millones de asistentes (IMCINE, 2019). Hasta el momento, su secuela estrenada en 2019 ha logrado superar a la primera parte, recaudando más de 307 millones de pesos (Redacción, 6 de mayo de 2019).

*No manches Frida* aborda la misma historia que *Fack ju Göhte*, centrándose en la lucha de Ezequiel Alcántara (Omar Chaparro) por recuperar el dinero enterrado debajo del gimnasio del Instituto Frida Kahlo. Al mismo tiempo, debe hacerse cargo de un grupo de adolescentes rebeldes e indisciplinados. El interés amoroso del protagonista, en esta ocasión, se encuentra en el personaje de Lucía Fernández (Martha Higareda), una tímida e introvertida profesora.

En primera instancia, es posible identificar una coincidencia precisa y exacta entre los elementos sintácticos de ambas cintas. El hipertexto —*No manches Frida*— recuperó del hipotexto —*Fack ju Göhte*— sus unidades narrativas de manera idéntica incluyendo tanto situaciones, la estructura de la trama, así como las relaciones entre los personajes. Ambos filmes giran en torno a la misma problemática con sus respectivas aristas o subtramas, sin la presencia de la mínima variación entre el *remake* mexicano y

la versión original de la historia. Incluso se respeta el orden diegético en que se presentan las escenas en el filme alemán.

No obstante, será en el campo semántico en donde se aprecien diferencias notables entre ambas cintas y en donde se evidencien las peculiaridades del *remake* transcultural, referidas en los apartados anteriores. Es aquí donde se pueden esbozar contrastes directos entre el manejo de los elementos del lenguaje cinematográfico de cada una de las películas.

Una de las diferencias más notables del *remake* mexicano reside en el montaje. Mientras que en la cinta alemana, Bora Dagtekin hizo uso de un montaje ágil y acelerado, Velilla opta por la utilización de un ritmo de montaje convencional, predominante en la comedia mexicana. Los cortes entre las diferentes tomas tienden a ser menos “violentos” que en la versión germánica, sin generar mayor descontrol en el espectador.

En cuanto al manejo de la cámara, también es posible encontrarse con algunas diferencias. El filme de Dagtekin se caracteriza por las transiciones abruptas entre planos generales y otros más cerrados; en cambio, en *No manches Frida* predomina el manejo de encuadres abiertos —con la abundancia de planos generales y planos medios— y en contadas excepciones se presentan planos detalle o insertos.

Tanto el montaje vertiginoso, como la transición abrupta entre planos abiertos a otros más cerrados, son elementos que fueron dejados a un lado en el proceso de adaptación del filme alemán a la versión mexicana. Lo anterior puede deberse al estilo del director y de su equipo de trabajo, así como la tradición cinematográfica mexicana en donde estos recursos técnicos-visuales suelen ser poco comunes y rara vez utilizados en el cine comercial y de alta distribución.

Sin embargo, en *No manches Frida* se conserva cierto dinamismo de los movimientos de cámara mediante la utilización de una de mano en la mayoría de las escenas del filme, trabajo similar a lo manejado en la versión alemana. En contadas excepciones se aprecia el uso de cámara fija.

Otro elemento visual compartido entre ambas cintas es el color, pudiendo afirmar que el *remake* mexicano optó por conservar, con lujo de detalle, la paleta de colores apreciada en *Fack ju Göhte*. Los tonos brillantes y de alto contraste, así como el predominio del azul y del rosa, son recuperados viéndolos, quizás, como un toque distintivo y único de la

cinta de Dagtekin, que resultaba llamativo e importante de conservar en la nueva versión. También se aprecia con los tonos neón y fosforescentes, que a su vez son respetados y conservados en esta adaptación transcultural tal y como se aprecia en la Figura 1 y la Figura 2.



**Figura 1.** *No manches Frida* conserva los tonos brillantes y contrastantes de la versión alemana de la historia.

El arte urbano presentado en interiores como en exteriores también fue recuperado en *No manches Frida*, pudiendo hablar, así, de la reconstrucción de una estética visual similar al hipotexto alemán. Tanto el color —en sus dos variantes ya referidas en párrafos anteriores— como el graffiti son elementos incorporados al *remake* mexicano de manera muy cercana al filme original, pudiendo considerarlos como parte de la misma identidad visual de la historia, cualidades que resultaban importantes para conservar en el proceso de adaptación transcultural.

