



DIANE BRACCO

Laboratorio de Lenguas Románicas (EA 4385),
Universidad Paris 8

Las estrategias de la angustia en *Mientras duermes* de Jaume Balagueró: una inmersión en el corazón del mal cotidiano

ABSTRACT: After the excesses of his previous terror movies, the Spanish director Jaume Balagueró returns to a more sober narrative to explore the mechanisms of anguish in an oppressive thriller behind closed doors, *Sleep Tight (Mientras duermes, 2011)*. Influenced by Hitchcock and Polański, he proposes a new variation on the spatial motif of a building which becomes the nest of daily evil embodied by César, an ominous concierge who intrudes into the residents' intimacy and endeavors to ruin their existence. The present article aims at analyzing the principal filmic and narrative strategies of anguish deployed in this movie. The director elaborates a Manichean *costumbrista* tale where he probes the atavistic fear of a nocturnal monstrous presence that may perturb the reassuring normality of domestic space. Through the construction of a rigorous rhetoric of repetition, Balagueró places the viewer in a disconcerting narrative in-between and invites him to participate actively in the pernicious game orchestrated by his protagonist, depicted as a methodical agent of everyday terror.

KEY WORDS: terror cinema, Jaume Balagueró, anguish, space, *costumbrismo*

Considerado como uno de los mayores representantes de la angustia en el actual paisaje cinematográfico español, Jaume Balagueró, director de *Los sin nombre* (1999) y la saga *REC* (2007–2014), se aleja de la puesta en escena horrificada de sus anteriores películas para explorar los mecanismos de la perversidad en *Mientras duermes* (2011), agobiante *thriller* a puerta cerrada. Privilegiando esta vez la sobriedad visual, optando por un diseño de suspense sofisticado, Balagueró plasma un opresivo mundo diegético que convoca tanto el universo hitchcockiano como los ambientes claustrofóbicos de Roman Polański. Propone una nueva variación sobre el motivo central de su filmografía, el edificio como espacio de terror, al que convierte aquí en el nido de un mal cotidiano encarnado por el in-

quietante portero César. Discreto, educado y eficaz en apariencia, el protagonista se inmiscuye en la intimidad de los habitantes de la residencia y se empeña en destruir su existencia, ensañándose hasta la obsesión con la luminosa Clara, bajo cuya cama se esconde cada noche para abusar de ella mientras duerme.

El título del largometraje aclara de entrada el diseño de Balagueró, quien radiografía aquí uno de nuestros temores más íntimos: ¿qué ocurre mientras dormimos? Esta interrogación preside la elaboración de un relato fílmico que nos remite a los terrores infantiles: el cineasta juega en particular con el pavor atávico a una monstruosa presencia disimulada bajo la cama y susceptible de trastornar la normalidad tranquilizadora del territorio doméstico. Del malestar al horror, nuestra ambición es precisamente sondear este espectro del miedo diario, hábilmente destilado en la diégesis por el conserje malévolo. En el marco de este breve estudio, se tratará de esbozar un análisis de los engranajes de la angustia, análisis necesariamente selectivo y centrado en los procedimientos fílmicos y narrativos que nos parecen más significativos.

Maestro de una geografía doméstica con la que se identifica profundamente, César les abre las puertas de la desazón a los demás personajes de la ficción y al espectador, a lo largo de una trayectoria maquiavélica que va disipando el espejismo de la banalidad inofensiva para revelar toda la abyección del protagonista. El director recurre a una retórica cinematográfica de la repetición que contribuye a pintar a César como un metódico agente del mal, un vampiro de la cotidianidad cuya inaptitud patológica a la felicidad le condena a alimentarse de las desgracias y los temores ajenos. Las dicotomías en las que estriba el relato –luminosidad / oscuridad, envés / revés, superficie / profundidad, normalidad / monstruosidad– invitan a considerar la película como un cuento maniqueo cuya lógica narrativa lleva inevitablemente al espectador a deleitarse con el juego de la perversidad.

