

# Entrelazamientos cuánticos: *La habitación del niño* (2006) de Álex de la Iglesia y la teoría de los universos paralelos de Erwin Schrödinger

*Quantum Entanglements: Álex de la Iglesia's The Baby's Room (2006) and the Theory of Parallel Universes of Erwin Schrödinger*

IRENE GÓMEZ CASTELLANO

igc@email.unc.edu

<https://orcid.org/0000-0001-8461-471X>

*University of North Carolina  
at Chapel Hill, EE.UU.*

FECHA DE RECEPCIÓN  
julio 25, 2021

FECHA DE APROBACIÓN  
junio 21, 2022

FECHA DE PUBLICACIÓN  
junio 30, 2022

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i24.383](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i24.383)

RESUMEN / En tanto parte del *revival* de las *Historias para no dormir* en homenaje a Chicho Ibáñez Serrador, la película para televisión *La habitación del niño* (2006) supone un eslabón importante en la filmografía de Álex de la Iglesia, ya que presenta guiños al conjunto de su producción pero adaptados al marco televisivo y reflexiona en sus propios términos sobre el *boom* de películas de horror que viene experimentando el cine español de las últimas décadas. A través del intertexto de la física cuántica y de conceptos como multiverso, De la Iglesia logra con *La habitación del niño* hacer una reflexión profunda y original sobre los peligros de la tecnología, el consumismo, y las tecnologías de hipervigilancia simbolizadas por la tecnología del monitor para bebés, mientras inserta su marca particular en la tradición española de cine de memoria, construyendo otro tipo de dimensión paralela en la que insertarse como autor y enlazándose así a otros grandes directores que han explorado la metáfora cuántica en el plano cinematográfico, como Hitchcock o Tarantino. La omnipresencia de la pantalla en sus distintas variantes es el mecanismo que permite a De la Iglesia crear una película-caja en que nos transformará de vigilantes en vigilados, del observador al gato de Schrödinger.

PALABRAS CLAVE / física cuántica, cine de terror, monitor para bebés.

ABSTRACT / This article analyzes the made-for-TV movie *The Baby's Room* (2006) by Spanish director Álex de la Iglesia. *The Baby's Room* forms part of the revival of the retro series "Stories to Keep You Awake" in homage to his creator, Chicho Ibáñez Serrador. *The Baby's Room* constitutes an important, understudied, and distinct phase in De la Iglesia's filmography, since it combines a parodical revision of his own auteurism together with a reflection on the boom of horror movies and historical memory films in the Iberian audiovisual tradition of the last twenty years. De la Iglesia taps into concepts from quantum physics to build a multi-layered horror film that offers his spectators a profound and unique warning on the dangers of hypervigilance, consumerism, and the impact that technology has in our daily lives. Using as the central symbol a baby monitor with a camera, De la Iglesia establishes a direct dialogue with the work of Hitchcock and Tarantino. The omnipresence of the screen in all its variants is the mechanism that allows De la Iglesia to create a film-within-a-box that transforms its viewers from the seers to the seen, from the observers to the cat inside the box of Schrödinger's experiment.

KEYWORDS / Quantum Physics, Horror Cinema, Baby Monitor.



*La habitación del niño*  
(Álex de la Iglesia, 2006).

## UNIVERSOS MÚLTIPLES Y ENTRELAZAMIENTO CUÁNTICO: CONCEPTOS PRELIMINARES

Cuando el premio Nobel Erwin Schrödinger (1887-1961) habló en Dublín en 1952 de la posibilidad de que existieran universos paralelos al nuestro avisó a su público, diciéndoles que lo que iban a escuchar les iba a parecer el producto de la mente de un lunático. Fue la primera vez que se usó el concepto de *multiverse* y el físico austriaco aclaró que sus ecuaciones no trataban de formular una mera posibilidad teórica sino que, por el contrario, todas las posibilidades contempladas ocurrían simultáneamente. Esta es la idea que Domingo, la voz de autoridad científica en la película para televisión *La habitación del niño* (2006) de Álex de la Iglesia (Bilbao, 1965-), propondrá como hipótesis a Juan, el protagonista, cuando este trata de encontrar una explicación a la situación que está viviendo:

Imagínese que el universo no es un mundo sino infinitos mundos, uno al lado del otro. Usted y yo estamos en uno, por eso estamos hablando. Pero a lado nuestro hay miles de mundos en los que no nos conoceremos jamás (...) Lo importante, escúcheme bien, es que no vuelva a abrir la caja. Si Ud. ha entrado, alguien podría salir. Si ha encontrado la manera de abrir ese mundo, tire la maldita llave y olvídense de todo (De la Iglesia, 2006)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Todas las citas de la película son mi transcripción del diálogo.

La teoría de los universos paralelos postula que estamos rodeados de cientos de universos, pero es el observador el que les da una forma particular a cada uno de ellos. Esta poética teoría de resonancias borgianas (Mercader Varela, 2015, p. 44) no sólo abre la mente a la noción de realidades paralelas sino que resalta además el impacto del observador sobre la realidad observada, ya que postula que el observador tiene la capacidad de cambiar, al observarla, la realidad que analiza. En *The Physical Principles of Quantum Theory* (1932), Werner Heisenberg define así este efecto: “The interaction between observer and object causes uncontrollable and large changes in the [atomic] system being observed” (s. p.). Domingo hace visible esto en la película al utilizar la imagen de “tirar la llave”, cuando concibe el universo paralelo como un espacio que se abre y se cierra por parte de un observador. Este papel del observador en mecánica cuántica es una buena metáfora de la actividad de un cineasta y sus espectadores, porque postula el impacto del creador sobre lo creado al tiempo que subraya la existencia de universos paralelos, e introduce la cuestión de la agencia –la llave– del espectador sobre lo contemplado.

En tanto parte del *revival* de las *Historias para no dormir* en homenaje a Chicho Ibáñez Serrador, ***La habitación del niño*** supone un eslabón importante en la filmografía de De la Iglesia, ya que presenta guiños al conjunto de su producción pero adaptados al marco televisivo y reflexiona en sus propios términos sobre el *boom* de películas de horror que viene experimentando el cine español de las últimas décadas, enlazándolo de forma paródica a corrientes ya presentes en el cine de horror clásico de la Transición. Argumentaré que la característica más original del filme en su particular contexto es el uso de un marco de horror estrechamente dependiente de una adaptación al lenguaje filmico de los postulados de la física cuántica, especialmente la teoría de los universos paralelos y el experimento del gato de Schrödinger, que forman parte esencial de la trama, dominada por el motivo de la pantalla/membrana en todas sus variantes. Menos grotesca

y friki que sus obras de culto como ***El día de la bestia*** (1995), ***La comunidad*** (2000) o ***Crimen perfecto*** (2004), ***La habitación del niño*** se distingue del resto de sus hermanas filmicas por el humilde marco televisivo en el que se inserta estéticamente y por la ambiciosa apropiación del intertexto cuántico por parte de su director. Nuestro acercamiento a la película intentará contextualizar ***La habitación del niño*** en la estética esperpéntica (Rivero Franco, 2015; Chambolle, 2011) de De la Iglesia y comprender sus conexiones con otras tendencias globales de cine de terror, explorando su originalidad en el uso de la metáfora cuántica como mecanismo para crear el característico coctel de terror y humor que son el sello característico de su filmografía. De la Iglesia logra con ***La habitación del niño*** hacer una reflexión profunda y original sobre los peligros de la tecnología, el consumismo, y las tecnologías de hipervigilancia simbolizadas por la tecnología del monitor para bebés, mientras inserta su marca particular en la tradición española de cine de memoria al hacernos reflexionar sobre fantasmas, la repetición, la violencia (especialmente la xenofobia) y la memoria pero sin recurrir a los ingredientes clásicos del cine de autor sobre memoria histórica, construyendo otro tipo de dimensión paralela en la que insertarse como autor, enlazándose así a otros grandes directores que han explorado la metáfora cuántica en el plano cinematográfico como Alfred Hitchcock (Skerry) o Quentin Tarantino (Brown, 2012). La omnipresencia de la pantalla en sus distintas variantes (monitor para bebés, televisor, pantallas de vigilancia) es el mecanismo que permite a De la Iglesia crear una película-caja en la que nos transformará de los vigilantes en los vigilados, del observador al gato de Schrödinger<sup>2</sup>.