En el filme de Velilla es posible encontrarse con notables ajustes al contexto y al entorno mexicano, algo propio del *remake* transcultural, según lo menciona García Avis (2017). A pesar de que se conservan algunos géneros musicales como el *hip-hop*, el rock y el pop; el *soundtrack* de *No manches Frida* opta por incorporar ritmos e intérpretes propios de México y de Latinoamérica.

Aunque gran parte de las canciones que integran la banda sonora del filme mexicano se encuentran en inglés, también se incorporaron piezas en español interpretadas por cantantes



**Figura 2.** Los tonos neón y fosforescentes son un elemento visual presentado en el filme original y en el *remake* mexicano.

y grupos como Reik, Bomba Estéreo, Julieta Venegas, Sin Bandera y Maluma. Canciones que, en cierto modo, reemplazarían a las alemanas presentadas en *Fack ju Göhte*, dotando al *soundtrack* de un sello mexicano-latinoamericano que guarda mayor cercanía con el espectador de la cinta de Velilla.

En lo que se refiere al género cinematográfico, *No manches Frida* se aparta de la *screwball comedy* para situarse dentro de la comedia romántica, tendencia que es la predominante en el cine mexicano contemporáneo. Si bien se conservan los diálogos soeces, el sarcasmo y el doble sentido; el ritmo de la comedia es pausado a comparación de la versión alemana, disposición que podría vincularse a las mismas modificaciones en el montaje y el ritmo de la cinta referidos anteriormente en este apartado. La línea narrativa romántica que en la película de Dagtekin permaneció en segundo plano, pasa al primero en la versión de México.

Así como en *Fack ju Göhte* se encuentran presentes algunos elementos temáticos y narrativos que vinculan a la cinta con el país en el que se realizó, en *No manches Frida* se incorporaron numerosos recursos intertextuales que permiten anclar a la película en el contexto mexicano, generando así una mayor conexión entre el producto audiovisual y la audiencia.

Es en estas estrategias donde llegan a residir la mayoría de situaciones cómicas del filme.

Las adecuaciones semánticas referidas por Verevis (2006), propias del *remake* transcultural, se hacen evidentes desde el mismo título de la cinta. Así como en la exhibición de *Fack ju Göhte* en los cines estadounidenses se modificó el título, con fines comerciales, suprimiendo el apellido del novelista alemán y se le reemplazó con el del dramaturgo inglés William Shakespeare, en el caso mexicano se eligió a una de las artistas plásticas más importantes del país para ocupar el puesto de Goethe: Frida Kahlo. Situación que podría ser considerada como el primer paso en el proceso de adaptación al contexto mexicano.<sup>2</sup> Como bien mencionó Martha Higareda —actriz y productora de *No manches Frida*— en una entrevista: “Cuando vi la película [la alemana], me enamoré y dije ‘vamos a producirla’. Empezamos a hacer este guión para adaptarlo a nuestra cultura mexicana, porque era muy alemán” (Perea, 5 de noviembre de 2015).

El simple hecho de modificar el título del filme y del instituto en donde se desarrolla la historia, de Johan Wolfgang von Goethe a Frida Kahlo, sitúa la cinta en un contexto más cercano a la audiencia mexicana. Algo similar a lo que ocurre con el reemplazo de las palabras del título “Fack ju” (que hacen referencia a la expresión en inglés *Fuck you*), por la expresión mexicana “No manches”. De esta manera, en el mismo título de la película se aprecian dos modificaciones semánticas relevantes en el proceso de adaptación transcultural.

Situación similar ocurre en la construcción de los diálogos de *No manches Frida*, donde se incorporaron varias frases y albures o dobles sentidos propios de la cultura mexicana, mismos que generan varios momentos de comicidad dentro de la versión mexicana. A la vez, se suprimelementos presentes en la película alemana que difícilmente podrían ser entendidos por la audiencia meta de la producción nacional, tal es el caso de los diálogos que hacen alusión a un personaje de la cultura popular germánica o a la misma historia del país.

Para ejemplificar esto, se puede hablar en concreto de una escena presentada en *Fack ju Göhte* en donde la profesora Lisi da una clase en torno a la obra *Los bandidos* del dramaturgo

<sup>2</sup>Una situación similar se presenta con los mismos nombres de los personajes, donde la versión alemana de Zeki y Lisi fue reemplazada por Ezequiel (Zequí) y Lucía (Lucy).

alemán Friedrich von Schiller. En *No manches Frida*, la escena se recrea con Miss Lucy discutiendo con sus alumnos la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Nuevamente, se aprecia cómo este cambio semántico busca una mayor cercanía o identificación del espectador mexicano con el *remake* de la cinta germánica.