El motivo del edificio: una espacialización de la angustia

De la casa encantada de *Darkness* (2002) al piso carcelario del truculento *Para entrar a vivir* (2006), pasando por la residencia de la película de horror *REC*, invadida por un misterioso virus que va contaminando a todos los vecinos, no se puede sino comprobar la predilección de Jaume Balagueró por el espacio cerrado del edificio, enfocado como sede de un mal que cobra sucesivamente la forma de un fenómeno de acoso fantasmal, una psicopatología o una epidemia de origen satánico. En *Mientras duermes*, el cineasta actualiza este motivo obsesivo inscribiendo la acción en un elegante inmueble burgués de tipo modernista que recuerda el edificio barcelonés de *REC*. El recorrido que efectúa el espectador

acompañando a los distintos personajes que discurren por su seno, y particularmente a César, está lejos de conferir al lugar la única función de escenario: al contribuir a la creación del suspense, el edificio desempeña un papel preponderante desde el punto de vista narrativo. Constituye un verdadero *espacio* de la angustia, en el sentido planteado por André Gardies de construcción cognitiva que participa de un sistema semiótico y se actualiza en los *lugares* concretos –las diferentes zonas de la residencia– gobernados por el conserje todopoderoso (GARDIES, 1993: 69–72). Poseedor de un doble de las llaves de todos los pisos, privilegio que le permite penetrar a su antojo la intimidad de sus ocupantes, el protagonista se define a nivel visual y narrativo respecto a este territorio en el que está profundamente anclado y cuyos límites traspasa sólo para ir a visitar a su madre hospitalizada.

Es precisamente desde la perspectiva de César como la cámara explora el monumental edificio, en su doble dimensión horizontal y vertical. La horizontalidad de los descansillos, de la cama bajo la que se tumba el personaje mientras espera a que Clara se duerma, así como la de su mostrador –materialización de la frontera social y humana que separa al bedel de los vecinos–, se conjuga con la verticalidad cuyo principal motor es el ascensor. Eje de la vida del edificio que permite la comunicación entre los pisos y la planta baja, el aparato simboliza la omnipotencia del portero, transmitiendo la doble representación de una circulación sin trabas y de una elevación literal: cada día, tras pasar clandestinamente la noche al lado de Clara, César transita rápidamente por su propio apartamento, antro subterráneo que abandona al amanecer para acudir a su lugar de trabajo, en el hall, y luego acceder a las plantas a fin de introducirse en las diversas viviendas, a petición o a espaldas de los vecinos. Los planos donde se filma al protagonista en contrapicado detrás de las rejas de la cabina del ascensor contribuyen de hecho a traducir en la pantalla la supremacía del conserje en el microcosmo residencial. Pero al mismo tiempo, figura el encierro espacial y el estancamiento del personaje en una cotidianidad sin objetivo, sugiriendo que la hegemonía de César es más tambaleante de lo que parece: cuando, al anochecer, este accede a la azotea, no es más que para barajar la posibilidad de precipitarse al vacío, desde lo alto de un edificio que se impone, desde los minutos liminares de la película, como espacio de desasosiego y malestar («¿Feliz? Ese es justo mi problema, que yo no puedo ser feliz», le confía al espectador la voz en off de César).

El mal se incuba por lo tanto en el corazón de una residencia donde tranquilidad y afabilidad no son sino apariencias, y donde las imágenes de una cotidianidad cómoda apenas ocultan una realidad carcomida por la perversidad: la del portero, hombre al parecer común pero mentalmente perturbado, así como la de las relaciones que mantiene con algunos vecinos. A menudo víctima de la indiferencia de los « señoritos », como la asistenta suele denominar irónicamente a los residentes, César es el blanco del chantaje de la aborrecible niña Úrsula, testi-

go de sus fechorías cuyo silencio compra con dinero y películas pornográficas, así como de las amenazas del intransigente administrador, el cual se queja de sus servicios y consigue su despido. Paradójicamente, se esmera en atormentar a las dos únicas personas capaces de benevolencia, hasta de amistad: Clara y la señora Verónica, anciana jubilada que vive sola con sus perros. El cineasta va desvelando por consiguiente la naturaleza profunda de un universo estratificado, disimulada bajo el barniz del lujo burgués y de la plácida normalidad, erigiendo la dialéctica del envés y del revés en principio estructurante de su relato fílmico, como lo explica él mismo:

Tenía muy claro que quería que esta película fuera una película aparentemente bonita, aparentemente muy elegante, aparentemente muy tranquila pero que dentro de ese paquete clásico y elegante se escondiese una historia [...] intensamente perversa y con un montón de elementos podridos dentro. Y eso me gustaba mucho: en un paquete muy bonito, en un paquete muy bello, esconder algo profundamente desagradable y terrible.

