



El apocalipsis doméstico: El fin del mundo según Jaume Balagueró

por Milagros Expósito Barea y Miguel Ángel Pérez-Gómez

INTRODUCCIÓN

La cinematografía de Jaume Balagueró está directamente enmarcada en lo que Adam Parfrey denominó como "cultura del apocalipsis". Se trata de una visión muy personal del fin del mundo en el ámbito de lo cotidiano. En el cine de este autor no se nos muestran ambientes distópicos, ni sociedades al borde del colapso o grandes catástrofes naturales, todo lo contrario, el apocalipsis nace en el propio hogar.

Balagueró construye su peculiar visión del fin del mundo a partir de su querencia por lo oscuro y por el espíritu milenarista de sus obras que abordan desde una estética lóbrega y feísta aquellos aspectos más arraigados en la sociedad humana como son la muerte, los ritos ancestrales como algo inamovible, la búsqueda del mal primigenio como superación de las religiones convencionales y la posibilidad de la sociedad moderna de poder abordar aquello que no puede explicar.

A lo largo de este artículo se analizarán las constantes: estéticas, discursivas y estilísticas; que definen el cine de Jaume Balagueró como un cine del apocalipsis en el cual convergen lo clásico y lo moderno dentro de lo que podemos llamar la *Nova Escola de Barcelona*¹ de la cual él es su máximo representante.

¹ Término enunciado por primera vez en el I Congreso de cine español celebrado en Málaga del 2 de noviembre al 5 de noviembre de 2010, en la ponencia *Balagueró, Plaza y Cerdá. La Nueva Escuela de Barcelona* de Expósito-Barea y Pérez-Gómez.



EL CINE APOCALÍPTICO ESPAÑOL

El cine de Jaume Balagueró se circunscribe dentro del cine fantástico español. Podemos considerar este género errático dentro de esta industria, hay dos grandes periodos: uno que ocupa la primera mitad de la década de los setenta, época conocida como la Edad Dorada del Fantástico Español; y la segunda que empieza de manera dubitativa a principios de los noventa y que llega hasta la actualidad. Sin embargo, si el fantástico ha sido un género en el que han existido directores muy prolíficos en determinadas épocas, el cine apocalíptico como tal no ha sido un tema demasiado explotado en la historia de nuestra cinematografía. Antes de abordar lo apocalíptico en la obra de Jaume Balagueró vamos a hacer un breve repaso al cine apocalíptico español y a la que denominamos como *Nova Escola de Barcelona*, colectivo dentro del cual se circunscribe este director.

La primera aproximación al tema del Apocalipsis dentro del cine español es una cinta de carácter político titulada *La hora incógnita* (1963) de Mariano Ozores en la que se recoge la tensión por escalada nuclear entre EEUU y la Unión Soviética, claramente influenciada por títulos como *On the Beach* (1959) de Stanley Kramer. En esa línea de desastres nucleares y futuros posibles existen una serie de películas menores en la década de los setenta, en la que la idea del fin del mundo aparece como una excusa argumental, estos films son: *El refugio del miedo* (1974) de José Ulloa, *Último deseo* (1975) de León Klimovsky, y *Espectro (Mas allá del mundo)*, (1977) de Manuel Esteba.

A pesar de este tibio inicio del cine apocalíptico ibérico, durante la primera mitad de la década de los setenta y con la llegada de la Edad de Oro del Fantástico Español se explota cierta idea de lo apocalíptico. El primer ejemplo es la primera saga de muertos vivientes producida en España, la tetralogía de los templarios ciegos dirigida por Amando de Ossorio compuesta por los títulos: *La noche del terror ciego* (1971), *El ataque de los muertos sin ojos* (1973), *El buque maldito* (1974) y *La noche de las gaviotas* (1975). La primera de ellas marcará las pautas de la serie teniendo su referente más cercano en *La noche de los muertos vivientes (Night of the Living Dead, 1968)* de George A. Romero y "la estética de los EC Comics" (Sala, 1999: 314).

Con estos elementos Amando de Ossorio "creó toda una mitología propia, hispana y exóticamente atractiva de cara al mercado internacional" (Sala 1999: 314). A pesar de ser cintas puramente *exploitation*, cómo la mayoría del cine de terror español de la época, nos encontramos con ciertos apuntes críticos al tardofranquismo. Las películas de esta saga se desarrollan en pueblos pequeños y aislados en los que se muestran micro sociedades, con personajes estereotipados, el simple hecho de mostrar a este tipo de sociedades aisladas es otra forma de representar a la sociedad española del momento con respecto a la comunidad internacional.

La siguiente cinta que abordará el fin del mundo a través de un apocalipsis zombie será *No profanar el sueño de los muertos* (1974) de Jorge Grau en la que la



causa de que los muertos resuciten son unos experimentos del gobierno en mitad de la campaña británica. La película se mueve entre el discurso ecologista y el de la crítica social, aunque a un nivel muy básico.

Hasta este momento histórico las cintas que bordan su discurso en torno a lo apocalíptico son en cierta manera una crítica a la dictadura en la que el país vive sumergido. Pero en 1976 se estrena una de las cintas más reconocidas del fantástico español: *¿Quién puede matar a un niño?* de Chicho Ibáñez Serrador. El aspecto más destacable de esta cinta es "que diferían en forma y contenido de lo que entonces se hacía en España" (Savater 1999: 195). La película se abre con imágenes documentales en las que se ven el sufrimiento infantil en los conflictos armados para luego llevarnos al otro extremo, al dolor que estos causan a los adultos, se produce un "desplazamiento de la empatía de las víctimas hacia 'monstruos'" (Esposito 2008: 103). El film se centra en el viaje de una pareja de turistas ingleses que al llegar a su destino no encuentran a nadie, pero a medida que pasa el tiempo se darán cuenta que los niños que habitan se han apoderado de la isla y que estos han ido asesinando y torturando a sus mayores como si de un juego se tratase. En esta cinta el fin de los tiempos viene concebido por un cambio generacional abrupto basado en la violencia.

Llegado el final de los setenta tenemos que dar un salto hasta la segunda mitad de la década de los noventa momento en el cual se revitaliza el género fantástico principalmente por el éxito del segundo film de Alex de la Iglesia *El día de la bestia* (1995) película en la que se narran las aventuras de un párroco que ha descifrado la fecha exacta del nacimiento de la bestia, para evitarlo viajará hasta el Madrid de final de siglo y empezará a ejercer el mal para ser uno de ellos. Le acompañaran en su aventura un heavy de Carabanchel y un *showman* italiano que presenta un programa esotérico de gran éxito.