Los guionistas de *No manches Frida* —Laurence Rosenthal, Claudio Herrera y Sergio Sánchez— hacen un uso importante de la intertextualidad durante el proceso de adaptación del filme de Dagtekin. Esto se aprecia en la inserción de elementos sutiles presentes en los diálogos o en la misma escenografía que sitúan al filme en la cultura mexicana. Tal podría ser el caso de la mención de la historieta mexicana *El libro vaquero*; la comparación del arreglo personal de Lucy con La Chilindrina, personaje de la serie *El chavo del ocho* (Roberto Gómez Bolaños, 1972-1984); la presencia de la imagen de la Virgen de Guadalupe en un altar dedicado al antiguo conserje del colegio; o el hecho de que el *table dance* en el que tienen lugar varias de las escenas tenga el nombre de Kalimán, programa de radio mexicano que, posteriormente, fue adaptado a la historieta y al cine.

La incorporación de determinados actores al elenco contribuyó en el proceso de la adaptación transcultural de la película, nuevamente mediante el refuerzo de la identificación con la audiencia mediante la intertextualidad. Concretamente se observa con el personaje del profesor de teatro —el señor Valdez— del Instituto Frida Kahlo, interpretado por Adal Ramones. Si bien este personaje figura en la versión alemana de la historia, en la mexicana no goza de mayor importancia en la trama y aparece escaso tiempo en la pantalla. En el *remake* se presentan varias ocurrencias del docente, contando con mayor presencia a cuadro, que se relacionan con la trayectoria de Ramones fuera del filme, construyendo así una relación intertextual que va más allá de lo cinematográfico. Específicamente, el personaje hace mención de una de sus tradicionales líneas en el programa televisivo de variedades *Otro rollo* (1995-2007) en torno a los monólogos que el mismo actor desarrollaba.

Como se ha podido apreciar hasta el momento, el filme de Velilla realizó importantes modificaciones semánticas a la versión original de la historia en aras de adaptarla al contexto mexicano. Se optó por conservar rigurosamente los elementos sintácticos de la cinta alemana. El balance de estos elementos

hace que *No manches Frida* pueda ser situado dentro de la categoría del *remake* disfrazado, o de la adaptación libre, según los criterios de Druxman (1975) y Verevis (2006). Esto se reafirma con el estudio de los paratextos vinculados con la película.

En cuanto al tráiler de *No manches Frida*, este no hace referencia, ni en su versión mexicana ni en la estadounidense, al filme de Dagtekin, pudiendo ser considerado por la audiencia no conocedora de la versión alemana como un producto enteramente mexicano (Movie Trailers en Español, 2016). Incluso, en el tráiler para Estados Unidos, se opta por la inclusión de la leyenda “de los estudios que trajeron a ti *No se aceptan devoluciones*” (Trailers New skcain, 2016), en lugar de hacer mención a *Fack ju Göhte*, a pesar de que la cinta germánica sí fue estrenada en ese país. Esta situación en particular reafirma lo mencionado por Druxman (1975) en torno al *remake* disfrazado, el cual se caracteriza por no llamar la atención sobre las versiones previas.

Suceso similar se presenta en el poster promocional de la película mexicana, el cual no hace referencia alguna a su hipotexto. Aquí resulta preciso profundizar en la constitución del cartel publicitario de *No manches Frida*, el cual se encuentra, a su vez, basado en el utilizado por *Fack ju Göhte*. En el original, Zeki y Lisi pelean frente a un pizarrón de gis en el cual aparece escrito, con gis y con tipografía similar al grafiti, el título del filme y los actores principales. En la versión mexicana se recreó la misma pose de los protagonistas, así como el texto en el pizarrón, incorporando, únicamente, la presencia de cuatro de los actores secundarios —estudiantes en la trama— en la parte inferior del mismo, tal y como se aprecia en la Figura 3. Siendo esta una situación que evidencia que la adaptación y la incorporación de elementos propios del hipotexto va más allá del filme haciéndose evidente en los mismos paratextos.

