



HAL
open science

“ Cine y nacionalidad : la cuestión del remake ”

Nancy Berthier

► To cite this version:

Nancy Berthier. “ Cine y nacionalidad : la cuestión del remake ”. Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio, Iberoamericana; Vervuert, pp. 337-346, 2007. hal-04649306

HAL Id: hal-04649306

<https://hal.science/hal-04649306v1>

Submitted on 12 Aug 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nancy Berthier

Cine y nacionalidad: el caso del *remake*

La cuestión de la nacionalidad de los productos culturales fílmicos se plantea de manera mucho más compleja que en las demás artes. Si, en las clasificaciones clásicas, el criterio de nacionalidad oficial suele ser el espacio de producción, sin embargo, numerosos elementos vienen a veces a complicarlo: la existencia de coproducciones, la misma nacionalidad del director, la de los actores o de los miembros del equipo técnico, la ubicación de los espacios de rodaje, la topografía de la ficción, el idioma (o el acento) que se utiliza en ella, su vinculación a unas corrientes estéticas o a géneros nacionales o sus referentes culturales. La combinación de estos elementos, cuya lista dista de ser exhaustiva, no configura una nacionalidad objetiva y racional sino que contribuye a que una película se reconozca o no como parte del patrimonio cultural nacional, una noción que se ha desarrollado de manera espectacular durante estas dos últimas décadas, hasta el punto de que el historiador Jacques Le Goff ha hablado recientemente de una auténtica “explosión” actual de la noción de patrimonio que vincula con la “historia de las construcciones identitarias” (1998: 11-13).

¿Qué es una película española?, la cuestión es compleja y merecería un amplio estudio tanto en un plano sincrónico como diacrónico.¹ Quisiera enfocar aquí el problema de la nacionalidad con respecto al cine español desde una perspectiva singular, hartamente limitada y por supuesto no exhaustiva, pero que sin embargo permite plantear unas cuestiones que me parecen esenciales. Se trata del *remake*, o mejor dicho, de una de las categorías del *remake*, que bautizaré “*remake* transnacional”, que consiste en volver a hacer una película en un ámbito nacional distinto del original. Esta categoría se ha desarrollado mayoritariamente en la cinematografía norteamericana que desde muy temprano en su historia, retomó películas, esencialmente europeas, adaptándolas para su propio público. El “*remake* transnacional” permite plantear la cuestión de la nacionalidad en el cine en el marco comparativo de una relación entre las cinematografías no norteamericanas y la industria cinematográfica dominante de Estados Unidos. En un artículo sobre los *remakes* norteamericanos de películas francesas, Raphaëlle Moine propone una hipótesis de trabajo que podemos adoptar y adaptar aquí para el cine español: “el análisis de una serie de parejas ‘versión francesa/su *remake* americano’ (...) ofrece un terreno en el cual se observan las identidades de las dos cinematografías, sus diferencias pero también sus puntos de convergencia” (2002: 72). En

¹ La cuestión de la nacionalidad en el marco del cine español fue el tema de un coloquio que se celebró en junio de 2006 en la Casa de Velázquez de Madrid, titulado “Cine, nación y nacionalidad(es) en España”, co-organizado por el Crimic de la Universidad de París-IV Sorbona, la Casa de Velázquez de Madrid (Benoît Pellistrandí) y el LCE-Grimia de la Universidad Lumière de Lyon (Jean-Claude Seguin).

este breve estudio, a partir del caso concreto del *remake* de *Abre los ojos* película de Alejandro Amenábar estrenada en España en 1997, hecho por el norteamericano Cameron Crowe tres años más tarde bajo el título de *Vanilla Sky* (2000), quisiera proponer modestamente unas pistas de reflexión en torno a la compleja cuestión de la nacionalidad fílmica.

La figura de Amenábar pertenece al grupo de los “20 nuevos directores del cine español” destacados por Carlos F. Heredero en 1999, en el ensayo que llevaba dicho título; o sea, un grupo de cineastas jóvenes que han contribuido a cambiar profundamente el panorama de la producción nacional a partir de los noventa. Según Heredero, uno de los rasgos que caracterizó el cine de varios de estos directores, respecto con la década anterior, fue su asimilación de “los moldes codificados por el cine americano”, en particular del cine de género:

[M]uchos de los nuevos cineastas confiesan que vuelven sus ojos hacia determinados cauces genéricos, que son habituales en la producción americana, como arsenal del cual extraer la vitalidad que echaban de menos en el cine español de la década anterior y cuya ausencia –según ellos– tanto les alejaba de sus imágenes y de sus propuestas (Heredero 1999: 23).

