

The background of the book cover is a deep blue. In the lower-left corner, there is a dark silhouette of a film projector. From the lens of the projector, a large, fan-shaped beam of light extends upwards and to the right. This beam is composed of numerous thin, overlapping lines in various colors, including white, yellow, orange, and red, creating a sense of motion and light. The overall composition is dynamic and evokes the classic image of a movie theater.

El cine español

Arte, industria y
patrimonio cultural

Teresa Sauret Guerrero
Javier Ruiz San Miguel
Ana Julia Gómez Gómez
Elisa Isabel Chaves Guerrero
(Editores)

Balagueró, Plaza y Cerdá. La Nueva Escuela de Barcelona

Milagros Expósito Barea y Miguel Ángel Pérez Gómez
Universidad de Sevilla

Introducción

Si a finales de la década de los sesenta Barcelona se convirtió en la capital del cine de vanguardia por su capacidad de aglutinar estilos heterogéneos así como realizadores de diferentes procedencias, en la década de los noventa la ciudad condal se vuelve a revitalizar cinematográficamente pero esta vez a través del cine de género. Una serie de jóvenes cineastas recogen el espíritu contestatario de los directores pertenecientes a la anterior *Escuela de Barcelona* y afincados en la capital catalana deciden abordar el cine desde un punto de vista extremo, con un ojo puesto en las tendencias *underground* tanto norteamericanas como europeas.

Lo que podemos denominar como una *Nueva Escuela de Barcelona* está compuesta principalmente por tres directores: Nacho Cerdá, Paco Plaza y Jaume Balagueró. La filmografía de estos directores corre en paralelo: en la década de los noventa desarrollan su carrera como cortometrajistas y en la primera década del siglo XXI desarrollan su carrera cinematográfica en largometrajes. Sin embargo, lo que hace que podamos considerar a estos cineastas como una tendencia, es 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, tema sobre el que giran gran parte de sus obras, los ritos ancestrales, como algo inamovible, y la posibilidad de la sociedad moderna de poder abordar aquello que no puede explicar.

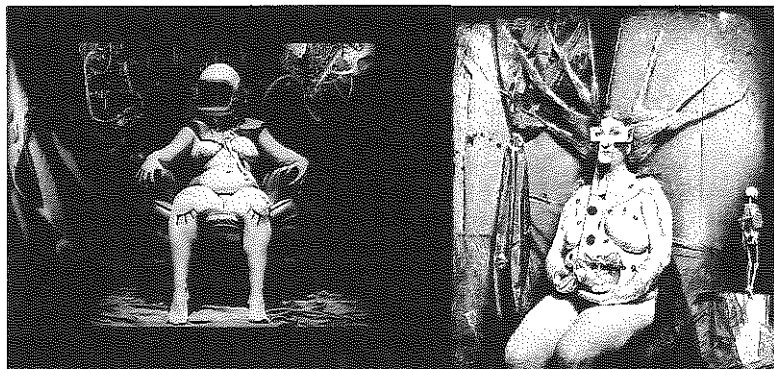
Este artículo pretende analizar las constantes estéticas, temáticas y formales de este grupo de directores.

Aproximación y características de la Nueva Escuela de Barcelona

A mediados de los años 60 hubo un grupo de cineastas contestatario localizado en Barcelona que volvía la mirada hacia Europa influenciados por la *Nouvelle Vague* francesa o el *Free Cinema* inglés y que dejaba a un lado el cine tradicional y castizo que provenía de Madrid. En realidad los directores que integraban lo que en un principio se denominó *Escuela de Barcelona* no tenían intención de crear un movimiento o una escuela en sí. No obstante, compartían una serie de premisas, la primera y fundamental era, el ya mencionado rechazo al cine folclórico madrileño, buscando una modernidad y un nuevo campo en las formas de expresión y representación, pero incluso se modificó la forma de producción, basando el sistema en la autofinanciación o financiación mediante una especie de sistema cooperativo. Se desarrolló, incluso, el trabajo en equipo en el que el intercambio de funciones era habitual, unos ayudaban a otros en todas las labores de realización de la película. Se trabajaba con actores no profesionales, en la medida de lo posible, y siguiendo los límites establecidos por el sindicato aunque esto no significaba no trabajar con grandes estrellas del momento como Paco Rabal o incluso Sara Montiel. La experimentación y la preocupación formal eran otros dos aspectos en los que se trabajaba meticulosamente. A principios de los 70 la Escuela de Barcelona comenzó a desestructurarse, en parte, debido al escaso éxito de las películas en cuanto a público, consecuencia de la incomprensión de éste hacia las obras.

