

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**

**E.A.P. DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

**Aproximación Histórica y Crítica al uso del Suspense en  
el Cine de Ficción**

**TESIS**

**Para obtener el Título Profesional de Licenciado en Comunicación  
Social**

**AUTOR**

**Jorge Augusto Ruiz Zevallos**

**Lima – Perú**

**2015**

# ÍNDICE DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>SUSPENSO EN LA VIDA NATURAL Y SOCIAL DEL HOMBRE .....</b>	<b>12</b>
1.1 La narrativa en la vida cotidiana .....	12
1.2 Emoción o sentimiento.....	17
1.3 El camino de las artes al cine .....	19
1.4 La percepción del <i>suspense</i> .....	25
1.5 ¿Qué es el <i>suspense</i> ? .....	29
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y CRÍTICA DEL SUSPENSE .....</b>	<b>34</b>
2.1 D. W. Griffith, inicios del <i>suspense</i> .....	34
2.2 El montaje soviético y el expresionismo alemán .....	52
2.3 Alfred Hitchcock, el auge del <i>suspense</i> .....	68
2.4 Aproximación crítica al <i>suspense</i> en el cine .....	83
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>APROXIMACIÓN A LA PERCEPCIÓN DEL SUSPENSE EN EL PÚBLICO Y SU USO EN EL CINE .....</b>	<b>116</b>
3.1 Suspense y el público.....	116
3.2 Una estructura del <i>suspense</i> .....	136
3.3 <i>Suspense</i> en el cine como elemento narrativo.....	138
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>SUSPENSE EN EL CINE PERUANO.....</b>	<b>159</b>
4.1 Historia del <i>suspense</i> en el cine peruano.....	159
4.2 El cine de Daniel Rodríguez .....	165
4.3 <i>Suspense</i> en el cine peruano como elemento narrativo.....	180
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>215</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>218</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>225</b>

## ÍNDICE DE IMÁGENES

<b>3.1.1</b> Gráfico extraído del artículo Neurocinematics: The Neuroscience of film donde se aprecie el nivel de engagement del público en cada vídeo .....	119
<b>3.1.2</b> 7'36''. Reacción ante la broma mientras Alicia conduce.....	122
<b>3.1.3</b> 29'05''. Reacciones mientras Devlin debe explicarle la misión a Alicia.....	123
<b>3.1.4</b> 43'35''. Reacciones ante el nerviosismo del agente nazi .....	124
<b>3.1.5</b> 48'37''. Reaccionan cuando nos enteramos que Alicia se acostó con Alex.....	124
<b>3.1.6</b> 50'23''. Reacción cuando nos enteramos que Alex ha estado viendo el encuentro .....	125
<b>3.1.7</b> 1h02'19''. Satisfacción luego del clímax del suspenso.....	126
<b>3.1.8</b> 1h08'58''. La botella se rompe y el grupo reacciona .....	127
<b>3.1.9</b> 1h09'34''. Reacción cuando nos enteramos que se necesita más champagne ....	128
<b>3.1.10</b> 1h10'36''. Alexander sorprende a Devlin y Alicia cerca de la bodega.....	129
<b>3.1.11</b> 1h14'54''. Lamento y expectación cuando la llave vuelve al llavero .....	130
<b>3.1.12</b> 1h15'43''. Alexander termina por confirmar lo que sucede.....	130
<b>3.1.13</b> 1h27'30''. Alicia se entera del veneno en el café.....	131
<b>3.1.14</b> 1h38'00''. Alex sube las escaleras mientras los agentes salen del cuarto.....	133
<b>3.1.15</b> 1h39'36''. Alexander levanta sospechas de los agentes nazis.....	133
<b>3.1.16</b> 1h40'44''. Todo suspenso llega a su clímax mientras Alexander regresa derrotado .....	134
<b>3.3.1</b> 19'09'' y 19'14''. Una carta que no es recogida. Frank viaja en bus mientras escuchamos que pasa con su hijo.....	139
<b>3.3.2</b> 56'17'' y 56'36''. Las pastillas destruidas después del ataque. Frank recoge lo que puede.....	140
<b>3.3.3</b> 1h01'54'' y 1h04'56''. Rosie presenta a Frank el departamento. A través de un mensaje de voz nos enteramos que en realidad se trata de un piso prestado.....	141

<b>3.3.4</b> 1h26'19'' y 1h26'24''. Conversando una posible tregua. El rostro de Michael esperando el momento adecuado .....	143
<b>3.3.5</b> 1h27'49'' y 1h27'53''. Michael busca el arma que debería estar ahí. McCluskey pendiente de Michael .....	143
<b>3.3.6</b> 1h28'05'' y 1h29'19''. Michael encuentra el arma. Espera el momento final para tomar su decisión .....	144
<b>3.3.7</b> 1h09'32'' y 1h10'08''. Chris y Billy escondidos debajo del escenario. El balde de sangre que caerá en la premiación .....	146
<b>3.3.7</b> 1h09'32'' y 1h10'08''. Chris y Billy escondidos debajo del escenario. El balde de sangre que caerá en la premiación .....	146
<b>3.3.9</b> 1h14'58'' y 1h15'03. Sue descubre el escondite y se dirige ahí. La profesora la detiene antes que Sue pueda actuar.....	147
<b>3.3.10</b> 1h15'37'' y 1h15'47''. La profesora retira a Sue del baile. La broma pesada se concreta.....	148
<b>3.3.11</b> 31'30' y 32'06''. Charlot sujeta sus pantalones mientras baila con Georgia. Utiliza una soga para evitar que sus pantalones caigan al suelo.....	150
<b>3.3.12</b> 32'23'' y 32'59''. Charlot extrañado comienza a tropezar con el perro. Después de darse cuenta de lo que sucedía, corta la soga.....	151
<b>3.3.13</b> 58'12'' y 59'36''. Charlot comienza a emborracharse. La tormenta arrastra la cabaña .....	151
<b>3.3.14</b> 59'43'' y 1h00'11''. La cabaña termina en el filo de la montaña. Charlot despierta sin conocer la posición de la cabaña .....	152
<b>3.3.15</b> 56'26'' y 58'11''. Alfred conversando con Philip sobre lo que sabe. Philip explica su mentira .....	155
<b>3.3.16</b> 1h05'03'' y 1h05'18''. Philip celebra contento en el baile. Anna, por otro lado, se muestra molesta.....	156
<b>3.3.17</b> 1h29'15'' y 1h30'58''. Anna explica su plan a quienes la ayudaran. El reloj nos muestra que es hora de ejecutar el plan .....	156
<b>3.3.18</b> 1h31'34'' y 1h32'19''. Philip cae en la trampa. Anna se arrepiente.....	157
<b>4.2.1</b> 7'50'' y 9'58''. Silvia ve a Jaime trabajar. Silvia sabe que Jaime mira a Mercedes .....	175

<b>4.2.2</b> 10'57'' y 15'00''. Mercedes encontrando los utensilios para bebés. Se reafirma la preocupante condición de Silvia .....	175
<b>4.2.3</b> 12'54'' y 14'00''. Jaime y Mercedes comienzan a conversar. Silvia observa todo desde la ventana .....	176
<b>4.2.4</b> 23'45'' y 25'05''. Después de anunciar su salida, Silvia se queda a espiarlos. Silvia observa la concepción de “su hijo” .....	177
<b>4.2.5</b> 29'40'' y 30'03''. Silvia asesina a Jaime. Mercedes no se entera de nada .....	177
<b>4.2.6</b> 38'21'' y 40'05''. Silvia toma una ducha. Mercedes busca la llave .....	178
<b>4.2.7</b> 1h05'25'' y 1h05'37'' - Mercedes es amarrada. El tío de Jaime espera sin saber lo que sucede.....	179
<b>4.3.1</b> 54'51'' y 55'43''. Percy encuentra que Pinto se suicidó, esconde el cuerpo y culpa al guardia de que Pinto se ha escapado.....	194
<b>4.3.2</b> 1h07'06'' y 1h 38'36''. Percy saca el arma contra Gino, luego se prepara para utilizar el Tumi y culpar a Pinto .....	195
<b>4.3.3</b> 1h05'47'' y 1h07'00''. Kike fuerza a Julia hacia la tienda. Vitín observa a Julia violada por Kike.....	208
<b>4.3.4</b> 1h36'55'' y 1h37'06''. Roca ordena disparar contra los pobladores. Vitín se resiste y observa como todos sus compañeros disparan .....	210
<b>4.3.5</b> 1h47'35'' y 1h51'27''. El primer disparo del juego y Luna se salva. Roca tiene el último disparo con la bala, su terror es eminente .....	211
<b>A2.1</b> 7'36''. Los participantes reaccionan ante los gags utilizados para amenizar la pesada exposición de hechos en la primera parte de la película .....	232
<b>A2.2</b> 9'39''. El público sigue atento la primera parte de la historia, cuando dan a conocer el conocimiento previo requerido para alcanzar el suspense. ....	232
<b>A2.3</b> 21'41''. Devlin y Alicia comienzan una relación amorosa en plena investigación, creando así una segunda línea narrativa que contrapesa la historia policial detrás .....	233
<b>A2.4</b> 29'05''. Devlin debe explicarle a Alicia que su misión es entregarse a otro hombre, siguiendo con la yuxtaposición de la línea narrativa romántica y policial.....	233
<b>A2.5</b> 43'35''. Durante una cena formal a la que asiste Alicia, uno de los partidarios nazi muestra nerviosismo al encontrar una botella de vino en el comedor. Su sospechosa reacción hace que Alicia se entere de la importancia de lo que puede a ver en la bodega de vinos, y que el grupo nazi decida eliminar al colaborador.....	234

- A2.6** 48'37''. Siguiendo el veyven de la historia romántica, nos enteramos que Alicia se acostó con Alexander como parte de su misión. Los participantes reaccionan entusiasmados por el nuevo nudo narrativo ..... 234
- A2.7** 50'23''. Después de la reveladora conversación entre Alicia y Devlin, nos enteramos que Alexander estuvo observando toda la conversación desde lejos. Los participantes reaccionan emitiendo un pequeño suspiro al enterarse lo cerca que estuvo de descubrirse las verdaderas intenciones de los agentes ..... 235
- A2.8** 53'16''. Alicia comenta a la agencia y a Devlin que Alexander le ha pedido matrimonio. Tanto el orgullo de Alicia como de Devlin los empuje a entrarse más en la misión y no ceder a sus sentimientos..... 235
- A2.9** 1h02'19''. Alicia logra quedarse con la llave de la bodega que Alexander cuida con celosidad. Tras un momento de fuerte suspenso en que el alemán por poco descubre la llave en la mano de su esposa ..... 236
- A2.10** 1h08'58''. Durante la investigación de la bodega se nos presenta un elemento de stress: las botellas de champagne. Al agotarse esta bebida, Alexander tendrá que ir a la bodega y se percatará que su llave no se encuentra en el llavero. A esto se le suma la sorpresiva ruptura de una botella de vino, que es el medio por el que descubren el uranio en las botellas..... 236
- A2.11** 1h09'34''. Mientras Alicia y Devlin continúan su investigación, en la fiesta se ha acabado el champagne y, por ende, el tiempo que tenían los agentes para investigar. Es inminente que Alexander los encontrará en el sótano en la bodega o cerca de ella ..... 237
- A2.12** 1h10'36''. Alexander sorprende a los agentes cerca a la bodega. Devlin para ocultar su misión, decide besar a Alicia. Alexander así, confirma sus sospechas de que Devlin está enamorado de su, ahora esposa, Alicia; además de encontrar sospechoso que la llave de la bodega no esté en su llavero ..... 237
- A2.13** 1h14'54''. Durante la noche, Alicia devuelve la llave a su lugar correspondiente. Alexander, al encontrar la llave, no puede negar por más tiempo que se ha casado con una espía estadounidense. Lamento y expectación de parte de los participantes cuando la llave vuelve al llavero ..... 238
- A2.14** 1h15'43''. Alexander se dirige a la bodega para inspeccionar las acciones de los agentes. Revisando el año de las botellas se percata que hay un año repetido "1940". Al buscar debajo del estante encuentra los restos de la botella del siguiente año. Alexander comprende que han descubierto su verdadero contenido ..... 238
- A2.15** 1h27'30''. Tras conversar con su madre, los alemanes deciden eliminar a la agente. Sin embargo, la madre sugiere que debe ser de una forma sutil ya que si los demás compañeros se enterasen del error de Alexander, no tendrían compasión con él. Tras este rebelador diálogo, se nos muestra la taza de café con el veneno que, de a pocos, consumo a Alicia. Ella lo confirma después de la alarmante reacción que tienen cuando el científico alemán casi toma de la taza de Alicia ..... 239

**A2.16** 1h38'00''. Devlin al enterarse que Alicia ha estado faltando a sus reuniones con la agencia presume que ha vuelto a emborracharse. Sin embargo, para despejar esta duda acude a su casa donde se entera que está enferma. Sin consultar con nadie entra hasta la habitación para rescatarla. Alexander, sorprendido por la visita del agente, sale de su reunión con los demás colaboradores nazis y comienza a subir mientras Devlin y Alicia salen del cuarto..... 239

**A2.17** 1h39'36''. Sus compañeros se percatan que algo extraño sucede ahí, al ser preguntado por la situación, Alexander responde tarde y levanta sospechas de los agentes nazis ..... 240

**A2.18** 1h40'44''. Devlin y Alicia salen de la mansión con la excusa de llevar a la agente al hospital. Cuando se pensaba que Alexander podía escapar con ellos, Devlin cierra la puerta y conduce dejando atrás al alemán. Todo suspenso llega a su clímax mientras Alexander regresa derrotado a enfrentar su castigo..... 240

## INTRODUCCIÓN

El interés personal por el tema a profundizar encuentra su principio en un interés netamente cinéfilo. Como muchos espectadores más, fui cautivado y conducido a través de las películas de *suspense* llevado por las emociones y creando arquetipos de este cine en mi imaginario; cuando decido visitar estas historias con ojos racionales y analíticos me encuentro con una realidad distinta y mucho más profunda de lo que el espectador en mí había notado. Me percaté que la presente investigación debía comenzar con la ingenua pregunta, ¿Qué es el *suspense* en el cine? ¿Es acaso un género cinematográfico, una técnica narrativa, una simple emoción generada por las historias? Me di cuenta que para poder aproximarnos a una respuesta que se ajuste a la pregunta, necesitaba estudiar el *suspense* desde sus inicios en el cine. Sin embargo, si retrocedemos en la historia del cine, notaremos que el *suspense* tiene dos características que hacen que la tesis amplíe su campo de investigación.

