

Artikel

Un trabajo compartido Las colaboraciones transnacionales de directores latinoamericanos

Jonathan Risner (Bloomington)

HeLix 7 (2015), S. 111-131.

Abstract

Recently, Latin American filmmakers Andrés Muschietti, Fede Álvarez, and Nicolás López have directed high-budget horror films with international distribution: *Mama*, *Evil Dead*, and *Aftershock*, respectively. In each film, the director collaborated with an auteur (Guillermo del Toro, Sam Raimi, and Eli Roth) who served as producer, executive producer, co-script writer, and/or actor. This article examines paratexts such as interviews, DVD extras, and movie posters that characterize and distinguish these directorial collaborations, in addition to considering the different transnational facets of each film. The pairing of directors neither detracts from an auteur's standing nor preempts the ability of the lesser-known director to formulate his own film style. Instead, paratexts suggest how an auteur may serve as a mentor to another director, as a scout who recognizes directorial talent, and, ultimately, as a transnational brand that appeals to audiences.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

Un trabajo compartido

Las colaboraciones transnacionales de directores latinoamericanos

Jonathan Risner (Bloomington)

El cine se puede describir como un arte colaborativo, el cual tiene en cuenta los aportes y talentos de varios técnicos (directores de fotografía, sonidistas, actores, guionistas, etc.) junto con los de un cineasta. Por ejemplo, la crítica alaba la dirección de fotografía de Gabriel Figueroa en algunos filmes de directores que se consideran autores de la época de oro del cine mexicano: Fernando de Fuentes y Luis Buñuel.¹ Además, se considera la banda sonora de Bernard Herrmann en *Psycho* de Alfred Hitchcock (1960) como un elemento crucial de la realización de una película que marca un momento en la transición de un cine de terror clásico a un cine de terror moderno.² La colaboración entre un cineasta y otros técnicos notables inevitablemente se opone a la política de los autores que celebra la capacidad del mismo de poner de manifiesto y expresar su estilo personal en una película.³

La colaboración en el cine de terror contemporáneo comprende una dinámica entre dos directores en la que un cineasta asume un papel en la producción aparte de dirigir. En los últimos años ha habido colaboraciones entre cineastas de terror de nacionalidades diferentes en tres películas de terror conocidas y distribuidas a nivel internacional. En todas las colaboraciones, por lo menos un director es de un país latinoamericano. Las películas, los cineastas, sus nacionalidades y sus papeles en ellas son Andrés Muschietti (director; argentino) y Guillermo del Toro (productor ejecutivo; mexicano) con *Mama* (2013); Fede Álvarez (director; uruguayo) y Sam Raimi

¹ Aunque con frecuencia se hace referencia a Buñuel como autor, en *Looking for Mexico* de John Mraz se le otorga tal categorización a Fernando de Fuentes. Figueroa fue director de fotografía de varias películas importantes dirigidas por De Fuentes incluyendo *Allá en el Rancho Grande* (1936) y *Vámonos con Pancho Villa* (1936) y de Buñuel incluyendo *Los olvidados* (1950), *Nazarín* (1959) y *El ángel exterminador* (1962). El elogio a Figueroa expresado en libros como el de Mraz, exhibiciones de museos que se centran en sus obras como la de 2013 en el Museo de Arte de Los Ángeles, titulada “Under the Mexican Sky: Gabriel Figueroa – Art and Film”, y documentales como *Miradas múltiples (La máquina loca)* de Emilio Maillé (2012) obviamente complican el estatus de De Fuentes y de Buñuel como autores por la participación de Figueroa.

² Cfr. WIERZBICKI, “Psycho-Analysis”, pp. 15-16.

³ Para un resumen de la política de los autores e interpretaciones del concepto, véanse los ensayos en GERSTNER y STAIGER, *Authorship and Film*.

(productor; estadounidense) con el *remake* de *Evil Dead* (2013), así como Nicolás López (director; chileno) y Eli Roth (productor, coguionista y actor; estadounidense) con *Aftershock* (2012).

Aunque la colaboración entre cineastas de terror tiene precedentes,⁴ un análisis de las colaboraciones en la realización de las tres películas ya dichas ofrece un punto de partida para examinar varios aspectos de la transnacionalidad del cine. Mette Hjort describe la transnacionalidad del cine como un espectro de “marked and unmarked transnationality”.⁵ Para Hjort, tal binario abarca un espectro de la transnacionalidad que puede cambiar entre películas e incluso dentro de la misma película. La transnacionalidad marcada y desmarcada brinda un modo de reconocer formas destacadas o sutiles de la transnacionalidad en el cine que se relacionan con varios criterios como la producción, la distribución, la recepción de una película y el contenido de la misma.⁶ En vista de las pautas de Hjort, una película con una transnacionalidad marcada hipotéticamente cuenta con distribución internacional, apoyo financiero de varios países y la ayuda de técnicos y actores de varios países. Desde el punto de vista del contenido de una película, pueden contarse como ejemplos de las expresiones de transnacionalidad elementos narrativos comunes tales como un personaje que cruza una frontera nacional o se comunica con su familia en otro país, un producto que cruza una frontera nacional, etc.

La colaboración entre los cineastas de nacionalidades diferentes de los tres filmes de terror referidos es un síntoma de una transnacionalidad marcada y polifacética que incluye la financiación, los países donde se filmaron las películas, la nacionalidad de los actores y otros técnicos, el contenido multinacional de la película y/o el cumplimiento de las pautas de un subgénero de cine ampliamente conocido entre públicos en países distintos como el cine de catástrofe en el caso de *Aftershock*. Las tres colaboraciones entre los cineastas no necesariamente obvian o eliminan el discurso de la política de los autores de la película. Aunque un cineasta que disfruta de un estatus de

⁴ Por ejemplo, Dario Argento compuso una parte de la banda sonora de *Dawn of the Dead* (1978) de George Romero. Asimismo, Argento y su hermano Claudio financiaron parcialmente la película de Romero a cambio de los derechos para distribuirla en Europa y editar una versión europea (Cfr. FRUMKES, *Document of the Dead*, 00:14:50-00:15:10; “Dawn of the Dead”, imdb.com).

⁵ HJORT, “On the Plurality of Cinematic Transnationalism”, p. 13.

⁶ Se ha parafraseado el concepto de la transnacionalidad marcada y desmarcada de Hjort. La cita original es la siguiente: “[...] a scalar concept allowing for the recognition of strong or weak forms of transnationality [that relate] “to levels of production, distribution, and reception, and the cinematic works themselves”. *Ibid*, p. 13.

autor (Del Toro, Raimi, Roth) ocupa un puesto que no es de cineasta en la realización de una película, su papel y presencia en la colaboración pueden cimentar su estatus de autor mediante los paratextos asociados con una película (los extras de un DVD, las entrevistas con un cineasta, o los dos cineastas, las carteleras, etc.). Gerard Genette acuñó el término paratexto en su libro *Seuils*, y Jonathan Gray lo define en su libro *Show Sold Separately* como un texto que se distingue y se parece al texto original (un texto escrito, una película, un programa de televisión) y al final los paratextos influyen en cómo se entiende la obra.⁷ Ante la falta de un guión de rodaje, los paratextos determinan cómo se ven el tono y la dinámica de la colaboración por el “self-fashioning” de los cineastas. Kooyman examina los extras en los DVD de la serie de terror *Masters of Horror* que originalmente se emitió en el canal *Showtime* de 2005 a 2007. Kooyman cuenta con el concepto de *self-fashioning* para describir que los extras ofrecen a los cineastas un modo de enseñarle al espectador cómo se hace una película así como una oportunidad de moldear su propia imagen con comentarios y entrevistas.⁸ En el caso de *Mama*, *Evil Dead* y *Aftershock*, los paratextos influyen en cómo vemos a los autores en sus puestos como productores y a los cineastas con menos experiencia.