En *El día de la Bestia* la aproximación al fin de los tiempos se hace a través del nacimiento del Anticristo, pero es a partir de la segunda mitad de la década de los noventa del siglo XX que se produce un cambio a la hora de acercarse a esta temática. Cintas como *Seven* (1995) de David Fincher inician un cambio en la visión del mundo en el fin de milenio influenciada por: la inmersión total en la "cultura del apocalipsis" (Parfrey 2002) el temido efecto 2000, el aumento de la *conspiranoia* y las sectas milenaristas que pasan a un primer plano de la actualidad. Fiel reflejo de todas estas inquietudes son: *Memorias del ángel caído* (1997) de Fernando Cámara y David Alonso, *Los sin nombre* (1999) y *Darkness* (2002) de Jaume Balagueró.

En *Memorias del ángel caído* se narran los extraños acontecimientos que suceden en una céntrica iglesia de Madrid: en primera instancia una luz cegadora congela el agua de las pilas bautismales, otro día un grupo de creyentes mueren tras comulgar y otros quedan ciegos, y para acabar un monaguillo muere por un desprendimiento en el interior del edificio. El párroco protagonista empieza tener visiones y a investigar por su cuenta hasta dar con un evangelio apócrifo que anuncia la llegada del ángel



caído. Esta cinta busca un verismo consistente en la subversión de los elementos iconográficos cristianos en pos de la narración (los fieles muertos por comulgar resucitarán a los tres días de morir², de manera que aquellos a los que se les ha hecho la autopsia han sido asesinados involuntariamente).

Para cerrar este apartado del cine apocalíptico español cabe destacar *3 Días* (2008) de F. Javier Gutiérrez, en la cual la acción nos sitúa en un pueblo 72 horas antes de que estalle un meteorito y la reciente *Fin* (2012) de Jorge Torregrosa en el que un grupo de amigos son, al parecer, los únicos supervivientes en un nuevo mundo donde tiene lugar un nuevo orden natural.

LA *NOVA ESCOLA* DE BARCELONA

Como se ha mencionado anteriormente el cine fantástico español está viviendo una nueva edad dorada en la que se distinguen tres grandes tendencias: por un lado esta lo que podríamos denominar el producto *mainstream*, de carácter anti intelectualista, se trata en gran parte de lo que podemos considerar como cinematografía oficial, aquella que opta a premios y se centra en un terror estándar que busca agradar a grandes públicos, está encabezada por directores como A. Amenábar y J.A. Bayona. Se caracterizan por un estilo impersonal y carente de trazas autorales. En segundo lugar está la ya extinta *Fantastic Factory* capitaneada por Julio Fernández presidente de la productora Filmax, que a finales de la década de los noventa emprendió dicho proyecto junto con Brian Yuzna con las vistas puestas en un mercado internacional con ganas de proyectos de explotación. Y en tercer lugar esta lo que podemos denominar la *Nova Escola de Barcelona* que casualmente se circunscribe dentro de la producción de Filmax, pero estilísticamente lejos de los productos *mainstream* y de explotación de dicha productora.

No debemos entender a la *Nova Escola* como un movimiento nacido a través de un manifiesto sino como un grupo de tres directores: Paco Plaza, Nacho Cerdá y Jaime Balagueró. Cada uno con un estilo personal, pero próximo, que comparte no solo las temáticas sino la forma de abordarlas. Se le denomina *Nova Escola de Barcelona* en referencia a la denominada Escuela de Barcelona que a mediados de la década de los sesenta realizaron un cine alejado de la producción nacional y con las miras puestas en las nuevas tendencias que venían de Europa. Así pues, y salvando las distancias, denominamos a este colectivo en referencia al anterior.

Los tres directores optan por un género cinematográfico concreto y trabajan en la ardua tarea de la representación formal de la obra, experimentando sobre ese género preciso y reinventado el horror. Tal vez su homogeneización temática los separa de la primera *Escuela de Barcelona* que tendía la heterogeneización y el caos en

² Al igual que Jesucristo. Evangelio según San Mateo 27:63 "A los tres días resucitaré".



la estructuración.

Desde sus inicios Balagueró nos sumerge en un mundo apocalíptico en el que se recogen todas las inquietudes del director, tanto en *Alicia* (1994) como en *Días sin luz* (1995) prometen un futuro poco halagüeño. El tiempo, el existencialismo o la obsesión con la deformidad y la enfermedad del cuerpo humano son los ejes que vertebran estas dos obras, la primera muy cercana a la obra del fotógrafo Joel-Peter Witkin³.

Estos trabajos están producidos, principalmente, por sus propios directores y en el caso de Balagueró contaba con Cerdá para sus dos primeros trabajos. La interrelación entre los tres es conocida desde sus inicios, de alguna u otra forma hay una reciprocidad en la participación de sus obras, sobre todo entre Balagueró y Plaza que han trabajado en proyectos conjuntos como las *tv movies* que cada uno de ellos hicieron para *Historias para no dormir*, *O.T La película*⁴ (2002), *REC* (2007) y *REC2* (2009). Del mismo modo hay una relación con parte del equipo técnico que suele rotar entre los trabajos de los tres directores, como por ejemplo, uno de los más destacados por su trabajo con la fotografía y creador de las atmósferas propias de estos directores es Xavi Giménez, poseedor de una gran sensibilidad para acercarse a los mundos que imaginan Balagueró, Plaza y Cerdá y capaz de construir auténticas perversiones icónicas⁵.

EL CINE DE JAUME BALAGUERÓ

Pero si debemos atender a una característica principal dentro de este grupo de realizadores es el carácter diferencial entre ellos, siendo Jaume Balagueró, por decirlo de alguna manera, la cabeza visible de este colectivo y el que amalgama unos rasgos autorales más marcados que Paco Plaza y Nacho Cerdá, basados en las temáticas y en las estéticas que abonan el terreno de lo apocalíptico en los micro universos familiares en la que se afianza una visión del fin del mundo fundamentada en la podredumbre de la sociedad actual. Ya desde su época de editor del fanzine *Zineshock*, *Revista de cine oscuro y brutal* hacía un seguimiento de las tendencias cinematográficas más extremas y a la cultura alternativa en las que entran en juego desde todo tipo de parafilias sexuales al culto a los asesinos en serie, pasando por la afición a los temas más insanos o interés por las sectas más atroces del planeta configurando la muerte y todo lo que le rodea como la nueva pornografía (Pérez-Gómez, 2009: 274).