<sup>2</sup>***La habitación del niño*** comparte técnicas y temas con la filmografía de su autor y anticipa preocupaciones que adquieren más cuerpo en sus películas más recientes. Ya desde el clásico ***El día de la bestia*** (1995), De la Iglesia ofrece un cruce posmoderno de géneros y estilos, y critica el rol de los medios de comunicación y los espectadores simultáneamente mediante una hipervisibilización del motivo de la pantalla de televisión en conexión con el tema del doble y lo fantástico, como se ve en el artículo de Delphine

Según la teoría cuántica estándar, las partículas no tienen un estado definitivo. Es únicamente en el momento en el que son sujetas a observación y medidas cuando dichas partículas adquieren una forma, y dicha forma está sujeta al impacto del observador al medirlas<sup>3</sup>. Un reciente artículo de Natalie Wolchover (10 de febrero de 2017), titulado “The Universe Is as Spooky as Einstein Thought”, puede servir como base para la comprensión del concepto de entrelazamiento de partículas distantes por efecto de la medición del observador, un efecto que Einstein llamó, no sin cierta ironía, “spooky action at a distance” (como se cita en Wolchover, párr. 1). Einstein expresaba con esta frase genial sus dudas sobre este aspecto de la mecánica cuántica, explicado así por Wolchover:

Esta función [el *entrelazamiento cuántico* de partículas] puede determinar que dos fotones entrelazados se polaricen en dirección perpendicular, con la probabilidad de que el fotón A se polarice verticalmente y que el fotón B lo haga en horizontal, y con alguna probabilidad de que ocurra justo al revés. Estos dos fotones pueden viajar a años luz de distancia, pero permanecen enlazados entre sí: si se mide el fotón A y se determina que este está polarizado verticalmente, entonces el fotón B adquiere esta misma polarización vertical, aun si el estado del fotón B estuviera indeterminado justo un momento antes y no hubiera habido tiempo para que ninguna señal viajara entre los dos (10 de febrero de 2017, párr. 3, mi traducción).

De este entramado teórico, necesario como base del análisis que sigue, quiero subrayar tres conceptos: 1) “multiverse” (los

Chambolle (2011), “*El día de la bestia* de Álex de la Iglesia, comédie *esperpéntica* fantastique”.

<sup>3</sup>Einstein (y con él, Rosen y Podolsky) se mostraba escéptico con respecto a esta función del entrelazamiento cuántico de las partículas y consideraba que esta “spooky action at a distance” —el principio de no localidad, que contradice el sentido común— era un posible fallo de la teoría. Las partículas tienen abiertas sus posibilidades, “al menos, hasta que son medidas, cuando de repente parecen jugar a los dados y saltar a una forma definida. Y lo que es más extraño, cuando dos partículas interactúan entre sí, pueden entrelazarse, dejando sus probabilidades individuales y convirtiéndose en componentes de una función de probabilidad de un sistema de probabilidad todavía más complejo que describe a ambas partículas juntas” (Wolchover, 10 de febrero de 2017).

universos paralelos); 2) “quantum entanglement” (entrelazamiento cuántico de partículas) y —como consecuencia del 2—; el 3) impacto del observador sobre la realidad que analiza/mide. Estamos ante un mundo que sus propios teóricos califican como “spooky” (Einstein) y “loony” (Schrödinger), y que el común de los mortales debe conformarse con contemplar, sin entender completamente, desde una perplejidad distante, igual que contemplamos las estrellas o los agujeros negros y otros grandes misterios cosmológicos. Y, obviamente, debo señalar que el empleo de estos tres conceptos se hará a un nivel metafórico; así es como los usa Álex de la Iglesia, Borges y muchos otros artistas que han empleado la física cuántica como lenguaje estético, aprovechando el potencial poético y filosófico del lenguaje científico<sup>4</sup>.

## DE LO SUBATÓMICO A LO CINEMATOGRAFICO

*La habitación del niño* es un ejemplo de cine fantástico/de terror situado en un contexto realista (figurativo, como Dalí, otro artista atómico) diseñado a partir de estos conceptos derivados de la física cuántica. El filme cuenta la historia de una pareja joven y exitosa compuesta por Juan (Javier Gutiérrez) y Sofía (Leonor Watling), y sigue sus peripecias como padres primerizos que compran la casa de sus sueños, una imponente torre barcelonesa que necesita muchas reformas. Su vida es tan perfecta que ambos sienten una ligera aprensión por su felicidad: “Qué felices somos, ¿no?... como que da miedo”. Ya desde el comienzo se percibe la presencia de un extraño en la casa, aunque la

<sup>4</sup>La dificultad de la teoría cuántica ayuda y entorpece a la vez la comunicación de mensajes metafísicos. En *Hollyweird Science*, Cass y Grazier (2015) se quejan de la ubicuidad/superficialidad de las referencias cuánticas en las películas comerciales y proponen como centro de estas referencias la teoría de los mundos paralelos desarrollada por Hugh Everett en 1957 a partir de las ideas de Schrödinger, quien fue el primero en utilizar el concepto: “Any plot that features a parallel universe similar to our own, while differing in such matters as how evil, brave, bisexual or wealthy various characters are, is playing out the Many Worlds interpretation of Quantum mechanics, proposed by Hugh Everett in 1957” (p. 170).

novedad relativa es que estas señales llegan hasta nosotros a través de la tecnología poshumana de un monitor para bebés, y de ahí el título.

**La habitación del niño** presenta muchas de las características típicas del estilo de su director, tal y como las definen sus estudiosos Buse, Triana-Toribio y Willis (2007) en el libro dedicado al cineasta vasco, *The Cinema of Alex de la Iglesia*, en el que no discuten esta película. Encontramos trazas de la iconografía del mundo de los cómics y también concesiones a la puerilidad en muchas partes de la película, en los títulos de crédito, en los clichés que permean la vida de sus protagonistas, o incluso en la superficialidad de las citas filmicas de películas de culto del cine de horror clásico, que parecen copiadas y pegadas en las escenas en un pastiche autoconsciente que no parece preocuparse por adaptar, transicionar o suavizar costuras<sup>5</sup>. También presente en la película está el empleo de personajes planos –lo que llaman Buse, Triana-Toribio y Willis una “two-dimensional characterization” (p. 9)– y la preferencia del director por “building sets over shooting on location” (p. 17), que se lleva al extremo de incluir réplicas de juguete de la propia casa y darle a la casa un sentido artificial de caja, fomentando la sensación de película de serie B, rodada en estudio. Los planos de calle parecen un escenario de zarzuela o de serie de televisión, y es que De la Iglesia –también capaz de rodar las panorámicas urbanas más impresionantes, como se ve en su clásico **El día de la bestia** (1995)– quiere acentuar en **La habitación del niño** el hecho de que esta película está concebida como un

<sup>5</sup>Uno de los momentos más evidentes que resumen el estilo de De la Iglesia es el asesinato (en el pasado) del personaje de Sofía en la bañera, automáticamente reminiscente tanto de **Psicosis** (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) como de **El resplandor** (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980). El momento, *gore* y lleno de violencia gratuita, aparece claramente sexualizado, y De la Iglesia nos muestra un primer plano desnudo, con los pechos prominentemente resaltados, de Leonor Watling justo en el momento de su agonía. Esta transformación de Sofía en maniquí a través de la violencia sexualizada es un mecanismo distanciador que es típico de otras películas del autor.

guiño a las películas para televisión y al marco de las *Historias para no dormir*<sup>6</sup>.