Transnacionalidad y producción

Para empezar, se examinarán los varios aspectos de la transnacionalidad marcada de los filmes en lo referido a la producción. En el caso de *Mama*, *Evil Dead* y *Aftershock* algunos aspectos de la producción (y otros no) frecuentemente están relacionados con la nacionalidad de los cineastas o el país donde viven, como en el caso particular de Andrés Muschietti. Por ejemplo, entre las varias compañías productoras que participan en la realización de las tres películas, por lo menos una compañía es de uno de los cineastas. Los rasgos transnacionales relativos a la producción se corresponden con el de la transnacionalidad de las colaboraciones de los cineastas y la transnacionalidad del terror para hacer un producto (un filme) que pasa por distintos contextos nacionales. La

⁷ La cita original de Gray en que define el paratexto es: “A ‘paratext’ is both ‘distinct from’ and alike – or [...] intrinsically part of – the text. [...] Paratexts are simply add-ons, spinoffs, and also-rans: they create texts, they manage them, and they fill them with many of the meanings, that we associate with them” (GRAY, *Shows Sold Separately*, p. 6).

⁸ “DVD special features provide filmmakers with a platform for performative self-fashioning: to inform and educate audiences on the making of a film [...] and to fashion themselves through commentaries, interviews, and so on” (KOOYMAN, “How the Masters”, p. 199). Según explica Kooyman, el término de *self-fashioning* viene del libro *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*.

colaboración de cineastas de distintas nacionalidades es un aspecto de la transnacionalidad marcada y desmarcada, y tal concepto de la transnacionalidad ofrece un marco para analizar los varios aspectos transnacionales que incluyen algunos de los países latinoamericanos. La cuestión de si *Mama*, *Evil Dead* y *Aftershock* son de un país latinoamericano no es irrelevante; no obstante, un aspecto latinoamericano –en lo concerniente a la producción y/o el contenido– coexiste con otros de otras nacionalidades.

Las finanzas de las tres películas constituyen un aspecto transnacional que posibilita su filmación y puede afectar la categorización nacional de una película, la nacionalidad de los técnicos y dónde se filma. Por ejemplo, ya que la financiación de una película determina su nacionalidad, se considera *Mama* una producción hispano-canadiense que cuenta con apoyo económico del Instituto de la Cinematografía y Artes Audiovisuales (ICAA) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del gobierno español, y del Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC). Además, la película recibió ayuda económica en forma de créditos fiscales del gobierno canadiense y del gobierno de Ontario. Amén de la ayuda gubernamental, la producción es de De Milo Productions, una compañía canadiense y de Toma 78, una compañía de producción ubicada en Barcelona y cofundada por Andrés Muschietti y su hermana, Bárbara. *Mama* fue filmada en Ontario con la mayor parte en Pinewood Studios en Toronto con un equipo de rodaje conformado por técnicos canadienses y españoles.⁹ Los actores y actrices son de varios países, lo cual aumenta la transnacionalidad de la película en lo relativo a la producción, ya que los actores y actrices representan personajes estadounidenses en la narrativa fílmica: Jessica Chastain (Estados Unidos), Nikolaj Coster-Waldau (Dinamarca), Javier Botet (España) y varios actores canadienses como Daniel Kash.¹⁰

Evil Dead también cuenta con una red transnacional de producción y apoyo. Las compañías productoras son estadounidenses: Ghost House (la compañía que Sam Raimi fundó con Robert Tapert), FilmDistrict (una compañía que fue disuelta en 2014) y

⁹ La filmación de *Mama* en Toronto permitió que Del Toro estuviera presente y ayudara en la producción por la mañana y por la tarde rodara *Pacific Rim*, véase WALKUSKI, “Guillermo del Toro”, (youtube.com). Cabe señalar que Del Toro ha dirigido otras películas en Toronto: *Mimic* (1997) y *Blade II* (2002); en este sentido véase: “Guillermo del Toro”, (imdb.com).

¹⁰ Cfr. “Mama”, (imdb.com).

TriStar, una compañía mediática multinacional.¹¹ La película fue filmada en varios lugares de Nueva Zelanda y se benefició de un *Large Budget Screen Production Grant* del gobierno nacional con la participación de un equipo de rodaje neozelandés.¹² Según Dunleavy y Joyce, a instancias de Peter Jackson y con la ayuda del antiguo primer ministro Ruth Harley, quien apoyó las artes más que sus predecesores, el *Large Budget Screen Production Grant* fue una medida para atraer a las compañías productoras extranjeras, desarrollar la infraestructura cinematográfica del país y proporcionar oportunidades a los profesionales en la industria.¹³ La decisión de filmar en Nueva Zelanda no fue casual, ya que Robert Tapert trabaja como productor para Universal Pictures en ese país desde 1994.¹⁴ El elenco y el equipo de rodaje de *Evil Dead* aumentan su transnacionalidad y reflejan la nacionalidad de las compañías productoras y el lugar de filmación: son estadounidenses y neozelandeses a excepción del famoso compositor español Roque Baños.

Aftershock es una película chileno-estadounidense que cuenta casi exclusivamente con apoyo productivo y económico privado. Las compañías de producción son Sobras International Pictures (la compañía productora de Nicolás López), Dragonfly Entertainment (la compañía productora fundada por Eli Roth), Cross Creek Pictures (una compañía estadounidense que produjo *Black Swan* y *Rush*) y Vertebra Films (una compañía con sede en Los Ángeles).¹⁵ La mayor parte de los técnicos son chilenos de Sobras International con algunos de los Estados Unidos. Si bien las compañías productoras son privadas, varios organismos del gobierno chileno facilitaron la filmación de la película en Valparaíso y la participación de compañías productoras estadounidenses en Chile. *Film Commission Chile* es una entidad gubernamental sin fines de lucro y dependiente del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes que apoya exclusivamente las producciones internacionales. Entre sus tareas se cuentan obtener los permisos de filmación para las compañías extranjeras y ofrecer contactos dentro de la industria cinematográfica nacional.¹⁶ De igual modo, forma parte de una infraestructura que facilita los negocios con compañías extranjeras y cuenta con

¹¹ Cfr. "Evil Dead", (imdb.com).

¹² Cfr. TAHANA, "NZ-shot movie", (www.nzherald.co.nz).

¹³ Cfr. DUNLEAVY y JOYCE, *New Zealand Film*, pp. 211-226.