³ Joel-Peter Witkin es un fotógrafo estadounidense reconocido por la temática y el estilo de sus fotografías que suelen rondar la muerte o el sexo a través de personas marginales para la sociedad.

⁴ Trabajo encargado por Filmax que se podría denominar "alimenticio".

⁵ Otros miembros regulares de los equipos técnicos de estas películas son (por citar algunos): Pablo Rosso, Javier G. Salmones (fotografía) o DDT(FX de maquillaje).



Ya en sus primeros cortos se nos muestra un mundo apocalíptico en el que se recogen todas las inquietudes del director, tanto en *Alicia* como en *Días sin luz* prometen un futuro poco satisfactorio, y no podría ser menos en su primera película en la que se sumerge de lleno en el mundo de las sectas milenaristas: *Los sin nombre*. Balagueró apunta aquí todas sus obsesiones: deformaciones físicas y del alma, películas *snuff*, sectas destructivas y sobre todo un líder enfermizo. Y de la que hablaremos un poco más adelante.

La segunda aproximación de Balagueró al mundo de las sectas es *Darkness* una película en la que la protagonista es la oscuridad y más concretamente el color negro⁶. La historia se centra en Regina una adolescente que vuelve con su familia a la casa de su padre. Al poco de llegar las cosas empiezan a ir mal y todos los acontecimientos extraños que suceden en esa casa, y por extensión con la familia, tienen su origen cuarenta años antes de la llegada de los protagonistas, cuando una secta intentó convocar la oscuridad a través del sacrificio ritual de sus hijos, pero la cosa falló, el círculo se rompió y el sacrificio ritual no se pudo ofrecer. La llegada de uno de los antiguos niños a la casa da lugar a la posibilidad de que esto suceda de nuevo.

La siguiente obra del director sería un título menor titulado *Frágiles* (2005), película que se desarrolla en un hospital infantil que está siendo atemorizado por el fantasma de una antigua cuidadora.

Dos años después llegaría *REC*, co-dirigida con Paco Plaza, grabada como si un reportaje en directo se tratase esta cinta recoge como una serie de vecinos de un edificio barcelonés sufren una patología que los convierte en bestias irracionales, y lo que en un principio parece ser un caso aislado se convierte en una epidemia. A esta le seguiría *REC 2* en la que siguiendo la misma dinámica que su predecesora ahonda en la búsqueda del origen del mal que se ha apoderado de los vecinos del inmueble⁷.

La última cinta del director es *Mientras Duermes* (2011) en la que el autor abandona el discurso milenarista y se centra en el mal terrenal encarnado en un conserje cuyo máximo deseo es hacer la vida imposible a sus vecinos, pero siempre a sus espaldas, como consecuencia de su desconocimiento de lo que significa ser feliz. El director abandona aquí sus temáticas habituales pero no los espacios en los que las representa, las grandes casas del centro de la ciudad condal.

LOS APOCALIPSIS DOMÉSTICOS: EL CLASICISMO NARRATIVO Y EL POSMODERNISMO ESTÉTICO

Jaume Balagueró aún en su discurso apocalíptico una doble vertiente, por un lado

⁶ Jaume Balagueró apuesta en sus películas por el color negro para ello utiliza una película especial de Kodak.

⁷ En 2012 se estrenó *REC 3: Génesis* dirigida por Paco Plaza, en la cual se producía un cambio de registro hacia un relato cinematográfico clásico y de carácter puramente lúdico. Por otro lado, Jaume Balagueró está preparando *REC: Apocalipsis*.



conviven los cánones clásicos de la religión que se plasma en el aspecto discursivo de sus películas y por otro lado lo que podríamos calificar de apocalipsis posmoderno que se pone de manifiesto en la parte estética de la su filmografía.

CONSTANTES ESTÉTICAS

Dichas constantes estéticas que configuran el apocalipsis posmoderno vienen definidas por lo que hemos denominado anteriormente como cultura del apocalipsis. Dicho concepto es el título de dos compilaciones de textos editados por Adam Parfrey⁸ en los que se recogía por primera vez en textos, entrevistas, manifiestos, etc. De aquellas personas que configuran la parte más oscura de nuestra sociedad: asesinos, pederastas terroristas, manipuladores, y por otro lado conspiracionistas y artistas extremos. Configurando un *grand guignol* en el que todo lo explicado en el libro es real como la vida misma.

Muchos directores han trabajado con esa estética, no solo sucia y feísta sino abonada a la realidad más oscura de nuestra sociedad, destacan filmes como *Henry, Portrait of a Serial Killer* (1986) de John McNaughton. Sin embargo, el cine Balagueró es heredero de la anunciada por Parfrey como cultura del apocalipsis, algo de lo que ya hacía gala, tal como se ha comentado anteriormente, en su fanzine *Zineshock*. El cineasta catalán sitúa el mal en el interior de las familias y las casas a través de cuatro características que veremos a continuación.

RECUERDOS ANALÓGICOS

La idea del recuerdo analógico va ligada a la de una narrativa atemporal, en ninguna de sus películas estamos seguros de en qué momento histórico estamos viendo. Sin embargo, dichos recuerdos ya sean a modo de cintas de audio, fotografías, grabaciones de video o recortes de periódicos, vinculan el tiempo presente de la película a un pasado no demasiado remoto.

Todo esto se pone de manifiesto en el aspecto estético con la aparición de lo que podemos denominar como recuerdos analógicos que buscan un efecto de palpabilidad con cierta capacidad de transmitir sensaciones a través del tacto. Se trata de una clara apuesta por la sinestesia. La utilización de esos recuerdos están vinculados con la relevancia que se le da al tiempo y, concretamente, al pasado ya que en cierto modo es una forma de volver visualmente a él y poder analizar así lo que ocurre en el presente o simplemente volver a un período que parece mejor que el que padecen los personajes en relato.

⁸ *Apocalypse Culture* (Amok Press, 1988) y *Apocalypse Culture II* (Feral House, 2000).



Este aspecto vinculado no solo a la temporalidad sino a marcar una posmodernidad apocalíptica a través de la utilización de lo analógico: cintas VHS en las que podemos encontrar grabaciones caseras y películas snuff en el caso de *Los sin nombre*. Las fotografías también aparecen en *Darkness* como forma de vincular los ritos del pasado con el presente, en el caso de *REC* es más perceptible esa vinculación entre tiempo y la cultura del apocalipsis, cientos de matraces llenos de polvo, recortes de presa sobrepuestos y una grabación que habla del mal concentrado en una persona, todo ello aumentado con la estética del directo.