Si ahora analizamos las obras de Jaume Balagueró, Paco Plaza y Nacho Cerdá coincidiremos en ver muchas de las pautas establecidas por el movimiento surgido en la década de los 60 aunque este grupo no es consciente de su existencia como tal y en algunos aspectos difiera de los que hemos colocado como predecesores. En primer lugar son tres directores provenientes de tres puntos geográficos diferentes e incluso de escuelas de cine diferentes pero que coinciden en la ciudad de Barcelona, punto de inicio e incluso localización fundamental e imprescindible para alguno de ellos. Jaume Balagueró es de Lleida pero estudió en el Centro de Estudios Cinematográficos de Cataluña (CECC), Paco Plaza es valenciano y estudió en la Escuela Cinematográfica y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM), mientras que Nacho Cerdá lo hizo en la Escuela de Cine de la Universidad del Sur de California (USC). Los tres 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 la estructuración.

La autofinanciación fue el modelo de producción de sus primeros trabajos, los cortometrajes y cartas de presentación de todos ellos. 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 Witkin¹.



Dos autores en torno al concepto de la matriarca. Imagen extraída del cortometraje *Alicia* (1994) Jaime Balagueró *Portrait of Nan, New Mexico* (1984) Joel-Peter Witkin

Balagueró, ya desde su época de editor del fanzine *Zineshock, Revista de cine oscuro y brutal*²,

*Hacia 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*³.

Si nos acercamos a la obra de Plaza en su primera etapa como cortometrajista destaca *Abuelitos* (1999), de atmósfera fúnebre, asfixiante y con hedor a medicamento para ancianos, esta obra se encuadra ya como propulsora de un estilo común de enfermedad y muerte. Ésta última que igualmente nos presenta Nacho Cerdá con

¹ 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. Realiza auténticos bodegones del horror con cadáveres o partes de ellos.

² Este fanzine, poco profesionalizado, tenía DIN A4 y 40 páginas en blanco y negro con portada en color.
³ PÉREZ GÓMEZ, M.A., "Holocausto cañí. Las visiones del fin del mundo en el cine fantástico español", en JIMÉNEZ VAREA, J., *The End: el Apocalipsis en la pantalla*, Madrid, Editorial Fragua, 2009, p. 274.

su Trilogía de la Muerte en versión corto; conformada por *The Awakening* (1990), proyecto que llevó a cabo en la Escuela de Cine de La Universidad del Sur de California en la que el tiempo y la propia muerte son los dos temas fundamentales, centrada en el espíritu tras muerte, el eje central que vertebra la obra. *Aftermath* (1994) fue un cortometraje que trajo consigo la controversia, coincide en el tiempo con el ultragore alemán. Este corto se centra en el tratamiento que reciben los cuerpos en una sala de autopsia a manos de un forense retorcido y con una filia acorde a su trabajo, la crudeza de las imágenes unidas al tabú que *entraña la convirtieron en una obra de la que todo el mundo hablaba y sólo unos cuantos habían visto*. Representaba la carne tras la muerte. *Génesis* (1998) es el cierre y continuum de la vida en función de la muerte dentro de esta trilogía. La historia trata sobre un escultor que tras perder a su esposa en un accidente de tráfico comienza a trabajar en una estatua de la mujer fallecida. Éste se da cuenta que un día la estatua comienza a sangrar, ésta está *adquiriendo humanidad mientras el artista sufre una petrificación de su cuerpo, hay una simbiosis entre la obra y el artista, para que viva uno tiene que morir el otro*.

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.

Otra peculiaridad de estos realizadores es que trabajan para la misma compañía, *Filmmax* que se dedica a la creación, producción, postproducción, distribución y exhibición de películas. *Filmmax*, dirigida por Julio Fernández, es una compañía que apuesta por el cine de género como es el fantástico y el terror con capital 100% español, de ahí que haya acogido bajo su ala a tres de los principales directores de este género en nuestro país con estilo propio y exportables

⁴ Trabajo encargado por *Filmmax* que se podría denominar "alimenticio" ya que está alejado de las temáticas propias de estos directores.