A través de referencias metaficticias a la teoría cuántica y al experimento del gato de Schrödinger, y aprovechando las tecnologías del horror contemporáneo en la estela de **El aro** (*The Ring*, Gore Verbinski, 2002) o **REC** (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007), en la que la tecnología de la pantalla es el vehículo que recibe y resucita al monstruo/fantasma central, Álex de la Iglesia ofrece en **La habitación del niño** un giro alternativo en el género del horror, cumpliendo con la expectativa de autor de culto de modificar el género intervenido con una aportación propia y dialogando a su vez con múltiples tradiciones que iré marcando al hilo del análisis.

El monitor para bebés, como una contemporánea psicofonía, capta la presencia no de un psicópata ni de un fantasma en la habitación del bebé; lo que capta la lente infrarroja es la memoria de algo que ocurrió y no ocurrió en una dimensión paralela y que, al observarse, modifica el evento mismo y los eventos futuros, enlazando el mundo de Juan y Sofía al destino de otra pareja que son y no son ellos mismos, un recurso que utilizan películas de terror de distintos tipos como la dirigida a un público infantil, **Coraline y la puerta secreta** (*Coraline*, Henry Selick, 2009), donde la protagonista “visita” un hermoso mundo paralelo al que se accede a través de una puertecita y donde los personajes tienen botones cosidos en lugar de ojos. La protagonista acabará intentando huir de esa dimensión paralela, gobernada por un doble materno que realmente es una bruja, mientras las dimensiones paralelas se ven afectadas por los eventos sucedidos. En el caso de **La habitación del niño**, la película dramatiza el proceso de intervención infinita que es crear e interpretar una obra de arte, pero lo hace mediante un salto conceptual basado en

<sup>6</sup>*Historias para no dormir* es una serie de televisión española ideada por Chicho Ibáñez Serrador, que comenzó a emitirse en Televisión Española en 1966. Telecinco compró los derechos de la serie y en 2005 se rodaron las *Películas para no dormir*, en cuyo *revival* participaron autores de culto en el género del horror ibérico: Mateo Gil, Jaume Balagueró, Paco Plaza, Enrique Urbizu y Álex de la Iglesia, que contribuyó a la serie con **La habitación del niño**.

referencias cuánticas (multiverso/entrelazamiento cuántico/efecto del observador sobre lo observado) que no han sido estudiadas por la crítica y que me propongo amplificar aquí. Habrá por tanto que evadir la tentación de sucumbir al tono irónico y esperpéntico con el que De la Iglesia –igual que Tarantino, un cineasta con el que comparte muchos rasgos de estilo– evoca estas cuestiones, para poder avanzar en la intención central de este artículo: entender la propuesta de ***La habitación del niño*** a través del estudio de las referencias cuánticas en ella sumergidas.

Es importante notar que De la Iglesia espera hasta el último cuarto de la película para ofrecer la posibilidad cuántica para explicar la situación terrorífica que viven sus protagonistas, Juan y Sofía. Al principio De la Iglesia nos sitúa en otras dimensiones cinematográficas y en otras explicaciones más comunes, pero estas son descartadas cuando Domingo, la voz autorial del filme, introduce la referencia al experimento del gato de Schrödinger, creada para facilitar la comprensión “popular” de conceptos cuánticos como multiverso y entrelazamiento cuántico. Es por ello que he decidido seguir también este orden en mi análisis, ofreciendo “pruebas” en el mismo orden que De la Iglesia las va presentando, y espero hasta el último cuarto para enlazarlas a través de la ampliación de las referencias cuánticas.

## A LA SOMBRA DEL DOPPELGÄNGER: INTERTEXTOS INICIALES

En la primera parte de la película, Álex de la Iglesia parece apoyarse en la tradición del *doppelgänger*, literalmente “el que camina dos veces”<sup>7</sup>. Cuando son empleados para iluminar

<sup>7</sup>El uso del doble, en un contexto global, es típico en las películas de *suspense* y horror y aparece en autores como Roman Polanski, Ingmar Bergman, Alfred Hitchcock o Stanley Kubrick. Aunque no es un *auteur* clásico, Álex de la Iglesia es conocido por imbuir sus filmes populistas con referencias a estas tradiciones. El doble, normalmente representado por un gemelo o una imagen/espejo del protagonista (*doppelgängers*) aparece normalmente conectado con “the psychomachia, originated by the Greek poet Prudentius to depict ‘conflict within the soul’ or the struggle between virtue and vice

nociones como la de identidad, principios como el entrelazamiento cuántico o la idea de superposición tienden a enlazarse con nociones previas prominentes en la literatura de terror: así, el *doppelgänger* y con él, la noción del *Unheimliche* freudiano (el doble es precisamente lo que provoca esta sensación de extraña familiaridad terrorífica) pueden servir para iluminar varios aspectos importantes de la filiación del terror de Álex de la Iglesia<sup>8</sup>. Con ellos, De la Iglesia va preparando el terreno para este salto conceptual desde el comienzo: la doblez precede la conceptualización de la historia a través de la metáfora cuántica de los universos paralelos.

En ***La habitación del niño***, De la Iglesia establece un diálogo con su propio trabajo pero también con los clásicos de las películas de autor populares en los años setenta<sup>9</sup>. En un contraste muy marcado con respecto a sus películas anteriores, protagonizadas por “perdedores (...) ¡físicamente

within an individual (...) In recent examples influenced by Freudianism, the Doppelgänger represents hidden or repressed aspects of the protagonist’s personality. In Freudian terms, the arrival of the double represents the ‘return of the repressed’” (Johnson, n. p.).

<sup>8</sup>En ***La habitación del niño*** aparecen, como en otras obras de su autor, muchos maniqués, muñecos y payasos. Por ejemplo, la película, naturalmente, está llena de dobles de las voces humanas enmascaradas en sonido sintético y estático (radio antigua, escudador, televisor, monitor para bebés, cámaras del sistema de seguridad para el hogar, etc.). Visualmente, aparecen sombras, literalmente, de los protagonistas; Juan tiene un doble en la película e igualmente sucede con Sofía y el bebé. La casa donde viven también tiene un doble en la maqueta, una réplica exacta o simulacro de su propia casa escondida dentro de la habitación cerrada que Juan descubre hacia el final del filme. En la caja en la que les regalan el fatídico escudador aparece también un juguete mecánico y muñecas. El monitor para bebés (primero habrá uno y luego su presencia se multiplica) ofrece a su vez un doble audiovisual de la realidad (ya un doble) presentada en la película, al igual que las cámaras de vigilancia del sistema de seguridad que Juan hace instalar a una compañía para proteger (inútilmente) su casa y su familia.

<sup>9</sup>Los ya mencionados Peter Buse, Nuria Triana-Toribio y Andy Willis, en *The Cinema of Alex de la Iglesia*, ven así al director: “Alex de la Iglesia represents a special phenomenon in Spanish cinema. He is what we might call a ‘popular auteur’, a term we use with the understanding that for many it is an oxymoron (...) Since the 1990s particularly, Spanish cinema has witnessed the emergence and consolidation of film-makers who, like De la Iglesia, have achieved considerable box-office success by appropriating Hollywood formulae and mixing them with the autochthonous non-art-house traditions, whilst not relinquishing their status as auteurs” (2007, p. 4).

repulsivos!” (Buse, Triana-Toribio y Willis, 2007, p. 17, mi traducción) que habitan en espacios cutres, los protagonistas de esta película son guapos y relativamente normales. Es el mundo paralelo, un “doble” de su presente en el pasado, perceptible únicamente a través de tecnologías como el monitor infrarrojo o la antigua radio del comienzo de la película, el que poco a poco va ocupando –estilo *Casa tomada*, de Julio Cortázar– el espacio habitable de los protagonistas.