Lo analógico se define como algo del pasado que debe ser ocultado, pero que cuando sale a la luz es el origen de todo mal, lo oculto, lo *underground* y lo prohibido.

AGUA

Prima la aparición del agua en todas sus variantes: en forma de lluvia, agua estancada, ríos, asociándola a fluidos corporales, etc. En una aproximación a los estudios llevados a cabo por Gilbert Durand (1982) sobre los símbolos creados por el hombre, aquí se hace patente la concepción sugerida en el "régimen nocturno" con respecto al agua. El "régimen nocturno" en contraposición con el "régimen diurno" representa la oscuridad, la angustia, lo femenino, la luna y en el caso que nos ocupa referente al agua estancada, oscura, sucia, la lluvia en la noche, etc. simboliza la muerte o el lado tenebroso y perverso de algo.

Del régimen nocturno nos quedamos con tres aspectos: los líquidos, la oscuridad y lo femenino. Los líquidos están presentes en múltiples formas desde la primigenia *Alicia* en la que los súbditos del ogro segregan unos fluidos espumosos y a la protagonista le llega su primera menstruación, a las aguas estancadas en las que aparece la víctima al inicio de *Los sin nombre*, sin olvidarnos de los fluidos corporales y la sangre de la saga *REC*.

En cuanto a la oscuridad queda patente, como veremos más adelante, la utilización del negro en su filmografía. En la obra de Balagueró oscuridad no implica nocturnidad, sino una idea de buscar lo tenebroso incluso en la claridad o el día. En cuanto a lo femenino ligado al régimen nocturno y al agua, la figura de la mujer aparece como eje primordial de las historias del autor como iniciadora, en ocasiones involuntaria, de todo lo que va a suceder.

FETICHISMO (INFIERNO DEL DOLOR)

Balagueró opta por una estética del fetichismo, principalmente en dos aspectos: el religioso y el quirúrgico. El primero es representado a través de la mostración de



crucifijos, imágenes religiosas y esculturas, por lo general puestas fuera de lugar y utilizadas con el propósito de mostrar la perversión de la religión en sí misma. La imaginería religiosa convertida en parareligiosa aparece desde un primer momento en *Alicia* y en *Días sin luz*, aparece también en *Los sin nombre* y se convierte en el elemento central oculto de las dos primeras películas de la saga REC. Establece, pues, una lectura corrupta de los iconos de la salvación del catolicismo para convertirlos en elementos de tortura y de perdición.

En cuanto al fetichismo quirúrgico se conjuga con el religioso, en cuanto a lo instrumental, el hecho de utilizar ambos fetichismos al mismo tiempo desacraliza y desespiritualiza los elementos religiosos poniéndolos a la altura de las herramientas físicas de la ciencia. Este fetichismo quirúrgico sirve para reforzar la idea de paraciencia vinculada al concepto de mal. Encontramos otros tipos de fetichismo como aquel referido a parafilias sexuales como son el plástico o las máscara (desde las máscaras de gas pasando por las mascarillas utilizadas por los médicos).

Dicha parafernalia fetichista ahonda en la idea que Balagueró tiene de ellos como elementos propios del infierno del dolor. Todos los accesorios están configurados para causar daño y horror, ni siquiera el supuesto recogimiento de la religión, ni el placer del sexo, ni la ciencia procura consuelo. Todo está encaminando a que el sufrimiento y el dolor sean los protagonistas de la vida de las personas.

NEGRO (OSCURIDAD)

La utilización del color negro para seguir reforzando la idea de oscuridad con la de mal para lo que se utiliza un tipo de película especial⁹ en la que el negro es visualmente negro al 100% lo que permite trabajar con un gran contraste. Asimismo, la oscuridad se acentúa con la estética del error vinculada a la luz, los cambios de tensión o lámparas fluorescentes a medio fundir son un recurso estilístico constante. Dentro de esa estética del error podemos incluir aquello que podemos calificar de: transiciones internas dentro del relato que descentra la imagen y la descomponen dando cierta sensación de desasosiego. Dicha práctica alcanza su máximo nivel en *REC* en el momento en el que es asesinada la primera de las infectadas. Tras verlo en "directo" la reportera interpretada por Manuela Velasco le pide al cámara ver otra vez la escena del asesinato.

⁹ "Los negros son absolutamente negros, eso requería un proceso de laboratorio y una película Kodak determinada que resultó ser la más cara del mercado. En el positivado se evitó el blanqueo y esto hace que los colores no sean tan vivos, pero en cambio el negro es mucho más intenso" (Quintana, 1999: 6).



CONSTANTES DISCURSIVAS

En el cine de Jaume Balagueró podemos encontrar de forma casi repetitiva una serie de constantes temáticas. Una de las características de este realizador es su aproximación a la esencia de un cine oscuro, tanto en temática como en estética, donde se pronostica un cambio en la rutina de sus personajes, un final desalentador muy alejado en todos los casos de un posible *happy end* y muy cercano al final de una etapa, propia de la literatura apocalíptica del fin del mundo.

Balagueró desarrolla en sus narrativas ciertos aspectos *borderline* muy alejados del cine de terror *mainstream*, la ausencia del mencionado *happy end* ya es una característica propia, a la que se le une una visión particular de la realidad que rodea a los personajes de sus películas, en muchos casos posibles marginados de la perfecta sociedad, con traumas de todo tipo por los cuales se insertan los miedos y comienza la catástrofe, el derrumbe y fin de la cotidianidad que es para este director el fin de la historia.

Este autor realiza retratos patológicos a través de una perversión icónica, crea *tableaux* del dolor y, por consiguiente, del horror que se esconde en los recovecos de la sociedad actual.

Siguiendo el resumen que elabora Piñero (2007: 14-19) sobre las características literarias comunes en el género apocalíptico y transportándolas a la filmografía de Jaume Balagueró podemos ver que la mayoría de puntos sobre el apocalipsis coinciden, de ahí que podamos hablar de un clasicismo narrativo apocalíptico. Las características son las siguientes:

- Los apocalipsis siempre son literatura de revelación, se busca el desvelamiento de nuevas realidades presentes o futuras, el caso que nos ocupa, el mal, su esencia y sus consecuencias son el testimonio revelador deseado. La llamada reveladora de Ángela a su madre en *Los sin nombre*, los textos sobre el *Ouroboros*¹⁰ en *Darkness*, los informes médicos en *Frágiles* o la documentación encontrada en el ático de *REC* y *REC2*.