En una carta abierta colectiva publicada en la revista *Plano corto*, órgano de expresión de los nuevos realizadores, en el año 1996, se criticaba precisamente el “localismo provinciano” del cine nacional. La americanización del imaginario cinematográfico español de hecho correspondía con cierta “deslocalización” o, dicho de otro modo, “desnacionalización” del mismo. Esta representaba por una parte la posibilidad de competir en el mercado de la distribución nacional con el cine norteamericano dominante y por otra parte de tener cierta repercusión a nivel internacional. Entre los “20 nuevos directores del cine español” citados por Heredero, sin lugar a dudas fue Amenábar quien más “americanizó” su imaginario en sus dos primeras películas, *Tesis* (1995) y sobre todo *Abre los ojos* (1997). De hecho, este filme es presentado por Heredero como

el ejemplo más representativo del camino por el que circulan varios de los nuevos cineastas aparecidos en esta década, empeñados en volver su mirada hacia la gran tradición clásica de Hollywood para extraer de su arsenal genérico fórmulas operativas que les permitan conectar, eficazmente, con un público de amplio espectro (1999: 41).

En efecto, aunque resulte difícil encasillar *Abre los ojos* en un género en particular, sí que sus referentes genéricos más obvios son norteamericanos: definida en su estreno sea como *thriller* (o a veces como *thriller* futurista), sea como película de ciencia ficción, cine fantástico o melodrama, reúne de hecho unos componentes genéricos pertenecientes sin lugar a dudas a todos estos ámbitos que se utilizaron mayoritariamente en el cine *hollywoodiense*. Por otra parte, fuera del marco genérico, el horizonte intertextual de la película está dominado por unas referencias claramente norteamericanas (o de películas realizadas en Estados Unidos), como es el caso de *Vertigo*, la

película realizada por Alfred Hitchcock en 1958, y esto, no solamente desde un punto de vista temático general, sino también con la presencia de un plano-homenaje, destinado a subrayar concretamente esta filiación: en su apartamento, cuando Sofía sale de su habitación, es filmada de la misma manera que Kim Novak en *Vertigo*. En uno de los “extras” del DVD de *Abre los ojos*, Amenábar incluso confesaba que había estado a punto de señalar con más insistencia todavía el homenaje utilizando citas de la banda de sonido de la película de Hitchcock. Fuera de *Vertigo*, *Abre los ojos* contiene numerosos otros referentes sacados del cine norteamericano que la crítica, en el momento de su estreno, señaló. Por ejemplo, en otro momento de la película, cuando César lleva el dedo índice a su boca a contraluz, muchos vieron una alusión a una de las imágenes más famosas de *ET* de Spielberg (1982) (Gómez/Navarro 2002: 55). También el espectador podía recordar al ver *Abre los ojos*, una película americana anterior, *Total recall* de Paul Verhoeven (1990), con la cual la película de Amenábar tenía muchos puntos en común al presentar un relato fundamentado en unos personajes enfrentados con el problema de distinguir el sueño o lo virtual y la realidad. Por fin, la inscripción de *Abre los ojos* en un paisaje imaginario más propio del cine americano se confirmó retrospectivamente por el estreno casi contemporáneo de dos películas norteamericanas, rodadas por las mismas fechas que ésta, que presentaban sorprendentes semejanzas con ella: *The Game*, de David Fincher y *Lost Highway* de David Lynch, las dos producidas, al igual que *Abre los ojos*, en el año 1997. Más tarde, la temática de *Abre los ojos* (la de las relaciones complejas entre lo virtual y la realidad) así como su manera de desarrollarla con cierta hibridez genérica (*thriller*, drama, ciencia ficción) se prolongaría en numerosas producciones norteamericanas: *Dark City* (Proyas 1998), *eXistenZ* (Cronenberg 1999), *The Thirteenth Floor* (Rusnak 1999), *The Matrix* (Wachowski 1999) o *AI* (Spielberg 2001). *Abre los ojos* tiene más puntos en común con estas producciones que con el conjunto de las películas que en el año 97 se hacían en su país. El *Washington Post* escribió que *Abre los ojos* era “a Spanish version of *The Matrix*” sin reparar en que la supuesta copia se había realizado dos años antes que la supuesta versión original.²