**La habitación del niño** se apoya en esta tradición del retorno de lo reprimido a través del doble, pero también se sitúa a la sombra del personaje de Norman Bates en **Psicosis** (*Psycho*, 1960) de Hitchcock<sup>10</sup> y en **El resplandor** (*The Shining*, 1980) de Stanley Kubrick, ya que en ambos clásicos del cine de terror psicológico se trazan uniones entre distintas dimensiones (especialmente en **El resplandor**) a través de la visión distorsionada por la enfermedad mental que causa la disociación psicológica (psicosis) de sus protagonistas, tradición que recoge **Guasón** (*Joker*, 2019) de Todd Phillips. A través de citas explícitas, tanto visuales como aurales, de Hitchcock y Kubrick, De la Iglesia nos ofrece un guion inicial del cine de terror clásico para interpretar a Juan, su protagonista, en un mismo esquema. Nos invita asimismo a entender el conflicto como causado, en términos freudianos que dan un aire retro a la película, por el conflicto de Juan, que se supone está celoso de su propio hijo y se siente culpable por ello, y entonces su parte inaceptable se disocia de su parte consciente y quiere dañar a su hijo y a su

<sup>10</sup>Dona Kercher (2015) estudia las conexiones entre Hitchcock y De la Iglesia en el capítulo tercero de su libro *Latin Hitchcock: How Almodóvar, Amenábar, De la Iglesia, Del Toro and Campanella Became Notorious*. La comparación se centra en las películas **El día de la bestia** (1995), **Crimen ferpecto** (2004), **Los crímenes de Oxford** (*The Oxford Murders*, 2008) y **Balada triste de trompeta** (2010). Kercher menciona **La habitación del niño** en el contexto del trabajo para televisión de Hitchcock: “For many decades Hitchcock was known to more people from his TV series *Alfred Hitchcock Presents* than his movies. In a similar manner De la Iglesia’s many television projects, *Plutón B. R. B. Nero* (2008-9), a 24-episode-long sci-fi series and a made-for-TV horror film full of monitoring devices, **La habitación del niño**, part of a series ‘*Historias para no dormir*’, have bolstered his cultural profile or ‘Q score’” (2015, p. 177).

mujer. Esta posibilidad, novedosa en la época de Hitchcock pero agotada como esquema en el siglo XXI, es típica del estilo voluntariamente cutre de su director, y más teniendo en cuenta que está jugando con el modelo del cine para la televisión y haciendo guiños al marco en el que se estrenó la película, el *revival* de la serie de Chicho Ibáñez Serrador de las *Historias para no dormir*. De la Iglesia parece querer darnos un filme de serie B de domingo por la tarde pero, cuando nos confiamos con cierta complacencia en el gusto de sentirnos los dueños del argumento, De la Iglesia nos golpea, por así decirlo, con el salto cuántico que reescribe en otra clave toda la película pero que no la soluciona, dejando el final abierto y angustioso e impidiendo que cerremos nuestros afectos y sigamos tranquilamente con nuestra vida. No solo nos invade sino que nos deja colgados y nos hace responsables, agentes en todo lo observado, enfrentándonos a los placeres y peligros de querer ver/vigilar demasiado. Las implicaciones sociológicas (el mensaje) de la película irán revelándose en diálogo con una especie de arqueología mediática de la (auto)vigilancia.

## ARQUEOLOGÍAS MEDIÁTICAS: LA TECNOLOGÍA AUDIOVISUAL Y EL HORROR

La película se estrenó en un momento, el 2006, en el que las pantallas comienzan a invadir la vida cotidiana, anticipando de algún modo preocupaciones de índole muy actual más de una década después. Hoy la hipervigilancia de las redes sociales y los *smartphones* y relojes inteligentes a los que estamos perpetuamente conectados convierten a **La habitación del niño** en una película profética en muchos aspectos. Una pantalla es una membrana que separa pero a la vez nos permite acceder a universos paralelos a los nuestros. Al observar estos simulacros de realidad/universos paralelos, la realidad del observador se entrelaza y modifica lo observado a través de la pantalla. Se establece así esta “spooky action at a distance” de la que hablaba Einstein que repercute también en el mismo observador. De la Iglesia

ofrece en su película una reflexión sobre las pantallas como puertas a universos paralelos y apunta a las consecuencias éticas de su experimento ya que, ¿hubiera pasado lo que pasó en la película si los protagonistas no hubieran intervenido en su realidad, observándola/midiéndola a través de monitores y otros instrumentos de autovigilancia múltiple? ¿Qué papel cumple el observador (por ejemplo, la prensa –el protagonista es periodista–) en la creación de una nueva realidad, o “posverdad”? Cuando observamos una pantalla nos creemos dueños y observadores del mundo; en realidad, nosotros somos observados y vivimos dentro de infinitas cajas observadas por infinitos ojos cibernéticos; tenemos el mundo en nuestras manos pero realmente formamos parte del juego de otros. Creemos que somos investigadores pero somos simplemente gatos encerrados en una caja.

Contemplemos varias hipótesis al hilo del análisis.

*Hipótesis A: La disolución del pasado en el presente en los planos iniciales*

**La habitación del niño** abre con un *flashback* que nos lleva a un mundo teñido en sepia que parece ser el de la década de los años treinta, aunque la película evita usar marcadores temporales específicos. Una niña aparece jugando sola al escondite mientras cuenta números en un sistema extraño de pares desordenados aparentemente: 2... 8... 6... Una furgoneta se acerca, un grupo de niños sale del vehículo, y la cuenta se desordena, como en un *reversal* imperfecto: 50... 2... 4... 6... Un cuervo grazna y la cámara sigue a dos niños mientras se paran en el umbral de la puerta de una casa abandonada (la misma casa a la que se mudarán Sofía y Juan), llena de restos de lo que parece una explosión de bomba. La casa está cerrada y uno de los niños dice: “Yo ahí no entro”, mientras su compañero se dispone a entrar. Dentro, el niño encuentra un antiguo receptor de radio en el suelo y escucha el sonido estático en el que se pueden detectar algunas voces. El chico asciende por la imponente escalera cuadrada, adornada con diseños reticulares en madera

de caoba, y en uno de los cuartos encuentra un agujero en el techo por el que gotea agua, haciendo que se forme en el suelo un charco –de algún modo, una líquida pantalla/membrana entre mundos–. En un momento de ecos narcisistas obvios, el chico ve, fascinado, su propio reflejo/doble en el charco del suelo –hoy este momento nos hace reflexionar sobre los encantos y peligros de la cultura de los *selfies*, aún no existente en el momento de creación de la película–. Una mano emerge del charco (membrana, pantalla líquida entre mundos) y, como no podía ser de otra manera, empuja al chico al charco, sumergiéndolo en los anillos de agua.

Este momento típico de película de terror se vuelve cómico en las manos de Álex de la Iglesia, pues está haciéndose eco visual del esperpéntico marco de la serie de *Historias para no dormir*, en cuya sombra se sitúa el film y que consiste en una mano expresionista estilo zombi saliendo del suelo mientras busca, palpando, un ojo saltarín y procede a aplastarlo entre el índice y el pulgar, en tonos de rojo chillón y negro y con letras también marcadamente retro, y acompañada de sonidos estereotípicamente terroríficos. Aparece entonces el título de la película siguiendo el estilo de letras de esta serie, desautomatizando la escena de terror, a la que se regresa momentos más tarde. Ahora es de noche y la niña aparece esperando a que salgan los niños de la casa sentada sola en un banco de la calle. El chico sale de la casa, caminando de forma rígida, como si estuviera sonámbulo. Ella lo llama y él no responde: “El juego se acabó”, dice la niña, visiblemente angustiada. Con todo ello De la Iglesia parece evocar de forma paródica todo el cine de fantasmas interactuando con niños tipo **Los otros** (*The Others*, 2001) de Alejandro Amenábar y que crecerá en tanto tendencia en las décadas posteriores, adquiriendo incluso su propia teorización de manos de críticos como Jo Labanyi o José Colmeiro, siguiendo la estela comenzada por Marsha Kinder o Teresa Vilarós.