¹⁴ "Rob Tapert", (filmmakers.filmnz.com/rob-tapert).

¹⁵ Cfr. "Aftershock", (imdb.com).

¹⁶ Cfr. "Acerca de Film Commission Chile", (<http://filmcommissionchile.org>).

el apoyo de ProChile que es, según su sitio web, “la institución del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, encargada de promover las exportaciones de productos y servicios [...], además de contribuir a la difusión de la inversión extranjera y el fomento del turismo”.¹⁷ Aunque *Film Commission Chile* no es un organismo bien conocido, *Aftershock* es el resultado de la colaboración entre cineastas y compañías productoras de dos nacionalidades y una agencia del gobierno nacional que se centra en las producciones internacionales, una dinámica que se analizará más adelante en el marco de la colaboración entre Nicolás López y Eli Roth. Como en *Mama*, el elenco aumenta la transnacionalidad de la película con actores y actrices de varias nacionalidades: Ariel Levy y Lorenza Izzo (Chile); Eli Roth y Selena Gómez (Estados Unidos); Andrea Osvárt (Hungría); y Natasha Yarovenko (Ucrania).¹⁸

Distribución y transnacionalidad

La distribución de las tres películas es otro aspecto de su transnacionalidad. En su artículo “Distribution, the forgotten element in transnational cinema”, Toby Miller et al. enfatizan la importancia de considerar la distribución del cine, la cual describen como “the least glamorous side of film-making”.¹⁹ Aunque los autores se centran en la distribución de las películas latinoamericanas a los públicos latinos en los Estados Unidos por varios medios como Internet, los cines, la televisión y los festivales de cine, la distribución de una película es un aspecto importante en el análisis de las tres colaboraciones entre los cineastas en una película de terror. La presentación o llegada de un cineasta a varios públicos a escala transnacional es facilitada por la distribución de una película en países diferentes. Aunque Nicolás López, Andrés Muschietti y Fede Álvarez ya gozaban de una cierta fama en algunos círculos antes del estreno de sus películas respectivas, un tema que se abordará con mayor profundidad más abajo, la distribución amplia de sus películas hizo posible que la película promoviera el nombre del cineasta de un modo sin precedentes, aunque casi siempre bajo el control de una corporación mediática global. Miller y sus colaboradores señalan que las *majors* suelen asegurarse de que las coproducciones filmadas en países diferentes se mantengan bajo

¹⁷ “¿Quiénes somos?”, (www.prochile.gob.cl/importadores/).

¹⁸ Cfr. “Aftershock”, (imdb.com).

¹⁹ MILLER, “Distribution”, p. 210.

su control para obtener la distribución local e internacional.²⁰ TriStar, una de las compañías productoras de *Evil Dead*, es propiedad de Sony, y Sony distribuye este filme en unos 50 países. Asimismo, Universal distribuye *Mama* en unos 20 países. Dimension Films, el distribuidor de *Aftershock* en los Estados Unidos, forma parte de la Weinstein Company y se concentra en las películas de género. Aunque la Weinstein Company no es necesariamente una *major* que tiene la capacidad de controlar la distribución de *Aftershock* en muchos países, la película se estrenó en muchos países como los Estados Unidos, Chile, Hungría, Japón y Gran Bretaña.²¹

La distribución del cine por medio de dos canales –Youtube y un festival de cine– fundamentalmente posibilitó la colaboración entre los cineastas. Fede Álvarez llamó la atención de Sam Raimi y su compañía Ghost Pictures después de que se volviese viral su cortometraje *Ataque de pánico* en que Álvarez usa muchos efectos digitales con un presupuesto de \$300 para representar un ataque apocalíptico de robots gigantes contra Montevideo.²² Álvarez subió la película a Youtube y, pocos días después, ejecutivos de compañías productoras estadounidenses lo contactaron. La compañía Ghost House le ofreció un contrato para dirigir, originalmente, una película que tratara de una invasión alienígena filmada en Argentina y Uruguay aunque al final le ofrecieron a Álvarez la oportunidad de hacer un *remake* de *The Evil Dead*.²³ Asimismo, *Mama* originalmente era un cortometraje homónimo en español (*Mamá*) dirigido por Andrés Muschietti en que se basa el largometraje. El cortometraje fue proyectado en algunos festivales de cine como Sitges y llamó la atención de Del Toro quien lo vio en Internet. Del Toro contactó a Muschietti directamente y le ofreció servir como productor de un largometraje. En cuanto a la colaboración de López y Roth, los festivales de cine constituyen su propio circuito de distribución, y los cineastas se conocieron en el Festival de Cine de Los Ángeles en 2005 cuando se proyectó *Promedio rojo* (2004) de López.²⁴

²⁰ La descripción de lo que hacen las *majors* es una paráfrasis de una cita de Miller y sus coautoras. La original en inglés es: “[...] the major studios ensure that co-productions elsewhere remain under their financial control” para obtener “local and international distribution” (*ibid.*, “Distribution”, p. 202).

²¹ Cfr. “Aftershock”, (imdb.com).

²² Cfr. “Ataque de Pánico”, (imdb.com).

²³ Cfr. “Youtube video leads to Hollywood contract”, (<http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/8417789.stm>).

²⁴ Cfr. WEINTRAUB, “Eli Roth and Nicolas Lopez [sic] Talk”.

Los paratextos y la dinámica de las colaboraciones

Los paratextos en que los cineastas aparecen juntos, o en que uno aparece solo y comenta sobre el trabajo compartido, pueden dar luces sobre el tono de la colaboración entre un autor y otro cineasta. Raimi, Roth y Del Toro frecuentemente se consideran autores cuyas películas son populares en países diferentes. Se ve el estatus de autor de los tres en varios medios críticos como reseñas de sus películas en periódicos, blogs o libros académicos. Por ejemplo, en el sitio web *Taste of Cinema*, se clasifica a Raimi como “horror auteur turned blockbuster filmmaker”²⁵ y, en una reseña de *Drag Me to Hell* (2009) que apareció en la revista en línea mexicana *Cinefagia*, José Luis Ortega Torres reflexiona sobre el éxito del cineasta y cómo Raimi es un “pretencioso *auteur* y un *fan* empedernido”.²⁶ Se le otorga a Roth la misma etiqueta por el éxito de *Cabin Fever* (2002), *Hostel* (2005) y *Hostel II* (2007) y algunos periodistas se refieren a él como “horror auteur”²⁷ o “auteur de gore”.²⁸ Del Toro disfruta del mismo estatus, lo cual se ve en periódicos y libros académicos publicados últimamente que hablan de Del Toro como autor a escala transnacional, como *The Three Amigos* de Deborah Shaw y *Spanish Horror Cinema* de Antonio Lázaro-Reboll.²⁹

En el caso de las colaboraciones entre Fede Álvarez-Sam Raimi y Andrés Muschietti-Guillermo del Toro hay una dinámica de tutelaje entre un cineasta avanzado (Raimi y Del Toro) y otro con menos experiencia (Álvarez y Muschietti). Además de sus cortometrajes y programas de televisión, Sam Raimi ha dirigido 14 películas y Del Toro ocho películas. En comparación, Álvarez ha dirigido otros tres cortometrajes y se consideraba director de publicidad antes del estreno de *Evil Dead*.³⁰ Por su parte, Muschietti ha dirigido otro cortometraje aparte de *Mamá* y anuncios.³¹ En los medios en inglés y español cuando se anunció el contrato entre Álvarez, Raimi y Ghost Pictures, se describe el papel de Raimi como el “godfather” de la película de Álvarez³² y, después del estreno de *Evil Dead*, que la película “fue apadrinada” por el cineasta

²⁵ VIERS, “10 Things Sam Raimi’s ‘Evil Dead’ Can Teach You About Filmmaking”.