De modo que tal vez no sea de extrañar que *Abre los ojos* sea presentada en el Festival de cine independiente de Sundance en el año 1998 y que haya gustado. Hasta tal punto que a raíz de ello, consiguió distribuirse en el mercado nacional estadounidense, habiendo comprado los derechos de distribución la sociedad Live Entertainment. No obstante, en el cerradísimo mercado interior del país, por más americanizada que fuera y por mucho que hubiera gustado en el ámbito muy reducido de Sundance, sus perspectivas de difusión eran modestas por ser al fin y al cabo una película no americana. Se estrenó el 18 de abril de 1999 en diez pantallas (y permaneció en

² Para una lectura de *Abre los ojos* y *The Matrix* como ciberficciones, *cfr.* Pohl 2002.

pantalla hasta el 20 de junio 1999); la vieron 72.976 espectadores (1.794.047 en España). Lo cual se podía considerar como un éxito, si lo comparamos por ejemplo con otra película española que se estrenó en Estados Unidos en 1999, *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar, el 21 de noviembre, presente en sólo dos pantallas.³ Pero un éxito muy limitado si comparamos la distribución de *Abre los ojos* con *The Matrix*, de la que hablamos ya, que se estrenó en el mes de abril de 1999, como *Abre los ojos*, pero de entrada en 2.849 salas, permaneciendo hasta el mes de diciembre en pantalla: resulta obvia la desigual representación de la película española y de la película norteamericana en el mercado nacional.

Según Raphaëlle Moine, cuyo artículo citamos anteriormente, precisamente uno de los motivos que permitirían comprender la importancia de los *remake* dentro de la cinematografía norteamericana sería “la distribución casi confidencial de las películas no-anglófonas en Estados Unidos”, a lo cual se añade “la ausencia de una cultura del doblaje y de los subtítulos” (2002: 65). Para un productor no americano, la venta de los derechos de *remake* puede ser en efecto mucho más rentable que la perspectiva de una limitada explotación comercial de una película en el mercado estadounidense. A la inversa, la compra de los derechos de *remake* de una película extranjera resulta más económica para un productor norteamericano que la adquisición de un guión original. De modo que la cuestión de la nacionalidad de las películas es fundamental en la práctica del *remake* transnacional. No se plantearía de la misma manera si las películas no-norteamericanas tuvieran unas posibilidades de amplia distribución y por consiguiente de recepción en el mercado nacional. A partir de allí, podemos considerar el *remake* transnacional como una operación que consiste fundamentalmente en “americanizar” una película extranjera.

El proceso de “americanización” se inicia en la misma fase de la producción. En el caso de *Abre los ojos*, de Amenábar, la iniciativa de hacer un *remake* fue el fruto del deseo compartido de una casa productora (la de Paula Wagner y Tom Cruise), de un actor (el propio Tom Cruise) y de un director de cine (Cameron Crowe), norteamericanos los tres. Paula Wagner cuenta: “Vimos la película por separado, y después la vimos juntos, y supimos que se trataba del proyecto adecuado” (Chauvet/Mathivet 2002). La película de Amenábar se presenta por consiguiente como un punto de partida para un trabajo en común. *Vanilla Sky* fue principalmente producida por la sociedad Cruise/Wagner Productions, asociada con tres productoras estadounidenses (Artisan Entertainment, Summit Entertainment, Vinyl Films), aunque se mencione en los títulos de crédito finales la simbólica participación en ella de la Sociedad General de Cine (Sogecine S. A.). *Abre los ojos*, aunque coproducida con Francia e Italia (Les Films Alain Sarde, para Francia, y

³ Claro, antes de su reestreno 5 meses más tarde, después de ganar el Oscar a la mejor película extranjera (la semana del 2 de abril), se la podía ver en 145 pantallas, lo cual era todo un éxito para el cine español.

Lucky Red, para Italia), ofrecía en cuanto a ella un marco de producción predominantemente español (las Producciones del Escorpión, Sogecine, Canal + Sogepaq). El origen de la producción no carece de importancia en cuanto a la cuestión de la nacionalidad de las películas ya que determina lo que se mencionará en adelante en el momento de la distribución, el nombre del país o de los países productores, que en las fichas filmicas de las revistas o guías del ocio funciona como señal de nacionalidad. En una selección de fichas de carteleras consultadas o de carátulas de DVD, el espacio de producción de *Vanilla Sky* suele ser EE UU (para la versión DVD francesa, se la presenta sencillamente como “una producción Cruise/Wagner-Vinyl Films”) y el de *Abre los ojos*, España, al que a veces se añaden Italia y Francia.