El filme hace entonces una transición a un plano frontal de una señora mayor sentada en el mismo banco, que

suponemos que es la misma niña de los planos en sepia pero en la actualidad, en una bonita calle que parece de Barcelona. La mujer tiene la misma radio antigua junto a ella, e irá apareciendo en distintos momentos en la película como un puente a la dimensión pasada con una tecnología también pasada que parece haberse enlazado, por virtud de teleportación cuántica, con el presente de los protagonistas, situándolos en una misma *onda*. Recordemos que las radios fueron creadas para canalizar/atrapar/transmitir ondas sonoras (no perceptibles de otro modo) y por lo tanto constituyen un tipo de arqueología mediática que se compara con el monitor para bebés, centro de la película, pantalla de pantallas, membrana cuántica en el multiverso que es el filme.

Contemplamos un momento de distensión cómica cuando vemos a Juan y Sofía instalarse con su precioso bebé en la casa-torre a la que se acaban de mudar. Sus cuñados les regalan una caja con juguetes viejos y ropa y un antiguo *escuchador*, es decir, una radio para escuchar al bebé en la distancia. Hay que notar que en España los bebés suelen dormir en la habitación de sus padres, así que este hecho constituye una anomalía cultural que apunta a una crítica por parte de De la Iglesia de los valores distanciadores/deshumanizadores que vienen de la mano de la tecnología, la modernidad y el impacto cultural de filosofías capitalistas en la crianza de los niños. Esta opción permite, sin embargo, a De la Iglesia, crear una situación bastante aterradora para Sofía y Juan. Cuando están a punto de tener relaciones sexuales, el escuchador capta voces estáticas, y se escucha a través del monitor una risa mecánica de juguete antiguo seguida del sonido de la risa del bebé, que –según piensa Sofía– parece estar con alguien: “es como si estuviera con alguien”. El efecto es poderoso, y De la Iglesia se sitúa como alguien capaz de burlarse del género y momentos más tarde poner los pelos de punta de toda su audiencia. Inmediatamente después, escuchamos la voz violenta de un hombre diciendo claramente: “No soporto” en tono de amenaza.

*Hipótesis B: “Así además de oírlo puede verlo”:  
del escuchador al monitor con infrarrojos*

Desde este momento en el que escuchador capta estas voces, entra el miedo en la vida de sus protagonistas –con excepción del bebé, que aparece claramente feliz en todas estas las escenas y acentúa la sensación de disonancia con la situación, como si él mismo no fuera sino otro juguete con pilas o una adquisición burguesa más dentro del sistema de consumo que aparece criticado en tantas películas de De la Iglesia que tienen lugar en centros comerciales. Sofía y Juan contemplan la posibilidad de que la casa tenga fantasmas y Juan decide que “se acabaron las psicofonías”. Para aliviar el problema del escuchador, que por ser antiguo parece captar sonidos que no corresponden, Juan acude a un moderno centro comercial y, tras tratar de ligar –al más puro estilo De la Iglesia– con la vendedora, acaba comprando “un monitor con cámara infrarrojos (*sic*) (...) y así además de oírlo puede verlo”. Cuando la pareja usa el monitor por primera vez, ven al bebé riéndose y moviéndose en la oscuridad, y sus ojos aparecen blancos por el efecto de la cámara. Sofía reconoce que “los ojos (...) dan miedo”, pero se animan entre sí reconceptualizando lo que ven en términos positivos: lo que están viendo desde su cuarto es “una peli de nuestro hijo (...) de prota total”. Entonces ambos ven un hombre vestido con un traje negro sentado junto a la cuna, de espaldas a la cámara, observando al bebé. Juan entra en pánico, coge un cuchillo, y con él en mano, se sitúa bajo la sombra de Jack Nicholson en *El resplandor*. Por error, aunque al igual que el protagonista de la película de Kubrick, Juan casi mata realmente con el cuchillo a su mujer y a su hijo al intentar defenderlo de un fantasma.

A través de este monitor de infrarrojos, Juan (y nosotros) seremos capaces de acceder a lo que parece una realidad pasada en la casa, donde un hombre muy similar físicamente a Juan, vestido de traje negro, aparece matando a su mujer y a su hijo, iguales –aunque en el pasado– a Sofía y al bebé. Es decir, que podremos, gracias a la tecnología del monitor

(conectado a una cámara para ver en la oscuridad) observar algo que no deberíamos haber visto nunca (igual que sucede en **REC**); lo que vemos, en una dimensión paralela que parece corresponder al pasado, cambiará permanentemente a los observadores en su presente, que se convertirán de observadores en observados en una productiva reformulación de las tecnologías de vigilancia siguiendo la estela de Foucault. La intervención por medio de la observación les enlazarán cuánticamente al destino de la partícula/película observada. El giro está en la conceptualización de este universo del pasado no en términos de fantasma o de disociación psicológica sino de entrelazamiento cuántico de un universo con otro universo paralelo. Es la cámara (el observador), la que hace que, como el fotón A y el fotón B, una realidad —el presente de la narración— se entrelace a otra realidad, el pasado de la narración y así, al enlazarse ambos destinos, el presente (llamémosle fotón A) quedará determinado por su acoplamiento con el fotón B. Y lo más curioso de todo es que nosotros hemos causado, al observarlo, dicho acoplamiento entre universos paralelos.

#### *Hipótesis C: El experimento del gato de Schrödinger*

Y llegamos a la última matrioska; al experimento central. Para resumir las coordenadas donde he situado la película hasta ahora, podemos ver que **La habitación del niño** comienza en la tradición de las películas de terror sobre una casa embrujada, con *flashback* incluido, para inmediatamente llevarnos a otra dimensión un poco más compleja, la de las películas con *doppelgängers* y la tradición del protagonista psíquicamente disociado con ecos de drama familiar freudiano. He argumentado que esta disociación/doble prepara el terreno para el salto cuántico del argumento al apuntar a una noción primera de *multiverso*. La película coquetea con el topos de la casa encantada hasta que se abre una suerte de tercera vía; esta vía depende de la aceptación de la premisa expuesta por Domingo, la voz científica de la película, a través del cual se presenta la hipótesis cuántica,

en la que se subsumen las posibilidades e intertextos filmicos anteriormente citados. A partir de este momento de revelación teórica, se reinterpreta lo ya visto y las escenas por venir en un marco que replantea cómo pensamos/interactuamos con el pasado, representado en la casa y en las cajas que reticulan cada centímetro de la pantalla de modo cada vez más intenso. Ahí está el paso de De la Iglesia de autor popular/populista a *auteur* culto/de culto.

El experimento del gato de Schrödinger fue creado por el físico austriaco que le dio su nombre, el mismo año que Einstein, Podolsky y Rosen publicaron su ensayo criticando lo que veían como ciertos aspectos absurdos de la mecánica cuántica, en concreto criticando el indeterminismo y el principio de “nonlocality”. Erwin Schrödinger reaccionó ideando el problema de la medición al proponer el que es ahora uno de los experimentos más famosos en el mundo de la física (Al-Khalili, 2004, s. p.). M. R. Franks explica que se trata de un experimento imaginario, que nunca se ha llevado a cabo en la práctica, en el que un gato se encierra en una caja junto a un vial de veneno. Dependiendo de un evento aleatorio a nivel cuántico, un martillo romperá o no el vial de veneno. La física cuántica —explica Franks— requiere que el gato se conceptualice como situado en dos estados a la vez. En uno, el gato está medio vivo, y en el otro, está medio muerto. Solo cuando se abre la caja la realidad “entra” y determina finalmente los eventos y el destino del gato: “It may be counterintuitive to accept that two cats, one alive and the other dead, can simultaneously exist within the same box. Yet an understanding of Schrödinger’s Cat is essential to the comprehension of parallel universes, multiple realities or a ‘many worlds’ interpretation of reality” (2004, s. p.).