- Los apocalipsis ocultan el nombre del autor o se amparan bajo un gran héroe del pasado. Cuando en las cintas de Balagueró aparece información relevante para el transcurso de los acontecimientos, ésta carece de persona física que firme la averiguación o profecía: *Los sin nombre* como claro ejemplo de seudonimia.

- El autor es un visionario de algún misterio que en la tierra es inaccesible para el resto de la población: Santini, el cura de *REC2*, el abuelo de *Darkness* o las videntes de *Frágiles*.

¹⁰ Símbolo que muestra a un animal serpentiforme, engullendo su propia cola, conformando con su cuerpo una forma circular, viene de *uróvoro*, de *oyrá*, que quiere decir cola y *borá*, que significa alimento.



- Las visiones o profecías se expresan en un lenguaje específico donde los símbolos o las especulaciones alfa-numéricas tienen un papel destacado: el sacrificio de los siete niños hace cuarenta años en *Darkness* en un eclipse solar, los estigmas del niño, la edad de la niña Medeiros, etc.

- En muchos casos interviene un ángel o ser celeste que acompaña al vidente o explica el significado de sus visiones, no es, por tanto, irrelevante que el nombre de la niña desaparecida en *Los sin nombre* se llame Ángela al igual que la reportera de *REC*, ambas tienen un papel destacado en el entramado final de las películas o que el protagonista de *Días sin luz* sueña con el ángel de la guarda.

- El contenido de estas visiones trata de algún modo sobre el origen del mundo o del sentido final de la historia. En *Días sin luz* Balagueró hace una analogía visual con el cuadro *El origen del mundo* (*L'origine du monde*) realizado por Gustave Courbet. Asimismo la consecución del mal primigenio y la propagación del mismo en la sociedad es sinónimo del fin de la historia que tiene su reflejo en la enfermedad y las plagas.

Las temáticas centrales sobre las que versan las obras de este autor tratan principalmente la muerte, el mal, la familia, la infancia y la religión. Seguir estos puntos claves nos ayudarán a entender el apocalipsis planteado por Balagueró.

LA MUERTE

La muerte debe ser entendida "como un inevitable *mal* supremo, extinción definitiva de la vida" (Castro de Paz en Domínguez, 2003: 47). El hombre es por naturaleza mortal pero el uso de la muerte como elemento simbólico y narrativo en la filmografía que nos ocupa hace que adquiera un carácter más trascendental que la simple extinción de la vida, "el dolor psíquico, el duelo y la melancolía son distintas respuestas conscientes y/o inconscientes del sujeto ante la muerte o desaparición de un ser amado" (Castro de Paz en Domínguez, 2003: 47). Sin embargo, aquí, las personas que mueren lo hacen para cambiar las vidas de los personajes principales, deben morir para poder alcanzar el fin de lo cotidiano y dar paso al apocalipsis, la ruptura. El cambio siempre se origina en el hogar, no solo entendido como lugar físico, sino como espacio en el cual los personajes principales se sienten cómodos, aunque en ocasiones coincidan con el lugar en el que viven, y es ahí donde la muerte suele convertirse en una pieza clave.

Si analizamos algunas de las películas comprenderemos el significado que puede llegar a tener la muerte para el desarrollo de los acontecimientos. El film *Los sin nombre* gira desde un inicio en torno a una muerte, la de la hija de la protagonista, cuando era solo una niña, pero una llamada telefónica años posteriores a este acontecimiento se convierte en la revelación necesaria para que comience su



apocalipsis particular. El resto de muertes que aparecen a lo largo de la película son meros sacrificios en pos de un mal que aún está por venir, en algunos casos llegan al punto de ser casi rituales.

La niña es parte de una sociedad secreta ocultista llamada *Los sin nombre*, durante todo este tiempo ha sido utilizada para aislar el mal en estado puro, la síntesis final, la maldad como un estado superior de consciencia. La muerte es, por consiguiente, el punto de partida y el punto final de esta historia.

En el caso de *Darkness* la muerte es parte de un ritual destinado a ser un acto de maldad inconcebible. El acto ceremonioso necesita que se tome el amor y el aliento de siete niños y cerrar el círculo con su sangre en un lugar determinado, dentro del círculo que se encuentra en el interior de la casa donde habitan los protagonistas de esta cinta, convirtiéndose así en un auténtico símbolo de la destrucción familiar y dando paso a un auténtico apocalipsis casero donde todos acaban absorbidos por la verdadera oscuridad, entendida como la maldad y al mismo tiempo como la propia muerte. El futuro que se cierne tras el ritual y la muerte de los siete pequeños a manos de sus padres es siniestro, con la sangre se abre la auténtica caja de pandora, todos los males del mundo estarían libres.

Otro ejemplo claro de la importancia que puede llegar a tener la muerte para este director se encuentra en *Frágiles*. Aquí lo que se representa es la delgada línea que separa el mundo de los vivos y de los muertos. De alguna forma hay personas que no aceptan que están muertas y se quedan cerca de aquellas otras personas que adoran, impidiendo en todo momento que su ser querido se aleje del lugar en el que habitaban juntos, lo que puede ocasionar que haga daño a todo aquel que intente separarlos.

En *REC* y *REC2* la no muerte por una especie de infección vírica es un hecho significativo para dismantelar la realidad en la que vive la sociedad. Como ya hemos mencionado con anterioridad, la muerte lleva implícita la cesación de la vida, es por este motivo que la existencia de unos no muertos o muertos vivientes plantea un entramado de preguntas sobre la propia existencia humana, al mismo tiempo que destruye la normalidad consuetudinaria, en primer lugar de un bloque de vecinos, y en segundo lugar de la propia sociedad.

EL MAL

En lo que respecta al mal, éste viene definido, principalmente, por dos personajes dentro de la filmografía de Balagueró. El primero de ellos es Santini en *Los sin nombre*, un paracientífico del mal. La idea de una paraciencia en torno al mal es recurrente en la obra del director, lo define en *Los sin nombre*, para completarlo en *Darkness* y



redefinirlo de nuevo en la saga *REC*, *REC2* y la futura entrega *REC Apocalipsis*. Se busca que el mal pase de ser un concepto a ser algo tangible, científicamente posible, y orgánicamente disfrutable. La fuerza de Santini como paracientífico/profeta (se une religión y ciencia con un fin común) radica en nuestra propia debilidad, en nuestra desesperación, en las pérdidas cotidianas y las consiguientes búsquedas sin respuestas. Todo ello en ciudades sin nombre, gente sin rostro, diálogos sin palabras y relaciones sin lazos que las unan. La paraciencia lleva el pensamiento irracional, el miedo a un estadio de pensamiento racional que nos avisa y nos hace comprender la existencia de lo irracional. Como dice Santini “el mal es la llave que abre puertas”.