⁵ Otros miembros regulares de los equipos técnicos de estas películas son: Pablo Rosso, Javier G. Salmones (fotografía), Llorenç Miquel (diseño de producción), Jaume Vilalta, Bernat Vilaplana, Luis de la Madrid (montaje), Francesc Gener, Mikel Salas, Xavier Capelles y Carles Cases (música), Dani Fontrodona (sonido) o empresas como Filmtel FX (FX digitales) y DDT(FX de maquillaje). El recurrir a estas personas una y otra vez refuerza la idea de autoría por parte de estos directores.

internacionalmente. *Filmmax* incluso llegó a sacar un sello cinematográfico propio de género fantástico denominado *Fantastic Factory*. *Fantastic Factory* es un proyecto encabezado por Julio Fernández y Brian Yuzna que consiste en la producción de cine de género fantástico para el mercado internacional: Japón, Asia, Norteamérica y Latinoamérica; revitalizando la idea de la productora *Profilmes* fundada por Antonio Pérez Giner y Ricardo Muñoz Suay a principios de la década de los 70 y con una producción centrada en el fantástico. Existen dos vertientes: la de directores norteamericanos y la de directores españoles. Si la primera vertiente del proyecto ha sido más bien irregular, la segunda ha sido más satisfactoria con la participación de directores como Balagueró o Plaza. Este sello tuvo vigencia desde 2001 a 2007 y bajo él se presentaron dos películas de los directores que nos ocupan como son *Darkness* (2002) de Balagueró y *Romasanta* (2004)⁶ de Plaza. Ambas con una mezcla de actores nacionales e internacionales y rodadas íntegramente en inglés. El reparto actoral también en una característica propia de los tres realizadores. Normalmente suelen ser actores poco conocidos, exceptuando contados casos, entre los que se sitúa una amalgama de reparto nacional e internacional que se puede identificar con la idea de la *Escuela de Barcelona* de usar actores no profesionales. En este caso concreto difiere en cuanto a la profesionalidad y se busca el desconocimiento de estos. Una de las causas de esta selección es que así es más difícil la identificación del personaje con el actor que lo interpreta y permite al espectador sumergirse de lleno en los acontecimientos que el film presenta.

Si Paco Plaza y Jaume Balagueró trabajaron casi por las mismas fechas para *Fantastic Factory*, también tienen en común que su obra prima eran sendas adaptaciones del autor británico Rampsey Campbell⁷, *Los Sin Nombre* (1999) de Balagueró y *El Segundo Nombre* (2002) de Plaza. *Los sin nombre* desentraña el recorrido que tiene que hacer una madre en busca de una hija desaparecida, en un primer momento se piensa que ésta ha sido secuestrada y asesinada pero cinco años después recibe la llamada de alguien que parece ser su hija. Lo que encuentra esta madre es dolor, sufrimiento y oscuridad, las claves para la filmografía del director. La niña fue secuestrada por una secta destructiva que busca la pureza del mal, el mal primigenio, con un líder enfermizo que planea un final basándose en un auténtico infierno del dolor. *El Segundo Nombre* también tiene una como ejes a la familia y la religión y concretamente una nueva secta como es la de los *Abrahamitas*, en este caso se trata de un pacto impío de sangre familiar en la que se acaba con el primogénito de cada familia. Ambas películas se encuentran marcadas por la

⁶ Película inspirada por el único caso real de un hombre-lobo juzgado en España conocido como *O lobishome de Allariz*.

⁷ *The Nameless* (1981) y *Pact of the Fathers* (2001).

pesadilla como entorno, la familia como medio y la filiación como maldición.

Nacho Cerdá con su primer largometraje, *Los Abandonados* (2006), si exceptuamos el falso documental *Ataúdes de Luz* (2002) que gira en torno a la muerte de un director, se desliga un poco del camino que comenzaron y siguen Jaime Balagueró y Paco Plaza aunque mantiene en mente la idea de la familia, la muerte, el hogar y el horror se centra más en un planteamiento psicológico en el que la experimentación fílmica se muestra patente en todo el film. *Los Abandonados* cuenta la historia de Marie que se ve obligada a regresar desde Estados Unidos a su país de origen en la Europa del Este para ver el testamento de su difunta madre que le ha dejado en herencia una granja situada en las montañas, lugar que se cree maldito y donde vivió recluida los últimos años antes de morir. Marie decidirá acercarse a la casa y echar un vistazo por su cuenta, ajena al horror que allí se esconde y donde conocerá su verdadero pasado.