El dilema de Juan hacia el centro de la película es que no ha podido comprender todavía bien lo que está pasando en su casa. Lo que Juan ve a través del monitor para bebés es a su doble, vestido en traje negro, matando a Sofia (a su doble en el pasado) y a punto de matar a su bebé (igualmente el

doble del bebé sin nombre de la pareja). Juan contempla el asesinato –en el pasado– de Sofía y está convencido de que “el asesino del cuchillo” es él mismo: “He estado allí (...) el asesino era yo, ¿entiende? Era yo”. De la Iglesia ofrece una hipótesis que explicaría esto en términos parapsicológicos de inmanencia, la persistencia de un evento traumático reverberando en el espacio de la casa donde ocurrió, siguiendo la estela de películas sobre una casa embrujada. Cuando Juan visita al agente inmobiliario que les vendió su casa, descubre que esta ha sido vendida cinco veces en los últimos tres años. La cabeza de ajos y el rosario colgados en la puerta parecen confirmar esta interpretación y darle el toque cutre/irónico al asunto y enlazando con la estética esperpéntica característica de su autor y estudiada por Marta Rivero Franco (2015) en un artículo que, aunque excelente, no menciona **La habitación del niño**. La señora del banco que se sienta a escuchar la antigua radio explica que “de pequeña jugaba allí. Todos los que entran en esa casa están perdidos para siempre”. Pero no es una simple cuestión de fantasmas, porque Juan empieza a ser capaz de habitar de forma progresiva el espacio que observa a través de la cámara. Juan camina por su propia casa con una cámara, incapaz de percibir el pasado o de habitarlo sin ese elemento de transición entre mundos. Es fundamental entender que, sin la *prosthesis* visual que es la cámara, que permite a Juan ver ese otro universo paralelo, ese mundo sería inaccesible. La cámara se convierte así en la membrana entre el presente de la narración y el universo del pasado, y la casa cuadrada empieza a adquirir todo su sentido como réplica de la caja del experimento del gato de Schrödinger, y Juan empieza a conceptualizar sus preguntas usando metáforas de superimposición cuántica: “¿Y si lo que viera el protagonista no fuera el pasado? (...) le estoy diciendo que he abierto la caja y el gato soy yo. No es el pasado, es el futuro”.

La clave para esta lectura está en el personaje de Domingo (interpretado por Sancho Gracia), un periodista agorafóbico especializado en parapsicología y ciencia al que Juan visita

en un intento desesperado de comprender su situación. La recientemente fallecida Terele Pávez, actriz también clásica del repertorio de Álex de la Iglesia, le abre la puerta y vemos a Domingo en la cama de un sencillo cuarto de piso de barrio, conectado al mundo exterior a través de Internet y a la vida con un tubo de oxígeno, otra prótesis poshumana a la que De la Iglesia, director con vocación friki, roba de cualquier sentido de *glamour* posmoderno. La teoría es vocalizada entre ataques de tos, en una manera seria y cómica; esperpéntica. El *core* de la película es clásicamente de De la Iglesia. La seriedad de las referencias cuánticas de la discusión está filmada usando mecanismos irónicos y deformadores que provocan distancia: la fealdad/suciedad del cuarto, la voz declamadora pero de fumador empedernido y la tos de Domingo, disertando en pijama, el obvio mentir de Juan, que finge que está ahí para recopilar materiales para escribir “una novela de ciencia ficción... para leer en la playa... un suplemento de verano” y las referencias paródicas a las “psicoimágenes” usadas por la prensa en la década de los sesenta y etiquetadas como meros “trucos de cámara” o “chorradas para ganar dinero”. El retorno de **La habitación del niño** al estilismo cutre y al tono esperpéntico introduce, sin embargo, el intertexto más serio de la película y nos da la clave/conceptos para comprender en profundidad la propuesta teórica de la película y su aportación filmica al campo.

Entre estos conceptos, destaca el ya mencionado de “inmanencia”, que Domingo describe como “escenas que se repiten una y otra vez en un mismo espacio (...) pasa mucho. Se supone que los actos que generan una gran energía, tal como la rabia y el dolor, traspasan con facilidad la barrera [Juan: ¿Qué barrera?] Entre mundos. Ya, ya sé que suena fatal pero... ¿has oído alguna vez hablar de la paradoja de Schrödinger? ¿No?”. En otro momento de distanciamiento esperpéntico, Domingo le tira a la cabeza [a Juan y a nosotros] un libro titulado *Física cuántica* y este “golpe” precede al resumen del experimento en sí:

En una caja hay un gato y una partícula que en un cincuenta por ciento de probabilidades matará al gato en una hora. Hasta que alguien no abra la caja, ¿el gato está vivo o muerto? [Juan: No sé]. Nadie lo sabe. En realidad, el gato está vivo y está muerto al mismo tiempo y depende de quién abra la caja que la realidad se decida por una opción u otra. [Juan: No entiendo nada]. Nadie entiende nada. Solo son especulaciones, pero la física cuántica ha hecho que un hombre vaya a la luna, chaval. Eso es incuestionable. Como tú y como yo. O como este güisqui. [Juan: O sea, que se puede creer en realidades paralelas]. En los cincuenta la gente creía en eso, ahora ya nadie cree en nada (...) pero supongo que lo que te diría un parapsicólogo de esos es que lo que ocurre en esa casa es que hay una fractura entre dos posibilidades; una de ellas es la que ocurre incesantemente, que un hombre mata a su mujer y a su hijo todos los días a la misma hora y para siempre. [Juan: ¿Y qué se puede hacer para que eso desaparezca?]. Nada. Puedes observarlo pero no puedes cambiarlo. Si intentas salvar al gato, a lo mejor eres tú el que acaba metido en la caja (De la Iglesia, 2006).

*Hipótesis D: Cajas, cajas, y más cajas:  
el observador observado*

Poco a poco vamos percibiendo junto a Juan que hemos dejado de ser “masters of the narrative”, y que lo que pensábamos que podíamos comprender con las narrativas heredadas de otras películas de terror no funciona aquí. Dejamos de ser el científico y empezamos a ser las ratas. Nos sentimos atrapados dentro de una caja en un experimento indefinido, en un estado medio-vivo medio-muerto, como el gato de Schrödinger. La caja se convierte en *leitmotiv*: todo aparece reticulado, cuadrado, encajado. El alineamiento de monitores formando una retícula de vigilancia dentro del salón parece comentar irónicamente sobre proyectos de vigilancia capitalista a los que nos sometemos voluntariamente en tanto consumidores. Aunque no es un director típico de cine social, De la Iglesia comparte su preocupación por los mecanismos de supuesta protección y vigilancia y su efecto de paranoia<sup>11</sup>. Juan busca en la compra de múltiples monito-

<sup>11</sup>En este sentido, es muy útil tener en cuenta los comentarios acerca de la dimensión social de la estética esperpéntica de *El día de la bestia* que

res una sensación de control sobre su ambiente, pero acaba logrando lo contrario. La angustia posmoderna capitalista puede verse con la angustia que causan estos mecanismos. Por ejemplo, cuando Juan contrata un sistema de vigilancia del hogar, el sistema salta al detectar el movimiento del propio Juan, así que es un sistema que se vuelve contra su propio dueño. A medida que va aumentando el sonido de la alarma y la paranoia de Juan va en aumento, Sofía grita: “No hay nadie, Juan. Eres tú, sólo tú”. De la Iglesia también parece sugerir que las ventajas de la vigilancia promovidas por el acceso barato a estas tecnologías en el mundo capitalista no ofrecen siempre un sentido de protección sino que fomentan la sensación de inseguridad y así generan aún más la sed de adquirir un sentido de seguridad que nunca llega, mientras va rompiendo lazos familiares y comunitarios, alejando al bebé de sus padres y a los vecinos de su propia comunidad, y sustituyendo la piel y el lazo humano por la falsa sensación de vigilancia de la pantalla<sup>12</sup>.

