

Miedo en la pantalla: Jaume Balagueró y sus adaptaciones del terror literario

Fear on the Screen: Jaume Balagueró and His Adaptations of Literary Horror

Miguel Carrera Garrido

Universidad de Granada

mcarreragarrido@ugr.es

ORCID: 0000-0003-1321-8079

Resumen: El terror es uno de los géneros más adaptados al formato audiovisual. Presenta, así, toda la casuística posible: desde las versiones más cercanas, temática e ideológicamente, al original, hasta aquellas que se distancian ostensiblemente de este, adhiriéndose a la visión particular de un director o guionista. En el artículo se hace un repaso de las adaptaciones de Jaume Balagueró de la literatura de terror: *Los sin nombre* (1999), *Muse* (2017) y *Venus* (2022). Entregado al arte de contar historias mediante la cámara, se explora de qué forma constituyen estas adaptaciones una aleación entre el material de partida y los temas y motivos recurrentes en el cine de Balagueró.

Palabras clave: terror, adaptación, cine español, Jaume Balagueró.

Abstract: Horror is one of the most frequently adapted genres in audiovisual formats. It encompasses, thus, all possible cases: from the closest versions, in thematic and ideological terms, of the original work to those that significantly diverge from it, adhering to the unique vision of a director or screenwriter. This article examines Jaume Balagueró's adaptations of horror literature: *The Nameless* (1999), *Muse* (2017), and *Venus* (2022). Dedicated to the art of storytelling through the camera, the article explores how these adaptations blend the source material with the recurring themes and motifs in Balagueró's films.

Keywords: horror, adaptation, Spanish cinema, Jaume Balagueró.

1. INTRODUCCIÓN

El terror es uno de los géneros literarios más adaptados al formato audiovisual¹: las versiones cinematográficas y televisivas de novelas, cuentos y obras de teatro se han venido sucediendo desde principios del siglo XX. Pensemos en clásicos como *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), adaptación no autorizada de *Dracula* (1897), o, ya en el periodo sonoro, el ciclo de la Universal (Dixon, 2010: 25-42). El asunto de la dependencia —o «fidelidad», como solía decirse— de la fuente de inspiración ha sido, desde esos primeros años, objeto de debate y cuestionamiento. Como dicen los estudiosos, ha prevalecido hasta fechas recientes un prejuicio según el cual el medio filmico (incluyendo aquí también las obras para televisión) estaría subordinado al literario, siendo este artística e intelectualmente superior a aquel (Frago Pérez, 2005: 50-53)². Es algo que no se limita al género terrorífico, pero que cobra especial relieve cuando hablamos de este, al ser, como decía, una de las modalidades ficcionales más llevadas a la pantalla y, por ello, reunir toda la casuística posible: desde las transposiciones más miméticas y respetuosas con lo plasmado en el papel —al menos en los niveles temático e ideológico— hasta aquellas que se alejan visiblemente del texto de partida. Mientras que las primeras se conciben como proyectos que a lo máximo que suelen aspirar es a la corrección caligráfica y la aquiescencia tanto de escritores como de fans acérrimos —asumiendo tácita o abiertamente el ascendiente de la producción literaria sobre la audiovisual, aun cuando esta sea bien recibida por la crítica: ahí está, si no, el caso de *Lord of the Rings* (Peter Jackson, 2001-2003)—, las adaptaciones que se distancian de la pieza en la que, *a priori*, se basan pueden poseer —aunque no siempre sea así— virtudes propias y exclusivas, en nada vinculadas al original. Dejando a un lado el apartado técnico o espectacular —que,

¹ Esto, por supuesto, es una impresión que habría de confirmarse debidamente. Aduzco, en cualquier caso, el recuento de adaptaciones de un solo autor (aún vivo): el popularísimo Stephen King (cuya obra, es verdad, comprende más géneros, aparte del terror). Echando un vistazo a la página de Internet Movie Data Base (IMDB), vemos que cuenta, entre series y películas, con más de 400 entradas bajo el epígrafe «Guion». Otros ejemplos serían Bram Stoker, que aparece citado 145 veces bajo el mismo enunciado; Mary Shelley, que lo hace en 122 ocasiones; y H. P. Lovecraft, en 309. Compárense estos números —consultados a principios de septiembre de 2025— con los de otros nombres célebres asociados a géneros distintos del terror, como el negro, el de aventuras, el erótico, el de ciencia ficción, el histórico o el detectivesco.

² El prejuicio recorre el, por otro lado, fundamental ensayo de Pere Gimferrer *Cine y literatura*, en el que se sostiene, entre otras cosas, que el cine solo es capaz de superar a la fuente literaria cuando parte de obras —narrativas, en este caso— mediocres. «Ninguno de los grandes clásicos de la novela ha llegado a ser un gran clásico del cine, y un hecho de esta naturaleza no puede considerarse casual, sino indicativo de los límites de la adaptación», leemos (2011: 79).

obviamente, apunta a lenguajes distintos del literario—, es común que un filme o una serie reflejen las inquietudes de quien se pone tras la cámara, antes que las del que acometió la creación desde la escritura novelesca o teatral. De este modo, frente a la obediencia, incluso subalternidad, que distingue a muchas de las obras más apegadas al texto narrativo o dramático, se revelan, las de esta segunda especie, como productos autónomos, los cuales, al margen de su calidad intrínseca, afirman su legitimidad como expresiones únicas, debiendo ser juzgadas por sus méritos individuales, y no por el grado de adecuación a una producción anterior³.

En el ámbito del terror abundan ejemplos de todos los tipos, ilustrando la inmensa gama de grises entre un extremo y otro. Pese a las reticencias, hay acuerdo general en que numerosas películas —más que seriiales— superan a la novela, relato o pieza dramática de los que toman su título, hasta el punto de casi eclipsar a aquellos. Véanse, a este respecto, hitos del celuloide como *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Jaws* (Steven Spielberg, 1973), *The Thing* (John Carpenter, 1982) o *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991), los cuales se inspiran en libros de dudosa calidad, desconocidos para el gran público o que, con el paso del tiempo, han ido quedando olvidados o, como poco, preferidos por la adaptación⁴. Luego tenemos casos de obras literarias de prestigio que han sido adaptadas más de una vez, dando lugar a producciones paradigmáticas de ambos polos. Acaso el ejemplo más elocuente en este sentido sea *The Shining* (1977): como se sabe, la novela de Stephen King ha sido versionada en dos ocasiones, la primera en 1980 por Stanley Kubrick, y la segunda por Mick Garris, en 1997. Y bien, aunque esta última iteración —una miniserie, en realidad— resulte modelica en su traslación literal de lo dispuesto por el Rey del Terror —como que el guion lo escribió él mismo, a partir del borrador que Kubrick había rechazado—, nadie en su sano juicio diría que es mejor que la cinta protagonizada por Jack Nicholson; por mucho que

³ Bien considerado, tanto este tipo como el anterior habrían de ser abordados desde misma esta premisa; y es que, como certamente afirma Pérez Bowie: «Lejos de ser una forma bastarda o híbrida, la adaptación no tiene menos significación que las originales obras literarias o cinematográficas» (2004: 287). Es cierto que cuando el producto adolece de calidad, se tiende a afirmar que ello es porque se trata de una adaptación defectuosa; eso, sin embargo, no tiene por qué ser así: hay tantos casos de películas pésimas que reproducen con minuciosidad el original literario como los hay de otras que no lo hacen y no resultan mejores; y lo mismo a la inversa.

⁴ De todos estos títulos, acaso el más representativo sea el de Spielberg. Aunque la novela en la que se basa fue un gran éxito entre los lectores norteamericanos, el filme sigue ocupando uno de los primeros puestos no solo dentro del género de terror, sino en la filmografía de uno de los cineastas más populares y prestigiosos de la historia (Dauber, 2024: 285-287).

el novelista norteamericano abjurara de lo que el cineasta británico había hecho con su narración, la evidencia es que, con su undécimo largometraje, Kubrick dio a luz una joya indiscutible del cine de terror de la centuria pasada: más que superior a la narración de King, única, del todo independiente —en su espíritu y en valores de todo orden— del referente literario⁵: producto del *auteur* que, al fin y al cabo, fue el director de *A Clockwork Orange* (1971), *Barry Lyndon* (1975), *Full Metal Jacket* (1987) o *Eyes Wide Shut* (1999) —todas adaptaciones, por cierto—; igual que Hitchcock antes que él y como lo son, en nuestros días, Robert Eggers, Osgood Perkins o Mike Flanagan. Claro que estos estarían más cercanos, me parece, a figuras como David Cronenberg, John Carpenter o Brian de Palma, poseedores, también ellos, de un imaginario personal, reconocible, pero, a la vez, en notable sintonía con los escritores que adaptan (el omnipresente King, entre otros). El leridano Jaume Balagueró (1968), objeto de interés de este artículo, se hallaría en las inmediaciones de esta estirpe de creadores.