El intento de *No manches Frida* de “invisibilizar” y evitar llamar la atención en su fuente original también se evidencia en el diseño de los créditos presentados al inicio de la cinta. Ahí únicamente se mencionan las casas productoras implicadas en la creación del filme, así como el título del mismo. Será hasta los créditos finales en donde se mencione, junto con los guionistas encargados de la adaptación, a la versión original.



**Figura 3.** Comparación de los carteles promocionales de *Fack ju Göhte* y *No manches Frida*.

Finalmente, en lo que se refiere a las entrevistas realizadas a los implicados en la producción de la película mexicana, la procedencia alemana de la trama es un tema escasamente tratado y abordado. En la mayoría de las entrevistas y notas publicadas en los medios impresos y digitales únicamente se menciona, a manera de dato curioso, el hecho de que *No manches Frida* se encuentre basada en *Fack ju Göhte*.

En las únicas ocasiones en las que se hace referencia a la versión alemana, la conversación gira en torno al hecho de que se “mexicanizó” por completo una película “muy alemana”. El mismo Nacho G. Velilla mencionó en una entrevista que “el espíritu de la historia original se mantiene, pero le hemos dado un alma latina a los personajes” (Cisneros, 16 de noviembre de 2015).

Como se ha podido apreciar a través de la aproximación a estos cuatro paratextos, la promoción dada al rodaje y estreno de *No manches Frida* buscó no llamar la atención en la fuente primaria del filme, una dinámica propia del *remake* disfrazado descrita por Michael B. Druxman (1975).

#### 4. Conclusión

El *remake* es una tendencia que se encuentra en auge tanto en el cine internacional como en el nacional. En el caso particular de México, en los últimos años se ha presentado una inclinación a adaptar filmes provenientes de otras nacionalidades al contexto mexicano, situación conocida y denominada como el *remake* transcultural.

A través del análisis realizado al filme *No manches Frida*, un *remake* del filme alemán *Fack ju Göhte*, se han podido apreciar las dinámicas seguidas en el proceso de adaptación de una historia a un contexto ajeno. Lo anterior mediante la identificación de los elementos semánticos y sintácticos que permanecieron iguales o fueron modificados al momento de crear una nueva versión.

Mientras que en la película de Nacho G. Velilla se dejaron intactos los elementos sintácticos relacionados con la articulación de las unidades narrativas, se aprecian notables cambios en los elementos semánticos que conforman *No manches Frida*. Entre estos destacan; las modificaciones al ritmo de montaje a un modelo convencional y vinculado al esquema imperante en el cine contemporáneo nacional; la supresión de elementos ajenos a la cultura mexicana; la incorporación de otros más cercanos a la audiencia meta de la cinta; la construcción de relaciones intertextuales vinculadas con el bagaje cultural-popular del espectador; la inclusión de un *soundtrack* con ritmos e intérpretes más cercanos; así como un ligero cambió genérico donde la *screwball comedy* es reemplazada por la comedia romántica.

De igual manera, en el proceso de adaptación transcultural, varios elementos semánticos se conservaron análogamente al hipotexto, siendo el caso de la paleta de colores y la estética urbana en donde abunda la presencia del graffiti en exteriores e interiores dos de ellos. ¿Por qué se optó por la permanencia de estos en la versión mexicana de la cinta? El uso de colores brillantes de alto contraste entre sí, la presencia de tonos neón y fosforescentes, así como el graffiti pueden ser considerados como elementos “identitarios” de la historia narrada, elementos que le otorgan un sello distintivo y característico, a la vez que son capaces de “sobrevivir” el paso de una cultura —la alemana— a otra —la mexicana—. Una situación que se aprecia en el mismo diseño de los carteles publicitarios de *Fack ju Göhte* y de *No manches Frida*.

El éxito de este proceso de transnacionalización se hace evidente —además de la recepción comercial sobresaliente y sin precedentes—, en el hecho de que se haya optado por dar continuidad a la historia presentada en la versión mexicana mediante la creación de una secuela, la cual da el paso definitivo en el proceso de incorporación cultural de la historia apartándose, por completo, de la secuela alemana *Fack*

*ju Göhte 2* y tomando como punto de partida lo desarrollado en el filme mexicano.

*No manches Frida* puede ser considerado como un caso paradigmático de una tendencia que se encuentra experimentando el cine mexicano, donde los guiones, provenientes del extranjero, de otras culturas y épocas están siendo adaptados a manera de *remakes* transculturales al contexto nacional. Una dinámica que, al menos en la taquilla, está presentando resultados satisfactorios.