La reflexión se vuelve una crítica contra los medios de comunicación de masas (la televisión y las noticias de la prensa periódica, en concreto), cuando notamos el desarrollo de una parte del argumento, en la que accedemos al mundo profesional de Juan, periodista deportivo. Las conversaciones con sus compañeros de oficio sirven para denunciar los trucos del oficio, las falsas verdades inventadas por la prensa

expone Marta Rivero Franco: “advertimos la imagen de un Madrid distópico, en el que la moderna apariencia de símbolos emblemáticos de la ciudad como la Puerta de Europa (Torres Kio) contrasta con los indigentes que pueblan sus calles, así como con la xenofobia que se materializa en sus vías (...) El consumismo es otra lacra de la sociedad que se ve reflejada (...) también con una crítica a la programación televisiva, hecho que se percibe en los monitores para televisión que se observan desde uno de los escaparates en los que repara el padre Ángel” (2015, p. 365).

<sup>12</sup>Del mismo modo, De la Iglesia cuestiona el uso de otros tipos de supuesta protección cuando grupos neonazis como *Limpia Madrid* asesinan a los mendigos en las calles en *El día de la bestia* mientras la policía propina palizas a inmigrantes (Rivero Franco, 2015, p. 365). Igualmente, películas como *La comunidad* o la más reciente *El bar* (2017) sirven de comentario social sobre la supuesta ayuda que las comunidades de vecinos deben prestar a los demás, revelando espacios comunales como trampas que ocultan a duras penas un mundo de darwinismo brutal.

para crear lectores/consumidores de noticias por medio de la cultura del miedo y la paranoia (el “amarillismo”). El personaje secundario de “el moldavo” sirve para mostrar el papel que tiene el chivo expiatorio en una cultura orientada hacia la xenofobia y la desconfianza. Juan acaba creyendo que “el moldavo” está espionando su casa para entrar a robar; animado por las falsas noticias de sus compañeros y vecinos y las historias sobre mafias de Europa del Este y por los mismos que venden sistemas de seguridad para el hogar, Juan acaba dando una paliza al anónimo “moldavo”, que en realidad es un repartidor de propaganda sin papeles. De la Iglesia hace así una crítica de la xenofobia y denuncia el papel de la prensa en la creación de una cultura de violencia obsesionada por la vigilancia.

Es fácil trasponer la idea de la microvigilancia ejercida sobre el niño en su habitación a la macrovigilancia social. La caja se convierte en símbolo principal junto a las pantallas. Por ejemplo, tras hablar con Domingo, y en una escena en la que la banda sonora tiene ecos aurales a la de **El resplandor**, entramos en el estrecho pasillo de un oscuro archivo de la propiedad, lleno de cajas en infinitas filas. El efecto es claustrofóbico y sirve para subrayar todas las retículas anteriores que quizá habíamos observado pero de forma inconsciente; ahora se vuelve un patrón, una llave interpretativa para las distintas capas de la película, conectando estos archivos (arqueología de otro tipo de medio más antiguo) con los monitores para bebés, dispuestos en una retícula similar.

Con la ayuda de la pantalla (film, membrana) que es el monitor para bebés (igual que sucederá con la cámara en **REC**), Juan encuentra una puerta tapiada invisible desde el exterior y cuando la abre vemos una especie de despacho/cuarto de juegos donde, en lugar de juguetes, hay maquetas en miniatura, réplicas perfectas de la casa-torre donde viven. El *mise-en-abyme* extiende claramente el efecto de lo que vemos a los espectadores, porque nos sitúa en el mismo continuo que Juan, en la confusa situación de observador/observado. Esta maqueta a escala está colocada junto a un espejo y es

parte de una colección más amplia de monumentos en miniatura, todos organizados en estantes cuadrados que siguen dando énfasis al motivo de la caja como *leitmotiv*. Son una extensión de la casa/caja con la planta cuadrada y motivos cuadrados en las paredes. Hasta el suelo de ajedrez es parte de otros guiños, igual que la colcha a cuadros. Para subrayar el efecto de encajamiento espacial, De la Iglesia ha elegido un tipo de casa cuadrada típica de Barcelona: una torre. Esto se aprecia aún mejor cuando vemos la maqueta de la casa. Juan, Sofía y su bebé están viviendo dentro de una caja. Lo grande y lo pequeño son conectados mediante este diseño infinito siguiendo el diseño de cajas chinas. Cuánticamente, esta cuadrícula facilita la visualización de algo tan abstracto como el universo paralelo y el entrelazamiento de ambas dimensiones por la membrana que es la pantalla. Juan ocupa ahora la posición del gato en la caja de Schrödinger.

*Hipótesis final: Una transposición hipotética al terreno de la memoria histórica*

Aunque es cierto que De la Iglesia no hace referencias históricas concretas, evadiendo marcadores temporales y espaciales específicos, sí es cierto que la casa en ruinas, los archivos de propiedad y la hemeroteca, o la tecnología obsoleta de la radio sin pilas que todavía funciona, nos invitan a pensar en un pasado marcado como violento, no solo en el de los personajes (el hombre del traje negro, doble de Juan, y su familia asesinada) sino el de España. No se trata de una memoria de la Guerra Civil, pues la película parece situarse en los años 20-30, pero sí se trata de cómo se accede al pasado (conceptualizado como un universo paralelo) mediante tecnologías diversas, antenas y membranas a otras posibilidades sucediendo en un mismo espacio.

Si ponemos **La habitación del niño** junto a clásicos del cine de terror (estudiados por Marsha Kinder, Jo Labanyi, Paul Julian Smith, José Colmeiro o, más recientemente, Antonio Lázaro Reboll en el fascinante *Spanish Horror Film*), entendemos que se mueve más en la estela de las películas

de zombis y de hombres lobo de los años setenta que en el cine de autor que trae el pasado traumático al presente. Es en esa tradición en la que se debe estudiar ***La habitación del niño***, junto a propuestas como ***REC***, que están construyendo un nuevo lenguaje y una nueva tradición de cine de autor de terror cuyos precedentes necesitan de aproximaciones críticas alternativas.

La dualidad presente/pasado se difumina cuánticamente al eliminar tiempo y causalidad y acudir al concepto de universos paralelos. La agencia se convierte en algo terrorífico cuando la vemos a través del efecto del observador en el entrelazamiento cuántico. ¿Qué mejor modo de hablar de la desaparición de la identidad individual que disolverla en múltiples planos? Ubicuidad, inmanencia, incertidumbre y simultaneidad, principios que los físicos usan para describir el comportamiento casi errático de las partículas, parecen buenas metáforas para aproximarse a este tipo de propuestas cinematográficas como la de De la Iglesia con *un pasado que no es pasado* (por usar la acertada formulación de Labanyi en otro contexto), no porque retorne en forma de fantasma para asustarnos o para que lo recordemos, sino porque trae la posibilidad aterradora de que existan simultáneas acciones sucediendo en un mismo espacio. Cuando la película llega a su clímax (Juan se enfrenta a su doble, el “asesino del cuchillo”, y parece ganarle la batalla), la pareja decide “Tirar la llave. Así de sencillo”, tal y como les recomendó Domingo en su discurso central, un gesto que tiene resonancias del “Pacto del olvido”. Juan rompe todos los monitores para bebés que había comprado y afirma aliviado que “se acabó todo por fin (...) Vamos a borrar estos días como si no hubieran existido nunca (...) Borrón y cuenta nueva”. La pareja disfruta de unos momentos breves de su antigua felicidad; Juan vuelve al trabajo con nuevos chistes, la relación de la pareja vuelve a ser distendida. Sin embargo, cuando la pareja está dando un baño al bebé, Juan ve a su doble en el espejo del cuarto de baño a punto de degollar a su hijo y casi lo deja caer al suelo por el shock. Esto desvela el verdadero

segundo clímax de la película: Juan piensa que ha estado en el trabajo todo el día (y nosotros, que compartimos su perspectiva/focalización, pensamos lo mismo), pero descubrimos que no, que había pasado el día en casa con Sofía y el bebé. Su doble ha escapado su dimensión temporal, su universo paralelo, y ha traspasado la barrera, ocupando su lugar, enlazando su destino con el suyo. Al observar la realidad pasada, el observador ha determinado también el destino de su presente en una aplicación de la idea de enlazamiento de partículas. Cuando Juan intenta avisar a Sofía de que un impostor está ocupando su lugar –“Está en este lado. Ha conseguido avanzar (...) quiere que creas que él soy yo pero no es verdad. Él te odia, Sonia. Te odia a muerte”–, Sofía intenta escapar y marca la mano de Juan con un corte de cuchillo.