Desde el punto de vista del equipo técnico, fuera de la presencia en los títulos de crédito de Mateo Gil y de Alejandro Amenábar (“based upon the film *Abre los ojos*, written by AA and MG”), al final de la película, en *Vanilla Sky*, la mayor parte de las personas que trabajan en la película son técnicos fuertemente vinculados con el cine norteamericano y que lo sirven, aunque se integre también a personas con distintas nacionalidades o procedencias nacionales, en la mejor tradición *hollywoodiense*. Pero ninguno de los técnicos de *Abre los ojos* fue invitado a colaborar en *Vanilla Sky*. Desde este punto de vista, este “*remake* transnacional” no ha sido concebido como una posible oportunidad de intercambio artístico o económico. La americanización del filme de Amenábar ha supuesto una americanización del equipo encargado de llevarlo a cabo materialmente. Ni los citados Amenábar o Gil fueron consultados en ningún momento de la elaboración de la película. A la inversa, el equipo técnico de *Abre los ojos* era principalmente español, o con actividad profesional principal en el cine español, con alguna que otra presencia francesa o italiana (Alain Sarde o Andrea Occhipinti) debida al marco de coproducción. Entre los miembros del equipo técnico, el principal, el director de la película, Cameron Crowe, un valor seguro del cine norteamericano desde el éxito de *Almost famous* o *Jerry Maguire*, contribuía como ninguno a “americanizar” *Vanilla Sky*, relacionándola con el nombre de un cineasta conocido. En cambio, si Amenábar era ya alguien en su propio país cuando se estrenó *Abre los ojos*, dado el éxito de su película anterior, *Tesis*, fuera de España no tenía todavía la fama internacional que tiene hoy en día y que ha conquistado en parte gracias a su integración momentánea y parcial en la industria norteamericana con su tercera película *Los otros*.

En cuanto al equipo artístico, presenta un mismo principio de homogeneidad desde el punto de vista de la nacionalidad. Si dejamos de lado por ahora la presencia de la actriz española Penélope Cruz, que comentaremos más tarde, los principales actores y actrices de *Vanilla Sky* pertenecen al ámbito del cine norteamericano. Y no se trata de cualquier reparto. Tres de los actores que interpretan a los protagonistas pertenecían, cuando se hizo el *remake*, a la categoría de las

destacadas estrellas: Tom Cruise, Cameron Diaz y Jason Lee. Tres actores cuyos nombres se asociaban con grandes éxitos recientes del cine norteamericano y cuya actuación contribuía naturalmente a incluir *Vanilla Sky* en esta filiación. La presencia de Tom Cruise, sobre todo, que interpreta al protagonista, hace de *Vanilla Sky* una película de *stars* en la mejor tradición *hollywoodiense*: primero por el número de películas de gran éxito que colecciona desde principios de los ochenta, y por la fama de los directores con los que ha trabajado (Francis Ford Coppola – *Outsiders*–, Martin Scorsese – *The Color of Money*–, Oliver Stone – *Born on the Fourth of July*–, Stanley Kubrick – *Eyes wide shut*–, Brian de Palma – *Mission Impossible*– y un largo etcétera). Pero también por el hecho notable de que forma parte de la sociedad Wagner/Cruise y que como hemos visto antes, ha participado plenamente en la elección de *Abre los ojos* como punto de partida para *Vanilla Sky*. El productor Tom Cruise quería que fuera el actor Tom Cruise quien diera sus rasgos al César de la película de Amenábar. En *Abre los ojos*, el protagonista era interpretado por Eduardo Noriega, joven actor cuyo rostro se había descubierto en España a raíz del éxito de la primera película de Amenábar, *Tesis*. Su aspecto físico de muchacho guapo convenía perfectamente para el personaje de César, joven, guapo, rico, amado por las mujeres, cuyo mundo se derrumba el día en que un accidente lo desfigura por completo. La interpretación de Cruise del protagonista le confiere un sentido muy distinto al personaje: el David de *Vanilla Sky*, aunque poco distinto en su caracterización y desarrollo dramático del César de *Abre los ojos*, difiere profundamente de él porque el público reconoce detrás de David a Tom, y proyecta datos biográficos de éste, joven, rico, guapo, amado por las mujeres, sobre el personaje. Notemos que la desfiguración de Eduardo Noriega después del accidente es mucho mayor que la de Tom Cruise, cuya fealdad no alcanza la monstruosidad. Tal vez se pueda interpretar como una de las consecuencias del estrellato: la desfiguración no podía ser demasiado brutal para Tom Cruise.