²⁶ ORTEGA TORRES, “Arrástrame”.

²⁷ ROTH, “Toronto: Eli Roth Reveals How the Fest’s Midnight Madness ‘Changed My Life’”.

²⁸ JORNET, “Veinte para Sitges 2013: Películas Recomendadas”.

²⁹ En el libro de SHAW, véanse específicamente los capítulos 1-3, y el capítulo 7 en el libro de LÁZARO-REBOLL.

³⁰ Cfr. “Entrevista a Fede Álvarez director de Posesión infernal (Evil Dead)”, (<http://www.terrorweekend.com/2013/10/entrevista-fede-alvarez-director-de.html>).

³¹ Cfr. HARDING, “Mama: Interview with Director Andrés Muschietti”.

³² FLEMING, “‘Panic’ pushes Hollywood buttons”.

norteamericano.³³ Varios artículos describen de un modo semejante la relación entre Muschietti y Del Toro: Del Toro “apadrinó a Muschietti”³⁴ y Muschietti se refiere a Del Toro y la experiencia del rodaje como “Guillermo ha sido como un padrino para nosotros”.³⁵

En *The Three Amigos*, Shaw analiza el estatus de autor de Del Toro y cómo se construye tal estatus. Aunque se centra en las películas que dirigió Del Toro, Shaw reconoce el papel que desempeña Del Toro como productor ejecutivo y productor. Estos papeles de Del Toro así como los de Raimi en las colaboraciones no necesariamente minan su condición de autor sino que pueden reforzarla ya que demuestran su talento en otros puestos en la totalidad del proceso de producción de una película y en este caso de maestro o profesor de otro director.³⁶ Aparte de *Mama*, Del Toro ha prestado sus servicios de productor en varios filmes de terror como *Don't be Afraid of the Dark* (2010) de Troy Nixey y *Los ojos de Julia* (2010) de Guillem Morales o de productor ejecutivo en otros como *Splice* (2009) de Vincenzo Natali. Raimi, por su parte, ha fungido de productor de películas como el *remake* estadounidense de las películas de terror japonesas *The Grudge* (2004) de Takashi Shimizu y *The Boogeyman* (2005) de Stephen Kay, así como de productor ejecutivo de varias películas de género como *Rise: Blood Hunter* (2007) de Sebastián Gutiérrez.

En algunos artículos que anuncian las colaboraciones entre Raimi-Álvarez y Muschietti-Del Toro hay un discurso que señala que los cineastas jóvenes son elegidos por Raimi y Del Toro. Por ejemplo, Del Toro cuenta cómo ve muchos cortometrajes y que le impresionó y le asustó el cortometraje *Mamá*.³⁷ De manera similar, Raimi describe su admiración por la destreza de Álvarez y cómo es el director ideal para hacer un *remake* de *The Evil Dead*. En una entrevista, Raimi comenta los talentos de Álvarez antes del estreno de la película: “We found a great artist who is brilliant and that is Fede

³³ “Tras ‘ataque de pánico’ Federico Álvarez”, (<http://subrayado.com.uy/Site/noticia/21587/tras-ataque-de-panico-federico-alvarez-deslumbra-a-hollywood>).

³⁴ “Guillermo del Toro ayuda al argentino Muschietti a tener un amplio estreno norteamericano”, (<http://www.noticine.com/iberoamerica/36-iberoamerica/18334-guillermo-del-toro-ayuda-al-espanol-muschietti-a-tener-un-amplio-estreno-norteamericano.html>).

³⁵ “Terror a la argentina, con el respaldo de Del Toro”, (<http://www.lanacion.com.ar/1544922-terror-a-la-argentina-con-el-respaldo-de-del-toro>).

³⁶ Cabe señalar que Del Toro quiere ser maestro de maestros. En cuanto a las colaboraciones con cineastas con menos experiencia que él, Del Toro dijo que siempre pide que el cineasta le prometa ayudar a otro cineasta con su primer largometraje tan pronto le sea posible. Véase en este sentido WALKUSKI, “Guillermo Del Toro & Andres Muschietti Interview [sic]”.

³⁷ Cfr. *ibid.*

Álvarez. He understands what makes a story work and puts the pieces together”.³⁸ Aunque parece que “we” en este caso se refiere a los productores de *Evil Dead* –entre quienes se incluye Raimi– sus comentarios en la entrevista muestran que reconoce los talentos de Álvarez y su capacidad de realizar otra versión adecuada de la serie de *The Evil Dead*. Además, en *Subrayado*, un diario uruguayo, un artículo nota que Raimi comentó, “Quería que él fuera la persona que contara mi relato de terror a una nueva generación con imagen y sonidos perfectos, en la gran pantalla y visto por primera vez como siempre debió verse”.³⁹ Los comentarios de Del Toro y Raimi agregan un aspecto a su condición de autor: pueden identificar el talento de un cineasta joven y entrenarlo.

Las colaboraciones de Álvarez-Raimi y Muschietti-Del Toro también tienen una dinámica en la que el “padrino” respeta las decisiones del cineasta más joven. Álvarez describe la relación con Raimi de la siguiente manera: “Tengo libertad total de creatividad para inventar la historia que quiera” destacando que “Sam Raimi no quería que fuera a la máquina de picar carne de los estudios [...]”.⁴⁰ Muschietti describe el papel de Guillermo del Toro durante la producción: “[...] nos recordaba que se trataba de nuestra película, de nuestros instintos, y que deberíamos confiar en nosotros”.⁴¹ Y Del Toro en la misma entrevista describe su propio papel en los siguientes términos: “Yo hubiera hecho la película muy diferente, pero como productor tengo que oírlo y callarme, o tengo que oírlo y ayudarlo”.⁴²

Muschietti y Álvarez no han hecho suficientes películas para desarrollar su propio estilo –un criterio tradicional que determina quién es autor–.⁴³ No obstante, cabe considerar brevemente cómo Muschietti y Álvarez imponen un estilo en sus películas para evitar una pura imitación de los de sus “tutores”. Según Shaw, el estilo de Del Toro se caracteriza por la intertextualidad entre varios medios como historietas, novelas de terror y géneros cinematográficos diferentes,⁴⁴ la mezcla del cine comercial con el cine

³⁸ “Evil Dead (2013) – Sam Raimi On New Director Fede Álvarez”, (<https://www.youtube.com/watch?v=8gYfiYnT4YA>).

³⁹ “Tras ‘ataque de pánico’ Federico Álvarez”, (<http://subrayado.com.uy/Site/noticia/21587/tras-ataque-de-panico-federico-alvarez-deslumbra-a-hollywood>).