La primera característica es que el cine es un arte relativamente moderno, con poco más de 125 años de antigüedad, por lo que la aparición del *suspense* es, también, considerablemente reciente. Cuando el cine aparece por primera vez a finales del siglo XIX cumple con la función, al igual que la escritura, la oralidad e incluso la pintura cuando recién empezaron, de registrar nuestra cotidianidad; por esta razón desarrolla una especie de fin documental en sus inicios. Años después, y siguiendo una evolución similar a las otras artes, el cine comienza a contar historias no sólo para informar, sino también para deleitar al público.

Además de seguir una evolución similar, el cine comienza a influenciarse de las demás artes; es así que se comienzan a adaptar los encuadres de la fotografía, las actuaciones y escenarios del teatro, las historias de la oralidad y palabras escritas, y las técnicas narrativas de la literatura consagrada. Pero más importante aún, el cine también acogería la fiel característica de todo arte: reflejar el contexto socio histórico en el que se desarrolla.

La segunda característica es la importancia del público en el *suspense*, aquí nos encontramos con lo que algunos teóricos denominan “La Paradoja del Suspense” que, postulada inicialmente por Noël Carrol, parte de la premisa que sin incertidumbre no hay suspenso y, sin embargo, cuando las personas vuelven a ver una película sienten la misma tensión a pesar de saber el desenlace de la historia. Junto a esta paradoja surgieron distintas hipótesis como la de Aaron Smuts quien nos dice que además de la incertidumbre, la tensión también nace por la inhabilidad del espectador para poder actuar sobre el resultado venidero, e incluso Richard Gerrig quien postula que volvemos a sentir suspenso porque hemos olvidado el desarrollo de la historia.

Sin embargo, todos aquellos que hemos disfrutado una película con un excelente uso del *suspense* hemos revivido la misma experiencia más de una vez, sin una reducción en la intensidad de las emociones y sin la necesidad de olvidar el desarrollo de la historia. Es por eso que creemos que para que el *suspense* cree emociones; no necesita incertidumbre, todo lo contrario, necesita que el espectador conozca y espere un

resultado deseado. Por esta hipótesis es que la investigación abarca cómo el hombre ha ido formando su manera de contar y recibir historias a lo largo de su existencia.

Es así que en el primer capítulo podemos encontrar un repaso histórico de cómo desarrollamos la narración y su importancia en los hombres, el desarrollo de las primeras formas de artes y como sus versiones más desarrolladas influyen en el cine cuando este arte recién nace, también se intenta validar la hipótesis utilizando la escuela psicológica de Gestalt y la teoría de Lector in Fabula de Umberto Eco, el capítulo concluye con los primeros pasos del cine de la mano de Lumière, Méliès y Porter.

En el segundo capítulo, y teniendo en consideración la información presentada en el anterior, se realiza una aproximación a la evolución histórica y crítica del *suspense*. Desde su nacimiento en manos de Griffith, pasando por el montaje soviético, expresionismo alemán y finalmente llegar al director británico Alfred Hitchcock quien representa un punto importante en la historia del *suspense*. Además de analizar las obras de los directores, también se analizarán los contenidos de sus historias y los contextos sociales en donde se resolvieron. Por ejemplo, el racismo en Griffith y la misoginia de Hitchcock.

En el siguiente capítulo, identificamos una estructura del *suspense* utilizada inicialmente por el director británico, y la contrastamos con investigaciones neurocinemáticas y una experiencia propia que valida la estructura, para después encontrar su uso en diversos géneros cinematográficos.

En el cuarto y último capítulo nos centramos en el *suspense* en el cine peruano, a través de un breve repaso por las producciones nacionales que más se aproximaron al *suspense*, identificando posibles antecedentes. Además, analizamos, *El Vientre* de Daniel Rodríguez; la cual, al parecer del investigador, es la película peruana de *suspense* mejor tratada; realizamos también un repaso parcial de sus películas, y el uso del *suspense* en diversos géneros del cine peruano.

Finalmente, como habrá notado ya el lector, se encontrará en la investigación el uso de los términos *suspense* y *suspenso*. Utilizaremos su traducción inglesa para referirnos al *suspenso* como elemento cinematográfico y se utilizará la versión en español para identificar la emoción, tratando así de evitar confusiones dentro del estudio.

# CAPÍTULO 1

## SUSPENSO EN LA VIDA NATURAL Y SOCIAL DEL HOMBRE

### 1.1 La narrativa en la vida cotidiana

Antes de poder realizar una aproximación al *suspense* en la narrativa cinematográfica, se debe trazar el camino de cómo es que aparece en nuestra vida el suspenso. Antes de la aparición del cine, incluso antes de la existencia formal de la literatura y el teatro como lo conocemos; el *suspense*, como otras técnicas artísticas, nace de la inspiración de elementos cotidianos que afectan tanto al artista como al receptor de su obra. Es casi seguro afirmar que no hay elemento artístico que no haya brotado de una de las múltiples aristas que ofrece la vida en su día a día.

Pero, ¿Dónde podemos comenzar esta historia de la narrativa y del suspenso en la vida? Según Joseph Campbell en su libro *Los mitos en el tiempo* (2000), antes se pensaba que el gran salto evolutivo se debió al agrandamiento del cerebro, sin embargo Campbell acredita el inicio de la cadena evolutiva al desarrollo de las piernas, lo cual dio libertad a las manos para manipular elementos, permitiendo posteriormente el crecimiento del cerebro.

Campbell no es el único que apoya esta teoría; indirectamente, Jonathan Gottschall en su libro *The Storytelling Animal* (2012), libro en donde expone distintas pruebas para sustentar que los humanos somos animales literarios y que necesitamos las historias

como entretenimiento y como herramientas de aprendizaje, también nota la importancia del uso de las manos como herramienta multifuncional en especial con el fin de comunicarse elocuentemente sin palabras.

La primera muestra de las manos como herramientas se encontró al sur de Etiopía, data de hace cuatro millones y medio de años y pertenece al grupo actualmente denominado *Homo habilis*, el cual tenía la capacidad cerebral ligeramente superior a la de un gorila macho. Cerca de los 500.000 a.C., recién se pueden encontrar herramientas prácticas fabricadas por hombres primitivos, y no es hasta el período comprendido entre los 200.000 a.C. y 40.000 a.C. donde el *Homo sapiens neanderthalensis*, comenzó a desarrollar un pensamiento mitológico. (Campbell, 2000)

Dentro de este último período señala Michelle Scalise Sugiyama que “language –a necessary condition for storytelling- is highly likely to have developed by the time the *Homo sapiens* began spreading out of Africa 100.000 years ago”.<sup>1</sup> No solo eso, Sugiyama también señala que entre los años 120.000 y 100.000 a.C. se comenzó a usar pigmentos para pintarse los cuerpos y rocas. Finalmente, cerca de los 32.000 a.C. ya se realizaban pinturas en cuevas y tallados en rocas y huesos. (Gottschall & Wilson, 2005, p. 177) Esta última fecha también concuerda con la idea de Campbell (2000) de que cerca de los 30.000 a.C. ya se desarrollaban obras de arte en cavernas.

---

<sup>1</sup> “(el) Lenguaje –condición necesaria para contar historias- es muy probable que se haya desarrollado para el tiempo en que el *Homo sapiens* comenzó a salir de África hace 100.000 años” Traducción del Autor de la Tesis (T. del A.)

Centrémonos ahora en el período entre los 40.000 a.C. y 30.000 a.C., el tiempo en que se comienzan a desarrollar los primeros mitos y artes. Mircea Eliade en su libro *Mito y realidad* (1968) señala que las primeras formaciones de mitos buscaban justificar el comportamiento y la forma de actuar del hombre.

Luego, cuando nociones parecidas a las que actualmente se conocen como religiones comenzaron a aparecer, el mito se considera como una historia sagrada puesto que trata la forma en como los seres superiores pasaron su conocimiento a las personas, acciones que una vez practicadas por el hombre se volvían cotidianas, más el mito mantenía su estatus. Es así que mientras los mitos eran recitados en ceremonia dirigidas a la elite del grupo (discriminando a veces a niños, mujeres o incluso hombres mismos), las historias comienzan a popularizarse entre las masas ya que al escuchar la historia el público se desligaba del tiempo crónico y formaba parte del tiempo fabuloso en el que la historia transcurría.

Entonces nos preguntamos, ¿por qué gustaban tanto las historias? Daniel Nettle señala en su artículo *What happens in Hamlet?*, en el cual explora los fundamentos psicológicos en el drama, que “David Sloan Wilson has suggested that stories serve the function of transmitting and coordinating local appropriate behavioral norms and, thus, are directly beneficial to the individuals (and groups) that participate in them”.<sup>2</sup> (Gottschall & Wilson, 2005, p. 62) Es más, según Brian Boyd en su aproximación a la evolución de las teorías del arte, las narraciones “may serve an adaptive function in

---

<sup>2</sup> “David Sloan Wilson ha sugerido que las historias tienen la función de transmitir y coordinar normas locales de comportamiento y, por tanto, benefician directamente a los individuos (y grupos) que participan en estas” T. del A.

enabling us to develop scenarios to test possible courses of action and their consequences without risking real-world harm”.<sup>3</sup> (Gottschall & Wilson, 2005, p. 153)

En un principio no es tan complicado entender que la función explicativa de los mitos al llevar una lección práctica para la vida sea atractiva para el público; sin embargo, tiempo después, y a través de la popularización de historias, estas se hacen cada vez más narrativas y ficcionales. Todo esto lleva a la pregunta de ¿por qué nos siguen gustando las historias?

Desde pequeños nos sentimos atraídos por las historias. “Vygotski sostuvo que el juego es una relación peculiar con la realidad que se caracteriza por crear situaciones ficticias, por transferir las propiedades de un objeto a otro.” (Silvia Español, 2004, p. 218) Es decir que cuando los niños juegan están ensayando un comportamiento adulto para enfrentar los retos de una vida adulta, o como señala Gottschall (2012) están construyendo el comportamiento social y la inteligencia emocional que necesitarán más adelante.

Esta atracción por las historias no disminuye al crecer; en el 5to capítulo del mismo libro, Gottschall señala que nuestras mentes no solo tienen una atracción a las historias, sino más bien una especie de adicción por ellas. Un ejemplo claro de esta postulación es el experimento de Fritz Heider y Marianne Simmel quienes en la década de 1940

---

<sup>3</sup> “Pueden servir una función adaptiva al permitirnos desarrollar escenarios para probar acciones posibles y sus consecuencias sin correr ningún riesgo real” T. del A.

realizaron una animación con figuras geométricas: Un rectángulo, un triángulo grande, un triángulo pequeño y un círculo<sup>4</sup>. Aunque la animación mostraba literalmente objetos geométricos moviéndose en un orden aleatorio, la gran mayoría vio una historia representada por las figuras en la que el triángulo más pequeño debía enfrentarse a su par más grande para poder irse con el círculo. Es sorprendente que sólo 3 de 114 participantes hayan visto figuras geométricas mientras que la gran mayoría presencié una historia heroica-romántica. (Gottschall, 2012)

Podemos decir entonces que las historias siguen cumpliendo una función moldeadora, al principio enseñando acciones prácticas para la vida y actualmente también ayudando a formar una cultura y sociedad determinada. Pero para que muchas de estas historias sean asimiladas no sólo debe interesar al lado cognitivo de la percepción, sino que también debe apelar a las emociones del hombre.