En un reparto globalmente marcado por una obvia “americanización”, puede resultar extraña a primera vista la presencia de la española Penélope Cruz para interpretar uno de los papeles más importantes de la película y, supuestamente, muy codiciado: el de la mujer de la que se enamora David/Tom Cruise. En efecto, aunque la joven española era toda una estrella en su país, y sus actuaciones en *Jamón jamón* (1992) y en el oscarizado *Belle époque* (1992) habían contribuido a internacionalizar su carrera, lo cual se había concretado entre otras cosas por unos papeles en películas norteamericanas (en *Blow* de Ted Demme, por ejemplo, su película anterior, con nada menos que Johnny Deep de protagonista), sin embargo, no pertenecía a la misma categoría de actores que Tom Cruise y por otra parte, no entraba en la lógica de una americanización completa. Penélope Cruz era aparentemente una excepción en la operación de desnacionalización y renacionalización del *remake* de *Abre los ojos*.

Sin embargo, en un primer nivel de lectura, la integración de Penélope Cruz en el reparto de *Vanilla Sky* se puede relacionar con una tendencia creciente del cine norteamericano en los últimos años: la asimilación de actores hispanófonos, con orígenes españoles o latinoamericanos (Javier Bardem, Salma Hayek, Antonio Banderas, y Jennifer López, de origen portorriqueño, nacida en EE. UU.). La actuación de Penélope Cruz en *Vanilla Sky* se vincularía por consiguiente con la lógica propia del cine norteamericano contemporáneo y como tal no sería contradictoria con la operación de “nacionalización” llevada a cabo en este *remake* transnacional.

Pero se puede interpretar también de otra manera, complementaria. Para entenderlo, es necesario introducir aquí una diferencia entre dos categorías de *remakes* transnacionales: la primera – bautizada como *mainstream remakes* por Ginette Vincendeau en un artículo (1997)– consta de películas que han conseguido en su país de origen un gran éxito comercial y que se adaptan al público norteamericano por unos motivos esencialmente económicos (caso de *Three men and a baby* [1988], Nimoy, *remake* de la francesa *Trois hommes et un couffin* [1985], de Serreau, *Nine months* [1995], Columbus, *remake* de *Neuf mois* [1994] de Braoudé). En esta categoría, poco importa la relación del *remake* con la película original, que resulta ser un mero punto de partida, un pretexto argumental que a veces incluso ni se menciona en los títulos de crédito. A la inversa, existe una categoría de *remakes*, definidos como “self-conscious *remake*” por Ginette Vincendeau, mucho menos representada en la historia del cine norteamericano, que juegan con la película original y cuya adaptación se puede interpretar como un auténtico homenaje: como por ejemplo en el caso de *Breathless* (1983) de Mac Bride, *remake* de *A bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard o *Down and out in Beverly Hills* (1986), de Mazursky, *remake* de *Boudu sauvé des eaux* (1932) de Renoir. En el caso de *Vanilla Sky*, la presencia de la actriz Penélope Cruz, que interpreta el mismo papel que en la película original, con el mismo nombre de ficción, Sofía (mientras que otros personajes han cambiado de nombres), y una misma nacionalidad, que delata su fuerte acento cuando habla inglés, así como unas pocas palabras de español que pronuncia (su voz abre la película, la oímos decir en español “abre los ojos”), es uno de los elementos que permiten clasificar la película en la segunda categoría, la del “self-conscious *remake*”. La presencia de la actriz española en un *casting* globalmente americanizado introduce un pequeño juego intertextual que le permite a Cameron Crowe dialogar con la versión original, uno de los objetivos declarados del cineasta que decía en una entrevista en el momento del estreno: “espero que hayamos instaurado un diálogo estimulante con la película de Amenábar” (Chauvet/Mathivet 2002). Claro está que dicho dialogismo se ha de matizar si tenemos en cuenta el hecho de que el carácter confidencial de la difusión previa de la película original limitaba fuertemente sus efectos. No obstante, evidencia una de las características del “self-conscious *remake*” en su relación con la cuestión de la nacionalidad. No se trata siempre de una relación de fuerzas exclusiva y unilateral basada en una

mera apropiación nacional de una industria todopoderosa. El *remake* transnacional puede también ser el lugar privilegiado de unos intercambios y formas de reconocimiento.