El otro personaje que encarna el mal es el de Tristana Medeiros o, más conocida como la niña Medeiros que literalmente lleva el mal en su interior, es el mismo demonio. Esta niña es el origen del virus de ahí que sea necesario aislar la esencia química de su sangre para poder crear un antídoto, de nuevo se menciona el mal como algo tangible, como una esencia humana que puede ser estudiada igual que cualquier otro tipo de enfermedad contagiosa. Si el mal/enfermedad se propaga fuera del edificio, el fin del mundo es inminente. Tal y como se menciona en *REC2*: “Los ángeles que no guardan su dignidad el Señor los guardó en guaridas oscuras hasta el día del juicio final”.

En *Darkness* Balaguero recupera la idea del mal a través del un concepto más visual y menos abstracto, el de la oscuridad: vinculada al miedo atávico a la muerte, a lo desconocido, la Oscuridad evoca la Nada y el Caos; es decir, la confusión y el desorden, la noche primigenia del inicio de los tiempos, el comienzo del Universo y de la Vida, idea recurrente en las más diversas creencias religiosas. La oscuridad también enlaza con el Mal y toda su extensa mitología de demonios y monstruos. La Oscuridad es angustia y desamparo, aflicción e infortunio, melancolía y pesimismo (Navarro, 2005: 239).

La concepción del mal que nos presenta este director, por consiguiente, va más allá de la dicotomía clásica, de los valores transmitidos de generación en generación y compartidos sobre lo que supuestamente es bueno y malo y que han creado un alineamiento en la conducta de la sociedad, rechazando cualquier acto que haga incurrir al sujeto en el pecado, el delito o simplemente la transgresión.

LA FAMILIA

La familia es otro ítem destacado que hay que tener en cuenta, en parte porque el fin de la historia para Balaguero comienza en el propio hogar, en muchos casos sinónimo de la familia. La familia puede estar representada como una pesadilla, su entorno es un medio para la filiación y la maldición. Sean familias como las mostradas en *Los sin nombre* o *Darkness*, la comunidad de vecinos de *REC*, *REC2*, *Para entrar a vivir* (2006) o



Mientras duermes, además de las sectas como grupos disidentes y heterodoxos dentro de una religión. Se establecen dichas comunidades entorno a cabezas visibles institucionalizadas en la figura del patriarca en la mayoría de las ocasiones, y matriarcado, tan solo en algunos casos, que establecen las normas del grupo. Los lazos familiares suelen estar siempre rotos o en algunos casos quebrados, no son familias felices sino núcleos familiares desestructurados donde resulta más fácil que surja el caos, terreno fértil para que nazca el mal, el apocalipsis.

LA INFANCIA

La infancia es usada en el cine, la literatura y el arte como muestra de belleza, pureza e inocencia, es casi un territorio mítico: una criatura angelical, el habitante de un jardín perfecto, quizá un edén definitivamente perdido: es la imagen tipificada del niño que nos ha legado la cultura occidental durante siglos. Pureza, candor y victimismo ante las maquinaciones adultas, arquetipos de una bondad anterior a la caída del hombre (Cueto en Domínguez, 2003: 85).

Sin embargo, en toda la filmografía de este autor los niños son participes de la monstruosidad, en algunos casos encarnados por ellos mismos y en otros por algún adulto, personificando los horrores más desgarradores. Son protagonistas por acción u omisión y son representados como la imagen de cierta inocencia que se va pervirtiendo por el entorno en el que se encuentran, son manipulados y educados al mal y la perversión, de alguna forma, son participes de una futura generación abocada a la perdición e imposible de salvar.

El niño o la niña convertida en la representación del mal es algo perturbador para la mente humana ya que resulta peligroso a la par que desasosegante que bajo el disfraz de la apariencia de bondad se encierre la verdadera maldad, es casi inconcebible, ocasionando malestar al espectador que se debate entre la piedad y la repugnancia.

Si hacemos un breve repaso a la figura del niño en la obra de Balagueró nos damos cuenta que existe casi una debilidad enfermiza por mostrar a estos pequeños seres alejados de su concepción mítica.

En días sin luz el protagonista, un niño, narra los sucesos más aterradores de su vida como son: la horrible noche sin luz en la que nació, el momento en el que se quedó huérfano y fue adoptado por una dómine. *Los sin nombre* es todo un ejemplo de cómo una niña es capaz de padecer y hacer padecer a su madre el mayor horror de su vida.

En *Darkness* los niños son las víctimas y al mismo tiempo algunos de ellos se convierten en verdugos, al igual que ocurre en *Frágiles* donde un grupo de niños enfermos aislados en un hospital son martirizados por la conocida como "niña mecánica". Por último cabe citar al personaje de Úrsula en *Mientras Duermes*, un claro



ejemplo de infancia perversa que se mueve entre el mundo de la maldad caprichosa y el chantaje, un ángel con oscuras intenciones.

LA RELIGIÓN

En cuanto a la religión, en el término más amplio de la palabra, ésta se convierte en un cohesionador del resto de las temáticas centrales. Se puede observar cómo en la mayoría de las películas ésta distorsiona la visión que tenemos de cada uno de los temas anteriores, aparece de forma secundaria para introducir pasajes o personajes bíblicos que dan consistencia a la idea del apocalipsis de los textos clásicos.

OTRAS TEMÁTICAS

En un segundo término están aquellas temáticas de las que Balagueró se sirve para desarrollar las centrales, arriba expuestas, que hemos definido como paralelas y son las siguientes: el rito, la violencia y los tabús en torno a la infancia.

En las películas que nos ocupan se despliega un catálogo de ritos sobre el mal herederos de los primitivos cultos olvidados basados en la sangre. Estos ritos se utilizan como caminos de destilación de un mal primigenio y puro, acercándolo a la coyuntura de nuestra sociedad y sus circunstancias. Todo ello convertido en una paraciencia, que se desarrolla a través de los ritos en hospitales, consultas médicas, etc. lugares que albergan la propia ciencia. Espacios que suelen ser lugares abandonados y oscuros que se asemejan a antiguos centros de culto y rituales como las iglesias abandonadas.

La violencia es entendida como un acto primario del ser humano que se ejerce en función de la maldad del hombre como especie. Es el mal en todos los casos el que obliga a ejercer la violencia, que podemos considerar como intelectualizada ya que sirve a un fin mayor. Los asesinatos siempre tienen una razón: construir lo que antes se ha denominado el mal primigenio, son rituales y premeditados bajo el influjo de la familia o la religión.