2. LA ADAPTACIÓN DEL TERROR EN ESPAÑA Y JAUME BALAGUERÓ

Cabe decir, antes de abordar el caso de Balagueró, que no destaca España por sus adaptaciones del canon terrorífico, nacional o foráneo⁶. En la fase más prolífica del siglo pasado —el denominado *fantaterror*— no abundan las películas basadas en libros, e incluso las que sí lo están deforman sistemáticamente el original, hasta el extremo de volverlo irreconocible y, así, poner en jaque el concepto mismo de «adaptación»⁷. La filmografía de Jess Franco es representativa de esta

⁵ Para una crónica de las diferencias entre Stephen King y Stanley Kubrick a propósito de *The Shining* —y también entre el libro y la película—, véase Ulivieri (2020). Ahí se recoge buena parte de las reacciones del escritor ante la adaptación, así como sentencias demoledoras —verbigracia: «It was like they had never seen a horror movie before», referida a Kubrick y su coguionista, Diane Johnson— que, en vista del lugar capital que la cinta ostenta en la historia del cine terror, no pueden haber estado más desencaminadas.

⁶ Si echamos un vistazo al *Diccionario de películas del cine de terror español* (1961-2020) (2021) de Pau Roig —con 228 entradas—, veremos que, en dicho tramo, hay poco más de una veintena de títulos basados en obras literarias. En cuanto al periodo anterior, es todavía más desolador, habida cuenta de que por entonces casi no se producían películas del género. Una excepción sería *La torre de los siete jorobados*, dirigida por Edgar Neville en 1944 a partir del original de Emilio Carrere, de 1920 (Roig, 2017: 133-134).

⁷ Cabe admitir que este ya ha sido repetidamente cuestionado, sobre todo desde que se empezó a superar el debate en torno a la fidelidad —a partir de los 60 (Frago Pérez, 2005: 50)— y se pasó a hablar de las transposiciones audiovisuales como «traducciones», «relecturas», «reescrituras», «(re)interpretaciones», «recreaciones», etc. (Pérez Bowie, 2004); nociones, todas ellas, que apuntan a la autonomía del nuevo producto.

reiterada tergiversación (Casares Carmona, 2024). También la tetralogía de los templarios de Amando de Ossorio —*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)—, remotamente inspirada en las *Leyendas* de Bécquer (Lázaro-Reboll, 2014: 81). Si en el primero se impone su genio de *auteur* inclasificable, el segundo se limita a tomar unos pocos elementos para erigir una historia notablemente distinta a la concebida por el poeta sevillano. Otra sería la circunstancia de Narciso Ibáñez Serrador: desde sus programas *Mañana puede ser verdad* (1964) y, especialmente, *Historias para no dormir* (1966-1968 y 1982), adapta para la televisión, de manera mayormente respetuosa —tanto desde el guion como la dirección—, un puñado de relatos de la tradición, eminentemente anglosajona, del terror, lo fantástico y la ciencia ficción, con frutos apreciables (Cruz Tienda, 2024). También *¿Quién puede matar a un niño?* (1976) reproduce la mayoría de los elementos de una novela coetánea, ampliación de un relato previo de Juan José Plans: *El juego de los niños* (1976) (Cruz Tienda, 2013). Esta, con todo, se vería tan ensombrecida por el éxito del filme que no son muchos los que tienen constancia de su existencia.

La escasez de transposiciones de textos literarios y, por ende, la predominancia de guiones originales seguirían siendo rasgos distintivos del cine y la televisión de terror del último cuarto del siglo XX y lo que llevamos del XXI, al menos en lo que respecta al terror⁸. Si uno piensa en los títulos más celebrados en el contexto español, constatará que la mayoría responde a esta tendencia: desde *Angustia* (Bigas Luna, 1987) hasta *El llanto* (Pedro Martín Calero, 2024), pasando por *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996), *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001), *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007), *La abuela* (Paco Plaza, 2021), *Cerdita* (Carlota Pereda, 2022) o varias de las propuestas del propio Balagueró, como las dos primeras *[REC]* (2007 y 2009, codirigidas con Paco Plaza). No solo eso: las pocas que sí surgen de piezas previas perpetúan la propensión a alterar, en mayor o menor medida, la estructura o el significado de aquellas, manufacturando creaciones que o bien desembocan en una inquietante inespecificidad, o bien se ahorman a la perspectiva autorial del director responsable, como ocurriera con *The Shining* y Kubrick. De lo primero es un ejemplo significativo el tandem *La herencia Valdemar* y *La sombra prohibida*, ambas de 2010, insatisfactoria traslación de los Mitos de Cthulhu a la pantalla, debida a un realizador carente de visión singular —José Luis Alemán—, que

⁸ Véase al respecto, aparte del *Diccionario* arriba citado, el catálogo de Malpartida Tirado (2021), en el que, de un total de 217 adaptaciones, solo 11 —algunas de ellas no mencionadas por Roig— se inscribirían, con mayor o menos adecuación, en nuestro género.

alumbra un mundo de cartón piedra, apenas consecuente con el espíritu lovecraftiano y, a la vez, falso de identidad (Peregrina Castaños, 2017). En cuanto al segundo escenario, cabría citar uno de los títulos más exitosos del Almodóvar del presente milenio: *La piel que habito* (2011); inspirada en la novela *Mygale* (1995), del francés Thierry Jonquet, el artífice de *Todo sobre mi madre* (1999) la lleva a su terreno, volviéndola claramente almodovariana; integrando, por lo demás, un componente muy caro a su cine: el diálogo con obras —películas, pero no solo— temática y espiritualmente emparentadas (Peña Ardid, 2020: 97). Tanto este detalle como otros asociados al modo de filmar, la banda sonora y, en lo tocante a la historia, los tipos de personajes, de situaciones y conversaciones, alejan el conjunto de la narración de base para emplazarlo en el epicentro del universo del manchego: otro *auteur* indiscutible, con una poética, una retórica y un imaginario consolidados.

Muy próximo a este estatus estaría también Jaume Balagueró. Son numerosos los críticos que utilizan dicho término —*auteur*— para referirse a su figura; entre ellos destaca Lázaro-Reboll, para quien el catalán sería, junto a Nacho Cerdà y Guillermo del Toro, un ejemplo de «*auteur* de terror transnacional» (2014: 233-270). Esto significa que, aparte de presentar una mirada característica y unos estilemas distintivos, estos son exportables, es decir, que se eleva por encima de su condición de creador autóctono, anclado a unas señas culturales intransferibles: al contrario de lo que sucede con alguien como Álex de la Iglesia o el propio Almodóvar —buena parte de cuyo cine sería inconcebible (que no necesariamente «incomprensible») fuera del ámbito español o, por decirlo de otro modo, concentra tantos marcadores locales que solo se podría haber originado en nuestro país—, Balagueró plantearía, así entendido, ficciones no especialmente arraigadas en su tierra de origen o, en todo caso, susceptibles de ser fácilmente descifradas en otros entornos; más atentas, en el fondo, a los tropos de la tradición *fantaterrorífica* que a los usos y costumbres del ser español⁹. Por supuesto, no renuncia del todo a una cierta idiosincrasia nacional —como la omnipresencia del catolicismo, a cuyo orbe remite, entre otras, el mal que corre en *[REC]* (Sánchez Trigos, 2013: 295)—, pero es verdad que evita una excesiva concreción o colorido local; cosa que también resuena en la

⁹ Como dice Lázaro-Reboll a propósito de la tríada de cineastas compuesta por Balagueró, Cerdà y Del Toro: «The move towards filmmaking for each of these directors was strongly grounded in and driven by horror fan culture, a shared starting point that marked their familiarity with many of the Spanish as well as [other] international horror traditions [...]. Drawing on low-brow, art-house and/or mainstream strategies in a bid to engage different horror fandoms, they consciously position themselves within the wider cultural field of horror» (2014: 235).

internacionalidad de sus modelos —Hitchcock, Argento, Fisher, Cronenberg, entre otros (Olivares Merino, 2011: 17-21)— y, en un sentido más práctico, en las formas y vías de producción y distribución de su cine. Como señalan Cantero Exojo y Van Liew: «Balagueró se ha destacado siempre por crear un cine transnacional, filmado en Barcelona o en coproducción con otros países, con artistas internacionales y contando con grandes presupuestos» (2018: 220-221). El mismo director se hace eco de su condición: «Es un cine transnacional y global; catalán, español, europeo. Mis películas se ven en todo el mundo» (2018: 224).

Todo esto adquirirá, como veremos, una importancia capital a la hora de considerar el modo del ilerdense de adaptar piezas literarias. En la impresión de un sello individual desempeña un papel decisivo su deliberado alejamiento de la inmediatez autóctona: de la española, pero también, curiosamente, de la que denotan los marcadores presentes en las narraciones elegidas. Tal es uno de los muchos procedimientos a los que acude Balagueró para gestar un producto propio, distingible; en una palabra: «de autor».