⁴⁰ “No es juego, es un complot”, (http://www.montevideo.com.uy/nottiempolibre_97976_1.html).

⁴¹ “Terror a la argentina, con el respaldo de Del Toro”, (<http://www.lanacion.com.ar/1544922-terror-a-la-argentina-con-el-respaldo-de-del-toro>).

⁴² *Ibid.*

⁴³ Cfr. STAIGER, “Authorship Approaches”, pp. 33-40.

⁴⁴ Cfr. SHAW, *The Three Amigos*, pp. 38-43 y 81-83.

de arte⁴⁵ y el contraste entre los colores “metallic blues and grays that contrast with warm earthy tones”.⁴⁶ Aunque *Mama* comparte la paleta de colores oscuros con las películas de Del Toro, así como algunos elementos narrativos –protagonistas infantiles y un fantasma que se encuentran en *El laberinto del fauno* (2006) y *El espinazo del Diablo* (2001)– la película de Muschietti tiene rasgos distintos y su propia intertextualidad que se distinguen de los filmes de Del Toro.

Mama trata sobre dos niñas, Lilly y Victoria (Isabelle Nélisse y Megan Charpentier, respectivamente), que vivieron solas por cinco años en una cabaña aislada en un bosque después de que un fantasma maternal (Javier Botet) matara a su padre quien enloqueció debido a la crisis económica de 2008 y asesinó a su esposa. El padre de las niñas estaba a punto de dispararle a una de ellas en la cabaña, cuando el fantasma las rescató y, al parecer, cuida a las hermanas. El gemelo del padre, Lucas (Nikolaj Coster-Waldau), busca a sus sobrinas hasta encontrar la cabaña y las lleva a una institución donde son analizadas por médicos. A cambio de la custodia de sus sobrinas, las hermanas, Lucas y su novia, Annabel (Jessica Chastain), viven juntos en una casa y un médico específico, el Dr. Dreyfuss (Daniel Kash), los visita periódicamente para observar a las niñas. El fantasma los sigue a la casa, y al final, los personajes se enteran de que el fantasma era una madre, Edith (Hannah Cheesman), que había dado a luz a una niña en el siglo XIX. Edith fue internada en un manicomio del cual se escapó, rescató a su bebé de un convento y saltó de un acantilado con su hija. El fantasma/Edith no sabe que su hija murió, y Lilly y Victoria son sustitutas de su bebé muerta. Al final de la película, el fantasma/Edith sabe de la muerte de su hija. Ya que es la única madre que conoce, Lilly prefiere quedarse con el fantasma/Edith, y Victoria vuelve con Lucas y Annabel. Lilly y el fantasma/Edith se lanzan por el acantilado y se convierten en palomillas.

La figura de una madre vengativa, protagonistas adolescentes, los marcos de un manicomio y una cabaña aislada son elementos bien comunes del género de terror. En cuanto a la figura de la madre, en su libro *The Monstruous-Feminine* Barbara Creed describe las varias formas de lo monstruoso femenino que aparece en el cine de terror como la madre antigua, el vientre monstruoso, la bruja, la vampira y la mujer endemoniada. *Mama* junto con otras películas y programas de televisión de terror más

⁴⁵ Cfr. *ibid*, pp. 71-78.

⁴⁶ *Ibid*, p. 74.

contemporáneos señalan que lo monstruoso femenino sigue en la actualidad.⁴⁷ Las películas de terror con protagonistas adolescentes son numerosas e incluyen *The Other* (1972) de Robert Mulligan, *Poltergeist* (1982) de Tobe Hooper y *The Conjuring* (2013) de James Wan. El manicomio y la cabaña aislada son ambientes que se repiten en el cine de terror y son parte de la fórmula genérica de *Mama*. *The Evil Dead/Evil Dead* (1981; 2013) de Sam Raimi y Fede Álvarez (respectivamente), *Evil Dead II* (1987) de Sam Raimi, *Cabin Fever* (2008) de Eli Roth y *Cabin in the Woods* (2012) de Drew Goddard son algunas películas en que una cabaña sirve de marco ambiental. Ejemplos de películas en que un manicomio aparece en una película de terror son *Psycho*, *Session 9* (2001) de Brad Anderson y *The Exorcist* (1973) de William Friedkin. *Mama* no necesariamente copia ningún aspecto de las otras películas de terror. En cuanto a la transnacionalidad de la película dirigida por Muschietti, la repetición de algunos motivos del cine de terror llama la atención del público de varios países que conocen el género y que reconocen *Mama* como una película del mismo, precisamente por su conocimiento del género.

Asimismo, aunque no es tan amplia como las películas de Del Toro, los momentos de intertextualidad de *Mama* se relacionan con públicos transnacionales a otro nivel. Por ejemplo, al principio del filme hay un momento en que un hombre entra en la cabaña y una de las niñas desciende una escalera gateando, lo cual recuerda una secuencia de *The Exorcist* en la que Regan (Linda Blair) está endemoniada y desciende una escalera de manera invertida y hacia atrás. Además, en *Mama* el Dr. Dreyfuss va a la cabaña para encontrar el fantasma/Edith, pierde su linterna y usa el flash de una cámara para iluminar brevemente el espacio para ver al fantasma. Tal iluminación, el uso de la cámara, y la proximidad de una amenaza es semejante a los momentos de suspenso extremo de *Rear Window* (1954) de Alfred Hitchcock, *Los ojos de Julia* (2010) de Guillem Morales y *La casa muda* (2010) de Gustavo Hernández. La propia intertextualidad de *Mama* y la manipulación de los elementos tradicionales del cine de género hacen de ella una película que no es de Del Toro. El comentario de Del Toro mencionado anteriormente (“Yo hubiera hecho la película muy diferente”) reafirma que la celebridad del cineasta mexicano no eclipsa los elementos de la película de Muschietti.

⁴⁷ Véase, por ejemplo, *Jennifer's Body* (2009) de Karyn Kusama y la primera temporada de la serie *American Horror Story*.

En cuanto a Álvarez y *Evil Dead*, es una cuestión de conservar algunos elementos y eliminar otros para hacer una película que no es de Raimi pero que a la vez pertenece a la serie de películas originalmente dirigida por Raimi.⁴⁸ La historia que se parece a las películas originales es la siguiente: un grupo de jóvenes van a una cabaña en un bosque, descubren *El libro de los muertos* y algunos personajes se endemonian y atacan a otros. El bosque sirve también como un personaje que ataca a los jóvenes. En la puesta en escena, se ve la cabaña como en las otras películas y el coche de Ash (Bruce Campbell) aparece en las otras versiones de *The Evil Dead*. Álvarez adapta la película a su manera modificando la historia con más *gore* que los filmes de Raimi. Además, el protagonista no es Ash, sino una joven, Mia (Jane Levy), quien sufre de drogadicción. Como Muschietti, Álvarez encuentra su propio estilo que es diferente al del otro cineasta con más experiencia pero en diálogo con Raimi, lo cual se ve en la campaña publicitaria de *Evil Dead*. El cineasta estadounidense comenta sobre la versión del director uruguayo: “It’s true to the original in spirit, but it’s got its own voice, its own intensity, and it’s outrageous just like the first one was”.⁴⁹ Según Raimi, la versión de Álvarez no constituye ni una copia flagrante de ni una ruptura total con la versión original. Raimi reconoce públicamente que Álvarez tiene un estilo propio que se distingue del suyo.