Estos son algunos de los títulos que conforman la filmografía de estos tres realizadores españoles que han conseguido revitalizar y hacer productivo un género como el fantástico y de terror en nuestro país bajo un sello propio de estilo y con unas características definitorias que serán analizadas en el siguiente punto.

El apocalipsis en cuatro tiempos. Características definitorias

Antes de pasar con las características que definen a estos directores como autores tendremos en cuenta en el periodo en el que estos empiezan a rodar sus primeras obras. Se trata de lo que se ha dado a conocer como la cultura de fin de milenio. Sin embargo, debido a los parámetros temáticos, que más adelante veremos, es necesario incluirlos en lo que Adam Parfrey dio a conocer como *cultura del apocalipsis*, es decir, aquella cultura que se generó en la década de los años noventa aparte no sólo de la cultura oficial sino que también de aquella que se generaba al margen de los circuitos intelectuales más alternativos y que estaba sumida en la desesperación de "el simulacro cristiano previsto para el fin del mundo"⁸, se trata de un mundo poblado por artistas extremos, líderes de la conspiranoia, asesinos en serie, pederastas, grupos religiosos ultras, etc.

Una de las características que han mantenido estos directores desde sus inicios como cortometrajistas hasta sus trabajos como directores de largometrajes es que se han aproximado a la esencia de un cine oscuro, vinculado a las temáticas de la ya mencionada *cultura del apocalipsis*, que rememora aquellas películas que en ocasiones rozaban la legalidad y eran censuradas o clasificadas como pornográficas, como es el caso del díptico sobre la necrofilia

⁸ PARFREY, A. (Ed.), *Cultura del Apocalipsis*, Madrid, Valdemar, 2002, p. 23.

Nekromantic (1987) y *Nekromantic 2* (1991) de Jörg Buttgereit que recibió la orden de un juez de quemar los negativos.

Desarrollan en sus narrativas ciertos aspectos *borderline* muy alejados de los preceptos del cine de terror patrio *mainstream*. Se trata, como ya se ha comentado anteriormente, de un cine cercano a la estética y el concepto de la obra del fotógrafo Joel-Peter Witkin. Al igual que este artista, estos directores realizan retratos patológicos a través de una perversión icónica, crean *tableaux* del dolor y, por consiguiente, del horror que se esconde en los recovecos de la sociedad actual.

Su cine de fin de milenio se define principalmente por desarrollar en sus obras una narrativa en forma de cajas chinas que gira en torno a cuatro grandes bloques de trabajo. En el núcleo de dichas narrativas tenemos las temáticas, que serían cubiertas por las estéticas, a continuación los espacios y ambientes y en último lugar se situaría el tiempo y la utilización de éste que condensa y resume las tres capas mencionadas anteriormente.

Temas

Si algo los une son las temáticas en torno a las cuales giran cada una de las piezas de sus films. Estas se pueden clasificar en tres grupos: las temáticas centrales, las paralelas y las sugeridas.

Las temáticas centrales tratan principalmente: la muerte, el mal, la familia, la infancia y la religión. La muerte se presenta en todas sus formas a lo largo de la filmografía de los directores que nos ocupan pero de manera más concreta en la de Nacho Cerdá. El porqué de esta obsesión por la muerte la explica el propio Cerdá en una de sus entrevistas⁹. En el año 1991 fue testigo directo de cómo a un hombre le daba un infarto y moría en un escaso período de tiempo, se podría decir de forma instantánea. Éste es el germen de la muerte en sus obras, cómo en cuestión de segundos puedes pasar de un estado a otro. Para Cerdá la muerte no es el final sino que deja una puerta abierta a otras cosas, tal y como representa en algunas de sus



películas.

La muerte física a través de la revelación del cuerpo. Imagen extraída del cortometraje *Aftermath* (1995) Nacho Cerdá.