3. JAUME BALAGUERÓ, ADAPTADOR

3.1. La subordinación de la literatura al cine

A lo largo de su carrera, Jaume Balagueró solo ha versionado tres obras literarias. Si consideramos las dimensiones de su filmografía a fecha de julio de 2025 —11 largometrajes, 4 cortos y 3 mediometrajes para televisión¹⁰—, convendremos en que la adaptación ocupa un lugar más bien secundario en sus prioridades como creador (en congruencia con la tendencia, ya referida, del cine de terror en España). Este peso relativo se ve confirmado en las entrevistas ofrecidas por el director, así como en la bibliografía generada en torno a su corpus: echando un vistazo a los principales trabajos, no encontraremos, en efecto, apenas alusiones a las letras. Frente a otros cineastas de manifiesta inspiración narrativa o teatral —la mayoría, fuera del género que nos concierne: pensemos en Mario Camus o José Luis Garci—, no podemos decir que las películas de Balagueró motiven, en un primer acercamiento, reflexiones en torno al sustroto literario, desde sus modelos en este sentido hasta las formas expresivas que puede haber inspirado ese otro modo de representación. ¿Qué quiere decir esto? ¿Cómo se ve proyectada la literatura en el cine? Si hacemos caso a Gimferrer, el lenguaje de la primera sería la palabra y el del segundo, la imagen; de modo que, cuando en las traslaciones de

¹⁰ A lo que cabría sumar el experimento *Miedo* (2010), *wikipeli* producida por cervezas Mahou en la que participaron más de 6000 internautas (Lobato, 2010), y el corto publicitario *Unboxing Ibai* (2020), aparte de otro par de anuncios aún más anecdóticos.

un medio a otro «se habla de obtener una equivalencia en el resultado estético respectivo [...] nos estamos refiriendo [...] al hecho de que una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios —la imagen—, el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante la materia verbal —la palabra— produce la novela en el lector» (2011: 67). Claro que esto no es, bien mirado, enteramente exacto; ya no es solo que, como recuerda Sánchez Noriega, concurran otros sistemas de significación aparte del icónico —el musical, sin ir más lejos—, sino que la palabra puede ostentar un valor esencial, parejo o aún superior al de la imagen. A dicho respecto, se remite el citado crítico a filmografías como las de Eric Rohmer o Ingmar Bergman, «inconcebibles sin el valor y el vigor de los diálogos» (2001: 66).

Jaume Balagueró no juega, pienso, en la misma liga. La más que notable atención dedicada a los aspectos técnicos, en especial en los tocantes a la fotografía y el montaje —hasta el extremo de componer una retórica propia, con tics inmediatamente reconocibles, como el llamado «efecto Balagueró» (Olivares Merino, 2011: 25 y *passim*)—, relega a la palabra a un peldaño inferior. También lleva a sus películas, con frecuencia, a privilegiar el apartado espectacular, de puesta en escena, en detrimento del propiamente narrativo o, mejor, dramático (entendido como conflicto entre dos o más caracteres y articulación de una trama). Tal énfasis en la ambientación y la creación de una atmósfera inquietante es algo que la crítica le ha elogiado tanto como reprochado desde su primer largo¹¹. Tomándolo desde el ángulo que interesa a este trabajo, creo que habla, más que de desdén por la literatura, de alguien consagrado en cuerpo y alma al cinematógrafo, o sea, al arte de contar historias con una cámara: que no desprecia la palabra escrita, pero que ve en el cine el medio ideal para este fin. Así, de hecho, lo confiesa él mismo en una entrevista: «A mí lo que me gusta es explicar historias, crear emociones, y el cine era un vehículo magnífico para hacerlo. Podría haber escogido la literatura, también me ha gustado mucho escribir y siempre he escrito, pero el cine tiene un punto de sofisticación y es una herramienta muy completa para explicar historias» (Anónimo, 2017).

En su ensayo, Olivares Merino dedica un (sintomáticamente) breve capítulo a listar los nombres que, a su juicio, estarían en la órbita de preferencias y afinidades literarias de Balagueró: a un lado,

¹¹ Como escribía Alarcón tras el estreno de *Fragile* (2005): «[Balagueró] intenta colocar al público en un estado de inquietud entre la alucinación y la pesadilla. Por desgracia, su cine, con las mejores intenciones, tiende a darle demasiada preeminencia a transmitir esas sensaciones mediante sus imágenes, olvidándose a veces de que estas deben ser un apoyo para la narración, y no a la inversa» (2006: 56).

narradores como Poe, Lovecraft, Maupassant, Hoffmann o Henry James, mientras que, al otro, poetas de la talla de Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Baudelaire o, especialmente, William Blake. El crítico jiennense apunta, además, a la presencia de motivos importados de la novela y el cine góticos: «la sublimidad de la ruina y lo decadente, la monstruosidad física [...] y moral, lo laberíntico, el peso ominoso de los secretos del pasado, índices de insanidad y fragmentación, la heroína perseguida, aparte de patriarcados y matriarcados de opresión» (2011: 77). Son trazas, ecos, que se pueden rastrear en el mundo de Balagueró; otra cosa es de qué manera aparecen reflejados en él: pasados por el filtro de la cámara, confundidos con otros procedentes de disciplinas artísticas alejadas de la literaria —la fotografía o la pintura¹²— y, en todo caso, expresados a través de la imagen, el cuerpo y el sonido, antes que de la voz, o, mejor dicho, del discurso articulado; emancipados también, hasta cierto punto, del fluir narrativo; más cercanos, así considerados, a la poesía (a la visual, eso sí).

3.2. La variación como norma

Los tres filmes de Balagueró basados en originales literarios son *Los sin nombre* (1999), *Muse* (2017) y *Venus* (2022)¹³. Mientras que el primero se titula como la narración de Ramsey Campbell que toma de base —*The Nameless* (1981)—, los otros dos se alejan, ya en este punto elemental, del referente novelesco. Como si de una declaración de intenciones se tratase, el nuevo título desdibuja la ligazón, resaltando un componente singular de la historia o poniendo el acento en uno que ni siquiera estaba en el texto de partida. De lo primero es ejemplo *Muse*, basada en *La dama número trece* (2003), de José Carlos Somoza; *Venus*, por su parte, que se supone una adaptación de «The Dreams in the Witch House» (1933), de Lovecraft, remite, desde el propio nombre —el del edificio en el que tiene lugar la acción (Romero, 2022)—, a una mitología distinta de la imaginada por el maestro de Providence.

El mismo Balagueró ha expresado, en varias declaraciones, sus objetivos reales para con los originales literarios que adapta y los difíciles procesos por los que pasan para ser convertidos en guion. Tanto una cosa como la otra propician que el material de referencia se

¹² Un nombre que se repite, por ejemplo, es el del fotógrafo Joel Peter Witkin (Olivares Merino, 2011: 70-71; Lázaro-Reboll, 2014: 247; Expósito Barea y Pérez-Gómez, 2013: 96), a quien el director se refiere como «un tío importante, legendario», explicando que «hace una fotografía muy artística pero muy mórbida. Usa partes de cadáveres y muertos reales» (Amat, 2015).

¹³ Mientras que el primero cuenta con guion exclusivo de Balagueró, los otros dos son fruto de una colaboración con Fernando Navarro, que también participaría en la aclamada *Verónica* (Paco Plaza, 2017).

acabe volviendo, en el fruto definitivo, casi del todo irreconocible; que, cuando más, el resultado constituya la suma de los intereses y obsesiones de ambos creadores, imponiéndose, a la postre, los del realizador catalán. Como comenta a propósito de *Los sin nombre*: «La novela de Ramsey Campbell en la que está basada la película tiene una serie de elementos con los que conecté al leerla, es muy curioso porque cuando me encontré la novela en una librería, conecté enseguida con la sinopsis». Ahora bien, al ser preguntado sobre los cambios introducidos, explica: «Lo que yo cojo de la novela es el espíritu, los personajes de la madre y la hija. No tanto la historia sino la atmósfera» (Donate, 2021). La confesión conecta, como se verá, con lo que indicaba acerca de la preeminencia de la ambientación por encima de las acciones concretas y la composición narrativa; una ambientación, vale repetir, específicamente cinematográfica, elaborada sacando el máximo partido de los lenguajes y códigos del medio; y es que, una vez más, Balagueró es un cineasta escasamente «literario», que, al afrontar un texto de esta especie, adopta una serie de medidas para traducirlo al sistema semiótico del cine y, también, al formato distintivo del guion —que algunos defienden como forma de escritura literaria (Gutiérrez, 2018)—, sin importarle que el trasvase obligue a sacrificios que otros más reticentes no estarían dispuestos a hacer. Como apunta sobre la versión de *La dama número trece*: «es una novela muy compleja, muy literaria y que desarrolla muchas cosas. Lo que hicimos fue sintetizar» (Fernández, 2017). Tal proceso, empero —que muchos tildarían de «mutilación»—, no necesariamente entraña un empobrecimiento: al margen de su calidad como filme autónomo, la traslación nos aproxima no solo a la aplicación específica de un instrumental signíco y expresivo diferente del literario, sino también, en un plano más abstracto, a un imaginario sumamente personal. Así lo hace notar un reseñista sobre *Muse*: «Obviamente [Balagueró] no se contenta con rodar tal cual la trama», señala, «sino que la modela conforme a su universo» (Redacción, s. f.).