El tono de la colaboración entre Nicolás López y Eli Roth es distinto al de las otras dos. Los paratextos sugieren que la dinámica entre López y Roth es más como una colaboración entre directores del mismo estatus y un proyecto de amigos. En las entrevistas en que los cineastas aparecen juntos, uno se burla del otro y comparten un sentido del humor y conocimiento del cine de género. Roth se refiere a López como “Nico” y describe cómo cuando empezaron a rodar él, López y dos protagonistas de *Aftershock*, Ariel (Ariel Levy) y Pollo (Nicolás Martínez), eran como amigos de la infancia que conocen las mismas películas y referencias culturales.⁵⁰ Aunque Roth es más famoso que López a escala global, los cineastas ocupan el mismo estatus. Roth casi siempre comenta sobre López y su currículum profesional: tenía su propia columna en *El Mercurio*, un periódico chileno importante, cuando era joven; dirigía, escribía y

⁴⁸ Raimi dirigió las otras tres películas antes de la versión de *Evil Dead* de Álvarez: *The Evil Dead* (1981), *Evil Dead II* (1987) y *Army of Darkness* (1992).

⁴⁹ “Evil Dead (2013) – Sam Raimi On New Director Fede Álvarez”, (<https://www.youtube.com/watch?v=8gYfiYnT4YA>).

⁵⁰ Cfr. LÓPEZ, *Aftershock* (audiocomentario).

protagonizaba en su propio programa, *Piloto MTV*, en MTV Latinoamérica; había dirigido seis películas antes de cumplir 30 años.⁵¹ Además, Roth habla sobre la necesidad de promover y dar a conocer los talentos de López más allá de Chile y América Latina donde se conocen sus películas, como por ejemplo *Promedio rojo*, y también se refiere a menudo a la presencia de las películas de su colega en Netflix.⁵²

Los directores afirman tener una colaboración de iguales y como se manifiesta en el contenido de *Aftershock* dentro del género de cine de catástrofe. El filme está inspirado en el terremoto que sufrió Chile en 2010 y las anécdotas que López oyó por las noticias.⁵³ Asimismo, *Aftershock* es una historia ambientada en Chile con un grupo transnacional de personajes que por lo general reflejan la nacionalidad de las compañías productoras. Gringo, un personaje estadounidense representado por Eli Roth, visita a un amigo chileno, Ariel, en Chile. Los dos, junto con otro amigo de Ariel, Pollo, visitan lugares turísticos chilenos como una viña, y por la noche los tres van a un festival de música donde conocen a personajes femeninos para constituir el grupo en que se centra la historia con personajes de varios países: Monica (Andrea Osvárt) de Hungría, Kylie (Lorenza Izzo) de los Estados Unidos e Irina (Natasha Yarovenko) de Rusia. En *Studying Disaster Movies*, John Sanders describe las pautas del cine de catástrofe, el grupo de jóvenes cumple con un aspecto de un modo transnacional: “characters from a range of backgrounds and with widely different personalities will often be thrown together by circumstance, and their interaction/conflict will be key to the narrative”.⁵⁴ Al final, los personajes viajan a Valparaíso y están divirtiéndose en un club cuando tiene lugar un terremoto que mata a mucha gente y desata un caos total. Hay un apagón, los móviles no tienen cobertura y los prisioneros se escapan de las cárceles, todo lo cual reafirma que *Aftershock* es una película de catástrofe.

Se ve la relación de López y Roth como iguales en cómo ellos describen la mezcla de “sensibilities” de los cineastas, la cual sugiere que tienen sus propios estilos presentes en la película.⁵⁵ La primera mitad de la película es como las comedias

⁵¹ Cfr. *ibid.*

⁵² Cfr. *ibid.* Fundado en 1997 en California en los Estados Unidos, Netflix es una empresa de entretenimiento que ofrece películas y series de programas de televisión mediante DVD mandado por correo o *streaming*. A partir de 2010, Netflix se ha expandido a Canadá y algunos países latinoamericanos y europeos.

⁵³ Cfr. LÓPEZ, *Aftershock* (audiocomentario).

⁵⁴ SANDERS, *Studying Disaster Films*, p. 18.

⁵⁵ Cfr. WEINTRAUB, “Eli Roth and Nicolas Lopez [sic] Talk”.

románticas de López en que los protagonistas jóvenes llegan a conocerse como en *Promedio rojo*, *Qué pena tu vida* (2010), *Qué pena tu boda* (2011) y *Qué pena tu familia* (2012). López y Roth se refieren a la segunda mitad de la película después del terremoto como el componente de Roth con violencia gráfica que es típica y distintiva de las películas de Roth como *Hostel* y *Hostel II*: el mostrador de un bar se cae y le corta las manos a Ariel, la violación de las mujeres, el *gore* cuando el grupo de jóvenes enfrenta una pandilla de criminales que se escaparon de una prisión. Aunque Roth no habla sobre ningún momento de su papel en la dirección de la película, el estilo de los dos cineastas está presente y es reconocido explícitamente por ambos.

Aunque *Aftershock* sirve de anuncio de la llegada de López a públicos transnacionales con la ayuda de Roth, la película también presenta Chile a escala global y confirma su condición de país del Primer Mundo, gracias al milagro chileno y por cumplir con algunos estándares de desarrollo.⁵⁶ Tal vez irónicamente, el subgénero del cine de catástrofe ofrece a López una fórmula que usa para recalcar la imagen de Chile como un país avanzado. Además del aspecto ya mencionado del género del cine de catástrofe, John Sanders señala otras características: “a scenario where the normal equilibrium of life is disrupted by unusual and violent events” y dado que la mayoría de las películas de catástrofe son de compañías productoras estadounidenses, la historia y el desastre ocurren en los Estados Unidos.⁵⁷ Se presenta Chile en *Aftershock* como un país avanzado en que los jóvenes estadounidenses y chilenos comparten una cultura semejante: videojuegos como *Super Mario Bros.*, música como la de Wu-Tang Clan, la omnipresencia de iPhones, los megafestivales de música popular y hasta un idioma, ya que los jóvenes chilenos dominan el inglés.⁵⁸ Tal presentación de la cultura de los jóvenes chilenos es un objetivo de López y Roth.⁵⁹ De igual manera, se ve el país de un modo avanzado en las tomas aéreas de Valparaíso y del astillero global de la ciudad. En

⁵⁶ La etiqueta “el milagro chileno” es bastante polémica puesto que, entre otros motivos, las políticas neoliberales que abrieron la economía chilena fueron impuestas durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1989) sin un debate democrático.

⁵⁷ SANDERS, *Studying Disaster Films*, p. 18.