El “buen” Juan entra en la dimensión pasada, asumimos, para encontrar al bebé que el otro Juan (el “malo”) ha raptado, y cuando vuelve con el niño al presente de la narración, Sofía y Juan aparecen rodeados por la policía. Sofía, que está herida, entrega el bebé a Juan; mientras se la lleva la ambulancia, Sofía ve que en la mano de Juan no está la marca del cuchillo que ella le hizo. Entendemos entonces que Sofía ha dejado a su niño con el Juan malo, con el hombre del cuchillo, no con el Juan protagonista. Mientras escuchamos los gritos desesperados de Sofía en la ambulancia, De la Iglesia nos muestra una imagen del “buen” Juan atrapado con el bebé en otra temporalidad distinta. Han cambiado su posición; y el cambio no puede ser revertido tal y como Domingo predijo: “Si intentas salvar al gato, a lo mejor eres tú el que acaba metido en la caja”. En un director que es conocido por “el carácter demiúrgico que adopta con respecto a sus personajes” (Rivero Franco, 2015, p. 363), ***La habitación del niño*** supone una reflexión teórica consciente sobre los efectos de la realidad creada sobre sus propios creadores que apunta más al miedo por perder el control que al placer de crear mundos en miniatura que se percibe en las maquetas escondidas en la casa.

Borrando los contornos de pasado y presente, y jugando (de forma poética) con las figuras de pensamiento y las paradojas de la física cuántica, Álex de la Iglesia ofrece un modo de acercarse al pasado que evade las etiquetas teóricas que normalmente utilizamos como críticos del cine español de fantasmas, así que nos obliga a pensar en otros modos alternativos de acercarnos a su propuesta filmica; en este caso, los conceptos de universos paralelos, entrelazamiento y el experimento del gato de Schrödinger han servido para resaltar los mensajes y el diseño de la historia y su representación a todos los niveles.

A través de este entrelazamiento cuántico y al situar a sus personajes bajo la estela del experimento del gato de Schrödinger, Álex de la Iglesia ofrece a los estudiosos del cine español en su contexto global un nuevo modo de enfrentarse a la archiconocida cuestión de la memoria histórica, superando

los términos del debate mediante un diálogo con los postulados de la física cuántica. Al usar referencias al pasado en un universo paralelo, su propuesta evade los términos mismos del debate olvido/memoria/historia al poner el foco en el observador como generador de cambios en la realidad que observa, dándole una agencia terrorífica y haciéndole abandonar la posición pasiva que favorecen otras perspectivas teóricas, marcando la violencia inherente que subyace en los protagonistas pero dando a su agencia una dimensión destructiva. Y además, al implicar a los espectadores (nosotros también somos observadores del experimento que es la película) en el resultado del experimento observado por ellos mismos, Álex de la Iglesia hace un comentario social sobre la deshumanización y el impacto de la invasión tecnológica de la vigilancia, devolviéndonos un angustiante sentido de desprotección y responsabilidad social simultáneas. 🧠

***La habitación del niño***  
(Álex de la Iglesia, 2006).



## Bibliografía

- AL-KHALILI, J. (2004). *Quantum: A Guide for the Perplexed*. Londres, Reino Unido: Phoenix.
- BRÉMARD, B. (2011). Un inconnu dans la maison: l'enfant dans ¿Quién puede matar a un niño? (Narciso Ibáñez Serrador, 1974). En M. S. Rodríguez (Dir.), *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain* (pp. 51-61). París, Francia: Presses Sorbonne Nouvelle.
- BROWN, W. (2012). Counterfactuals, Quantum Physics, and Cruel Monsters in Quentin Tarantino's *Inglourious Basterds*. En R. von Dassanowsky (Ed.), *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema* (pp. 247-270). Nueva York, EE.UU.: Continuum Books.
- BUSE, P., Triana-Toribio, N. & Willis, A. (2007). *The Cinema of Álex de la Iglesia*. Manchester, Reino Unido: Manchester University Press.
- CASS, S. & Grazier, K. (2015). *Hollyweird Science: From Quantum Quirks to the Multiverse*. Nueva York, EE.UU.: Springer.
- CHAMBOLLE, D. (2011). **El día de la bestia** de Álex de la Iglesia, comédie esperpéntica fantastique. En M. S. Rodríguez (Dir.), *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain* (pp. 89-99). París, Francia: Presses Sorbonne Nouvelle.
- DEVENY, T. G. (1999). *Cain on Screen: Contemporary Spanish Cinema*. Lanham, EE.UU.: Scarecrow Press.
- FRANKS, M. R. (2015). What is Schrodinger's Cat? *The Universe and Multiple Reality*. Recuperado de <http://www.manyuniverses.com/schrodingerscat.htm>
- KERCHER, D. (2015). *Latin Hitchcock: How Almodóvar, Amenábar, De la Iglesia, Del Toro and Campanella Became Notorious*. Londres, Reino Unido: Wallflower Press.
- LÁZARO-REBOLL, A. (2012). *Spanish Horror Film*. Edimburgo, Reino Unido: Edinburgh University Press.
- MERCADER Varela, M. M. (2015). A Glimpse at Paul Auster and Jorge L. Borges through the Tinted Glass of Quantum Theory. *Blue Gum*, 2, 43-54. Recuperado de [http://www.ub.edu/dpfilsa/Blue\\_Gum/BlueGum\\_Vol2/5.%20myriam%20mercader.pdf](http://www.ub.edu/dpfilsa/Blue_Gum/BlueGum_Vol2/5.%20myriam%20mercader.pdf)
- RIVERO Franco, M. (2015). El esperpento en el cine de Álex de la Iglesia. *Fonseca: Journal of Communication*, 10, 360-392. Recuperado de <https://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/12921>
- WOLCHOVER, N. (10 de febrero de 2017). The Universe Is as Spooky as Einstein Thought. *The Atlantic*. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/science/archive/2017/02/spooky-action-at-a-distance/516201/>

## Filmografía

- DE LA IGLESIA, A. (Director) & Agustín, A. y Fernández, J. (Productores). (2006). **La habitación del niño**. España: Filmmax.

IRENE GÓMEZ CASTELLANO es Associate Professor of Spanish en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill, EE.UU., y editora de la revista académica *Romance Notes*. Ha publicado numerosos artículos críticos sobre cultura ibérica, especialmente sobre poesía, literatura del siglo XVIII al siglo XXI, y estudios interdisciplinarios. Es autora del libro *La cultura de las máscaras* y co-editora de *Dissonances of Modernity*, un volumen sobre música y literatura en la España moderna y contemporánea. Su libro de poemas *Natación (Swimming)* recibió el Premio Victoria Urbano de Creación y su poesía ha aparecido en varias antologías y festivales.