Y qué decir de *Venus*, que solo de manera muy tenue recuerda al mundo lovecraftiano. En ella se da, además, una interesante —por reveladora— paradoja: siendo Lovecraft uno de los escritores que más insisten en la relevancia de la atmósfera para el género de terror, llegando incluso a teorizar sobre ello¹⁴, resulta que la versión de Balagueró es, llamativamente, la más dinámica y frenética del trío, aquella donde la acción se sitúa en una esfera de importancia similar a

¹⁴ «Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot but the creation of a given sensation», decía, concluyendo que «the more completely and unifiedly a story conveys this atmosphere, the better it is as a work of art in the given medium» (Lovecraft, 2016: 5-6).

la de la ambientación. «*Venus* comienza su acción con acción, valga la redundancia», dice una crítica; «Acción en mayúsculas» (Miss Terror, 2022). Es casi como si el director se esforzase a conciencia por desmentir el parentesco lo máximo posible, aun a riesgo de comprometer sus propios principios como creador o, mejor expresado, lo que uno esperaría encontrarse en una de sus producciones.

Muy relacionado con esto —y tampoco creo que el asunto sea baladí— estaría la localización de las historias. Más arriba subrayaba la calidad transnacional del trabajo de Balagueró, insistiendo en lo exportable de sus filmes. Ahora, no obstante, más que como «transnacional», juzgo que tiene sentido definirlo como «aculturado», usando el término propuesto por Pardo García (2003) en su capítulo sobre *Bram Stoker's Dracula* (Francis Ford Coppola, 1992); pues no es solo que se atenúen los detalles que pueden remitir a la idiosincrasia o historia españolas, sino que, en su tratamiento de piezas literarias, se da un indefectible cambio que modifica la adscripción geográfico-cultural del relato de origen. No falla: la acción de *Los sin nombre* se traslada, del Liverpool donde se desarrollaba la novela de Campbell, a una lluviosa Barcelona —fuertemente influida por la ciudad imaginada por Fincher en *Se7en* (1995) (Lázaro-Reboll, 2014: 249)—, en tanto que la de *Venus*, distanciándose de la siniestra Nueva Inglaterra de Lovecraft, aterriza en el Madrid suburbial, acentuando aquí, para sorpresa del espectador, el colorido local, con la participación de *chonis*, *bakalas* y demás ingredientes tomados del paisaje humano autóctono¹⁵.

En cuanto a *Muse*, la única de las tres inspirada en una novela española —ya marcadamente «desnacionalizada» en su concepción, pese a su ubicación en Madrid—, pierde del todo sus raíces, al ser llevada a una no menos borrascosa Irlanda y rodarse en inglés. En tales alteraciones se detecta, por una parte, la voluntad de apartar la ficción de localismos, pero, a la vez, el mismo anhelo de reconceptualizar la naturaleza de la historia. Es verdad que, en este caso, mediarian motivos de financiación y patrocinio, los cuales habrían forzado a decisiones de tipo práctico¹⁶; no deja de ser, con todo, una nueva

¹⁵ Tanto es así, que la citada reseñista acuña la jocosa etiqueta de *terror cósmico cañí* (Miss Terror, 2022).

¹⁶ Como dice en otra entrevista: «la novela en la que se basa la película es en español y sucede en España. Sin embargo, es un tipo de historia que se podía mantener en España o cambiar a otro marco, como así hicimos. Lo cierto es que no lo teníamos claro en ese momento y dependía del tipo de producción que se iba a llevar a cabo, si finalmente era una producción cien por cien española o una coproducción internacional. El diseño de la producción fue clave, finalmente se optó por una coproducción con Irlanda, Bélgica y Francia y esto fue el detonante para hacerla en inglés» (Redacción AV451, 2017). El

muestra de la renuencia a respetar, aun en los estratos más básicos, la fuente de partida.

Trabajoso, y seguramente estéril, sería listar todos los cambios —temáticos, argumentales, estructurales— introducidos en las adaptaciones —que haríamos bien en llamar ya «recreaciones»—; limitémonos, pues, a señalar los que de forma más obvia contribuirían a apuntalar las afinidades con el imaginario y los estilemas balaguerianos, haciendo emerger una poética y retórica autoriales.

Tanto en *Los sin nombre* como en *Muse* se registra una tendencia a simplificar, a reducir el material literario a la mínima expresión, a un esqueleto argumental y temático que, a decir verdad, ni siquiera se sigue del todo, incorporando alteraciones sustanciales y no poco reveladoras. Pensemos, por ejemplo, en la sustracción del ingrediente sobrenatural en la *opera prima* del director; la desaparición de una coartada o motivación fantástica para los espantosos acontecimientos que componen *Los sin nombre* enfatiza una de las marcas de la casa: la maldad inherente al ser humano (Roig, 2021: 271). A ello volveré más adelante; baste ahora señalar que el final, también alterado, va en la misma línea: en contraposición al relativo *happy ending* de *The Nameless*, el leridano clausura su filme con una escena de extrema crueldad¹⁷, emparentable con el cierre de otro largometraje de la época: *The Mist* (Frank Darabont, 2007) —el cual, por cierto, también cambiaba el desenlace propuesto por King—. Ello, repito, es congruente con los intereses —éticos, en este caso— de Balagueró.

En *Muse*, por su lado, se producen aún más alteraciones y simplificaciones que en *Los sin nombre*. Ya cité las palabras del cineasta, que se sentía abrumado ante la complejidad del libro. Escuchémoslo de nuevo hablar de sus decisiones como adaptador: «La novela tiene muchas capas [...], partiendo del hecho de que las Musas están ahí, pero luego existe toda una secta de adoración a nivel mundial, un aspecto de la historia que nosotros no podíamos asumir, no tanto desde el punto de vista de producción, sino del narrativo [...]. Simplificamos mucho la subtrama de la conspiración; era demasiado compleja, pero nos quedamos con lo esencial» (Redacción, 2017). En esta ocasión, sin embargo, no se suprime el factor imposible ni se subvierte la resolución... o no tanto; y es que, aunque el director asegure que el planteado por Somoza es un «desenlace que he mantenido en la película, absolutamente demoledor y lógico desde ese punto de vista

proyecto contó, por cierto, con la financiación del programa europeo Eurimages.

¹⁷ Sobre todos estos cambios opinaba Ramsey Campbell: «È stato abbastanza radicale da parte di Jaume buttare via tutti gli elementi soprannaturali, ma per me ha funzionato. [...] Sono rimasto colpito che il finale del film sia stato più feroce di quanto del finale del romanzo!» (Parisi, 2013).

poético» (Fernández, 2017), a la hora de la verdad también lo modifica, al menos en parte. Así, curiosamente, mientras que en *Los sin nombre* no tenía reparo en culminar con la muerte de un niño, en *Muse* se sortea uno de los pasajes más crudos de la novela: el brutal asesinato del hijo de la protagonista —Rachel (Ana Ularu)—, hecho que la lleva a levantarse contra sus antiguas camaradas. A cambio, aquí es ella la que muere, dejando solo al personaje masculino —Solomon (Elliott Cowan)—: como en la novela, pero, a diferencia de esta, con los recuerdos intactos, para narrar lo que ha vivido¹⁸.

Por último, los cambios respecto a «The Dreams in the Witch House» son tan profundos en *Venus*, que despierta dudas hasta hablar de «recreación». Se mantiene, sí, el hálito de horror cósmico, la acechanza de fuerzas más allá del entendimiento humano. También las pesadillas que dan título al relato. El resto, no obstante, es completamente distinto; en este caso, además, como avanzaba, proliferan los trazos costumbristas: aparte de los personajes, asistimos a escenas en bares típicos de la capital, suenan canciones del repertorio popular español —«Yo no soy esa» de Mari Trini, por ejemplo—, incluso aparecen tomas de un noticiero con Pedro Piqueras. Ello supone un evidente contraste con el grueso de la filmografía balagueriana, que, si bien no elimina todas las conexiones con la especificidad del ser español (o catalán, si se quiere) —la forma de hablar, las localizaciones, los modos de relacionarnos—, no tiende a ser tan explícito. A este respecto, no creo que esté de más citar que el filme está apadrinado por The Fear Collection, sello a cuyo frente se encuentra Álex de la Iglesia —a través de la productora que dirige junto a Carolina Bang: Pookepsie Films—, conocido por su inimitable mezcla de costumbrismo *cañí* con elementos de género (terror, *thriller*, ciencia ficción, etc.)¹⁹. En cualquier caso, y volviendo al tema de la adaptación, el propio director ilerdense no puede ser más honesto:

¹⁸ Tal vez tenga esto que ver con la progresiva cercanía de Balagueró al *mainstream*, ya señalada por Olivares Merino (2011: 98) hace más de una década, y con la consiguiente «falta de sentido riesgo» denunciada por Roig (2021: 203) en tiempos más recientes; o quizás no, y pueda hablarse, como mantengo después, de una genuina evolución en la mirada del director.