En su obra como cortometrajista conocida como *Trilogía de la Muerte* muestra a ésta en diferentes formas: la espiritual (*The Awakening*, que parece representar el episodio antes mencionado), la física (*Aftermath*, la muerte del cuerpo y con ella la dignidad del ser humano, la carne después de la muerte) y la que podríamos denominar sentimental (*Génesis*, la soledad de las personas que han perdido a alguien y como ese sentimiento puede destruir a la propia persona).

En cuanto al mal viene definido por el personaje de Santini en *Los sin nombre*, el paracientífico por excelencia del mal. Y es que en las cintas de estos realizadores se llega al mal a través de una paraciencia. Se libera a partir de un concepto abstracto como el de la maldad para convertirlo en 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 o 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".

En *Darkness* Balagueró recupera la idea del mal a través del un concepto más visual y menos abstracto: la oscuridad.

Está 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 pesimismo¹⁰.

La familia es representada como una pesadilla, su entorno es un medio para la filiación y la maldición. Sean familias como las mostradas en *El segundo nombre*, *Los abandonados*, *Los sin nombre*

⁹ Entrevista de Nacho Cerdá para Sies.tv. Televisión catalana cultural por Internet.

¹⁰ NAVARRO, A. J., "La Fantastic Factory. Terror Made in Spain", en AGUILAR, C. (Coor.), *Cine Fantástico y de Terror Español 1984-2004*, San Sebastián, Donostia Cultura, 2005, p. 239.

o *Darkness*, la comunidad de vecinos de *Rec*, la comunidad ritual de *Abuelitos* o el grupo de amigos de *Cuento de Navidad*, 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 sólo en algunos casos, que establecen las normas del grupo.

En la infancia se muestra la belleza, opuesta a ésta la monstruosidad encarnada por los adultos, son estos los que personifican los horrores más desgarradores. Los niños son protagonistas por acción u omisión son representados como imagen de la inocencia que se va pervirtiendo por el entorno en el que se encuentran, son manipulados y son educados al mal. Son partícipes de una futura generación abocada a la perdición e imposible de salvar.

Belleza y monstruosidad en la infancia. Imagen extraída de *Rec* (2007) Jaume Balagueró y Paco Plaza

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. Aunque la religión también se muestra como un elemento estético.

En un segundo término están aquellas temáticas de las que los autores se sirven para desarrollar las centrales que hemos definidos como paralelas y son las siguientes: el rito, la violencia y los tabúes 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, es decir,

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. Se pueden comparar con la ciencia, convertida en este caso en paraciencia. Los ritos se desarrollan en muchas ocasiones en hospitales, consultas médicas, etc. lugares que albergan la propia ciencia. A veces esos hospitales, centros psiquiátricos o consultas 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, nunca es gratuita sino que se justifica bajo los principios que establece el mal en cada caso. Los asesinatos siempre tienen una razón que ayuda a construir lo que antes se ha denominado el mal primigenio, son rituales y premeditados bajo el influjo de la familia o la religión.

Los tabúes infantiles se muestran desde el momento en que aparecen niños asesinados en primer término como es el caso de *Los Sin Nombre*, tratados como objetos sexuales como en *Días sin Luz*, con dolencias y enfermedades casi incurables en *Frágiles*, cuando se ejerce violencia directa contra ellos como en *El Segundo Nombre*, *Abuelitos* o *Darkness*. Todos estos casos son ejemplos de situaciones en las que los niños son sacados de sus contextos habituales de felicidad e inocencia para ser sumergidos en auténticas pesadillas del horror.

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 fácilmente 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 que es incapaz de apartar la mirada de la putrefacción moral que implican esas malformaciones, en ocasiones, las pocas, son de nacimiento y en su mayoría son infligidas por el mismo 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 *Aftermath* o *Díaz sin luz*, en los cuales se convierten en filias (necrofilia y pedofilia). 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.

Se puede afirmar que todas estas temáticas arrojan un tema central como es el de la podredumbre de la sociedad que se puede encarnar en la idea constante del insecto que Balagueró y Plaza introducen en sus películas, ya sean larvas, polillas, moscas o cualquier otra tipología, estos se encargan de ir corroyendo por dentro. Santini lo explica perfectamente en *Los sin nombre* cuando dice: "La mesa está llena de termitas. Se la van comiendo poco a poco y nadie sospecha nada porque lo hacen en silencio hasta que la mesa se rompe. En esto radica su poder". Con esa idea estos directores consideran la vida como algo circunstancial que inevitablemente nos lleva a la muerte, en muchos casos a través del dolor que produce el horror. El tratamiento que le dan es extremadamente duro y sin concesiones.