⁵⁸ El festival de música en *Aftershock* refleja el estatus de Chile como un sitio en el circuito de los festivales de música popular que se fundaron en los Estados Unidos como Lollapalooza. Desde 2011, Santiago forma parte del circuito internacional de Lollapalooza fuera de los Estados Unidos que incluye las ciudades de Buenos Aires y São Paulo. El festival en las ciudades latinoamericanas tiene música popular de grupos nacionales e internacionales, principalmente de los Estados Unidos. Aunque nunca se conoce el nombre del festival en *Aftershock*, López habla de su importancia en las entrevistas como si fuera un criterio del desarrollo de Chile, cfr. LÓPEZ, *Aftershock* (audiocomentario).

⁵⁹ WEINTRAUB, “Eli Roth and Nicolas Lopez [sic] Talk”.

Aftershock, Chile es un lugar cosmopolita y desarrollado, lo cual apunta a otro aspecto del cine de catástrofe: cómo un desastre natural priva los avances de una sociedad y crea las circunstancias extremas que los personajes tienen que superar.

Aunque las tres colaboraciones entre los cineastas son diferentes y manipulan los elementos del cine de terror de modos distintos, la presencia de un autor en las campañas publicitarias sirve como una marca para promocionar la película y, a veces, al otro director, lo cual se ve en las carteleras en inglés de las mismas. En sus comentarios, Lázaro-Reboll describe el estatus global de autor de Del Toro y cómo éste afecta la industria del cine español actual: la presencia de Del Toro como productor funciona como una marca que asegura que una película de un cineasta español poco conocido a públicos internacionales sea rentable y se estrene en muchos países.⁶⁰ Las carteleras de *Mama* y *Aftershock* confirman los comentarios de Lázaro-Reboll y presentan los nombres de los cineastas como autores/marcas junto con otros participantes en la producción. En la cartelera de *Mama* se ve el nombre del director mexicano en la parte superior y se refiere al éxito de otra película: “Presented by Guillermo del Toro/Creator of *Pan’s Labyrinth*”. El nombre de la protagonista Jessica Chastain aparece en el centro de la cartelera, recalando su presencia en la película después de ser nominada para el Óscar por su papel en *The Help* (2010) de Tate Taylor y *Zero Dark Thirty* (2012) de Kathryn Bigelow. En el caso de *Aftershock*, los nombres de Roth y López aparecen dos veces junto al coguionista de la película, Guillermo Amoedo: en la parte superior, “Eli Roth presents a Film by Nicolás López” y, en el centro, “Story by Nicolás López and Eli Roth. Screenplay by Nicolás López & Eli Roth & Guillermo Amoedo”. La cartelera de *Aftershock* refleja el tono distinto de la colaboración entre Roth y López, en la cual los dos reconocen la presencia del otro en el contenido de la película así como los aportes del coguionista Amoedo, un colaborador frecuente de López. Por el contrario, en las carteleras de *Evil Dead*, no aparece ningún nombre específico sino “A New Vision from the Original Producers” en la parte superior, lo cual llama la atención de los aficionados de las versiones originales sin mencionar un nombre particular como Raimi

⁶⁰ Se han parafraseado partes de la cita original de Lázaro-Reboll, la cual está escrita en inglés y se refiere a películas específicas: “[...] del Toro has become a bankable transnational figure whose name is highly regarded in the global film industry. Del Toro’s standing also means that smaller film industries like that of Spain benefit when he is fronting co-productions and acts as the producer of commercial ventures, such as *El orfanato* and *Los ojos de Julia*, as his name is a guarantee of access to international markets and of putting Spanish cinema on the global film map” (LÁZARO-REBOLL, *Spanish Horror Film*, p. 234).

o el actor de culto, Bruce Campbell (ver imagen 1). Además, como muestra el ejemplo de una versión de las carteleras, no se corre el riesgo de alienar a los mismos aficionados con el nombre de Fede Álvarez, quien era poco conocido al momento del estreno de la película.



Imagen 1: Una cartelera estadounidense de *Evil Dead*.

Conclusiones

Las tres películas usan varias estrategias de distribución a escala transnacional como las compañías productoras de nacionalidades diferentes y el apoyo económico de varios países. La manipulación de los géneros o subgéneros de terror bien conocidos, o, en el caso de *Evil Dead*, una película de culto bien famosa, es otro aspecto de la transnacionalidad de la película. Los elementos de terror en una película llaman la atención de varios públicos nacionales que conocen y reconocen los motivos centrales. En su introducción de *Horror International*, Steven Jay Schneider y Tony Williams describen así la dinámica transnacional de circulación del cine de terror hoy en día: “the nature of horror films (narratively, thematically, stylistically, and economically) from various geographical and cultural locations are more fluid and transitional than ever before”.⁶¹

El reconocimiento de un cineasta como autor constituye otro aspecto para promocionar una película ante públicos en contextos nacionales diferentes. Los autores son participantes en las colaboraciones y ayudan a definir el tono de las mismas. Si los paratextos (las entrevistas, las carteleras, la crítica, los extras de las versiones en DVD)

⁶¹ SCHNEIDER y WILLIAMS, *Horror International*, pp. 3-4

aprovechan el estatus de un cineasta, también es parte de una dinámica transnacional para promocionar otros cineastas a una escala amplia y, en el caso de Muschietti y Álvarez, enseñar. Además, cabe reconocer los comentarios positivos anteriormente mencionados de los cineastas sobre las colaboraciones. Tales comentarios son diferentes de otros análisis de coproducciones en que un cineasta y/o los técnicos son latinoamericanos y tenían experiencias negativas y a veces explotadoras.⁶² Aunque las dinámicas de poder permanecen, las colaboraciones de Muschietti y Del Toro, Álvarez y Raimi y López y Roth sugieren que las coproducciones no tienen que ser así, y apuntan a otros modos de transnacionalidad del cine dentro del género de terror en que los cineastas latinoamericanos participan para que sus filmes lleguen a públicos en contextos geográficos sumamente diversos.

⁶² Véase, por ejemplo, ROSS, *South American Cinematic*, capítulo 3; FALICOV, “U.S.-Argentine Co-productions” y “Hollywood in Latin America”.

Bibliografía

Fuentes:

ÁLVAREZ, FEDE: *Evil Dead*, Estados Unidos 2013.

LÓPEZ, NICOLÁS: *Aftershock*, Chile/Estados Unidos [2012] 2013.

MUSCHIETTI, ANDRÉS: *Mama*, España/Canadá 2013.

Literatura crítica:

“Acerca de Film Commission Chile” [<http://filmcommissionchile.org> (última consulta: 28/05/14)].

“Aftershock” [www.imdb.com (última consulta: 23/05/14)].

“Ataque de Pánico” [www.imdb.com (última consulta: 15/05/14)].

“Dawn of the Dead” [www.imdb.com (última consulta: 2/07/14)].

DUNLEAVY, TRISHA/JOYCE DUNLEAVY: *New Zealand Film and Television: Institution, Industry and Cultural Change*, Bristol (UK)/Chicago: Intellect 2011.

“Entrevista a Fede Álvarez director de Posesión infernal (Evil Dead)” (30/10/13) [<http://www.terrorweekend.com/2013/10/entrevista-fede-alvarez-director-de.html> (última consulta: 27/05/14)].