¹⁹ Como dice Sánchez Trigos, el cine de De la Iglesia «asume [...] tantos marcadores locales como la más costumbrista de las películas españolas [...] a la vez que encuentra en el universo *fandom* [...] buena parte de su identidad y centro de operaciones» (2017: 272). Sintomáticamente, en este texto, publicado cinco años antes del estreno de *Venus*, el crítico oponía esta manera de filmar el terror y lo fantástico a la «nueva sinceridad» representada por Balagueró y otros, la cual, comenta, iría «deslocalizando sus valores de producción (escenarios, tramas, reparto, fórmulas narrativas) hasta devendir, a partir de la década de los 2000, en toda una nueva generación de películas fantásticas que, al menos aparentemente, diluyen sus códigos locales para

Es una inspiración muy sutil, se habló en su momento y ha quedado este rumor. Es cierto que hay un cuento suyo, *Los sueños en la casa de la bruja*, que está un poco en el origen del proyecto [...]. Pero no hemos hecho ninguna adaptación de Lovecraft, en absoluto. Era un punto de partida mío. [...] Eso del terror cósmico me hizo mucha gracia, y al principio empecé a pensar en hacer un Lovecraft, por este tipo de maldición, que parece que no se acaba de hacer una buena adaptación. No pasamos de la idea, pero quedó en el ambiente eso del terror cósmico (Montoya, 2022).

Efectivamente: *Venus*, aún más que *Los sin nombre* o *Muse*, denota el proceder de Balagueró. Por mucho que en otras declaraciones diga que «yo siempre estoy leyendo y pendiente de esto, buscando historias que me enamoren y que quiera contar» (Redacción, 2022), los escritos le sirven poco más que de motor, de impulso primario para su creatividad de cineasta y la formulación de sus obsesiones características. Estas son fácilmente rastreables a lo largo de su producción, tanto en el discurso de los personajes como, sobre todo, en las situaciones filmadas. Veamos, para terminar, cómo se plasman las más sobresalientes en las tres películas glosadas. Ello nos dará la prueba terminante de cómo, pese a referirnos a ellas como «adaptaciones, versiones o recreaciones», al final lo que tenemos son sendas expresiones de un universo identificable y congruente, que en nada desentonan en relación con los demás títulos del corpus terrorífico de Balagueró, y cuya figuración responde a unos principios estéticos inmediatamente reconocibles.

3.3. Temas y motivos balaguerianos en sus (supuestas) adaptaciones

Cualquiera que haya visto dos o tres películas del realizador leridano podrá enumerar, sin necesidad de un examen muy sesudo, las recurrencias temáticas que presenta su cine. *Los sin nombre* es ya, en sí mismo, un compendio de aquellas; a decir verdad, lo mismo se puede afirmar de sus primeros cortos —*Alicia* (1994) y *Días sin luz* (1995)—; también de las otras dos películas contempladas en el presente texto: lejos de reproducir dócilmente los temas y motivos de los títulos en los que, en principio, se apoyan, aquellos se ven moldeados según su visión de *auteur*, dando pie a una síntesis en la que, como defendía, terminan venciendo las inquietudes de Balagueró. Se puede debatir sobre la calidad del tratamiento, tanto audiovisual como narrativo y conceptual, de cada obra por separado —así, mientras que *Los sin nombre* es unánimemente considerada una de las joyas del cine de terror español del último medio siglo (Sala, 2010: 259), tanto *Venus* como,

abrazar una suerte de homogeneización internacional compartida por buena parte de las cinematografías europeas contemporáneas» (2017: 274).

en especial, *Muse* no han suscitado el fervor ni de público ni de crítica²⁰; ahora, de lo que no hay discusión es que nos encontramos ante un universo coherente, cerrado, con unas inconfundibles señas de identidad, ya en el estrato estético, ya en el temático. Centrándonos en este último —aunque con alusiones al primero—, son cinco las cuestiones que, a mi parecer, conectan las tres adaptaciones hoy comentadas con la generalidad de la propuesta balagueriana.

La oscuridad y la maldad humana: la tiniebla, tanto en un sentido literal como en el metafórico, obsesiona a nuestro cineasta desde sus primeras producciones. Que uno de sus cortometrajes se titule, justamente, *Días sin luz* no es una coincidencia; tampoco que su segundo largo —con un título todavía más elocuente: *Darkness* (2002)— convierta a la oscuridad en amenaza material. «Para Balagueró, en esencia, la oscuridad es un modo de vida», dice Olivares Merino (2011: 75). Se trata, en efecto, de un elemento que recorre toda su creación: que impregna la lente que filma, dotando de un tono lígubre, caliginoso, a las imágenes (2011: 74)²¹; que tiene su correlato en los espacios tristes, desolados, donde transcurre la acción (2011: 44 y 61-62); y que, en último término, apunta al plano ético del relato: a esa perversidad consustancial al hombre —también a la mujer, como demuestran las antagonistas de *Muse* y *Venus*— que tanto preocupa a Balagueró. Presente en las tres narraciones que le sirven de inspiración, la exploración del mal se lleva, en su obra, hasta las últimas consecuencias. Así se verifica, más que nada, en *Los sin nombre*: la ya aludida supresión del factor fantástico hace reposar toda la responsabilidad en el ser humano; no es ninguna fuerza ajena a él lo que empuja a los sectarios a corromper a Ángela (Jessica del Pozo), hasta convertirla en una criatura completamente deshumanizada. Se trata, en expresión de Balagueró, de la «victoria total, ineludible e irrefutable de la maldad» (Sala, 2010: 260-261). Caso distinto sería el de *Muse* y *Venus*, donde sí interviene lo sobrenatural y cuyo horror emanaría de otra esfera de realidad. En la segunda, aun así, concurren otras dos formas de vileza perfectamente humanas: la representada por

²⁰ Así, Roig dice de *Muse* que «en casi ningún momento consigue insuflar vida a un punto de partida fascinante [...] pero de desarrollo a la vez lúgido y precipitado y, lo que es peor, plagado de giros y licencias banales» (2021: 203-204). En cuanto a *Venus*, aunque mejor valorada, también suscita los recelos de algunos, como Sánchez, que habla de ella como «una película que vuelve a los orígenes del universo Balagueró, ahora teletransportado al *mainstream* en una hibridación, no siempre equilibrada, entre la orgía satánica, el apocalipsis lovecraftiano y el narcothriller» (2022).

²¹ Castelli Olvera habla de «una estética tenebrista» (2024: 35), en tanto que Expósito Barea y Pérez-Gómez dicen que Balagueró «apuesta en sus películas por el color negro», para lo cual, aseguran, «utiliza una película especial de Kodak» (2013: 97).

los traficantes que persiguen a la protagonista —marcadamente banal, ligada al machismo y matonismo más degradantes— y la que encarnan las siervas de la entidad mesopotámica Lamaasthu²² —de mayor trascendencia, pero igualmente terrenal—. Estas últimas, como las musas/brujas de la película de 2017 y el grupo sin nombre del filme epónimo, tienden puentes entre el tema de la oscuridad y el siguiente motivo que me dispongo a desgranar: las sociedades secretas afanadas en imponer una moralidad inversa.

Las sectas y el fanatismo: directamente relacionado con el asunto general del mal está el motivo concreto de los cultos, articulados en torno a creencias aberrantes y atroces rituales, cuyo postre objetivo es, precisamente, la sumisión del ser humano a las tinieblas (a «sus» tinieblas) y la instauración del reino de la sombra. Cabe admitir que, en todos los casos, este horizonte —que varios críticos han definido desde la imaginería apocalíptica (Expósito Barea y Pérez-Gómez, 2013; Brady, 2018)— está a un paso de realizarse ya en el arranque mismo del relato. Como comentaba en el anterior punto, la oscuridad permea la totalidad de los ámbitos de aquél, incluso antes de que se hagan patentes las prácticas de las logias: desde el espacial hasta el relacional, pasando, por supuesto, por el ético y el espiritual; aún estaría tentado de afirmar que las sectas son fruto de este contexto enfermizo, y no sus causantes. Sea como fuere, les corresponde a ellas propiciar el paso concluyente hacia el abismo y la afirmación del horror, lo que Olivares Merino llama, poéticamente, «holocaustos físicos y de conciencia» (2011: 42). En *Los sin nombre*, al revés de lo que sucedía en la novela, su éxito es irrefutable: el experimento que es Ángela lo confirma cuando asesina a su padre y se suicida ante la horrorizada mirada de Claudia, su madre (Emma Vilarasau). En las otras dos películas escudriñadas, por el contrario, se da una situación menos tenebrosa, con un punto de luminosidad inaudito en el primer Balagueró: habituados al pesimismo que destilan los desenlaces de filmes como el de 1999, el también citado *Darkness* o, en un sentido más cotidiano, la turbadora *Mientras duermes* (2011), sorprende que los finales de *Muse y Venus* no sean catastróficos... o no del todo. Así, pese a que la primera culmine en el sacrificio de la protagonista —como pasaba también en *Fragile*, la primera de las películas del director que terminaba «bien» (Alarcón, 2006: 57)—, se consigue detener la amenaza de las musas: el mal, digamos, es derrotado; y lo mismo pasa en *Venus*: aquí, de hecho, ya no es solo que Lucía, la heroína (Ester Expósito), consiga hacer frente a las dos formas de mal antes mencionadas —la de los matones que le quieren dar caza y la de las

²² Hay quien ve en ellas un trasunto de las Madres imaginadas por Dario Argento para su trilogía brujeril: *Suspiria* (1977), *Inferno* (1980) y *La terza madre* (2007) (Miss Terror, 2022).

acólitas de Lamaasthu, quienes, como dice Castelli Olvera, «han esparcido el dolor y la miseria en el edificio» (2024: 48)—, sino que aquella termina coronada como una suerte de diosa beatífica²³, devolviendo, con ello, la esperanza a un orbe hasta entonces corroído por la sombra. No en vano, una de las frases con las que se cierra la acción es la fórmula con la que se presenta la renacida protagonista: «Lucía, la que trae la luz del día»; palabras a las que acompañan, por si fuera poco, unos rayos de sol —auténtica *rara avis* en el nocturno y lluvioso universo de Balagueró²⁴— y una animada canción italiana (*Nessuno de Mina*). ¿Un cambio en el cine de nuestro director? Su producción posterior lo confirmará o lo desmentirá; todo parece, no obstante, indicarlo.