Cabe mencionar que las emociones han evolucionado desde su origen a la actualidad. “Darwin himself was concerned not so much with the question of how our emotions might have evolved, but rather why they should have the forms of expressions that they do. Emotional expressions, he thought, once served particular functions” (De Sousa, 2014)<sup>5</sup>. Darwin señala tres principios en el desarrollo de las emociones en el hombre. “The first of these principles is, that movements which are serviceable in gratifying some desire, or in relieving some sensation, if often repeated, become so habitual that

---

<sup>4</sup> Una versión deteriorada aunque todavía útil a su fin se puede apreciar en el siguiente URL: <https://youtu.be/n9TWwG4SFWQ>

<sup>5</sup> “El propio Darwin no se preocupaba tanto con la pregunta de cómo nuestras emociones habrían evolucionado, pero sí con la pregunta de por qué tienen las formas de expresarse que tienen. Las expresiones emocionales, él pensaba, en un momento sirvieron para funciones particulares” T. del A.

they are performed, whether or not of any service, whenever the same desire or sensation is felt”. (Darwin, 1872, p. 348)<sup>6</sup> En el Segundo principio se encuentra la antítesis, que orienta al hábito de realizar voluntariamente movimientos opuestos a los que el impulso dicta, y que con práctica se vuelve involuntario. Finalmente señala en el tercer principio la acción directa del sistema nervioso en el cuerpo.

Como señala Ian McEwan en su artículo *Literature, Science and Human Nature*, “The expression and the physiology are products of evolution. But emotions are also shaped by culture” (Gottschall & Wilson, 2005, p. 10). Las emociones cotidianas del hombre actual han formado parte del pensamiento humano y han evolucionado junto a él, inclusive podemos pensar en un elemento filogenético heredado por nuestro ancestros.

## **1.2 Emoción o sentimiento**

Como se mencionó antes, las historias no sólo ayudan a transmitir conocimientos, sino que también ayudan a que individuos se identifiquen y formen parte de un grupo mayor; Bach y Darder en su libro *Sedúcete para Seducir*, en el cual intentan identificar emociones y sentimientos desde la neurobiología, la conducta humana y el mundo cognitivo, nos dicen que “Nuestra identidad se construye a partir del otro. Sin el otro no puede haber tampoco vivencia emocional plena”. (Bach & Darder, 2002, p. 33)

---

<sup>6</sup> “El primero de estos principios es, que los movimientos que sirven en gratificar algún deseo, o en expresar algunas sensaciones, si son repetidas con constantemente, se convierten tan habituales que se realizan, con o sin un fin, siempre que el mismo deseo o sensación se siente” T. del A.

Dentro de cada historia hay un personaje con el que casi todo el público se identifica, el protagonista. Es la relación que se crea entre el protagonista y el observador lo que hace que la historia sea más aceptada. Como señala Gottschall (2012) saber que es una narración de ficción no impide que el cerebro se identifique y sienta los sucesos y emociones como reales.

Según Bach y Darder: “El término *emoción* alcanza el proceso completo y engloba el componente fisiológico-corporal, el evaluativo-cognitivo y el conductual-social, mientras que el término *sentimiento* tiene un radio más restringido y se refiere sólo a una de las partes del proceso, la valorativo-cognitiva.” (Bach & Darder, 2002, p. 68) En otras palabras, el sentimiento es una emoción que podemos identificar o clasificar gracias al uso del lenguaje.

Otra división muy parecida a la noción de Bach y Darder es la que presenta René Descartes en *Las pasiones del alma*, donde se refiere a las “percepciones del cuerpo” como “hambre, sed y los otros apetitos naturales; a los que puede añadirse dolor, el calor y las otras afecciones que sentimos” (Descartes, 2010, p. 92-93), lo que podemos llamar sentimientos. Y a las “percepciones del alma” como “efectos que se sienten como en el alma misma y de las cuales normalmente no se conoce ninguna causa próxima” (Descartes, 2010, p. 93), o lo que podemos llamar emociones. A esta última noción Descartes suma que “supone un cambio profundo en la vida sentimental”. Muchas emociones son difíciles de limitar y definir, según Descartes sólo hay seis pasiones primitivas: la admiración, el amor, el odio, el deseo, el gozo y la tristeza.

(Descartes, 2010, p. 143) Y a partir de estas es que se van formando las demás emociones.

Es importante aclarar las diferencias entre emoción y sentimiento para poder proceder la investigación sin áreas oscuras. Como se verá más adelante el *suspense* en el cine maneja mucho las emociones, es más se podría decir que es una emoción compleja y variable según la situación. Pero antes de llegar al *suspense* en el cine debemos ver su aparición en otras artes.

### **1.3 El camino de las artes al cine**

“¿Por qué, entonces, el cine, debe seguir las formas del teatro y la pintura y no las de la metodología del lenguaje, que permiten que puedan surgir conceptos enteramente nuevos de la combinación de dos denotaciones concretas de objetos concretos? El lenguaje está mucho más cerca del cine que la pintura misma. Por ejemplo: al pintar, la forma surge de los elementos abstractos de la línea del color, mientras que en la cinematografía el material concreto de la imagen dentro del cuadro presenta –como elemento-, la mayor dificultad en lo referente a su manipulación. Entonces, ¿por qué no inclinarse hacia el sistema del lenguaje, el cual está obligado a usar la misma mecánica en cuanto la invención de palabras y complejos de palabras?” (Eisenstein, 1958, p. 65)

Al referirnos al cine se debe admitir que es un arte relativamente moderno, que inició como banal entretenimiento de masas y sin el mayor fin artístico, aunque orientado a veces de forma documentalista o familiar como una fotografía en movimiento. Sin embargo, el séptimo arte fue recogiendo cualidades de distintas ramas: mejores encuadres y composición de planos de la pintura, decoración correcta del ambiente y actuación del teatro, y la narrativa proveniente de la literatura.

Como vimos páginas arriba, una primera especie de arte comenzó a florecer entre los 100.000 y 30.000 a.C., a través de historias que derivaron de mitos y pinturas rupestres. La pintura es la expresión artística que más tendencia marca al variar su técnica según el contexto social, tendencia que luego se ve en las demás artes como la literatura y actualmente, el cine.

Antes de la aparición formal de la literatura, existió el teatro. El teatro también ha evolucionado desde sus inicios a la actualidad, tanto en la interpretación de los actores (técnicas), las locaciones (anfiteatros, teatros abiertos, de círculo a media luna) y por supuesto, en la narrativa. El teatro en su inicio era el medio de masas por excelencia, rol que fue pasando de manos con los años y que hasta antes de la llegada del televisor mantenía el cine. Ahora, con el internet y la plataforma multimedia es difícil determinar qué medio es el que tiene el alcance mayoritario.

Una rama del teatro se puede señalar como antecedente directo de la literatura como la conocemos: los juglares, quienes narraban los acontecimientos para deleitar e informar a todas las personas. El teatro y la literatura desde sus inicios han sido muy parecidos; los diferenciaba el hecho de que el teatro orientaba su narrativa para un público de masas que compartían un espacio y un tiempo determinado, utilizando una narrativa viva que involucraba, además de lo ya señalado, signos verbales y visuales; mientras que la literatura enfocó sus técnicas en la narrativa con la palabra misma, y hacia un público que leería individualmente y a su ritmo, empleando sólo la palabra escrita para describir lugares (locaciones y decorados en el teatro) y gestos (actuación en el teatro). Esta

diferencia de públicos hizo que ambos cultivaran distintas técnicas narrativas, técnicas que más adelante influenciarían la forma de narrar del cine.

Si queremos señalar ligeramente apariciones del *suspense* en estas artes debemos mencionar la historia de un joven destinado a matar a su padre y casarse con su madre, dato que nosotros los lectores conocemos pero que el protagonista ignora, y que marca el comienzo de la aventura en Edipo Rey. Asimismo, entre los 400 a.C. y 300 a.C., el orador y educador Isócrates comenzó una práctica en su técnica de oratoria que significó un paso importante para el suspenso, el “enunciado periódico, que consiste en interferir la llegada del clímax mediante una serie de frases que ocasionan un efecto de suspense, provocan ansiedad en el público y sensación de sosiego al completar la información” (Cano, 2002, p. 119)

Enfocándonos en la forma narrativa de tratar el suspenso, debemos avanzar más en el tiempo y llegar a escritores como: Arthur Conan Doyle, Daphne du Maurier, Edgar Allan Poe y otros, quienes a través de historias de suspenso y técnicas narrativas permiten que nosotros, los lectores, nos mantengamos en el filo de nuestros sillones y aferremos las uñas a las páginas según el misterio y el suspenso aumentan y se desenlazan.

Lourdes Pérez, en su libro *Cine y Literatura*, rescata la importante cita de Kanin y Wagner: “Los filmes comienzan con palabras y terminan con palabras... palabras pronunciadas, escritas, fotografiadas, grabadas en video...” (2001, p. 16) Una vez que

los realizadores se dieron cuenta que este medio no sólo servía para informar, sino también para entretener a través de historias comenzaron a adaptar las historias que encontraban en libros u obras de teatro. “El primer paso artístico del filme entonces es el guión, es decir la palabra, pero ya en él lo visual tendrá su correlato con lo verbal. Esa palabra escrita, se rescribirá después en el proceso creativo del filme” (Pérez, 2001, p. 12)

El salto de la literatura al cine comienza con adaptaciones, “si el cine quería contar historias, ¿de quién copiar mejor que de los grandes contadores de historias que fueron los novelistas del realismo decimonónico?” (Pérez, 2001, p. 22) Lista que incluye a Dickens quien fue, finalmente, quien influyó en la narrativa de D. W. Griffith para utilizar el corte paralelo e iniciar el *suspense* en el cine; no es sorpresa, entonces, que lo que comenzó como una mera adaptación de historias trascendiera a una adopción de narrativa, pero ahondaremos en esto más adelante.

El cine se inicia en dos continentes distintos casi en simultáneo; en Europa con los hermanos Lumière y el cinematógrafo, y en América con Edison y el kinetoscopio. Los hermanos Lumière vieron en el cinematógrafo un instrumento para documentar acciones diarias. Dentro de los principales archivos que se han conservado, es conocida la famosa secuencia de *La salida de la fábrica de Lumière en Lyon*.

Pero dentro de los trabajos documentales de los Lumière también encontramos pequeños trazos de ficción que ya muestran una narrativa primitiva en el cine; hay una

filmación que se presenta como el primer “argumento” de *suspense* en la historia del cine. Se trata de una pequeña niña aprendiendo a caminar a la cual vemos avanzar del lado izquierdo de la pantalla hacia el lado derecho donde se encuentra su muñeca. La madre sigue sus pasos atenta a una posible caída; y nosotros, el público, atentos al desenlace, ¿logrará la pequeña niña alcanzar su muñeca?

Otro caso proveniente de los inicios del *suspense*, es por ejemplo el corto *El regador regado* de los hermanos Lumière. La escena, desarrollada mediante un plano secuencia, comienza con el regador al lado izquierdo del plano, mientras del lado derecho aparece un joven que sigilosamente pisa la manguera que utiliza el regador, el agua se detiene y curioso por el insólito hecho el regador intenta observar al interior de la manguera exponiendo su rostro directo al chorro de agua. Esto es *suspense*, el manejo narrativo del tiempo para generar expectativa en el público, ofreciéndole información sobre la causa que origina la detención del chorro, al mismo tiempo que esa información se oculta al protagonista. De ese modo, se alienta la curiosidad por saber cuándo y cómo llegará a enterarse. En este caso el desenlace tiene un efecto cómico, pero el recurso puede orientarse igualmente a una salida amenazante o terrorífica. Ahondaremos en esto más adelante y demostraremos que la técnica aplicada para alcanzar el suspenso en el público puede ser trasladada a diversos géneros cinematográficos.

Al descubrimiento técnico del cine de los hermanos Lumière, se agregan hallazgos narrativos, como los de Georges Méliès, quien fue uno de los pioneros en tratar al cine como un medio para contar historias ficcionales. George Méliès, como sabemos, era un

aficionado al teatro y muy cercano al arte de la magia y fantasía. Por esta razón es que sus representaciones situaban la cámara en el lugar del público: solo con salidas laterales y todos los trucos que tendría un escenario regular de teatro.

Las adaptaciones literarias también están presentes en las obras de Méliès “Puesto que el teatro de finales del XIX y principios del XX tenía entre sus fuentes fundamentales a la literatura, Méliès siguió el mismo patrón y comenzó la adaptación de obras literarias para contar historias en el cine...” (Pérez, 2001, p. 27) La obra cinematográfica más recordada de Méliès es, sin duda, *Viaje a la Luna*; donde utilizó dos novelas famosas, una de Julio Verne y otra de H. G. Wells. Otras adaptaciones reconocidas del director francés incluyen *Los Viajes de Gulliver*, *Robinson Crusoe*, entre otras.

Méliès también fue uno de los pioneros en la utilización de “efectos especiales” tal es el caso del rostro en la cara de la luna, la desaparición de los demonios que atormentan al huésped de un hotel, o rostros de una persona que aparecen en el cielo como notas musicales. Podemos decir que Méliès, antes que nadie, descubrió la magia del corte cinematográfico aunque lo utilizara sobre todo para fines de “efectos especiales”, fue el inicio para que los realizadores cinematográficos tengan en cuenta que la narrativa cinematográfica iba más allá del simple hecho de rodar e imprimir rollo tras rollo.

Méliès es reconocido por su aporte a la edición en la narrativa de escenas ordenadas, por sus principios en la escuela de efectos especiales, y también debería ser reconocido,

como muchos otros, por su aporte a través de la adaptación cinematográfica de obras literarias.