Los tabús infantiles se muestran desde el momento en que aparecen niños asesinados en primer término como es el caso de *Los Sin Nombre*, en *Días sin Luz* son tratados como objetos sexuales, con dolencias y enfermedades casi incurables en *Fragiles*, o ejerciendo la violencia directa contra ellos como en *REC2* o *Darkness*.

En tercer y último lugar están aquellos temas sugeridos que están imbuidos dentro de las otras temáticas. Estos son: los otros, la enfermedad/deformidad y el sexo.

Los otros son aquellos que guardan los secretos que se abonan al mal, los que nunca muestran su rostro y si lo hacen es a través de falsas máscaras sociales, los que desconocemos. Esto viene denotado en gran parte por la territorialidad, por la



tenencia de espacios. En el caso que nos ocupa, los otros no son una minoría, ni siquiera son aquellos que tienen costumbres extrañas o que claramente están desubicados dentro de la sociedad. Se trata de colectivos amplios frente a personas individuales que luchan contra esa comunidad, de ahí se desprende la percepción de que son nuestras costumbres las bárbaras, no las de ellos.

En la enfermedad/deformidad se dibuja la pulsión escópica del espectador. Siempre presente de tal manera que el morbo atrae tanto al espectador interno de la película como el externo, ambos incapaces de apartar la mirada de la putrefacción moral que implica esas malformaciones, en ocasiones de nacimiento y pero en su mayoría causadas por el hombre.

El sexo se convierte en algo funcional, nada placentero, su función es la de traer hijos al mundo. Rara vez, por no decir nunca, está presente de forma implícita, exceptuando el caso de *Díaz sin luz* o *Mientras Duermes*, en los cuales se convierten en filias (pedofilia) o violaciones. Los niños son "fabricados" con un fin, ya sea como portadores del mal, como salvoconducto ritual o simplemente como miembros pertenecientes a un clan familiar.

CONSTANTES ESTILÍSTICAS

Una vez analizadas la estética y las temáticas de este director hay que tener en cuenta los espacios en las que éstas se ubican y los significados que estos aportan, al igual que el uso que se hace del tiempo, esencial en el mundo de los apocalípticos, donde la historia no es cíclica sino lineal.

EL ESPACIO

Podemos destacar como espacios significativos los hospitales y las salas forenses. Los hospitales son lugares que albergan el dolor, tanto natural como infringido, es el hogar de las enfermedades, del material quirúrgico, del padecimiento y el sufrimiento. Aparecen en: *Los Sin Nombre*, *Frágiles*, o *Mientras duermes*. Mientras que la sala de autopsias es el último paso, el de la muerte, donde los cuerpos cuentan a los vivos el dolor padecido (*Los Sin Nombre*), lugares de conocimiento de la verdad y del pasado.

Otro espacio recurrente son los escenarios rituales en los que se desencadena parte de la historia, de nuevo aportan información. Por lo general son lugares que tienen un significado especial para cada una de las comunidades que protagonizan las películas: en el caso de *Los Sin Nombre* en la que dicho espacio es un hostel abandonado en mitad del bosque en el que se fecundó a la niña protagonista. La casa de *Darkness* es templo ritual y símbolo del mal, el ático de *REC* y *REC2*, el piso de Clara en *Mientras Duermes*, etc. Se puede observar que muchos de estos lugares vinculan la



idea de ciencia y rito, en la cual la investigación constituye un dogma de fe al servicio de un fin superior.

No obstante, el tipo de espacio que más abunda en todas las películas son las casas: abandonadas o aquellas que están aisladas de los núcleos urbanos. Desde *Días sin Luz* a *Los sin nombre*, pasando por *Darkness* o el hospital de *Frágiles*, incluyendo la casa de vecinos protagonista en el díptico *REC* y *REC2* que es cercada por completo por la policía o el bloque de vecinos de *Mientras Duermes* o *Para entrar a vivir*. Son espacios en los que la idea de los insectos que pudren desde el interior es patente. Las casas suponen un lugar donde el mal se engendra alimentándose de los seres humanos que en ellas habitan.

Otro espacio recurrente son los pasillos configurados como espacios de nacimiento, es decir, úteros. Son los caminos que tienen que recorrer los protagonistas para encontrar la verdad que buscan. La maldad se encuentra siempre al final de ellos, escondida en la oscuridad.

Los ambientes son bipolares y se definen de diametralmente opuestos: Puros/sucios, habitados/deshabitados. Estos ambientes se solapan tanto con su propia función interna como con el carácter y función de los personajes que los habitan o los recorren. Son los espacios sucios y deshabitados en los que el rito toma forma y en los que los personajes protagonistas encuentran el camino. Se trata de desvirtuar aquellos lugares que en un principio pudieran parecer estar preparados para lo sacro aunque se les da el matiz de haber sido desacralizados. Cuando los personajes que provienen de los ambientes puros se adentran en los sucios en busca de respuestas es cuando surge el desasosiego, el sufrimiento y el dolor por conocer lo que verdaderamente se esconde tras ellos. Se podría asimilar a la idea metafórica de pasar a través del espejo.

EL TIEMPO

El tiempo se conjuga con el resto de elementos para formar un todo, desconocemos el tiempo concreto de los hechos o el tiempo que transcurre a lo largo de la historia. Son películas atemporales. La edad de los personajes, el nivel de putrefacción, la decrepitud o la enfermedad es lo que marca una sucesión temporal en la mayoría de las películas.

Prevalece la idea de dilatar el tiempo hasta lo imposible. Saber que algo va a pasar, estar seguro de ello, pero no saber exactamente el qué ni en qué momento, para ello prolonga cada instante en un último intento desesperado por retrasar lo inevitable. Así pues, podemos encontrar dos tipos de espacios temporales:

- Atemporal, poco marcado o de una contemporaneidad relajada. Muy denotado por lo que antes hemos denominado como recuerdos analógicos; las fotografías en papel pueden revelar antigüedad o contemporaneidad.



- Contemporáneas. Se trata de *REC* y *REC2* dos películas marcadas tanto en lo estilístico como en la forma por programas televisivos actuales y de un período concreto como son todos aquellos cuyo nombre está formado por la coletilla "Directo".