PACCOUD, 2011

El director explora literalmente este vínculo antitético entre superficie inmaculada y entrañas corruptas, y recurre para ello a una estética visual de la abyección que genera en el espectador una angustia mezclada de asco, hasta de horror. Escondido en su alojamiento subterráneo transformado en verdadero laboratorio, César se empeña en perjudicar a Clara elaborando drogas para dormirla, inyectando un ácido en sus cosméticos a fin de deteriorar su piel, o recogiendo larvas de cucarachas con el objetivo de provocar una infestación de su refinado piso. Desenmascarado por el novio del personaje femenino, Marcos, llega a matar a este, simulando su suicidio, en una secuencia de una extrema violencia visual, sangriento paréntesis en un filme que, por lo demás, excluye el tratamiento *gore* característico de los precedentes largometrajes de Balagueró. Las imágenes sobrecogedoras de los insectos y de la hemoglobina que mancillan el elegante hogar de Clara son la materialización de la naturaleza abyecta de César, elemento perturbador de la vida cotidiana, violador de espacios y cuerpos, cuya dualidad nos remite a las consideraciones de Julia Kristeva sobre el horror y la abyección:

No es, pues, la ausencia de limpieza o de salud lo que constituye lo abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas. El entredós, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal de buena conciencia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar...

KRISTEVA, 1980: 12

Profundamente doble, el portero aparece efectivamente como una figura del entredós que trasgrede las fronteras y desestabiliza todos los equilibrios, esforzándose por encarnar la normalidad diaria a fin de estremecerla mejor.

La normalidad en peligro: César, vampiro de la cotidianidad

Con el fin de elaborar una intriga creíble, Balaguero renuncia en *Mientras duermes* a los códigos del terror fantástico y del cine *splatter* para proponer un tratamiento realista de la angustia, inscribiendo esta en un ambiente presentado de entrada como familiar. La galería de personajes secundarios que van y vienen cada día por el edificio participa en la creación de una atmósfera costumbrista, conjugada con la instauración de una retórica iterativa, destinada a producir un efecto filmico de rutina. De hecho, el relato se divide en ocho partes que corresponden cada una con un día de la semana y puntuadas por la repetición de gestos, desplazamientos y situaciones de la vida cotidiana (el despertar, la ducha, los saludos matutinos...). Focalizadas esencialmente en la doble existencia de César y Clara, ponen de realce un movimiento de gradación en el deterioro físico y psicológico de la joven, así como una desagregación de su equilibrio diario, causa directa del creciente júbilo paralelo del portero, que se afana en «borrarle la sonrisa de la cara». Esta dinámica de iteración confiere al filme un ritmo sostenido y regular, puesto al servicio de un suspense meticuloso y basado también en la hábil manipulación de la perspectiva espectral, la cual constituye un parámetro clave del género del *thriller* (MOINE, 2002: 23). Haciendo del público el testigo omnisciente de los actos perpetrados a diario por el bedel para trastornar la salud, los amores y todos los puntos de referencia de Clara, el cineasta lo coloca en una incómoda situación de superioridad narrativa respecto a la víctima, por su parte lejos de sospechar que el abnegado César es el autor de los mensajes anónimos que ella recibe y, aún peor, que se desliza cada noche en su cama.

La mecánica milimétrica del relato se debe asimismo al rigor metodológico manifestado por el psicópata en su dinámica perturbadora¹. La focalización visual en los antebrazos y las manos del portero, así como la profusión de primeros planos y planos de detalle de los objetos que el protagonista manipula para dañar a Clara (líquidos corrosivos, jeringuillas, máscara, frascos, tubos) patentizan una minucia clínica, reforzada por un sentido de la repetición obsesivo². De ahí que no sea sorprendente el que César esté desestabilizado por el alejamiento provisorio del personaje femenino, tras la invasión de las cucarachas, y, más adelante, por la repentina salida de viaje de Clara con Marcos, acontecimientos imprevistos que trastornan su rutina maquiavélica. El reencuentro de la pareja desencadena en él una profunda crisis existencial que supera *in extremis*, mien-

¹ Por ejemplo, le vemos en varias ocasiones apuntar frenéticamente en una libreta todo lo que ocurre dentro del edificio.

² En varias secuencias, esta mecánica fría está subrayada por la inserción en la banda sonora de sonidos electrónicos extradiagéticos.

tras está a punto de suicidarse, gracias al regreso anticipado de los amantes (Marcos sospecha que Clara, embarazada de su violador, le haya engañado).