El dolor corporal: también vinculada con la oscuridad, el mal y los fanáticos ritos de sectas entregadas a este estaría la violencia ejercida sobre la anatomía humana. Como expresa Olivares Merino: «el cuerpo para Balagueró es una *terra incognita* interpelada por su cámara, con el propósito de plantearnos viajes iniciáticos a través de la oscuridad y la duda, receptáculo de la excrecencia, la contusión, escisión o infección» (2011: 71). Forma de sublimación y acceso a esferas insospechadas, capaces de abrir portales a otras dimensiones —donde «el dolor se combina con el placer; lo bueno se mezcla con lo malo; y lo que nace es un momento de pura perversidad» (Brady, 018: 249)—, establece un interesante nexo entre la parte fantástica de los relatos y aquella decididamente realista. Una y otra vez aparece en el cine balagueriano el motivo de la tortura y el sufrimiento infligidos sobre la carne, casi siempre vinculado a las ceremonias recién aludidas o, si no, a maneras de castigo de quienes osan enfrentarse a los agentes de la maldad: «desde las tremendas roturas de huesos causadas por arrebatos ectoplásicos hasta la sutilidad de todo un juego de agujas clavado, poco a poco, en el cuerpo indefenso de una niña mutilada» (Alarcón, 2006: 56). Pensemos, en el corpus elegido en esta ocasión, en el suplicio que se les administra a los personajes de Franka Potente y de Christopher Lloyd en *Muse* —obligada a comerse las uñas y, finalmente, los brazos, la primera, y salvajemente trinchado, el segundo—, o en el trágico destino del interpretado por Tristán Ulloa en *Los sin nombre*. También *Venus* expone al joven cuerpo de Ester

²³ La citada Castelli Olvera, de hecho, la identifica con Ishtar, «diosa mesopotámica del amor y de la guerra, cuyo emblema era Venus, la estrella de la mañana y el atardecer» (2024: 48).

²⁴ Tal resolución se puede ver como el reverso del desenlace de *Darkness*: como en esta, el ritual destinado a convocar a la fuerza sobrenatural ha de efectuarse durante un eclipse solar. Ahora bien, mientras que en el filme de 2002 el fenómeno astronómico daba paso a la oscuridad más impenetrable, en *Venus* desemboca, como digo, en un luminoso renacer: la oscuridad, al menos en apariencia, ha sido vencida.

Expósito a violencia física, tanto en la realidad como en los sueños que, llegada a casa de su hermana (Ángela Cremonte), comienzan a atormentarla, en los que imagina a insectos saliendo de su pierna. Esto se conjuga con las prácticas y sacrificios oficiados por los miembros de los diferentes cultos o sociedades secretas, que involucran desde la mutilación de miembros hasta el degollamiento, la sangría y otras vías de vulneración fisiológica, presentadas como ofrendas o, en cualquier caso, medios para obtener un fin. Así, la invocación de Lamaasthu en *Venus* solo es factible mediante el asesinato ritual de tres muchachas (así lo dictan las palabras que abren el filme); la corrupción de Ángela en *Los sin nombre* implica sometimiento no solo psicológico, sino también corporal; y en *Muse* el aparatoso suicidio de Beatriz (Manuela Vellés), al inicio del relato, se revela necesario para ocultar a la séptima musa en el alma de Solomon. La filmografía de Balagueró abunda, en efecto, en escenas horrorosas e impactantes, a veces explícitas, otras menos gráficas; incluso la más hitchcockiana y sutil de ellas —*Mientras duermes*— incluye un pasaje de gran truculencia: aquel en el que César (Luis Tosar) asesina a Marcos (Alberto San Juan). Llama la atención, de todas maneras, la contención de la que puntualmente puede hacer gala. Sucede, por ejemplo, que, frente al festival de hemoglobina en el que se torna *Venus* en su último acto —supuestamente inspirado, recuérdese, en una literatura tan poco propensa al *gore* como la lovecraftiana²⁵—, nos encontramos con que en *Muse*, cuya novela de referencia incorpora episodios de gran negrura y violencia, atenúa sustancialmente este factor. Sobre esta decisión, explica el cineasta: «lo que ocurre con la violencia es que hay que mesurarla bien. Si desde el principio estás haciendo una película muy gore, muy violenta, hay un momento en que termina cayendo en la monotonía. *Muse* tiene pocos momentos de violencia gráfica, pero los que hay tenían que ser impactantes. Están espaciados con prudencia, reservados solo para esos momentos que piden una explosión de violencia, un exceso de sangre» (Redacción, 2017). De nuevo, pues, tenemos al realizador leridano alejándose, aun en el detalle, de la fuente de inspiración literaria.

La infancia amenazada/amenazante: entre las principales víctimas de la violencia, el fanatismo y el mal en la obra balagueriana, estarían los niños (Alarcón, 2006: 56). Ya me he referido en varios puntos al caso de Ángela en *Los sin nombre*: no solo su suerte es dramática, sino también la de la niña que es asesinada para suplantar la identidad de

²⁵ No olvidemos la crítica explícita que el de Providence vertía sobre la expresión más física y terrenal del terror, opuesta a la clase de horror cósmico por él defendido: «This type of fear-literature must not be confounded with a type externally similar but psychologically widely different; the literature of mere physical fear and the mundanely gruesome. [...] The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule» (Lovecraft, 2016: 4-5).

aquella (cosa que ya estaba en la novela de Campbell). En *Venus*, por su lado, el sacrificio de los ocupantes del edificio entraña la muerte de no pocos infantes, en una muestra más de «la proclividad del director a incluir el infanticidio en sus argumentos» (Olivares Merino, 2011: 48). De hecho, también la sobrina de la protagonista (Inés Fernández) parece enfrentarse a este destino, hasta que descubrimos que, en verdad, ha sido elegida —como Ángela en *Los sin nombre*— para recibir en su cuerpo al demonio invocado. En *Muse*, por último, es el hijo de Rachel (Sam Hardy) quien se ve amenazado y, aunque, como apuntaba, se decide eliminar su muerte del guion, la vulnerabilidad del pequeño es uno de los principales focos de inquietud del discurso. Consciente de que el género de terror se fundamenta, en buena medida, en la indefensión, en la acechanza de los en teoría más débiles e inermes (Carrera Garrido, 2024: 128-131), Balagueró explota la presencia de figuras infantiles, insistiendo en su inocencia y fragilidad. En este sentido, no nos ha de sorprender el título de una de sus películas rodadas en inglés —*Fragile*, ambientada en el ala infantil de un ruinoso hospital— ni que *Darkness* gire en torno al sacrificio de varias criaturas. Por lo que respecta a las aquí glosadas, ya he dicho de qué forma aparece esto reflejado. Cabe insistir, aun así, en el carácter ambiguo que, de repente, adquieren estos planteamientos; y es que quien en un momento dado se consideraba víctima inocente e indefensa puede descubrirse como el verdadero monstruo, la encapsulación definitiva del mal. Ya lo hacía notar Olivares Merino con relación a la recién aludida *Darkness*: «Los niños comparten [...] el rol de víctimas y victimarios» (2011: 48); pensemos, igualmente, en la aterradora Niña Medeiros de *[REC]*. En ambos casos engarza el cineasta con el motivo del niño diabólico (Renner, 2011a y 2011b), afirmando, con ello, su convicción a propósito de la maldad innata —o, como poco, su inclinación a ella— del ser humano (por mucho que en varios de los ejemplos se trate de posesiones y, por lo tanto, medie el factor sobrenatural). Ángela es de nuevo la muestra más refinada en el corpus de referencia: tras su irónico nombre se esconde un ser pervertido —nada fantástico— que pretende el mayor sufrimiento de quien la trajo al mundo (Brady, 2018: 249-250). Es un horizonte similar al que parece depararle la niña de *Venus*, cuando sabemos que va a ofrecerse como vasija a Lamaasthu. Aquí, empero, no solo se produce un desplazamiento de la identidad de la elegida —ya que Lucía termina por descubrirse como la auténtica candidata—, sino que la manifestación de las fuerzas cósmicas, en lugar de implantar un régimen de terror y oscuridad, restituye, como avanzaba, la luz: el mismo nombre de la cría —Alba— sirve de nuevo de pista. Teniendo en cuenta que tampoco en *Muse* el chico amenazado cobraba rasgos monstruosos, no creo aventurado ratificar que ha habido, al menos en esto, una evolución en el pesimismo de Balagueró.