Los insectos y la muerte. Imagen extraída de *El Segundo Nombre* (2002) Paco Plaza



Estética

Las temáticas expuestas anteriormente llevan consigo una estética concreta que comparten los tres realizadores, algunas de esas pautas serán analizadas a continuación.

En primer lugar 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 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 oscuro y perverso de algo.

Balagueró, Plaza y Cerdá optan 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. En cuanto al fetichismo quirúrgico aparece en la gran mayoría de películas desde *Romasanta*, ambientada a mediados del s. XIX, hasta *Rec 2* en la que se conjuga con el religioso. 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.

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 especial¹¹ 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.

Otro elemento estético es la aparición de lo que hemos denominado como recuerdos analógicos que buscan un efecto de palpabilidad con

¹¹ "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 el cambio el negro es mucho más intenso" en QUINTANA, E., "Name: Jaime Balagueró", *Bello Magazine*, nº 1, Madrid, Bello Magazine, 1999, pp. 4-7.

cierta capacidad de transmitir sensaciones a través del tacto. Se trata de una clara apuesta por la sinestesia; dentro de este grupo podemos encontrar fotografías en papel, VHS de videos caseros, retratos, recortes de prensa, películas en super 8, etc, pero siempre en formato analógico. 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 ese pasado 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 el tiempo presente del relato.

Los Espacios

Una vez vista las estéticas de las que estos se hacen servir tenemos que tener en cuenta los espacios en las que éstas se ubican. Dentro de la filmografía de estos directores hemos realizado una distinción entre los lugares y los ambientes.

Podemos destacar dos espacios significativos para estos directores como son 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 que representan estos directores. Aparecen, por mencionar algunos títulos en: *Los Sin Nombre*, *Frágiles* (historia que gira completamente en torno a un hospital), o *El Segundo Nombre*. Mientras que la sala de autopsias es el último paso, el de la muerte, donde los cuerpos cuentan a los vivos el dolor padecido. *Aftermath* se centra, como se ha mencionado anteriormente, en la carne tras la muerte, en *Los Sin Nombre*, *El Segundo Nombre* o la morgue de *Romasanta* aparecen como lugares de conocimiento de la verdad y del pasado.

Otro espacio recurrente son las iglesias o 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: por ejemplo 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. Sin embargo, en *El segundo nombre*, el espacio ritual es la consulta del ginecólogo que es donde se decide si van a vivir o no los niños. 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 por completo del resto de la sociedad. Desde *Romasanta* a los *Abandonados*, pasando por *Darkness* o el hospital de *Frágiles*, incluyendo la casa de vecinos protagonista en el díptico *Rec/Rec 2* que es aislada por completo por la policía. Son espacios en los que la

idea de los insectos que pudren desde el interior está patente. Las casas suponen un lugar donde el mal se engendra alimentándose de los seres humanos que en ellas habitan. Estas casas aisladas están rodeadas de espacios naturales que refuerzan la idea de un mal natural y puro que espera a ser extraído de su estado originario para ser manipulado por manos humanas. También se puede entender la lejanía y aislamiento de estas casas como lugares perfectos para infligir dolor, ya que nadie puede escuchar los gritos de sufrimiento de los torturados, no hay posibilidad de auxilio y refuerzan la idea de abandono y oscuridad.

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.

En cuanto a la definición de ambientes encontramos dos dípticos que definen espacios 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 pero que sin embargo se les da el matiz de haber sido viciados, usados de manera opuesta a la que estamos acostumbrados. Cuando los personajes que provienen de los ambientes puros se adentran en los sucios en busca de respuestas es cuando comienzan a vivir 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

Pero si hay un elemento que hace que todas las historias de estos cineastas funcionen de manera circular es el tiempo. El tiempo se conjuga con el resto de elementos para formar un todo. Pocas veces viene marcado en la película excepto en el caso de *Los abandonados* y *Romasanta*, en ambas conocemos el momento exacto de la historia en la que nos ubicamos. Por el contrario en el resto de películas 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 el tiempo en la mayoría de ellas.