Además del valioso aporte de Méliès al cine, encontramos también otros directores cuya inventiva ayudarían a mejorar la narrativa de los relatos cinematográficos. Por ejemplo, en 1900 James Williamson, director británico, realiza *Attack on a China Mission* y así “la cámara dejaba de estar atornillada a la butaca del «director de la orquesta» (Sadoul, 1972, p. 38); tres años después su compatriota Alfred Collins realiza *Matrimonio en auto* en la que en una secuencia utiliza un *travelling*; Finalmente, no debemos olvidar el aporte del director estadounidense Edwin S. Porter quien en *The Great Train Robbery* (1903) logró narrar la película utilizando diversos planos y moviendo la cámara para proporcionar la imagen que la historia requería.

Hasta aquí hemos visto una pequeña revisión de los sucesos que desencadenaron una narrativa básica del cine, a partir de influencias del teatro y la literatura. Veamos en seguida el lugar específico del suspense en su relación con el espectador cinematográfico.

#### **1.4 La percepción del *suspense***

“El arte de crear el suspense es, a la vez, el de meterse al público –en el bolsillo– haciéndole participar en el film. En este terreno del espectáculo, hacer un film no es un juego entre dos (el director + su película) sino entre tres (el director + su película + el público), y el suspense, como los guijarros blancos de Pulgarcito o el paseo de Caperucita Roja, se convierte en un medio poético ya que su fin

primero es de conmovernos más, hacer latir nuestro corazón más aprisa (...)” (Truffaut, 1974, p. 13)

Un último elemento que debemos considerar antes de aproximarnos a una teoría del *suspense*, es el público. Como todas las historias, el *suspense* también apunta a un público. Sin embargo, a diferencia de otros géneros cinematográficos y técnicas narrativas, el *suspense* en el cine debe ser totalmente efectivo en el público o no alcanzará el fin deseado.

Pero no nos apresuremos, antes de preguntarnos cómo es que vemos el *suspense* hay que preguntarnos: ¿cómo vemos el mundo? Según Jacques Aumont en su libro *La Imagen*, en donde realiza un exhaustivo trabajo analizando desde la función del ojo, del espectador y hasta de la misma imagen, “El mundo, *grosso modo*, tiene «siempre» la misma apariencia o, al menos, esperamos encontrar en él, cada día, cierto número de elementos invariantes.” (Aumont, 1992, p. 39) Decir que encontramos “siempre la misma apariencia” nos indica que los seres humanos estamos acostumbrados a una especie de rutina universal; entiéndase por esto: esperar los buses en el paradero, encontrar tráfico en la hora punta, y también rutinas en las consecuencias de sus actos: ser despedido si no se cumple el trabajo, reprobado un curso si no se asiste a clases, entre otras.

Las vivencias diarias que tenemos componen una historia en nuestra cabeza, ya que como dice Gottschall tenemos una especie de adicción por éstas (Gottschall, 2012). Por esta razón, no nos resulta sorprendente cuando Aumont menciona que “La mirada

inocente es, pues, un mito” (Aumont, 1992, p. 92). Todo lo que vemos (vivimos) va formando parte de nuestra historia y es por eso, también, que “tenemos tendencia a identificar cualquier cosa en una imagen, siempre que haya una forma que se parezca mínimamente a esa cosa” (Aumont, 1992, p. 94).

Esta estabilidad en la percepción del individuo también es tratada en la escuela Gestáltica aunque “according to Gestalt psychology all perceptual organization depends only on «autochthonous» factors, that is, on factors that are all in the stimulus, thereby they do not depend on previous knowledge, expectancies, voluntary sets, intentions of the observer.”<sup>7</sup> (Luccio, 2011, p. 97) En otras palabras, la aproximación de la escuela psicológica de la Gestalt no reconoce que un *background* o conocimiento previo sea necesario para la identificación de patrones, sino que es algo inherente al ser humano.

Al otro lado del enfoque Gestáltico está la teoría del *Lector in fabula* de Umberto Eco, quien nos dice que “El contexto y la circunstancia son indispensables para poder conferir a la expresión su significado pleno y completo”-sin embargo-“la expresión posee un significado virtual que permite que el hablante adivine su contexto.” (Eco, 1993, p. 26) Es decir, podemos adivinar el fin de un mensaje pero la única manera de asegurarnos su entendimiento completo es a través del contexto.

---

<sup>7</sup> “De acuerdo con la psicología de la Gestalt toda organización perceptual sólo depende de factores «autóctonos», es decir, sobre los factores que están todos en el estímulo, con lo que no dependen de los conocimientos previos, expectativas, las intenciones del observador” T. del A.

Las aproximaciones de la escuela Gestáltica y la propuesta de Umberto Eco tienen, ambas, puntos válidos. Debemos reconocer que “Our minds supply most of the information in the scene –most of the color, shading and texture.” (Gottschall, 2012, p. 5) Sin embargo, no nos podemos olvidar que “La imagen sólo existe para ser vista por un espectador históricamente definido” (Aumont, p. 207), y por lo tanto en un contexto delimitado que termina por plasmar el significado.

Un ejemplo muy ilustrativo y práctico de lo que mencionamos es una caricatura por el artista argentino “Quino”. En este ejemplo la imagen muestra en la pantalla de un cine a Charles Chaplin comiendo un zapato y manteniendo un rostro neutro, se muestran también tres plateas para tres públicos distintos: burgueses (extremadamente adinerados), clase media (económicamente estables) y la más baja que es de los más humildes (extremadamente pobres). Los tres públicos reaccionan de manera distinta, los burgueses ríen a carcajadas, la clase media ríe nerviosamente mientras que los más humildes miran con tristeza y espanto la escena de Chaplin.

Como ya vimos, nuestra condición humana nos lleva a ordenar y dar sentido a nuestras vivencias diarias. Llegamos a conclusiones no sólo de acuerdo a los hechos que suceden, sino también al contexto en el que se desarrollan. Y muchas veces al elaborar esta historia nos encontramos con diversas incógnitas: ¿Aprobaré el examen? ¿Llegaré a tiempo al trabajo? ¿Mi primo ingresará a la universidad? ¿Qué sucederá ahora?

Muchas veces no se tendrá una respuesta concreta a estas preguntas, pero en nuestras mentes siempre se tendrá una resolución positiva: Sí, aprobaré el examen; Sí, llegaré a tiempo; Sí, mi primo ingresará. “The future is a probabilistic simulation we run in our heads in order to help shape the world we want to live in”<sup>8</sup> (Gottschal, 2012, p. 174), o mejor dicho en palabras del filósofo William Hirstein: “The truth is depressing... there needs to be a basic denial of our finitude and insignificance in the larger scene”<sup>9</sup> (Gottschall, 2012, p. 175)

### 1.5 ¿Qué es el *suspense*?

Aunque parezca que esta debió ser la pregunta inicial del capítulo, estaremos mejor provistos para comprender esta aproximación teórica ahora que manejamos la información que hemos revisado en los cuatro puntos anteriores. Aquí se verán distintas aproximaciones del *suspense* y las variantes con que puede realizarse. En el siguiente capítulo abordaremos su evolución histórica y técnica en la práctica del cine.

Veamos primero algunas identificaciones semánticas del *suspense*: según la Real Academia de la Lengua Española el *suspense* es la “Expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso, especialmente en una película cinematográfica, una obra teatral o un relato”<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> “El futuro es una simulación probabilística que realizamos en nuestras cabezas con el fin de ayudar a dar forma al mundo en el que queremos vivir” T. del A.

<sup>9</sup> “La verdad es deprimente... se necesita una negación básica de nuestra mortalidad e insignificancia en el cuadro completo” T. del A.

<sup>10</sup> <http://lema.rae.es/drae/?val=suspense> 22ª edición, consultado el 15 de Mayo de 2015, 13:00h

Por otro lado, el Diccionario de la Comunicación define el suspense como la “Voz inglesa para designar la técnica narrativa para mantener en vilo la atención del oyente o telespectador mediante interpelaciones o acciones paralelas provocadoras de una mayor tensión” (Mota, 1988, p. 303). Lo más resaltante en esta definición es la delimitación de técnica narrativa; como se presentará más adelante el suspense desborda este elemento cinematográfico. En el mismo texto encontramos la definición de suspenso como la “Expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso, con referencia a películas cinematográficas, televisivas, obras teatrales, novelas, etc.” (Mota, 1988, p. 304)

Algunos cineasta y teóricos también se han expresado sobre el *suspense* en el cine, como el reconocido director francés Francois Truffaut quien resume que “El suspense es, antes que nada, la dramatización del material narrativo de un film o, mejor aún, la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas” (Truffaut, 1974, p. 11). Una dramatización que puede ser creada de distintas formas, sea a través de la misma historia, a través de una sola secuencia o a través de una forma narrativa específica.

El director británico Alfred Hitchcock, reconocido por sus films de *suspense*, nos pone un ejemplo de suspenso: “La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que el anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto” (Truffaut, 1974, 61p.).

Y del lado de los teóricos tenemos a Jacques Aumont quien propone en su libro *Las teorías de los cineastas*, en el cual analiza las distintas formas en que cada director puede narrar una historia, que: “el suspense no es sólo espera, es la *dilatación* de esa espera y de manera más amplia, su ritmo, su puesta en duración, su puesta en tiempo.” (Aumont, 2004, p. 93)

Actualmente investigadores como Noël Carroll, Aaron Smuts, Christy Mag, Robert Yanal, entre otros, parten de la premisa que el *suspense* es incertidumbre. “People feel suspense when they fear a bad outcome, hope for a good outcome, and are uncertain about which outcome will come to pass”<sup>11</sup> (Smuts, 2009)

Incluso Smuts llega a decir que “evolution has not equipped humans with the ability to recall known outcomes to repeated events, since there are no exactly repeated events in nature”<sup>12</sup> (Smuts, 2008, p.282) Sin embargo, como ya vimos en este capítulo, las personas sí pueden identificar patrones y lanzar hipótesis correctas que revelen el resultado de la historia.

Además especifican que “the intensity of our feelings of suspense seems to rely on two features of an event’s outcome: (1) its uncertainty and (2) the significance of what is at

---

<sup>11</sup> “Las personas sienten suspenso cuando temen un resultado malo, esperan un resultado bueno, y tienen la incertidumbre de cual resultado será el que suceda” T. del A.

<sup>12</sup> “(La) evolución no ha equipado al humano con la habilidad de reconocer resultados conocidos en eventos repetidos, ya que no hay en la naturaleza eventos que se repitan exactamente” T. del A.

stake”,<sup>13</sup> (Smuts, 2009) y que “Another characteristic of film viewing that contributes to suspense is the inability of the spectator to affect the narrative”.<sup>14</sup> (From & Smuts, 2004, p. 17) Así llegan a la conclusión que sin incertidumbre no puede haber suspenso, lo cual ha ocasionado un fenómeno que ellos mismos intentan explicar denominado “La paradoja del suspenso” (The paradox of suspense).

Partiendo de la premisa que sin incertidumbre no hay suspenso, Noël Carroll postula que (1) el suspenso requiere incertidumbre, que (2) el conocimiento del desenlace de la historia elimina la incertidumbre, y sin embargo (3) las personas siguen sintiendo suspenso a pesar de conocer el resultado de la historia. (Carroll, 2001).

Se han postulado muchas teorías en cuanto a la solución de esta paradoja. Sin embargo, como hemos visto hasta el momento, nuestras mentes siempre buscan un resultado positivo de la historia, final feliz que es ofrecido casi siempre en las películas. Por lo tanto, la paradoja nace debido a la errónea interpretación de que sin incertidumbre no hay suspenso, entonces podemos decir que se debe reconsiderar esta premisa base con lo avanzado hasta el momento en esta investigación.

Para alcanzar una definición nueva y concreta de *suspense* debemos separar el suspenso del misterio y la sorpresa. El misterio consiste en ocultar la mayoría de estos hechos, mientras que el *suspense* depende de todos a la vez, por ejemplo: Qué, quién, cuándo,

---

<sup>13</sup> “La intensidad de nuestro sentimiento de suspenso parece basarse en dos características del resultado de un evento: (1) su incertidumbre y (2) la importancia de lo que está en juego” T. del A.

<sup>14</sup> “Otra característica de ver películas que contribuye al suspenso es la imposibilidad del espectador de afectar a la narrativa” T. del A.

cómo y dónde. La sorpresa, por otro lado, es un hecho inesperado que usualmente genera una fuerte impresión y emoción pero que sólo dura un corto lapso en el espectador, mientras que el *suspense* utiliza la espera para poder intensificar esta emoción y hacerla por tanto más duradera y placentera

Conociendo ahora el error del que se parte al analizar teóricamente el *suspense*, realizaremos una aproximación a la evolución histórica y crítica del *suspense* en el cine. Veremos sus inicios en el cine, las corrientes que más lo influenciaron y su formación como género de culto.