El caso es que César sufre de una verdadera aversión a la felicidad y sólo saca su fuerza de la desgracia ajena, agrediendo a los seres en carne propia para propagar el virus del miedo, a semejanza de las criaturas contaminadas de *REC*. De hecho, pese a la factura realista de la cinta, el personaje del conserje concentra los rasgos de algunas figuras del mal inspiradas en la literatura y el cine de terror internacionales. Además del zombi, es especialmente la imagen del vampiro, encarnación del entredós característica del género fantástico (CAILLOIS, 1966: 36–39), la que se impone al espectador, mediante el retrato de un individuo de las tinieblas, reacio a los seres solares, posible vector de muerte (asesina a Marcos y amenaza con defenestrar a Úrsula), y que espera la noche para actuar –el escondite bajo la cama sustituye aquí el ataúd. En su análisis del mito vampírico, Claude Lecouteux evoca un espíritu «que pesa en el cuerpo de su víctima dormida y que le roba la energía vital» (LECOUTEUX, 2009: 75–76). Balagueró se apropia precisamente de esta iconografía al poner en escena a un ser psicótico que adormece artificialmente a su presa y la va debilitando concienzudamente día tras día. Del mismo modo, su ensañamiento dialéctico con la amable señora Verónica, a quien remite cruelmente a su soledad, los tormentos que le impone con deleite a su propia madre enferma narrándole sus fechorías, y también el placer que le procuran las confesiones de los oyentes desdichados de su programa de radio favorito, revelan que su existencia entera se nutre de la infelicidad ajena. Esta vampirización alcanza su paroxismo cuando, en el epílogo, Clara recibe una carta de César, despedido unos meses antes, donde el exportero le revela que el hijo al que ella ha dado a luz no es sino el fruto de las violaciones que le infligió. Como auténtico «Drácula descolmillado» (AYUSO, 2012: 36), destroza definitivamente a la joven con este último acto de maldad que sella su triunfo, materializado por el montaje alternado entre los sollozos desgarradores de Clara y la imagen final de la sonrisa que César se dirige en el espejo³. Acaso este desenlace sea también una invitación a considerar al bedel como una figura diabólica en clave polanskiana, puesto que la víctima, al final de la película, engendra al hijo del mal, igual que la heroína de *La semilla del diablo* (1968), penetrada en sueños por Satanás.

En resumidas cuentas, el abyecto protagonista de Balagueró derriba todos los puntos de referencia que configuran la normalidad cotidiana de su presa, quitándose paulatinamente la máscara de la banalidad para desvelar su monstruosidad intrínseca. Las figuras tradicionales del miedo que se entrecruzan,

³ Motivo recurrente de la película, el espejo es otro ejemplo de la influencia de la tradición literaria y cinematográfica del terror. Propicio a los juegos de desdoblamiento (en particular en el género fantástico), materializa las dos facetas del ambiguo César, así como una tendencia voyerista inherente a su naturaleza abyecta (KRISTEVA, 1980: 57–58): el portero suele usar un espejito cuando está escondido bajo la cama para controlar que Clara esté dormida.

pasadas por el filtro del realismo, pintan a César como la encarnación de una fuerza oscura que lucha a diario contra el bien, en una ficción que cobra la forma de un verdadero cuento lúdico.

El juego maniqueo de la angustia

El pulso que opone al tenebroso César y a la radiante Clara se juega en un relato claramente bipolarizado que recicla asimismo algunos arquetipos del cuento infantil. Sin caer en el esencialismo, se puede considerar al portero como un ser naturalmente predispuesto a la malevolencia, ya que esta nunca está justificada por la intriga o por la evocación de eventuales traumas pasados. El protagonista constituye una especie de proyección humana de la figura del Lobo Feroz en un contexto realista, como lo apunta el propio cineasta:

No nos explica la película, pues que en su infancia fue torturado o fue insultado, o fue abandonado. No nos cuenta nada de eso. Es malo porque sí. En este sentido me gustaba mucho ver al personaje de César como el Lobo Feroz. El Lobo Feroz es malo porque sí, porque es el lobo, porque está en su naturaleza.