La maternidad en entredicho: en último lugar, y estrechamente ligadas al aspecto recién abordado, estarían todas esas madres que asisten impotentes al padecimiento de su prole; que se esfuerzan —a menudo en vano— por procurar protección y seguridad a unos sujetos que creen buenos, puros y vulnerables. Ya hemos visto que, en ocasiones, esto no es así. Se subraya, sea como fuere, la responsabilidad de los progenitores en la caída en desgracia de sus descendientes. Con los masculinos suele ocurrir que, o bien están ausentes de la ecuación familiar, o bien son los directos causantes de la perversión: así, ni en *Venus* ni en *Muse* sabemos quiénes son los padres de los niños protagonistas —ni siquiera se los menciona—, mientras que en *Los sin nombre* Marc (Brendan Price), al que solo hemos entrevisto en el prólogo de la película, resulta ser quien ha orquestado la transformación de su hija (siendo también su primera víctima, como ya dije). Otra cosa son las madres, verdaderas sufridoras, perseguidas por el miedo y la culpa, siempre a un paso de tirar la toalla, pero, en última instancia, dispuestas a lo que sea por sus hijos. Claudia, en la *opera prima* de Balagueró, modelada a partir de la Barbara de Campbell —mas distante en su desarrollo—, es el mejor ejemplo de este sufrimiento y abnegación: de luto desde la desaparición y supuesta muerte de su hija, se vuelca en su busca y rescate ni bien se entera de que ha caído en manos de una secta... para desembocar, ella misma, en una trampa que le deparará un dolor infinito, al ser testigo del suicidio de su añorada Ángela. Una vez más, aporta *Los sin nombre* la mirada más sombría sobre el ser humano y sus posibilidades de alcanzar la luz. «Por más que los epítomes del matriarcado se impliquen en cruzadas existenciales por salvar a sus vástagos, tales incursiones iniciáticas en la oscuridad del laberinto [...] no suponen la consumación de los objetivos anhelados», dice Olivares Merino (2011: 46); mientras que Brady apuntala: «Con la muerte de la hija de Claudia, el mundo metafórico se acaba, el apocalipsis prevalece y el sistema hegemónico de maternidad sigue destrozado» (2018: 250). Más esperanzadora es, sin duda, *Muse*, si bien también en ella acaece una muerte: la de la protagonista, quien ofrece su vida a cambio de la de su hijo. Ya dije en dos ocasiones que esto altera el desarrollo de la novela, mucho más turbia en este particular. El camino hacia una mayor confianza en la especie se completa, sin embargo, en *Venus*: Lucía, como ya vimos, viene a restablecer el orden que la llegada de Lamaasthu prometía pulverizar; su coronación supone un evento positivo, de genuina redención. A ello se suma ahora que, frente a Rocío, su hermana —atribulada y finalmente fallida madre de Alba—, toma el relevo de la protección y cuidado de la pequeña: cuando aquella muere a manos de las sirvientas de la deidad, nuestra heroína —que hasta entonces ha destacado por su egoísmo y desapego

de la familia— asume un nuevo rol de madre; y no cualquier madre. Como concluye Brady:

De este modo Lucía, Lamaasthu o Ishtar asiste a su nacimiento y al de su propia hija-sobrina, Alba, cuyo nombre refiere precisamente al amanecer, la cual nace del vientre abierto de su tía y de su sangre misma. De este modo la figura de la diosa madre, o el eterno femenino se hacen patentes una vez más, ya que en la última escena se observa la similitud de Lucía coronada, con Alba en brazos, con representaciones de la virgen María [...], cuyas imágenes también se ven escindidas por los antiguos cultos a la diosa madre (2018: 49).

En definitiva, una madre poderosa, que ofrece unas garantías, una seguridad que nunca antes habríamos sospechado en el cine de Balagueró: síntoma, una vez más, de una evolución en toda regla en su trayectoria.

4. CONCLUSIONES

Cuando se habla de las adaptaciones de fuentes literarias en el cine de Jaume Balagueró hay que tener en cuenta, como hemos visto, que estamos ante un verdadero autor, esto es, ante alguien con una imaginería, unas obsesiones, una estética y un discurso marcados y perfectamente definidos. Al inicio de este trabajo proponía una somera distinción entre quienes, al llevar una novela u obra de teatro a la pantalla, apuestan por la traslación mimética, puntillosa, de su contenido y espíritu, manteniendo a raya su personalidad como cineastas —si es que la tienen—, y quienes, por el contrario, hacen de la fuente original una obra totalmente suya, expresión de sus inquietudes y maneras, ensombreciendo, casi eliminando, a la pieza que, en teoría, les sirvió de inspiración. Ello ocurre con los creadores de genio, con un mundo propio e insobornable, que terminan imponiéndose a todo lo que tocan. ¿Es el caso de Balagueró? En la introducción señalaba un estadio intermedio: el de aquellos cineastas que, para sus adaptaciones, recurren a títulos y figuras afines a sus formas de sentir y concebir el género de terror. Ya en ese entonces adelantaba mi convicción de que el leridano se encuentra a medio camino entre los autores radicales, cuya impronta se alza todopoderosa, y esos otros que, desde unas señas temáticas y estilísticas fácilmente identificables, establecen una fructífera relación con los relatos que toman de la literatura. En ese punto, se afirma Balagueró con la visión de un cineasta puro: y es que, pese a que sea posible hablar de sintonía con un número de escritores —narradores y poetas— y tendencias literarias, si hay algo que termina de singularizar su estatus como adaptador es, paradójicamente, su consagración casi absoluta al arte cinematográfico, es decir, su énfasis en el cómo, antes que en el qué.

Claro que también en el plano del contenido —en lo que narran sus historias y lo que quieren decir— hace valer el catalán su perspectiva sobre el ser humano y la existencia en su conjunto, así como otros asuntos de su preferencia. Partiendo de unos materiales con los que guarda una innegable afinidad, el resultado final se inscribe con naturalidad junto al resto del repertorio balagueriano, asemejándose mucho más a este que a las creaciones de origen. También la conexión entre el plano formal y el del significado se plantea con fuerza y nitidez, instituyendo las películas ya no como adaptaciones, sino como obras de pleno derecho, parte de una filmografía coherente, con sus altos y sus bajos, con sus aciertos y sus traspies, pero dotada de personalidad propia. En el análisis precedente he pasado revista a los procedimientos por los cuales Balagueró, junto con el guionista Fernando Navarro —en *Venus y Muse*—, se ocupa de traducir la materia prima literaria a sus modos de expresión y de hacerla encajar con sus preocupaciones vitales. Confío en que ello haya contribuido a esclarecer su calidad, ya no como adaptador, sino como artífice de un universo que ha de ser juzgado por sus propios méritos y atractivos, y no en atención a la dependencia del original libresco. En un ámbito como el español, donde el terror cinematográfico muestra una reseñable autonomía, aun en los casos en los que remite a publicaciones previas, el caso de nuestro realizador no es sino un ejemplo más de dicha tendencia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALARCÓN, Tomás L. (2006), «Jaume Balagueró: ¿quién puede torturar a un niño?», *Dirigido por*, 358, págs. 56-58.
- AMAT, Kiko (2015), «Jaume Balagueró: “Todas las subculturas se han convertido en mayoritarias”», *Jot Down*, febrero, s. pág. [En línea: <https://www.jotdown.es/2015/02/jaume-balaguero-todas-las-subculturas-se-han-convertido-en-mayoritarias-el-mismo-concepto-de-friki-se-ha-masificado/>]. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- ANÓNIMO (2017), «Me gusta contar historias, crear emociones, y el cine es un vehículo magnífico para hacerlo», Barcelona, Sala de Prensa de la Universitat Autònoma de Barcelona, s. pág. [En línea: <https://www.uab.cat/web/detalle-de-noticia/8220-me-gusta-contar-historias-crear-emociones-y-el-cine-es-un-vehiculo-magnifico-para-hacerlo-8221-1345697198445.html?noticiaid=1345736728702>]. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- BRADY, Jennifer (2018), «La maternidad imposible: hiperrealidad e histeria en el cine apocalíptico de Jaume Balagueró», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 22, págs. 243-552.