## CAPÍTULO 2

### EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y CRÍTICA DEL SUSPENSE

#### 2.1 D. W. Griffith, inicios del *suspense*

“La tendencia a filmar acciones, historias, empezó con el desarrollo de las técnicas propias del cinematógrafo y sabemos que el primer gran momento de este desarrollo tuvo lugar cuando D. W. Griffith sacó la cámara del lugar en el que la colocaban sus predecesores, en algún punto del arco del proscenio, para acercarla lo máximo posible a los actores. El segundo gran momento tuvo lugar cuando Griffith, prosiguiendo y perfeccionando los intentos del inglés G. A. Smith y del americano Edwin S. Porter, empezó a ensamblar los diversos fragmentos de película, los planos, para convertirlos en secuencias.” (Truffaut, 1974, p. 49)

Como ya hemos visto, las primeras grabaciones de los hermanos Lumière cumplían una función documental y no es hasta la aparición de Georges Méliès que la cinematografía comienza a contar narraciones ficcionales. Estas primeras narraciones cinematográficas utilizaron historias procedentes de obras literarias y eran representadas a través de una narrativa teatral. En paralelo al trabajo de Méliès en Francia, Edwin S. Porter en Estados Unidos, y bajo la empresa cinematográfica de Edison, desarrolla *El gran robo al tren*, film que sería base primordial para el siguiente paso en la narrativa del cine.

El cine como industria se fue consolidando en el público al mismo tiempo que la narrativa cinematográfica de los directores fue tomando mejor forma para convertir estos clips documentales en una serie de fotogramas con historia envolvente. Este gran salto de la narración en el cine se dio a manos del director estadounidense D. W.

Griffith, cuyos aportes al cine son más extensos que sólo el *suspense*, pero no ahondaremos en todos ellos para no desviar la atención del tema central de la investigación.

Para delimitar los aportes de Griffith al *suspense*, se analizarán dos de sus obras más reconocidas, *The Birth of a Nation* e *Intolerance*, películas con temáticas controversiales que han trascendido la barrera del tiempo. Sin embargo, la aproximación crítica será tratada en un punto aparte para no distraernos de la evolución de la técnica narrativa.

### ***El Nacimiento de una Nación***

*El nacimiento de una Nación* (1915) no es una película de *suspense*, es una película que trata sobre la victoria de una causa “justa” ante una fuerza opresora, además habla sobre una amistad entre familias que resulta triunfante a pesar de sus posiciones contrarias, y sobre una historia romántica en la que el protagonista lucha por su amor al mismo tiempo que crea la fuerza definitiva por su causa. Definitivamente no es una película de género *suspense* y sin embargo es una muestra latente del nacimiento de este. El *suspense* se puede encontrar tanto como género o como elementos dentro de películas de un género diferente

La película está ambientada durante la guerra civil estadounidense y al iniciar la película nos encontramos con dos familias amigas, una del sur y otra del norte, ambas

con grandes facilidades económicas; en el norte nos encontramos con los Stoneman quienes mantienen una relación equitativa con sus sirvientes negros, sin embargo estos se aprovechan de la mano que le da la familia. Por otro lado, en el sur, los Cameron aunque tienen una relación más vertical con sus esclavos estos se consideran parte de la familia y ayudan sin problema alguno. Se refleja la felicidad de los negros del sur, contentos y agradecidos de su relación amo-esclavos. No sólo esto, sino que al ser convocados para la guerra, los esclavos negros del sur se despiden de su ejército con euforia y alegría, puesto que van a ir a pelear por la “causa justa” de mantener a los negros como esclavos y en “buena relación”.

Hay muchos de estos rasgos de familias honestas y correctas; por ejemplo, una vez que la guerra comienza, la familia Cameron sufre un saqueo por parte de negros y lo poco que logran salvar lo donan a la “causa justa”. Por otro lado los Stoneman siguen en su auge económico mostrando a un padre cada vez más embriagado y tonto de poder, sin embargo se salva la hija Elsie Stoneman, amor del hijo mayor de los Cameron el cual más adelante fundará el KKK. Ella, al ver los destrozos de la guerra decide hacer sacrificios y dejar su vida de lujo para ayudar como enfermera de guerra.

También durante los combates podemos encontrar acciones heroicas de los hermanos Cameron, como cuando encontraron a su amigo Stoneman y en la línea de fuego lanzan su heroica frase: “You can shoot if you want to”<sup>15</sup> mientras van en auxilio de su amigo peleando en el otro bando. El asesinato del presidente Lincoln también es utilizado con

---

<sup>15</sup> “Pueden disparar si así lo desean” T. del A.

mucho cuidado para poder aprovecharlo al máximo. Antes de que el asesino entre al palco presidencial Griffith muestra un Plano Detalle del asesino cargando su arma y después de la ejecución lo muestra saltando del palco como una forma cobarde de escape.

Luego, Griffith muestra la reacción del norte en donde Austin Stoneman recibe la noticia y aspira con fuerza el olor del poder, mientras su esclava -y manipuladora- mulata soba sus manos en señal de codicia y le dice “You are now the greatest power in America”<sup>16</sup>. Por otro lado, en el sur, los Cameron leen la noticia con sorpresa y lamento (algo que señala que Stoneman ya lo había previsto o incluso planeado). El padre señala: “Our best friend is gone. What is to become of us...?”<sup>17</sup> Se debe resaltar que Lincoln en la historia de Estados Unidos es una gran figura de mucho valor y moral, y en este caso sitúan al Norte como un traidor a este personaje y al sur como un fuerte aliado y querido amigo.

Griffith dedica la primera mitad de su película a presentar hechos y acciones que construyen a los personajes buenos y malos de la historia. Distinto hubiera sido que a través de carteles o de acusaciones nos sugirieran qué lado elegir. Es decir, Griffith supo manejar muy bien la creación de sus personajes y hechos pensando en el público y en los sentimientos que se crearían en él. Es así que los personajes, y la trama, son direccionados para justificar la formación del KKK de tal manera que no resulte una sorpresa sino algo que ante un ojo no entrenado parece lógico y justo.

---

<sup>16</sup> “Ahora eres la fuerza más poderosa de América” T. del A.

<sup>17</sup> “Nuestro mejor amigo ya no está, ¿Qué será de nosotros?” T. del A.

Sin embargo, Griffith cuida mucho la moral blanca. Por esa razón el padre Stoneman, aunque se sugiere que es la cabeza del asesinato de Lincoln, se muestra traicionado y engañado por el mulato Lynch quien abusa de la confianza del hombre blanco para hacer del sur lo que él quiere.

Para llegar al suspenso debemos saltar al momento en que el renegado negro Gus aparece en la historia. La primera vez que interactúa con la familia Cameron se produce un choque inocente al cruzar la calle y Gus manipula la situación para culpar a la familia, ante Lynch, de racistas y de desobedientes a la ley que ejerce igualdad entre razas. Retomando la línea de suspense sucede que Gus observa a la menor hija de los Cameron, una niña inocente, que sale a recoger agua y aquí comienza el suspenso. Sabemos lo principal de la situación, Qué: Persiguen a la pequeña Cameron, Quién: el negro Gus, Cuándo: ahora que salió a recoger agua, Cómo: a través del campo sin que se diera cuenta, Donde: cerca al río. El suspenso es ¿qué pasa ahora que se sabe todo lo que se debe saber?

El suspenso se da ya que nosotros conocemos todos los hechos que están sucediendo y nos preocupa y esperamos la resolución de qué pasará cuando los personajes se percaten a tiempo (o no) de lo que ya sabemos nosotros.

Hay un alivio inmenso cuando el hermano mayor de los Cameron sale en búsqueda de la pequeña. Sin embargo, en la siguiente toma, Gus se acerca a la niña y sugiere un matrimonio forzoso, lo que conlleva a una persecución ya no de los dos personajes

iniciales del suspenso sino que se suma un tercero, quien es una extensión del propio público, ya que el hermano mayor sabe que su hermana ha salido y sabe de los peligros que hay afuera, de alguna forma se percibe que tiene el mismo conocimiento de los hechos que nos han sido mostrados por el director. El hermano mayor de los Cameron es la forma en la que el público podría advertir a la pequeña. Sin embargo la persecución comienza y el *suspense* ya no está en la reacción de la pequeña ante el hostigamiento de Gus, el *suspense* se trasladó ya que sabemos que el hermano mayor está en su búsqueda, algo que ni Gus ni la pequeña saben, pero el público sí.

La persecución termina en la cima de una montaña y cuando la pequeña se cree sin escapatoria, mientras su hermano se acerca, ella se lanza encontrando su libertad a través de la muerte. El *suspense* de esta escena termina ahí, ya que el negro Gus escapa y el hermano se queda para recoger a su pequeña hermana agonizante.

Hay dos escenas más en la película que son las más estudiadas por los teóricos (una más que la otra). La más conocida es el impresionante rescate del Ku Klux Klan de Elsie Stoneman, amor del fundador del KKK y hermano mayor de la familia Cameron. Elsie es acosada por el mulato Lynch para una boda forzada. Ella se opone pero las fuerzas de la ciudad no son lo suficientemente recias como para poder salvar a la joven.

Además, también está el caso de la familia Cameron que es perseguida por el ejército de negros que los acorrala en una pequeña casa de campo y poco a poco van penetrando a pesar del esfuerzo de los Cameron. En ambos casos conocemos todos los detalles: Qué,

quién, cómo, cuándo, dónde. Y sabemos un detalle que ellos no. En las dos situaciones sabemos que el KKK está en camino a salvarlos, algo que ellos ignoran. El suspenso se genera al saber más que los mismos personajes, sea porque es algo a lo que ellos no prestaron atención, algo que ignoraron por deseo o algo que, como hizo Griffith, se nos ha mostrado como espectadores omnipresentes y que era imposible para los personajes saberlo.

Tal vez habría otra forma en que Griffith hubiera podido generar suspenso; sin embargo, utiliza la forma más básica (aunque pionera en su época): la del montaje paralelo. Debemos aceptar que el *suspense* en la obra de Griffith es un *suspense* básico dando sus primeros pasos. Comparar directamente las técnicas utilizadas en ese momento con las actuales sería un error.

Refiriéndonos a la película debemos señalar que hay un evidente espíritu racista, elemento en el que profundizaremos más adelante. La película está dividida en dos partes: en la primera, el presidente Abraham Lincoln, derrotando al sur, logra disponer la libertad de los esclavos negros; y la segunda parte, comienza después del asesinato del presidente Lincoln y se centra en los maltratos que recibe la gente del sur por parte de los americanos del norte quienes consideran que deben ser tratados como prisioneros de guerra.

A partir del amor por la joven Stoneman es que el hijo mayor de la familia Cameron forma el Ku Klux Klan y lucha contra el maltrato del ejército de negros que desean

tomar las ciudades del sur como trofeos de guerra. Además del hecho de que fue el negro Gus quien causó la muerte de su hermana menor al perseguirla hasta el límite del suicidio, y la obsesión del mulato Lynch ganador de las elecciones quien desea casarse con la joven Elsie Stoneman por la fuerza.

La película presenta un sur honesto, sacrificado y luchador que se ve forzado a construir una fuerza justiciera (el Ku Klux Klan) sin deseo de violencia insensata, como una fuerza que reponga el orden a un caos causado por los negros manipulados por un ejército del norte que no satisfechos con lograr la liberación de los esclavos deseaba castigar al sur por su ideología distinta y terminan asesinando a su propio presidente (Lincoln) sin darse cuenta que ellos mismos eran manipulados por sutilezas de mulatos que tenían una visión mayor en esta situación.

Griffith logra representar todo esto a través de un correcto lenguaje visual que sobrepasa el misterio y logra el suspense. Comenzar con la guerra para partir de ahí al resto de la historia hubiera sido un error, Griffith plantea primero el indicio, “lo que caracteriza el indicio es que está ahí, perceptible, manifiesto, a disposición del hombre, a quien corresponde identificar por qué está allí, atribuirle, donde y cuando se manifieste, la interpretación requerida.” (Martinet, 1976, p. 60)

## ***Intolerancia***

En 1916, un año después del estreno de *El nacimiento de una nación*, se estrenó *Intolerancia*, dirigida también por Griffith y escrita por él mismo en conjunto con cinco guionistas más. *Intolerancia* tampoco es una película de *suspense*, se puede decir que esta es de las primeras aventuras épicas que se muestran en el cine.

El film narra cuatro historias que se desenvuelven en cuatro tiempos y lugares distintos. La historia principal es “la historia moderna” o mejor dicho la contemporánea a la realización; luego, siguiendo el orden por mérito, sigue la historia de la caída de Babilonia a manos de los persas, aproximadamente 500 a.C., después está la historia de la matanza de San Bartolomé durante el siglo XVI en Francia; y finalmente, con una breve aparición la historia de Jesús de Nazaret.

Desde un principio el público es advertido que la historia se desarrollará según evoluciona la intolerancia que mueve a los personajes y que, por lo tanto, habrá salto entre los cuatro tiempos. La frase “out of the cradle endlessly rocking”<sup>18</sup>, que aparece acompañada de la imagen de una madre meciendo una cuna, es la conectora entre estas historias desde el inicio hasta el final. Salvo en excepciones en qué la historia no necesita más de esta muletilla y puede realizar los cambios sin mayor riesgo de confundir a los espectadores.

---

<sup>18</sup> “Proveniente de la cuna que mece sin fin” T. del A.

Antes de empezar con el análisis de las escenas seleccionadas, se debe manifestar que *Intolerancia* evita rozar con la imagen racista presentada en *El nacimiento de una nación*, tanto así que dentro de los actores principales y más de 3000 extras que se utilizaron durante el rodaje, ninguna persona de tez morena aparece. Sin embargo, ciertas nociones machistas se pueden notar al momento en que se presenten los personajes femeninos. Sobre este punto y del racismo del film anterior discutiremos a profundidad en un punto aparte.