## Referencias

- Anónimo. (15 de agosto, 2018). Estas son las películas mexicanas más taquilleras en la historia. *El Heraldo de México*. Recuperado de <https://heraldodemexico.com.mx/tendencias/estas-son-las-peliculas-mexicanas-mas-taquilleras-en-la-historia/>
- Braudy, L. (1998). Afterword: Rethinking Remakes. En A. Horton y S.Y. McDougal (Eds.). *Play it Again, Sam. Retakes on Remakes* (pp. 327-334). California: University of California Press.
- Cisneros, S. (16 de noviembre, 2015). Goza reto con ‘Frida’. *Reforma. Gente*, p. 2.
- Druxman, M.B. (1975). *Make it Again, Sam. A Survey of Movie Remakes*. Nueva York: A.S. Barnes.
- Fack ju Göhte. (s.f.). En *IMDb*. Recuperado el 26 de junio de 2019 de: [https://www.imdb.com/title/tt2987732/?ref\\_=rvi\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt2987732/?ref_=rvi_tt)
- Forrest, J. y Koos, L.R. (Eds.) (2002). *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*. Nueva York: University of New York Press.
- García Avis, I. (2017). La glocalización como rasgo definitivo del remake transcultural en televisión. *Fonseca. Journal of Communication*, 14, 91-111. Recuperado de [https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/133758/1/La\\_\T1\guillemotleftglocalizacion\T1\guillemotright\\_como\\_rasgo\\_definitorio.pdf](https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/133758/1/La_\T1\guillemotleftglocalizacion\T1\guillemotright_como_rasgo_definitorio.pdf)
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Genette, G. (1997). *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Grindstaff, L. (2002). Pretty Woman with a Gun: La Femme Nikita and the Textual Politics of the Remake. En J. Forrest y L.R. Koos (Eds.). *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice* (pp. 273-308). Nueva York: University of New York Press.
- Huerta Ortiz, C. (16 de septiembre, 2016). A Martha Higareda le divierte ser nerd. *El Universal*, p. 4.

- Horton, A. y McDougal S.Y. (Eds.) (1998). *Play it Again, Sam. Retakes on Remakes*. California: University of California Press.
- IMCINE (2019). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2018*. Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Leitch, T. (2002). Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake. En J. Forrest y L.R. Koos (Eds.). *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice* (pp. 37-62). Nueva York: University of New York Press.
- Lipsitz, G. (1990). *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Movie Trailers en Español. (2016, 20 de septiembre). *No manches Frida- Trailer en Español* [Archivo de video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=ijM0e3oL\\_30](https://www.youtube.com/watch?v=ijM0e3oL_30)
- Perea, A. (5 de noviembre, 2015). Arrancan Chaparro e Higareda comedia manchada. *Reforma. Gente*, p. 3.
- Redacción. (6 de mayo, 2019). No Manches Frida 2 continúa éxito en taquilla. *El Imparcial*. Recuperado de <https://www.elimparcial.com/espectaculos/No-Manches-Frida-2-continua-exito-en-taquilla-20190506-0039.html>
- Trailers New skcain. (2016, 7 de agosto). *Trailer No manches Frida español* [Archivo de video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=L\\_U7Z7Gv3fE](https://www.youtube.com/watch?v=L_U7Z7Gv3fE)
- Verevis, C. (2006). *Film Remakes*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Wills, D. (1998). The French Remark: Breathless and Cinematic Citationality. En A. Horton y S.Y. McDougal (Eds.). *Play it Again, Sam. Retakes on Remakes* (pp. 147-161). California: University of California Press.

## Filmografía

- Allen, E. y Argüelles, M. e Higareda, M. (Productores), y Velilla, N.G. (Director). (2016). *No manches Frida* [Película]. México: Pantelion Films, Alcon Entertainment, Neverending Media, Videocine y Constantin Film.
- Allen, E. y Argüelles, M. e Higareda, M. (Productores), y Velilla, N.G. (Director). (2019). *No manches Frida 2* [Película]. México: Neverending Media y Pantelion Films.
- Becker, C. y Schömann, L. (Productores), y Dagtekin, B. (Director). (2013). *Fack ju Göthe* [Película]. Alemania: Rat Pack Filmproduktion y Constantin Film.