PACCOUD, 2011

En las antípodas de la malignidad y la sed de destrucción propias de César, se sitúan la inocencia y el ímpetu creativo de Clara, diseñadora sonriente y deseable, dotada de un buen humor inquebrantable, y que, como Caperucita Roja, se entrega imprudentemente a aquel que sólo aspira a dañarla, llegando a solicitar su protección⁴. El personaje femenino, al que la onomástica inscribe en el mundo de la luz, se mueve por una vivienda clara y holgada, a medida de su vitalidad desbordante. Al contrario, con César se asocian territorios sombríos, confinados, sumidos en la oscuridad, donde actúa preferentemente de noche, como ya se ha señalado. Merced al trabajo conjunto del director artístico Javier Alvaríño sobre los espacios, y del director de fotografía Pablo Rosso para sugerir las variaciones de la luz en función de la hora del día, la textura misma de la cinta refleja esa lucha maniquea que vertebra la ficción y cuyo binarismo está acentuado por las dialécticas ya evocadas: envés / revés, normal / monstruoso, arriba / abajo⁵...

⁴ En el episodio de la invasión de las cucarachas, por ejemplo, implora la ayuda de César y le ruega que fumigue el piso.

⁵ Señalemos que Clara vive en la tercera planta y César en el sótano; ella duerme en la cama, él se esconde debajo.

Dichas dicotomías configuran dos bandos que se enfrentan en un combate del que el espectador, situado en la frontera de dos territorios, es el testigo. Si el público está inicialmente tentado de condenar las actuaciones de César, la dinámica narrativa y la omnisciencia que le concede Balagueró le obligan a identificarse con el personaje que, respecto a la moral y la ley, aparece como el «malo» del cuento. En otros términos, bajo la superficie de un maniqueísmo al parecer simplista, el cineasta instaura un sistema narrativo que lleva insidiosamente al espectador a gozar de la hábil mecánica elaborada por el conserje para dinamitar la cotidianidad de la gente feliz. Hace que la alegría de Clara pueda a veces parecer pueril e irritante, mientras que la soledad, síntoma de la incomunicación que azota a los individuos en un mundo de apariencias⁶, impregna profundamente la vida de César, personaje patético que llega a suscitar la empatía del público. Este navega por consiguiente entre emociones contradictorias, gracias a la activación de mecanismos narrativos que atenúan el carácter monolítico del bien y del mal en la diégesis. Por lo demás, el malestar generado por la perfidia de César está compensado por el placer que produce la connivencia con el protagonista, frente al espectáculo de sus maniobras, hasta tal punto que el suspense se vuelca a favor del psicópata: la tensión del espectador nace del temor a que se descubra la maquinación del bedel cuando, por ejemplo, los vapores de cloroformo le duermen, mientras intenta huir del piso de Clara, o en los episodios donde el conserje se las ingenia para desviar las sospechas de la policía hacia otros personajes⁷.

Este proceso identificatorio participa del propósito lúdico de una película que el mismísimo director nos invita a contemplar como un juego, destinado a «acabar inevitablemente con un ganador y un perdedor, como todos los juegos» (PACCOUD, 2011). En esta perspectiva, la tonalidad del filme está enriquecida por unos toques de humor que permiten poner a distancia el horror de los actos cometidos por César. Consecuentemente, se paralizan en parte los engranajes de la identificación con las víctimas, neutralizando así en el público la angustia inspirada por el psicópata. A este respecto, las canciones de la banda sonora desempeñan una función destacable: algunas composiciones, ligeras o animadas⁸, operan como contrapunto irónico a la malevolencia manifestada por César, tiñendo de humor el miedo del que es el agente. El ejemplo de la última secuencia es particular-

⁶ A este respecto, las llamadas de los oyentes del programa de radio son significativas y no es casual que el relato filmico se abra con una pantalla negra en la que se superponen las voces en off de los desgraciados anónimos.

⁷ Logra que el hijo de la asistente sea arrestado en su lugar cuando la policía identifica la fuente de emisión de los mails anónimos. Más adelante, tras la muerte de Marcos, presiona a Úrsula para que las declaraciones de la niña consoliden su propio testimonio acerca de los supuestos disturbios comportamentales del novio de Clara.