Al manejar tantos personajes principales muchos de los protagonistas, en especial en “la historia moderna”, son identificados por apodos como “El chico”, “La pequeña”, “La solitaria”, y otros. Sólo en los segmentos históricos, tres de los cuatro presentados en el film, se utilizan nombres propios en las figuras históricas como por ejemplo: Jesús, Carlos IX, Catalina de Medici, Baltasar, Cyrus, y más.

Para poder comenzar a comentar las escenas pertinentes al *suspense* debemos primero presentar un poco del contexto del film para que se entienda el mensaje total de la película. En el segmento del presente o “historia moderna” se narra la historia de El Chico y La Pequeña, quienes al principio vivían en un pequeño pueblo que necesitaba de la industria del señor Jenkins. Sin embargo, Mary T. Jenkins, la hermana del pequeño magnate, se ve atraída hacia la ideología que presenta La Sociedad para la Elevación Moral, y convence a su hermano de reducir el 10% del salario de todos sus trabajadores para poder donar este dinero a la sociedad de las “Elevadas” y cumplir su misión.

Este hecho desencadena toda la historia principal. Una huelga se desata por la injusticia en el pago, la cual termina en un enfrentamiento donde El Chico pierde a su padre y se ve obligado a ir a la ciudad y formar parte del crimen organizado para subsistir. Por otro lado, la Pequeña y su padre salen hacia la gran ciudad, pero pronto su padre no puede resistir el nuevo ritmo de vida y fallece. Es en este momento en que el Chico y la Pequeña se encuentran y el amor rectifica la vida del Chico quien se casa con la Pequeña y tienen un hijo.

En paralelo a la historia principal, se resuelven los hechos históricos mencionados al principio. Sin embargo, dentro de la matanza de San Bartolomé y la caída de Babilonia se le suman personajes ficticios que son seguidos por la historia para poder contrastarla con la principal. En Francia por ejemplo, nos encontramos con “La chica de Ojos Marrones” quien es de una familia protestante y tiene la desdicha de captar la atención de un mercenario bajo las ordenes de Medici. Asimismo, en Babilonia se tiene el personaje de “La chica de la montaña” quien pelea al lado de Baltasar durante la caída del imperio. En el segmento de Jerusalén, que debe ocupar no más de veinte minutos de pantalla en una producción de cerca de tres horas, se sigue la historia de Jesús y el milagro del vino, la intervención al ataque a María Magdalena y su crucifixión. No se tiene un personaje ficticio como protagonista.

Hay dos momentos que se deben analizar para mantener la mira a la evolución del *suspense* en el cine. El primero se da en el segmento de la historia contemporánea y el segundo se da al final de la película en lo que algunos críticos se refieren como *fuga*

donde los finales de todas las historias se van superponiendo con el fin de alcanzar un punto alto en el desenlace.

La primera escena sucede pasada las dos horas de película. La pequeña, ahora conocida como “La Pequeña Madre”, tiene que criar sola a su hijo puesto que el Chico cumple una condena al ser culpado erróneamente por un delito que su antigua banda cometió. En su posición de madre soltera, las “Elevadas” se llevan a su hijo al no considerarla apta para ser madre. Es en esta desesperante situación que es visitada por el jefe de la banda donde su esposo solía realizar sus fechorías. En realidad, el maleante sólo busca una ocasión para poder acercarse a la pequeña madre, algo que “La solitaria”, novia del ladrón, no ve con buenos ojos.

El día en que el Chico obtiene su libertad, el maleante vuelve a visitar la pequeña madre. Ningún personaje sabe que la solitaria ha seguido a su amante hasta la casa de los protagonistas y está escondida detrás de la ventana, en la cornisa, observando todo lo que sucede. Es así que el maleante intenta aprovecharse de la pequeña madre, mientras esto sucede en la habitación Griffith nos muestra al chico subiendo las escaleras del departamento. El chico y su antiguo jefe se enfrentan a golpes, sin embargo es una bala disparada por la solitaria, desde la ventana, la que acaba con la vida de su amante. Antes de escapar, la solitaria lanza el arma dentro de la habitación y el chico la recoge examinándola. En este momento Griffith vuelve a utilizar la acción paralela y vemos cómo los policías al escuchar el disturbio y la bala han llegado al edificio. Mientras suben las escaleras volvemos al chico y a la pequeña madre. El chico

reconoce el arma, es la que utilizaba cuando estaba en la mala vida, pero la había devuelto al renunciar al grupo. La policía entra a la habitación y se lleva al chico.

En este caso Griffith, al igual que en *El nacimiento de una Nación*, utiliza la acción paralela. Esta vez no es una carrera por la vida, sino más bien dos reflejos distintos de la historia que al ser presentados en paralelo resaltan la emoción que debe sentir el público.

Antes de proceder con la siguiente escena de *suspense*, nos detendremos en el juicio puesto que en esta escena ya se comienza a ensayar el final que analizaremos más adelante. Durante el proceso del chico, lo primero que llama la atención es que comparte imágenes con la acusación de los fariseos para la crucifixión de Jesús. Las tomas están elegidas para que se perciba el juicio de “falso culpable” del chico, como el juicio que tuvo Jesús.

Durante el juicio vemos que la pequeña madre tiembla de nervios, teme que su esposo pueda ser condenado a muerte por un crimen que él no cometió. Esta imagen de nerviosismo y fragilidad es contrastada con la presencia de la solitaria, quien se sienta erguida y segura durante el juicio sabiendo no sólo que ella es quien cometió el crimen, sino también que su mentira costará la vida de un hombre inocente.

La escena del juicio es la que precede al montaje final. Catalina Medici ha logrado convencer a su hijo Carlos IX, rey de Francia, que de orden de eliminar a los protestantes o hugonotes. Baltasar celebra la retirada de Cyrus sin saber que los persas atacarán de nuevo Babilonia. Y Jesús va cargando su cruz hacia su eminente muerte.

El final deja de lado la historia de Jesús hasta la toma final, y se centra en las otras tres historias. En su afán por salvar a su marido, la pequeña madre descubre que fue realmente la solitaria quien disparó a bala. Tras confrontarla la amante del ladrón confiesa y acepta declarar ante el gobernador. Para poder dilatar la historia, el gobernador acaba de partir en un tren y será perseguido por la pequeña madre en un carro. En paralelo a estas imágenes, la chica de la montaña descubre que los persas volverán a atacar Babilonia y corre en su caballo para avisar al ejército de Baltasar. Finalmente, tras la orden del rey, los soldados franceses comienzan a perseguir y asesinar a los protestantes de la ciudad.

De las cuatro historias una ya tiene un final inamovible, la crucifixión de Jesús. Y aunque sabemos que el imperio Babilonio es derrotado, no sabemos el destino de la chica de la montaña al igual que no conocemos el final para la chica de ojos marrones en Francia. Al desarrollarse los eventos, primero vemos que la pequeña madre logra alcanzar el tren donde viajaba el gobernador y lo convence que detenga la ejecución de su esposo al tener la confesión de la verdadera culpable; en Babilonia, el enfrentamiento ha vuelto a empezar y la chica de la montaña es herida por una flecha en el pecho; y en Francia, la chica de los ojos marrones es encontrada por el mercenario que la desea sexualmente.

Una vez que se tiene la ayuda del gobernador, se nos muestra la preparación de la ejecución del chico. Como es llevado a la horca, y como practican el procedimiento. Ahora sí se tiene una carrera por la vida mientras vemos a la pequeña madre dirigirse a toda velocidad a la prisión para impedir la ejecución de su esposo. Al mismo tiempo y mientras seguimos esperando la resolución de la historia moderna, regresamos a Francia sólo para observar que el enamorado de la chica de ojos marrones ha comenzado su propia carrera por la vida, la cual culmina con el mercenario asesinando a la chica de los ojos marrones al no poder poseerla. Después llegamos a Babilonia donde Baltasar ha podido suprimir las fuerzas rivales una vez más, pero la chica de la montaña no pudo resistir la fecha y falleció tras las palabras de agradecimiento de su líder.

Estas dos muertes de personajes principales hacen que la expectación por la resolución de la historia moderna sea aún más emocionante. Usualmente sabemos que el protagonista siempre sobrevive, pero hasta el momento han perdido su vida dos de las mujeres principales de la historia, sin mencionar que Jesús inevitablemente será crucificado. Cuando el chico ya está amarrado y listo para ser soltado de la horca, llega la pequeña madre junto al mensaje del gobernador. La sentencia del chico es anulada y la pareja se vuelve a reunir, e incluso La Sociedad para la Elevación Moral devuelve al pequeño niño de la pareja. Debemos notar aquí, que la historia de esta sociedad sólo se utiliza con el fin de prender la historia y es luego olvidada durante el resto de la película. El fin de la sociedad nunca es claro y sólo cumple una función como técnica narrativa, es importante recordar este rol puesto que se verá más adelante en los trabajos de otro exponente del *suspense*.

Finalmente, después de que la familia está completa, se vuelven a mostrar imágenes de la matanza de San Bartolomé y el combate en Babilonia; en este momento, la imagen de la crucifixión de Jesús irrumpe el montaje y una luz brillante emana sobre las personas. Es una luz, que trasciende espacios y tiempos y se presenta en las otras historias deteniendo el odio e intolerancia y trayendo paz a las personas.

Al igual que en *El nacimiento de una nación*, para poder construir las escenas de *suspense* se vuelve a requerir un conocimiento previo que el observador necesita para emocionarse como lo requiere el director. También, vemos que se vuelve a utilizar la acción paralela y que incluso se vuelve a utilizar “la carrera por la vida” para salvar a los protagonistas. Sin embargo, en *Intolerancia* estas dos técnicas narrativas son utilizadas con mayor sutileza e incluso se puede reconocer que tienen un mayor impacto sobre el espectador.

“Griffith’s suspense plays a critical role in the development of Hollywood cinema because of its ability to merge the realms of desire and fantasy”<sup>19</sup> (McGowan, 2007, p. 153) Como ya hemos visto en estas dos películas, Griffith realiza un avance fundamental en la narrativa debido a que se percata que los cuadros y escenas están incompletos si no son desarrollados bajo la misma necesidad dramática, “illustrating how good Griffith was at manipulating audience emotions”.<sup>20</sup> (Fabe, 2004, p. 13)

---

<sup>19</sup> “El suspenso de Griffith juega un papel crítico en el desarrollo del cine de Hollywood debido a su capacidad para fusionar los ámbitos del deseo y la fantasía” T. del A.

<sup>20</sup> “Demostrando cuan bueno era Griffith en manipular las emociones del público” T. del A.

Como mencionamos en el capítulo anterior el cine se vio influenciado por otras artes, y es así que la narrativa cinematográfica propuesta por Griffith fue influenciada por el escritor Charles Dickens. En el libro *La forma del cine* del director y teórico ruso Sergei Eisenstein encontramos la siguiente información:

Cuando el Sr. Griffith sugirió una escena que mostraba a Annie Lee esperando el regreso de su marido, que iría seguida por una escena de Enoch desterrado a una isla desierta, resultó muy desconcertante “¿Cómo se puede contar una historia saltando de esa manera? La gente no va a entender nada.”

“Y bien”, dijo el Sr. Griffith, “¿no escribe así Dickens?”

“Sí, pero Dickens; eso es escribir novelas; es diferente.”

“No tanto, éstas son historias fotografiadas; no es tan diferente.” (Eisenstein, 1958, p. 198)

Eisenstein en esta obra logra encontrar, identificar y desarrollar una relación entre la narrativa de Griffith y la narrativa de Dickens.

“Nos preocupaba aún menos la técnica de composición de Dickens: para nosotros era inexistente – pero cautivados por los efectos de su técnica, seguíamos febrilmente a sus personajes de una página a la siguiente, observando cómo desaparecían de la vista en el momento más crítico, para reaparecer entre los lazos separados de la trama secundaria paralela” (Eisenstein, 1958, p. 198)

¿Acaso no es este el aporte de Griffith a la narración cinematográfica? La desaparición de los personajes y sus tramas en sus momentos más críticos, creando así el *suspense* a través de la edición.

Entonces, debemos tener en cuenta que la intervención “novedosa” de Griffith en la cinematografía no es más que la adaptación de una técnica narrativa literaria. Es por esto que el *suspense* de Griffith nace por la edición paralela que adopta de Charles Dickens en sus obras literarias.

Antes de concluir el aporte de Griffith, recordemos que la crítica social al mensaje de las dos películas del director estadounidense será tratada en un punto aparte. En el caso de *El nacimiento de una nación*, el racismo explícito; y en el caso de *Intolerancia*, el machismo implícito en las historias.

Antes de analizar el aporte de Griffith al cine y al *suspense* mencionamos el aporte de Lumière, Méliès y Porter al cine. Queda claro ahora porque Griffith merecía ser tratado en un punto aparte junto a los que más ayudaron a formar el *suspense*. No es el fin de la investigación designar más mérito a un grupo u otro. Pero sí reconocemos que sin los tres primeros no habría cine como lo hay ahora y sin los exponentes que seguiremos tratando, no habría *suspense* como lo hay ahora.