- CANTERO-EXOJO, Mónica y María VAN LIEW (2018), «El cine de horror en la era del Antropoceno: claves para entender el universo filmico de Jaume Balagueró en cinco ensayos», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 22, págs. 219-225. DOI: <https://dx.doi.org/10.1353/hcs.2018.0014>.
- CARRERA GARRIDO, Miguel (2024), *El miedo llama a tu puerta. Estudios sobre el terror como género ficcional*, Gijón, Trea.
- CASARES CARMONA, Esther (2024), *La tergiversación de las fuentes literarias en la filmografía de Jesús Franco: de la adaptación al cine* [tesis doctoral], Salamanca, Universidad de Salamanca [En línea: <https://gredos.usal.es/handle/10366/152925>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- CASTELLI OLVERA, Azul Kikey (2024), «Cultura visual y narrativa del divino femenino en el cine de terror posmoderno: *Venus* de Jaume Balagueró», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 218, págs. 33-54. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi218.11270>.
- CRUZ TIENDA, Ada (2013), «Monstruos infantiles. La poética de lo fantástico de Narciso Ibáñez Serrador y Juan José Plans», en M. Soler Gallo y M. T. Navarrete Navarrete (eds.), *El viento espira desencanto: Estudios de literatura española contemporánea*, Roma, Aracne, págs. 281-290.
- CRUZ TIENDA, Ada (2024), Historias para no dormir. *Los orígenes de lo fantástico en la televisión española*, Valencia, Asociación Shangri-la.
- DAUBER, Jeffrey (2024), *American Scary: A History of Horror, from Salem to Stephen King*, Nueva York, Algonquin Books of Chapel Hill.
- DIXON, Wheeler W (2010), *A History of Horror*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- DONATE, Javier S. (2021), «Entrevista a Jaume Balagueró, director y guionista de *Los sin nombre*», *Terror Weekend*, mayo, s. pág. [En línea: <https://www.terrorweekend.com/2021/05/entrevista-jaume-balaguero-director.html>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- EXPÓSITO BAREA, Milagros y Miguel Ángel PÉREZ-GÓMEZ (2013), «El apocalipsis doméstico: el fin del mundo según Jaume Balagueró», *Altro Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, 9, págs. 92-111. DOI: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/2994>.
- FERNÁNDEZ, Fausto (2017), «*Muse*: las damas de negro matan siete veces», *Fotogramas*, 2.089, s. pág. [En línea: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a19449216/Muse-jaume-balaguero/>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- FRAGO PÉREZ, Marta (2005), «Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica», *Comunicación y sociedad*, 18/2, págs. 49-82. DOI: <https://doi.org/10.15581/003.18.36317>.

- GIMFERRER, Pere (2011), *Cine y literatura*, Barcelona, Austral.
- GUTIÉRREZ, Julia Sabina (2018), «El guion cinematográfico: su escritura y su estatuto artístico», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, pág. 523-539. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.21855>.
- LÁZARO-REBOLI, Antonio (2014), *Spanish Horror Film*, Edimburgo, Edinburgh University Press.
- LOBATO, Daniel (2010), «Miedo, se presenta la Wikipeli», *La Noche Americana*, 23 de agosto, s. pág. [En línea: <https://lanocheamericana.net/noticias/miedo-se-presenta-la-wikipeli.html>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- LOVECRAFT, Howard Phillips (2016), *Supernatural Horror in Literature*, Corvallis, Pulp-Lit.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2021), «Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio: literatura y cine españoles (2001-2020)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 3, págs. 261-280. DOI: <https://doi.org/10.24310/Trasvasesclc.vi3.13585>.
- MISS TERROR (2022), «Crítica: *Venus*», NDC, 17 de octubre, s. pág. [En línea: <https://elcuervoenteradillo.blogspot.com/2022/10/critica-venus.html?showComment=1666552033325>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- MONTOYA, Àlex (2022), «Jaume Balagueró: “Estrenar una peli es impactante; inaugurar Sitges, otra liga”», *El Nacional.cat*, 7 de octubre, s. pág. [En línea: https://www.elnacional.cat/es/cultura/jaume-balagueró-venus-entrevista-sitges_895170_102.html. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- OLIVARES MERINO, Julio Ángel (2011), *Jaume Balagueró. En nombre de la oscuridad*, Madrid, Akal.
- PARDO GARCÍA, Javier (2003), «La adaptación como (per)versión: del *Drácula* de Bram Stoker a *Bram Stoker's Dracula*», en J. A. Pérez Bowie (ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios: teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, págs. 141-163.
- PARISI, Nicola (2013), «Incontro con Ramsey Campbell», *Librinuovi.net*, 16 de diciembre, s. pág. [En línea: <https://librinuovi.net/4020/incontro-con-ramsey-campbell>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- PEÑA ARDID, Carmen (2020), «Rehacer cuerpos, construir identidades. *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) y *Tarántula* (Thierry Jonquet, 1984)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, pág. 95-117. DOI: <https://doi.org/10.24310/Trasvasesclc.vi2.10031>.
- PEREGRINA CASTAÑOS, Mikel (2017), «De Lovecraft a Alemán: una adaptación cinematográfica de los Mitos de Cthulhu», *Fotocinema*.

- Revista científica de cine y fotografía*, 14, págs. 233-253. DOI: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i14.3600>.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2004), «La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, págs. 277-300. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol13.2004.6097>.
- REDACCIÓN (2017), «*Musa*: entrevistamos a Jaume Balagueró, director de la película», *Aullidos*, 8 de noviembre, s. pág. [En línea: <https://www.aullidos.com/noticia/29240/musa-entrevistamos-jaume-balagueró/>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- REDACCIÓN (2022), «*Venus*: entrevistamos a Jaume Balagueró y Ester Expósito», *Aullidos*, 1 de diciembre, s. pág. [En línea: <https://www.aullidos.com/noticia/38162/venus-entrevista-balagueró-ester-expósito/>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- REDACCIÓN (s. f.), «Crítica *Musa*», *Sigue al conejo blanco*, s. pág. [En línea: <https://siguealconejoblanco.es/cine/critica-musa/?srsltid=AfmBOopw3wJXn8GxNz-GLLXvnYKmFNwp6q1XqXJAk1ZirH5r7Q9E1453>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- REDACCIÓN AV451 (2017), «Balagueró: “La complejidad de la postproducción tuvo que ver con el hecho de ser una coproducción, se repartió por varios países”», *Audiovisual 451*, 9 de noviembre, s. pág. [En línea: <https://www.audiovisual451.com/balagueró-la-complejidad-de-la-postproducción-tuvo-que-ver-con-el-hecho-de-ser-una-coproducción-se-repartió-por-varios-paises/>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- RENNER, Karen J. (2011a), «Evil Children in Film and Literature: Notes Toward a Genealogy», *Literature Interpretation Theory*, 22, págs. 79-95. DOI: <https://doi.org/10.1080/10436928.2011.572330>.
- RENNER, Karen J. (2011b), «Evil Children in Film and Literature II: Notes Toward a Taxonomy», *Literature Interpretation Theory*, 22, págs. 177-196. DOI: <https://doi.org/10.1080/10436928.2011.596381>.
- ROIG, Pau (2017), «Cine 1900-1965», en D. Roas (ed.), *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, págs. 121-142.
- ROIG, Pau (2021), *Pesadillas. Diccionario de películas del cine de terror español (1961-2020)*, León, Eolas.
- ROMERO, Miguel Ángel (2022), «¿Existe realmente el edificio Venus, el escenario maldito del filme protagonizado por Ester Expósito?», *Cinemания*, 20 de diciembre, s. pág. [En línea: <https://www.20minutos.es/cinemania/noticias/existe->

- [realmente-el-edificio-venus-el-escenario-maldito-del-nuevo-filme-protagonizado-por-ester-exposito-5081770/](https://realmente.es/realmente-el-edificio-venus-el-escenario-maldito-del-nuevo-filme-protagonizado-por-ester-exposito-5081770/). Fecha de consulta: 01/04/2025].
- SALA, Ángel (2010), *Profanando el sueño de los muertos. La historia jamás contada del cine fantástico español*, Vilagarcía de Arousa, Scifiworld.
- SÁNCHEZ, Sergi (2022), «Crítica de *Venus*: Ester Expósito, la reina del caos», *La Razón*, 2 de diciembre, s. pág. [En línea: <https://www.larazon.es/cultura/cine/20221202/j753ttuvphp3mzsiew2vv437e.html>. Fecha de consulta: 01/04/2025].
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2001), «Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente», *Comunicar*, 17, págs. 65-69. DOI: <https://doi.org/10.3916/C17-2001-09>.
- SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén (2013), «Tradición y transnacionalidad en el tratamiento de lo fantástico en la saga *[REC]* de Jaume Balagueró y Paco Plaza», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 1/2. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.75>.
- SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén (2017), «Cine 1990-2015», en D. Roas (ed.), *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, págs. 265-287.
- ULIVIERI, Filippo (2020), «King vs. Kubrick: The Origins of Evil», *Senses of Cinema*, 95, s. pág. [En línea: <https://www.sensesofcinema.com/2020/the-shining-at-40/king-vs-kubrick-the-origins-of-evil/>. Fecha de consulta: 01/04/2025].

Fecha de recepción: 7/04/2025.

Fecha de aceptación: 30/06/2025.