A estos directores les fascina 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 definir al tiempo como un cohesionador de las tres capas anteriores que sirve para darle una coherencia externa al relato, de manera que podemos encontrar tres 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. En el caso de *Darkness* dicha contemporaneidad de las fotos del pasado hace que el mal se manifieste de diferentes maneras.

- Las marcadas temporalmente. Aquellas en las que se nos indica de manera concreta en qué momento histórico suceden, se trata de: *Romasanta* y *Los Abandonados*.

- Contemporáneas. Se trata de *Rec* y *Rec 2* 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 estos realizadores dan 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.

En el caso de *Los sin nombre*, la niña dada por muerta vuelve al presente para atormentar a su madre, en *Los Abandonados* y *Génesis* la muerte del pasado vuelve para recoger a aquellos que se libraron en su momento, en *El segundo Nombre*, los *Abrahamitas* matan al hijo nonato de la protagonista. El mal restablece su orden una y otra vez, la muerte se establece como un rito continuador de la tradición y como un sello del pasado y del presente.

Conclusiones

Jaume Balagueró, Paco Plaza y Nacho Cerdá se han convertido en tres directores destacados dentro de la filmografía española y lo han hecho desde el terreno del género de terror, campo casi virgen cuando comenzaron sus andaduras en el formato de cortometraje. Pero no solo sobresalen en nuestro país; películas como *Los Abandonados* o *Rec* y *Rec2* han conseguido adentrarse en el mercado internacional con un gran éxito, sobre todo estos dos últimos títulos. Hasta aquí la información no les hace partícipes de una atención especial, hay otros directores con éxito y que usan el género de terror en sus películas, sobre todo en los últimos años, pero lo que no mantienen es un estilo propio tan marcado como lo hacen estos

realizadores. Crean verdaderas atmósferas sobre las que giran las historias. Nos hacen partícipes de sus obsesiones como la de la maldad para Balagueró o la muerte para Cerdá. Son capaces de extrapolar sus descubrimientos, miedos y tormentos al celuloide. Caracterizados por una temática predominantemente *underground*, marcados por un discurso anglosajón, experimentan constantemente con todas las posibilidades que ofrece el medio, revitalizando el género del terror alejado del susto fácil o final esperado, en definitiva poseen unas marcas autoriales propias que los convierten en verdaderos autores, alejándose de lo que se hace en el resto del panorama nacional como en un primer momento intentaron los primeros miembros de la *Escuela de Barcelona*.

Bibliografía

- AA. VV., "Antología del cine fantástico español", en *Quatermass*, nº 4-5, 2002, Bilbao, Astiberri Ediciones.
- AA. VV., "Historia del cine fantástico español", en *Flash-Back*, nº 3, 1994, Valencia, Antonio Busquets Editor, 1994.
- AGUILAR, C. (Coor.), *Cine Fantástico y de Terror Español 1900-1983*, San Sebastián, Donostia Cultura, 1999.
- AGUILAR, C. (Coor.), *Cine Fantástico y de Terror Español 1984-2004*, San Sebastián, Donostia Cultura, 2005.
- DURAND, G., *Las estructuras antropológicas del imaginario: Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Taurus, 1982.
- NAVARRO, A. J., "La Fantastic Factory. Terror Made in Spain", en AGUILAR, C. (Coor.), *Cine Fantástico y de Terror Español 1984-2004*, San Sebastián, Donostia Cultura, 2005, pp. 221-258.
- PARFREY, A. (Ed.), *Cultura del Apocalipsis*, Madrid, Valdemar, 2002.
- PÉREZ GÓMEZ, M.A., "Holocausto cañí. Las visiones del fin del mundo en el cine fantástico español", en JIMÉNEZ VAREA, J., *The End: el Apocalipsis en la pantalla*, Madrid, Editorial Fragua, 2009, pp. 258-280.
- QUINTANA, E., "Name: Jaime Balagueró", en *Belio Magazine*, nº 1, Madrid, Belio Magazine, 1999, pp. 4-7.
- SALA, A., (Ed.), *Descubriendo a los sin nombre*, L'Hospitalet de Llobregat, Filmmax-Sogedasa, 2000.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.