En síntesis, D. W. Griffith aportó mucho a la narrativa cinematográfica. Sus dos obras principales pueden seguir siendo estudiadas actualmente y seguir descubriéndose nuevas influencias. Además, fue Griffith quien inició una técnica primitiva de *suspense* comenzando con la carrera por la vida de *El nacimiento de una nación* donde la acción paralela es pieza clave, o con el contraste de conocimientos y personajes de *Intolerancia* que permite una mejor elaboración del conocimiento previo y amplía las emociones que

siente es espectador. Como resumen, el director británico John Boorman señala que “Griffith empezó a mover la cámara y ésta se convirtió en una especie de ojo de Dios, en una mirada omnisciente que podía desplazarse hacia cualquier lado: confirió al cine una dimensión totalmente nueva, creo que lo acercó a la condición de sueño” (Tirard, 2004, p. 27)

Siguiendo la evolución histórica del *suspense*, nos detendremos a ver la influencia del expresionismo alemán y el montaje soviético, elementos claves para el *suspense* en el cine.

## **2.2 El montaje soviético y el expresionismo alemán**

Prosiguiendo con la evolución de la narrativa en el cine y en especial del *suspense* en este medio, debemos reconocer los aportes del montaje soviético y el expresionismo alemán. Como ya mencionamos rápidamente en el punto anterior, el montaje soviético se ve influenciado con mucha fuerza por la técnica narrativa de Griffith, en especial con el uso del montaje. En cuanto al expresionismo alemán, este será importante precursor para el siguiente exponente del *suspense* en el cine.

Aunque cronológicamente el expresionismo aparece como movimiento artístico antes que el montaje soviético, Sergei Eisenstein aclara la poca importancia de esta corriente al formar el cine ruso “El expresionismo dejó muy escasos rastros en nuestro cine.”

(Eisenstein, 1958, p. 201), y resalta la influencia del director estadounidense a quien denomina “el patriarca del cine” (Eisenstein, 1958, p. 101).

Por otro lado, “El misticismo, la decadencia y la fantasía funesta” (Eisenstein, 1958, p. 200) del expresionismo Alemán influenciará profundamente el desarrollo del *suspense* en el cine. Por eso es que en este punto se tratará primero el montaje soviético como continuación de la influencia de Griffith, y luego el expresionismo alemán como preámbulo a la siguiente etapa del *suspense*.

### ***El montaje soviético***

“El ritmo de una película no puede proceder del montaje sino de los planos porque ellos *contienen* el tiempo. El trabajo del director consiste en darle a la película su ritmo mediante el montaje pero partiendo del núcleo rítmico presente en cada plano” (Aumont, 2002, p. 40)

La corriente cinematográfica soviética de los años veinte entregó al mundo grandes directores y teóricos, sin embargo hay un nombre que es representativo para ambas líneas de producción: Lev Kulechov. El realizador ruso escribió más de dieciocho artículos sobre el arte del cine, “se convirtió con veintiuno en el primer (y más joven) profesor de cine” (Aumont, 2002, p. 177), tuvo como alumnos a los futuros directores y teóricos Eisenstein y Pudovkin, y la vigencia de su famoso “efecto Kulechov” es indiscutible.

“Para Kulechov, el cine no se define en primer lugar por su material, que comparte con otras formas de expresión, sino por su efecto” (Aumont, 2002, p. 178), el efecto que puede causar en el espectador una historia. Los realizadores soviéticos creían, debido a la influencia de la técnica narrativa de Griffith, que la edición era pieza fundamental de la técnica narrativa.

Un ejemplo claro de la importancia de la edición del film en la percepción del público es el denominado “efecto Kulechov”, experimento que realizó con el actor Mosjugin para comprobar sus teorías del montaje. En pocas palabras, Kulechov prueba que la neutralidad de un mismo rostro puede ser interpretada de muchas maneras según lo que se muestra antes o después de esa toma. Marilyn Fabe en su libro *Closely watched films*, en el cual repasa las corrientes y escuelas cinematográficas más importantes y las técnicas narrativas que empleaban, rescata una cita de Kulechov que explica que “an actor’s play reaches the spectator just as the editor requires it to, because the spectator himself completes the connected shots and sees in it what has been suggested to him by the montage”<sup>21</sup> (Fabe, 2004, p. 22)

Esta hipótesis tuvo que ser confirmada con la vigencia del efecto en las películas que utilizaron esta técnica, pero también es comprobable con lo mencionado en el primer capítulo. Al ser los humanos animales literarios y adictos a la narración, lanzamos hipótesis según la formación del individuo en la sociedad (teoría gestáltica); pero sólo a

---

<sup>21</sup> “La actuación de un actor alcanza al espectador sólo en cuanto el editor lo requiere, porque el propio espectador completa las tomas conectadas y ve en ellas lo que se le ha sido sugerido por el montaje” T. del A.

través de un contexto es que se puede interpretar correctamente el mensaje (teoría Lector in Fabula).

Siguiendo la misma noción de su maestro, Sergei Eisenstein encontró un respaldo más a la importancia y validez del montaje en la escritura japonesa. Como se sabe, la escritura japonesa utiliza sinogramas ya que sigue manteniendo un nivel de abstracción mayor comparada con la escritura predominante en occidente. Eisenstein notó que:

“(la combinación) de dos jeroglíficos de las series más simples, debe ser considerada no como su suma, sino como su producto, es decir, como un valor de distinta dimensión, de otro grado; cada uno de ellos corresponde separadamente a un *objeto*, a un hecho, pero su combinación corresponde a un *concepto*” (Eisenstein, 1958, p.34-35)<sup>22</sup>

Es así que la suma de un gato más una boca representa maullar, un bebé y una boca significa llorar, un pájaro y una boca significa silbar. “¡Pero esto es montaje!” (Eisenstein, 1958, p.35) Tanto Eisenstein como Kulechov sostenían que un plano solo no estaba cargado con un significado específico y que debe trabajar en conjunto con otros planos, la única diferencia es el terreno en el que se apoyaban, “la idea de Kulechov en terreno dramático y psicológico y la de Eisenstein en terreno semántico” (Aumont, 2002, p. 95).

Ejemplos de la teoría de la técnica narrativa rusa se pueden encontrar en la película de Eisenstein: *Acorazado Potemkin* (1925). La película se realizó bajo el auspicio del

---

<sup>22</sup> Se debe señalar que el término “jeroglífico” es incorrectamente utilizado en la traducción de la editorial sea por una mala lectura del ruso original o debido a su empleo en el texto primario, ya que al referirse a la escritura japonesa, o Kanji, debe referirse a los sinogramas.

gobierno soviético al celebrarse el vigésimo aniversario de la revuelta en el acorazado Potemkin en 1905, esta fecha es importante por el significado que tiene como antecedente para la victoria de la revolución rusa. La película narra los hechos que acontecieron desde la rebelión en la embarcación hasta el momento en que las naves del gobierno rehusaron atacar a sus hermanos en rebelión.

Todo comienza cuando los marineros son obligados a alimentarse de carne podrida; al rehusarse la gran mayoría, el capitán amenaza con colgar a quienes hayan despreciado el plato de comida. Cuando el capitán dio la orden para el fusilamiento del primer grupo, Grigory Vakulinchuk alzó su voz de protesta creando conciencia en sus camaradas quienes accedieron a pelear por el control de la nave.

Vakulinchuk no sobrevivió al motín, sin embargo su muerte inspiró a la población de Odesa a celebrar la toma de la nave y a colaborar con la causa. Durante esta celebración es que el ejército ruso ataca a la población en la muy recordada y estudiada escena de los escalones de Odesa. Después de la masacre el acorazado ataca una estación militar, acción que es respondida por una flotilla de barcos que salen a su ataque.

En un dramático final, el acorazado Potemkin se prepara para abrir fuego ante su propia gente, pero cuando las naves tienen la oportunidad de intercambiar fuego no lo hacen y las demás embarcaciones reconocen lo logrado por la tripulación del acorazado y lo dejan navegar libremente.

Un ejemplo de montaje básico que se encuentra frecuentemente en esta obra es el de reacción ante un objeto. Lo encontramos cuando el marinero rompe el plato indignado por su escritura. Se nos muestra al marinero mirando hacia abajo, un plano cerrado de la inscripción del plato, y a él destrozando el plato. O por ejemplo cuando el doctor del barco examina la carne evidentemente podrida y niega su fatal estado. Vemos al doctor inspeccionar, un plano detalle de las larvas sobre la carne, y la reacción calmada del doctor indicando que la carne está bien, contrapuesta con las miradas incómodas de los marineros.

En la película también encontramos un montaje más elaborado en la escena de los escalones de Odesa. En medio de la masacre una mujer intenta escapar mientras empuja la cuna donde su bebé reposa, la madre recibe una bala del ejército y al desplomarse la carroza cae por las escaleras. Sólo se percatan de esto (o sólo nos muestran que se percatan) una anciana y un joven cuyos rostros son intercalados con la caída de la cuna. En un trágico final, el rostro preocupado de la anciana es intercalado con el de una arma disparando y seguido por el rostro sangrante de la mujer. El joven sufre igual destino con una bala en la espalda. La última toma es la carroza que cae y sale del encuadre, dándonos a entender que el futuro de la criatura será el mismo que el de su madre y sus últimos guardianes.

Finalmente, y para demostrar una vez más la influencia de Griffith en Eisenstein, cuando la población de Odesa se entera de la muerte de Vakulinchuk, se muestra a las personas cerrar su puño en el mismo encuadre que el puño de la chica de la montaña

cuando es provocada por los pobladores de Babilonia. No es sólo una coincidencia de encuadre, sino que ambos expresan el mismo mensaje: ira y, en última instancia, violencia. Debemos señalar también que el cierre del puño como demostración de cólera es una acción universal y heredada desde los primeros hombres como lo vimos en el primer capítulo.

Acabamos de ver la influencia de D. W. Griffith en el cine soviético, pero principalmente la notable evolución que acontece gracias a los realizadores soviéticos. Como vimos en el punto anterior, gracias al montaje y a través de la acción paralela es que nace el *suspense* en el cine y aunque no hemos visto un caso de *suspense* en el cine soviético, las técnicas que proponen serán utilizadas para desarrollarlo más adelante.

Además, el cine soviético de los años veinte es fundamentalmente propagandístico y social. Esto lo hace un contrapunto interesante al ser comparado con el racismo y machismo presentado en el cine de Griffith. Al igual que el contexto social del cine de Griffith, este aspecto del cine soviético será tratado en un punto aparte, junto al cine del director estadounidense. Aclarado esto, analizaremos en el expresionismo alemán.

### ***El expresionismo alemán***

El expresionismo fue una corriente artística que nació a partir de la realidad social que se vivió en Alemania antes de la Primera Guerra Mundial y que se mantuvo en auge hasta el período de entre guerras. El expresionismo nace casi en simultáneo al

fovismo (o fauvismo) en Francia y no es sorprendente que ambos compartieran, en parte, una filosofía artística, Jacques Aumont rescata en su libro *La Imagen* una cita del precursor fovista Henri Matisse quien en 1908 “declaraba: «Lo que persigo ante todo es la expresión. [...] No puedo distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y la manera en que lo traduzco.» (1992, p. 310)

Sin embargo el término «expresionismo» no existe tal cual hasta que en 1911, cuando el crítico e historiador de arte Wilhelm Worringer lo utiliza “para calificar un conjunto de obras pictóricas, especialmente de los *fauves*” (Aumont, 1992, p. 309) El termino es recibido con gran ánimo y rápidamente “se aplicó, con significaciones variables, a la poesía (antes de 1914), el teatro (en la posguerra) y finalmente al cine” (Aumont, 1992, p. 309). Este deseo de realizar cine expresionista establece el auge del expresionismo alemán.

En el mismo libro, Aumont nos dice que “La escuela expresionista, si queremos ser precisos, no tuvo, pues, en lo referente a las artes visuales, sino una verdadera encarnación: en la pintura” (1992, p. 312). Alegando así que es un “mito según el cual viven muchos todavía hoy, el del «cine-expresionista-alemán»” (1992, p. 312). Sin embargo, como ya hemos visto anteriormente en esta investigación, las corrientes artísticas de otras ramas siempre han influenciado al cine, y estos aportes nunca deben ser negados o menospreciados. Imposible negar la influencia del teatro y la literatura en el cine de Méliès, ni la influencia de Dickens en Griffith, es por eso que cuando mencionamos al cine expresionista alemán nos referimos a la técnica narrativa que nace

a partir de la influencia de la corriente expresionista en la pintura. Y la primera película expresionista que se realizó fue *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) dirigida por Robert Wiene.

*El gabinete del Dr. Caligari* narra la historia de Francis, a quien vemos al principio de la película conversando con un anciano. “Hay fantasmas por todos lados” dice el mayor, acto seguido aparece una mujer vestida de blanco que atraviesa el parque, Francis nos dice que es su prometida y que su historia es la más extraña que se haya escuchado. Es en este momento en que la narración pasa a ser un *flashback* de los hechos que Francis narra a su oyente.