De la misma manera que advertimos en el principio de este estudio, el hecho de que el cine español se regenerara en los años noventa en parte mediante una americanización de su imaginario, del mismo modo, pero a la inversa, el cine norteamericano, desde muy temprano en su historia, no dudó en fundamentarse en unos componentes foráneos (sea con la integración de personas, técnicos, directores, actores, sea a nivel del imaginario) para configurarse nacionalmente como una gran maquinaria integradora.

En el caso de Amenábar, el *remake* de *Vanilla Sky* se llevó a cabo junto con otra operación: la producción de la tercera película del director español, *Los otros*, dentro de un marco fundamentalmente binacional que representaba un paso más respecto a la cuestión del intercambio. Desde el punto de vista de la nacionalidad, *Los otros* se caracteriza por su hibridez, que se podría considerar como una síntesis de *Abre los ojos* y *Vanilla Sky*: primero a nivel de producción, financiada en parte por Estados Unidos, por la misma casa productora Cruise/Wagner Productions que para *Vanilla Sky*, en parte por España (Producciones del Escorpión, Sogecine, Canal +, principales productores de *Abre los ojos*) y en menor parte por Francia (Studio Canal). El equipo técnico era predominantemente español mientras que el equipo artístico, predominantemente anglosajón, destacando en él la actriz Nicole Kidman, cuyo nombre, a pesar de que no fuera de origen norteamericano, era uno de los valores más seguros del cine *hollywoodiense*. El idioma original era el inglés, y los principales lugares de rodaje españoles (Madrid y Santander), no habiendo querido Amenábar ir a rodar a Estados Unidos. Este producto híbrido, desde el punto de vista de la nacionalidad, supuso para el español Amenábar la posibilidad de una difusión internacional de su filme que le granjeó una fama planetaria: unos 17 millones de americanos la vieron y unos 14 millones de europeos. Sin embargo, para su película siguiente, el cineasta no dio el lógico paso adelante que le habría llevado a su propia “americanización” bajo la forma de una plena integración en la industria *hollywoodiense*, como lo hicieron muchos cineastas antes que él. Con *Mar adentro*, al contrario, asistimos a una forma de “re-nacionalización” con una producción esencialmente española y con unos equipos técnico y artístico locales como en tiempos de *Tesis* o de *Abre los ojos*. Pero a ello se añaden unos componentes sean formales, sean estéticos, sean temáticos que, lejos de “volver su mirada hacia Hollywood”, asumen claramente ya no una mera “nacionalidad” sino hasta podríamos decir que cierto “localismo” que se sitúa en las antípodas del universo de sus primeras películas. Esta

película es, paradójicamente, la que le ha permitido al joven cineasta ganar un Oscar a principios de 2005, claro que el de la mejor película extranjera, pero algo es algo.

Bibliografía

Chauvet, Amélie/Mathivet, Caroline (2002): “Europe 2 Cinéma: Rencontre avec L'Équipe Du Film”, en: *Comme Au Cinema.com*, enero, <<http://www.commeaucinema.com/europe2/news.php3?nominfos=4628&cinenews=4>>.

Gómez, María Asunción/Navarro, Santiago Juan (2002): *Alejandro Amenábar*. Paris: Collection Camera incógnita-Cinéastes.

Le Goff, Jacques (1998): *Patrimoine et passions identitaires*. Paris: Fayard.

Herederó, Carlos F. (1999): *Veinte nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza.

Moine, Raphaëlle: (2002): “Les remakes américains des films français: une question d'identités”, en: Barnier, Martin/Moine, Raphaëlle (dir.): *France/Hollywood. Echanges cinématographiques et identités nationales*. Paris: L'Harmattan.

Pohl, Burkhard (2002): “ABRE LOS OJOS (Alejandro Amenábar). Über Risiken und Nebenwirkungen der Virtuellen Realität”, en: Glasenapp, Jörn (ed.): *Cyberfiktionen: neue Beiträge*. München: Reinhard Fischer, pp. 149-177.

Vincendeau, Ginette (1997): “Hijacked”, en: *Sight and Sound*, julio, pp. 23-25.