“Evil Dead (2013) – Sam Raimi On New Director Fede Álvarez” (6/04/13) [<https://www.youtube.com/watch?v=8gYfiYnT4YA> (última consulta: 23/05/14)].

FALICOV, TAMARA: “U.S.-Argentine Co-productions, 1982-1990: Roger Corman, Aries Productions, ‘Schlockbuster’ Movies, and the International Market” en: *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 34.1 (2004), pp. 31-38.

— “Hollywood in Latin America: How Mexico and Argentina Cope and Cooperate with the Behemoth of the North”, en: JANET WASKO/PAUL McDONALD (eds.): *The Contemporary Hollywood Film Industry*, Oxford: Blackwell Publishers 2008, pp. 264-276.

FLEMING, MICHAEL: “‘Panic’ pushes Hollywood buttons” [<http://variety.com/2009/film/news/panic-pushes-hollywood-buttons-1118011936/> (última consulta: 2/06/14)].

FRUMKES, ROY: *Document of the Dead*, Estados Unidos: Synapse [1985] 2012.

GERSTNER, DAVID/JANET STAIGER (eds.): *Authorship and Film*, New York: Routledge 2003.

GRAY, JONATHAN: *Shows Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York: UP 2010.

“Guillermo Del Toro” [www.imdb.com (última consulta: 22/05/14)].

“Guillermo del Toro ayuda al argentino Muschietti a tener un amplio estreno norteamericano” (16/01/13) [<http://www.noticine.com/iberoamerica/36-iberoameri>]

- ca/18334-guillermo-del-toro-ayuda-al-espanol-muschietti-a-tener-un-amplio-estreno-norteamericano.html (última consulta: 23/05/14)].
- HARDING, OSCAR: “Mama: Interview with Director Andrés Muschietti” (8/06/13) [<http://whatculture.com/film/mama-interview-with-director-andres-muschietti.php> (última consulta: 9/05/14)].
- HJORT, METTE: “On the Plurality of Cinematic Transnationalism”, en: NATAŠA ĐUROVIČOVÁ/KATHLEEN NEWMAN (eds.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*, New York: Routledge 2010, pp. 12-33.
- HIGBEE, WILL/SONG HWEE LIM: “Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies”, en: *Transnational Cinemas*, Volumen 1 (2012), pp. 7-21.
- JORNET, RICARDO: “Veinte para Sitges 2013: Películas Recomendadas” (7/10/13) [<http://www.cineralia.com/2013/10/07/veinte-sitges-2013-peliculas-recomendadas/> (última consulta: 25/05/14)].
- KOOYMAN, BEN: “How the Masters of Horror Master their Personae”, en: STEFAN HANTKE (ed.): *American Horror: The Genre at the Turn of the Millenium*, Jackson: UP of Mississippi 2010, pp. 194-220.
- LÁZARO-REBOLL, ANTONIO: *Spanish Horror Film*, Edinburgh: UP 2012.
- “Mama”, [www.imdb.com (última consulta: 23/05/14)].
- MAILLÉ, EMILIO: *Miradas múltiples (La máquina loca)*. Alebrije 2012.
- MILLER, TOBY/FREYA SCHIWY/MARTA HERNÁNDEZ SALVÁN: “Distribution, the forgotten element in transnational cinema”, en: *Transnational Cinemas 2* (2012), pp. 197-215.
- MRAZ, JOHN: *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*, Durham, NC: Duke UP 2009.
- “No es juego, es un complot” (4/12/09) [http://www.montevideo.com.uy/nottiempolibre_97976_1.html (última consulta: 2/06/14)].
- ORTEGA TORRES, JOSÉ LUIS: “Arrástrame al infierno (Drag Me to Hell)”, en: *Cinefagia* (17/09/09) [<http://www.revistacinefagia.com/2009/09/arrastrame-al-infierno-drag-me-to-hell/> (última consulta: 1/06/14)].
- “¿Quiénes somos?” [www.prochile.gob.cl/importadores/ (última consulta: 28/05/14)].
- “Rob Tapert” [filmmakers.filmnz.com/rob-tapert (última consulta: 23/05/14)].
- ROTH, ELI: “Toronto: Eli Roth Reveals How the Fest’s Midnight Madness ‘Changed My Life’” (5/09/13) [<http://www.hollywoodreporter.com/news/toronto-eli-roth-reveals-how-619320> (última consulta: 24/05/14)].
- SANDERS, JOHN: *Studying Disaster Films*, Leighton Buzzard (UK): Auteur 2009.
- SCHNEIDER, STEVEN JAY/TONY WILLIAMS (eds.): *Horror International*, Detroit: Wayne State UP 2005.

- SHAW, DEBORAH: *The Three Amigos: The Transnational Filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu, and Alfonso Cuarón*, Manchester (UK)/New York: Manchester UP 2013.
- STAIGER, JANET: “Approaches to Authorship”, en: DAVID GERSTNER/JANET STAIGER (eds): *Authorship and Film*, New York: Routledge 2003, pp. 27-57.
- TAHANA, YVONNE: “NZ-shot movie screams to number 1” (9/04/13) [<http://www.nzherald.co.nz> (última consulta: 25/05/14)].
- “Terror a la argentina, con el respaldo de Del Toro” (12/01/13) [<http://www.lanacion.com.ar/1544922-terror-a-la-argentina-con-el-respaldo-de-del-toro> (última consulta: 26/05/14)].
- “Tras ‘ataque de pánico’ Federico Álvarez” (9/03/13) [<http://subrayado.com.uy/Site/noticia/21587/tras-ataque-de-panico-federico-alvarez-deslumbra-a-hollywood> (última consulta: 29/05/14)].
- VIERS, MICHAEL: “10 Things Sam Raimi’s ‘Evil Dead’ Can Teach You About Filmmaking”, (2/04/14) [<http://www.tasteofcinema.com/2014/10-things-sam-raimis-the-evil-dead-can-teach-you-about-filmmaking/> (última consulta: 1/06/14)].
- WALKUSKI, ERIC: “Guillermo Del Toro and Andres Muschietti Interview [sic]” (15/01/13) [https://www.youtube.com/watch?v=Ppmnc_-AUMs (última consulta: 1/06/14)].
- WEINTRAUB, SCOTT ‘FROSTY’: “Eli Roth and Nicolas Lopez [sic] Talk Aftershock, Clown, The Green Inferno & The Man With The Iron Fists; Roth Calls Fists A ‘Hip-Hop Kung-Fu Avengers’” (10/09/12) [<http://collider.com/Aftershock-Eli-Roth-Nicolas-Lopez-Interview/> (última consulta: 2/06/14)].
- WIERZBICKI, JAMES: “Psycho-Analysis: Form and Function in Bernard Hermann’s Music for Hitchcock’s Masterpiece”, en: PHILIP HAYWARD (ed.): *Terror Tracks: Music, Sound, and Horror Cinema*, London/Oakville, CT: Equinox 2009, pp. 14-46.
- “Youtube video leads to Hollywood contract” (17/12/09) [<http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/8417789.stm> (última consulta: 30/05/14)].