⁸ Citemos por ejemplo *I got to have your love* de The Fantastic Four y *Next 2 you* de Buckcherry.

mente elocuente: las primeras notas de la canción alegre *Keep me in mind*⁹, escuchada anteriormente, se superponen en la imagen final de la sonrisa de César y suenan como una invitación a considerar con distancia las consecuencias de la lucha maniquea que se ha desarrollado ante nuestros ojos. La interacción audiovisual enfatiza toda la ambigüedad de un desenlace moralmente trágico (Clara está definitivamente aniquilada) pero narrativamente feliz (marca la victoria del personaje al que acompañamos desde el principio). La secuencia-epílogo constituye por tanto un extraño *happy ending* que aclara *a posteriori* la función del miedo, componente eminentemente lúdico de una ficción cuya primera vocación no deja de ser el entretenimiento del espectador, convidado a disfrutar del juego perverso en que ha tomado parte activamente.

El análisis esbozado en este trabajo nos ha permitido sacar a la luz algunos de los resortes de la angustia en el *thriller* costumbrista de Jaume Balagueró. La escritura de la cotidianidad, los mecanismos del suspense, la actualización de ciertas figuras del miedo, la estructura narrativa dual y las ambivalencias temáticas del relato, aspectos que se han apuntado en este artículo, merecerían ser desarrollados en espacios de reflexión más amplios, a la luz de un examen diacrónico de la pregnancia de la angustia en el cine español (AGUILAR, 1999 y 2005). A imagen de Paco Plaza, codirector de los tres episodios de *REC*, y de otros cineastas de su generación como Alejandro Amenábar, Álex de la Iglesia, Juan Antonio Bayona, Elio Quiroga o el mexicano Guillermo del Toro, Balagueró contribuye a la proyección internacional de un género cinematográfico que se ha ido revitalizando a partir de mediados de los 90. Si *Mientras duermes* ilustra esencialmente la vertiente entretenida propia de este tipo de cine, otras películas suyas, como la sangrienta saga *REC*, revelan que el terror suele ser también el vector de una reflexión más profunda, de orden metadiscursivo, sobre las problemáticas sociales o políticas de la España contemporánea (RODRÍGUEZ, ed., 2011: 147–157), reflexión que impone una necesaria descodificación por parte del espectador.

Bibliografía

- AGUILAR Carlos, ed., 1999: *Cine fantástico y de terror español 1900–1983*. San Sebastián: Semana de cine fantástico y de terror.
- AGUILAR Carlos, ed., 2005: *Cine fantástico y de terror español 1984–2004*. San Sebastián: Semana de cine fantástico y de terror.
- AYUSO Lorenzo, 2012: «*Mientras duermes*. Arquitecturas del horror». *Versión Original: Revista de cine*, 202, 35–37.

⁹ Interpretada por Patti Page (1956). Se puede apreciar la ironía del título (*Acuérdate de mí*) en este episodio de funestas revelaciones.

- CAILLOIS Roger, 1966: *Images, images...: essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*. Paris: J. Corti.
- FEZ Désirée de, 2011: «Balagueró y su psicópata». *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, 2016, 98–100.
- GARDIES André, 1993: *L'Espace au cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- GUBERN Román y PRAT Joan, 1979: *Las raíces del miedo, Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets.
- KRISTEVA Julia, 1980: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- LECOUTEUX Claude, 2009: *Histoire des vampires: Autopsie d'un mythe*. Paris: Imago.
- MATALLANA Víctor, 2009: *Spanish horror*. Madrid: T&B editores / Ayuntamiento de Talamanca de Jarama.
- MOINE Raphaëlle, 2002: *Les genres du cinéma*. Paris: Nathan.
- NAVARRO Antonio José, 2011: «Jaume Balagueró». *Dirigido por...*, 415, 34–35.
- PACCOUD Éric, 2011: «Le lit du mal» Entrevista exclusiva con Jaume Balagueró. En: *Malveillance* (DVD). Wild Side Films.
- RODRIGUEZ Marie-Soledad, ed., 2011: «NO-DO (2009) d'Elio Quiroga, REC (2007) et REC 2 (2009) de Paco Plaza et Jaume Balagueró: métadiscours et regards sur la société». Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 147–157.

Síntesis curricular

Profesora en la Universidad de Limoges, Diane Bracco es titular de la *agrégation* (oposición a catedrático francesa) de español y de un doctorado de estudios hispánicos, preparado en la Universidad París 8. Es autora de una tesis dedicada al cine español contemporáneo y más especialmente al exceso en la producción cinematográfica de la democracia. También ha presentado diversas ponencias y ha publicado varios artículos sobre algunos directores españoles como Pedro Almodóvar, Bigas Luna, Álex de la Iglesia, Pablo Berger o Santiago Segura.