Pero el aspecto temporal al que se da más peso es al pasado. El pasado vuelve al presente para volver a imponerse. Pero en este caso no se trata de una concepción concerniente a la justicia poética, lo que vuelve es el mal, la muerte, la familia en el sentido más castrador de la palabra, una infancia marcada por el miedo y el desconocimiento. El mal retorna para tomarse su revancha y para instalarse, para que nadie se olvide de que fue protagonista en el pasado y que lo será en el presente. Como ocurre en la literatura apocalíptica y según define Piñero: "el autor presenta el pasado adornado de futuro" (2007: 16). Cuando hay un visionario éste toma parte de la información del pasado para cuestionar el presente y predecir el futuro (tal y como hace Santini o Albert, padre del séptimo niño en *Darkness*), el fin de los tiempos está siempre presente en el género apocalíptico y está claro que ulteriores predicciones se acabarán cumpliendo de una u otra forma.

Como hemos podido comprobar a lo largo de este artículo, el cine de Jaume Balagueró es de facto un cine apocalíptico donde convergen, tanto la estética oscura que vaticina el fin de los tiempos como las temáticas propias de la literatura clásica sobre el apocalipsis, todo ello bajo una marca autoral propia e indiscutible pero sin caer en los tópicos de este subgénero cinematográfico. Balagueró lo reinventa para traerlo al presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Balagueró, J. y Plaza, P., 2009, *REC2*, HDCAM, 85´.
- Balagueró, J. y Plaza, P., 2002, *O.T La película*, (documental), 90´.
- Balagueró, J. y Plaza, P., 2007, *REC*, DVCPRO HD (1080p/24), 78´.
- Balagueró, J., 1994, *Alicia*, 35mm, 8´.
- Balagueró, J., 1995, *Días sin luz*, 35mm, 11´.
- Balagueró, J., 1999, *Los sin nombre*, 35mm, 102´.
- Balagueró, J., 2002, *Darkness*, 35mm, 102´.
- Balagueró, J., 2005, *Frágiles*, 35mm, 101´.
- Balagueró, J., 2006, *Películas para no dormir. Para entrar a vivir* (tv movie), 68´.
- Balagueró, J., 2011, *Mientras Duermes*, 35mm, 102´.
- Cámara, F. y Alonso, D., 1998, *Memorias del ángel caído*, 35mm, 90´.
- Castro de Paz J.L., 2003, "La muerte y su representación fílmica. Las dos versiones



de *Imitation of Life* (John M. Stahl, 1934; Douglas Sirk, 1958)" en Domínguez V., *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, Valdemar, Madrid, pp. 47-60.

Cueto R., 2003, "El otro lado del jardín. Representación de la maldad infantil", en Domínguez, V., *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, Valdemar, Madrid, pp. 85-136.

de la Iglesia, A., 1995, *El día de la bestia*, 35mm, 103´.

de Ossorio, A., 1971, *La noche del terror ciego*, 35mm, 101´.

de Ossorio, A., 1973, *El ataque de los muertos sin ojos*, 35mm, 91´.

de Ossorio, A., 1974, *El buque maldito*, 35mm, 89´.

Durand G., 1982, *Las estructuras antropológicas del imaginario: Introducción a la arquetipología general*, Taurus, Madrid.

Esposito G., 2008, "Les revolees de l'an 2000" en *Mad Movies* nº 209, Junio 2008, Custom Publishing France, París, pp. 102-103.

Esteba, M., 1977, *Espectro (Más allá del fin del mundo)*, 35mm, 100´.

Fincher, D., 1995, *Seven*, 35mm, 127´.

Grau, J., 1974, *No profanar el sueño de los muertos*, 35mm, 95´.

Gutiérrez, F.J., 2008, *3 Días*, 35mm, 93´.

Ibáñez Serrador, Ch., 1976, *¿Quién puede matar a un niño?*, 35mm, 107´.

Klimovsky, L., 1975, *Último deseo*, 35mm, 94´.

Kramer, S., 1959, *On the Beach*, 35mm, 134´.

McNaughton, J., 1986, *Henry, Portrait of a Serial Killer*, 16mm, 83´.

Navarro A J. 2005, "La Fantastic Factory. Terror Made in Spain", en Aguilar, C., *Cine Fantástico y de Terror Español 1984-2004*, Donostia Cultura, San Sebastián, pp. 221-258.

Ozores, M., 1963, *La hora incógnita*, 35mm, 100´.

Parfrey A. (ed.), 2002, *Cultura del Apocalipsis*. Valdemar, Madrid.

Pérez-Gómez, M. A., 2009, "Holocausto cañí. Las visiones del fin del mundo en el cine fantástico español" en Jiménez Varea J., *The End: el Apocalipsis en la pantalla*, Editorial Fragua, Madrid, pp. 258-280.

Piñero A., 2007, *Los apocalipsis. 45 textos apocalípticos apócrifos, judíos, cristianos y gnosticos*, EDAF, Madrid.

Quintana E., 1999, "Name: Jaume Balagueró" en *Belio Magazine* nº 1, Madrid, pp. 4-7.

Romero, G.A., 1968, *La noche de los muertos vivientes (Night of the Living Dead)*, 35mm, 96´.

Sala A., 1999, "Las pulp-legends de Amando de Ossorio" en VVAA, *Cine Fantástico y de Terror Español 1900-1983*, Donostia Cultura, San Sebastián, pp. 309-329.

Savater F., 1999, "Bendita familia" en VVAA, *Cine Fantástico y de Terror Español 1900-1983*, Donostia Cultura, San Sebastián, pp. 193-196.



Torregrosa, J., 2012, *Fin*, 35mm, 90´.

Ulloa, J., 1974, *El refugio del miedo*, 35mm, 96´.

Milagros Expósito Barea es Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla donde trabaja como investigadora y docente en el Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura de la Facultad de Comunicación. Actualmente se encuentra inmersa en su tesis doctoral, centrada en el nuevo cine tailandés, tema sobre el que ha publicado numerosos artículos y capítulos de libros a nivel nacional e internacional.

mila.expositobarea@gmail.com

Miguel A. Pérez-Gómez es Licenciado en Comunicación Audiovisual por Universidad de Sevilla donde está realizando su tesis doctoral sobre la cultura audiovisual del fandom. Entre otros eventos académicos ha participado en congresos internacionales como *Queer Screen Cultures* (University of Nottingham, 2009), las *AATI Conferences* (2010 y 2011) (Italia) y *Beyond Don Juan: Rethinking Iberian Masculinities* (New York University, 2011). Es el editor del e-book *Previously On: Multidisciplinary Studies on TV Series in the Third Golden Age of Television* (<http://fama2.us.es/fco/frame/previouslyon.pdf>).

miguelperezgomez@gmail.com