La película está dividida en seis actos. En el primero el Dr. Caligari presenta su exhibición en la feria: Cesare, el sonámbulo. El segundo acto comienza con la primera muerte, la del secretario municipal, pero no se nos entrega ninguna pista de cómo paso esto. En este acto hay que rescatar el gran uso del sonido, cuando Francis y su amigo Alan entran a la exhibición del Dr. Caligari la música que acompaña la película se detiene, el silencio predomina salvo efectos sonoros que son coordinados con las acciones que se muestran en pantalla como el abrir la puerta donde está Cesare y los movimientos del sonámbulo. Un primer intento de realizar una película sonora completa. Durante la exhibición Alan pregunta a Cesare, quien supuestamente tiene la habilidad de conocer el pasado y ver el futuro, cuanto más vivirá, a lo que el sonámbulo responde: hasta el amanecer. El segundo acto culmina cuando vemos al Dr. Caligari despierto y preocupado al lado de la “cama” de Cesare, imagen que da paso a una

sombra que se pronuncia en el cuarto de Alan, se nos muestra su grito de espanto, y luego la muerte a través de las sombras en el muro.

La historia prosigue en que Francis, después de enterarse del asesinato de Alan, se dedica a encontrar al culpable, recordando la sentencia de Cesare a la pregunta de Alan, se convence de que el D. Caligari debe saber algo sobre lo acontecido. En el cuarto acto Francis hace vigilia frente al improvisado dormitorio de Cesare y Caligari, esta acción se nos muestra en paralelo a la imagen de Cesare dirigiéndose a la habitación de Jane, prometida de Francis, con el fin de asesinarla. Sin embargo, Cesare no puede cumplir su misión ya que se enamora de Jane y en un acto de desesperación decide raptarla. Por otro lado, se descubre que la caja que contenía a Cesare durmiendo en realidad tiene un muñeco del asesino. Caligari escapa y es seguido por Francis hasta un manicomio, donde nos enteramos que el Dr. Caligari es el director de la institución. Antes de hacer una acusación tan importante los doctores y Francis esperan la noche y se escabullen a la oficina del doctor donde encuentran un libro sobre los sonámbulos y su diario personal. Al leer las páginas se realiza un nuevo *flashback* (recordemos que la historia en sí es un recuerdo de Francis) en el que vemos la obsesión del director por el Dr. Caligari quien a comienzos del siglo XVIII aterrorizó Italia con un sonámbulo al que ordenaba cometer asesinatos. Una escena rescatable en esta secuencia es cuando el director lucha motivado por el impulso de probar unas teorías sumamente escalofriantes, siendo su deseo tan fuerte que el mensaje se hace literal y se escribe en la “realidad” sobre las paredes, en el árbol y hasta en el mismo cielo.

En el acto final se encuentra el cuerpo de Cesare quien al verse perseguido suelta a Jane y se desmaya en el bosque, para ser luego llevado al manicomio, en donde es utilizado para acusar al director de ser realmente el Dr. Caligari, el *flashback* termina cuando el director es encerrado como un paciente más del manicomio y volvemos al parque del inicio. Francis se levanta y se dirige a un vestíbulo lleno de gente, es el mismo vestíbulo del manicomio que se mostró en el recuerdo y está lleno de personajes que tuvieron un rol en la historia. Cesare está ahí, pero no es un sonámbulo y Jane también está ahí, pero cree ser una reina. De las escaleras principales vemos descender al director del manicomio el Dr. Caligari, a quien Francis lo acusa por los asesinatos y lo ataca. Los doctores lo separan y lo ponen en la misma habitación que al Dr. Caligari en el recuerdo, la película termina con un plano cerrado del director del manicomio diciendo que ahora que sabe cuál es su problema podrá ayudarlo. Dándonos a entender que toda la historia es sólo una construcción de una mente delirante del manicomio.

Como mencionamos párrafos atrás, el expresionismo en el cine nace de la influencia de la pintura y en este film es evidente. La puesta en escena o *mise-en-scène* utilizó como fondos pinturas expresionistas que trastornaban la “realidad” de la historia. Además, la influencia del teatro se hace presente en la colocación de la cámara en algunas secuencias y con más notoriedad en la división de actos que tiene la historia. *El gabinete del Dr. Caligari* significó un gran avance en la técnica narrativa cinematográfica utilizando el *flashback* y el juego entre la realidad y ficción, y también es una muestra de la influencia del teatro a través de su puesta en escena, algo que el cine luego dejaría atrás.

Los grandes exponentes del cine expresionista alemán son, además de Robert Wiene: Georg Wilhelm Pabst, quien se vio influenciado por la escuela psicoanalítica de Freud; Fritz Lang, quien ayuda a construir una importante base para el cine policial y de espías; y Friedrich Wilhelm Murnau, quien realizó *El último* (1924) film que representa al expresionismo alemán como técnica narrativa cinematográfica.

*El último* es un film que narra su historia sin uso de carteles, sólo dos se usan en toda la película al inicio en forma de epígrafe y al final como epílogo. Esto se logra debido a que “Murnau was one of the first filmmakers to exploit systematically the expressive possibilities of camera angle.”<sup>23</sup> (Fabe, 2004, p. 40-41) Logrando así una sutil connotación psicológica en cada toma, moldeando lo que siente el protagonista a través de las reacciones con su ambiente.

*El último* narra la historia de un portero (Emil Jannings) de un lujoso hotel, quien al ser degradado de su oficio respetado a un puesto ínfimo y poco valorado nota su propia mortalidad y la poca importancia que tiene un hombre sin un título respetable. Al enterarse su familia y amigos de su descenso será marginado y terminará en el fondo de la miseria. La película culmina con un epílogo que detallaremos más adelante.

Los primeros quince minutos narran la vida cotidiana y feliz del portero. Debido a su puesto de trabajo como portero principal del hotel los visitantes lo respetan, los colegas

---

<sup>23</sup> “Murnau fue uno de los primeros realizadores cinematográficos en explotar sistemáticamente las posibilidades expresivas del ángulo de la cámara” T. del A.

lo admiran y en el vecindario humilde donde vive con su sobrina lo ven como una especie de autoridad divina. Sin embargo, un día lluvioso el portero se ve obligado a cargar una pesada valija que en sus buenos tiempos no hubiera sido problema, este incidente hace que al día siguiente se encuentre con un nuevo (y joven) jefe de porteros al llegar al trabajo, el gerente lo ha destituido del cargo pero por ser un empleado antiguo y leal al hotel, le encuentra una posición como mozo en el baño de hombres. Esta destrucción moral del protagonista es contrastada con la felicidad en su vecindario donde su sobrina se acaba de casar y celebra la vida junto a su nuevo esposo y su suegra.

El ahora mozo de baño sabe que no puede volver a casa sin el uniforme, en especial si todo el vecindario está de fiesta por la boda de su sobrina; así que después de su turno el antiguo portero ingresa al hotel y roba su viejo uniforme. Así llega a casa en donde es recibido con respeto y se une a la fiesta. Aquí se utiliza una secuencia de sueño para representar el anhelo que tiene el protagonista, vemos a un impresionante portero con la fuerza para levantar con una sola mano y sobre su cabeza una valija el doble de grande que la que le causó todo el problema, para luego lanzarla y atraparla con la misma mano, mientras el público aplaude su hazaña.

El portero se despierta con una evidente resaca por la fiesta de la noche anterior, este efecto se logra a través de planos subjetivos que deforman la percepción de los rostros de los vecinos. El portero se viste con su antiguo uniforme y se dirige a trabajar, una cuadra antes de llegar al hotel se retira el uniforme y entra a ocupar su nuevo puesto de

trabajo. Destruído, no sólo por la fiesta, el nuevo mozo de baño se mueve con dificultad e incluso con ciertos temblores.

Es en este momento, el punto más bajo del portero (y no sólo porque los servicios higiénicos e encuentran en una especie de sótano), hay un pequeño uso de acción paralela, la nueva suegra de su sobrina desea sorprender al respetable portero con una comida casera y se dirige con alegría a visitarlo en su puesto de trabajo habitual. La acción paralela también sirve para hacer un contraste entre el bufet que le sirven a los invitados y el sencillo plato de sopa que come el ahora mozo de baño, plato que se ve obligado a dejar humeante cerca al lavabo para atender a los usuarios de los servicios.

Al llegar la señora al hotel, se esconde detrás de la puerta para sorprender al portero pero es ella quien queda confundida cuando se topa con un tipo diferente. Al querer ingresar al hotel, el portero le cierra el paso. La señora pregunta por el antiguo portero, imagen que es seguida por Jannings trapeando el piso del baño, cuando la señora entra al hotel y espera en las escaleras, la imagen se contrasta con el antiguo portero arrodillado en el baño limpiando el piso, el punto más bajo representable. Un botones entra a los servicios para informarle que lo busca alguien de su edificio, con temor asoma la cabeza por la puerta, imagen que es contrastada con un movimiento hacia el rostro de la señora que lanza un grito y sale corriendo.

Al llegar a casa la señora le cuenta a su nuera, la sobrina del portero, lo que acaba de ver, sin poder ocultar la sonrisa de su rostro. Una vecina, al escuchar el escándalo, sale y

escucha la noticia a través de la puerta, el chisme corre como reguero de pólvora a través de todo el edificio y alcanza todo el vecindario. Siempre se muestra el morbo del deleite por el chisme aun siendo la desgracia de una persona que antes admiraron. Aunque ya sabemos que el uniforme no tiene uso porque todos en el vecindario saben la verdad, el portero igual llega a su casa bien vestido. Desde sus primeros pasos los vecinos salen por las ventanas a señalarlo y reírse, la desgracia aumenta cuando en un principio su sobrina no le abre la puerta, luego entra con permiso del esposo sólo para ser visto con reproche y vergüenza. El portero sale a la calle, de vuelta al hotel y a su antigua gloria. Dentro del hotel es interceptado por un guardia nocturno quien al ver la lamentable situación en la que se encuentra, lo conduce al baño donde lo sienta en una silla y lo deja descansar en la oscuridad. Con una exquisita iluminación, las luces se van apagando poco a poco inundándolo en la noche y en la sombra de su desgracia, sellando el futuro de su miserable vida al puesto de mozo.

Aquí termina la película, sin embargo sale el segundo y último cartel indicando un epílogo que el mismo realizador reconoce como poco frecuente en nuestra realidad. La cámara vuelve a mostrarnos el recibidor del hotel donde todos ríen a carcajadas efusivamente, un plano detalle del periódico nos indica que un millonario falleció en los baños del hotel, en los brazos del antiguo portero para ser exactos, y que el testamento del millonario estipulaba que su fortuna pasase precisamente a la persona que lo tuviera en sus brazos cuando llegara la muerte. El periódico es pasado de mano en mano como quien comparte la alegría. Vemos a Jannings comiendo todas las delicias de las que se veía privado en sus dos antiguos puestos, la bonanza le ha devuelto las fuerzas y los ánimos. Su riqueza la comparte con el aún débil pero más contento guardián que lo

ayudó en su día más triste. Después de comer en abundancia se dirige al baño que significó su miseria y su riqueza al mismo tiempo, le entrega un generoso regalo económico al nuevo mozo de baño e incluso atiende a un usuario con felicidad; luego se despide del hotel dejando una copiosa propina a cada servidor y justo antes de partir en su carruaje, un mendigo se acerca para pedir una limosna, a lo que él responde ofreciéndole compartir el viaje y quien sabe que otros premios teniendo en cuenta la riqueza y bondad que ha mostrado. En definitiva, el epílogo de la película es extraño dado la tonalidad de la película y los mensajes que se muestran durante toda la historia.

El mensaje de la película en su contexto social en este caso es muy claro, desde las diferencias de clases hasta las respuestas humanas a las situaciones que se desarrollan en la historia. Todo esto, al igual que el racismo y machismo de Griffith y el fin social del cine soviético se verá en un punto a parte al final del capítulo.

En *El último* “La narración conoce abiertamente su capacidad, podríamos decir, de llevarnos donde quiera.” (Bordwell, 1996, p. 125) Si Wiene había introducido el expresionismo al cine a través de la puesta en escena en *El gabinete del Dr. Caligari*, Murnau adaptó la corriente al uso de la cámara y la forma de contar la historia en *El último*, “inauguró la autonomía dinámica de la cámara, pues las cosas no se colocaban ya ante el objetivo para ser contempladas pasivamente, sino para ser exploradas activamente, penetradas, contorneadas y escrutadas” (Gubern, 1987, p. 300)

El expresionismo alemán marcó de una manera incalculable al cine y su narrativa, y en el caso específico del *suspense* la puesta en escena y la técnica que desarrolló influenció mucho al director británico Alfred Hitchcock. Como veremos a continuación Hitchcock utiliza elementos del cine de Griffith, del cine ruso y del cine expresionista para narrar las películas. Esta fusión de técnicas producirá el *suspense* hitchcockiano, fundamental para entender el *suspense* en el cine.

### 2.3 Alfred Hitchcock, el auge del *suspense*

“Suspense is thus indeed achieved through editing, but Hitchcock, in contrast to the Griffithian acceleration of parallel actions, employs an editing of convergent actions in a homogeneous space, which presupposes slow motion and is sustained by the gaze, itself evoked by a third element, a perverse object or a satirist. The remarkable formal invention precipitated and polarized by this structure, in the admitted absence of any real emotional depth in Hitchcock’s films (a shortcoming for which he has been much criticized), makes his staging of inestimable importance” (Žižek, 2010, p. 28)<sup>24</sup>

Las obras del director británico Alfred Hitchcock estarán por siempre ligadas al *suspense* en el cine; Hitchcock, al igual que Griffith, Eisenstein, Kulechov y Murnau, impactó la evolución de la narrativa en el cine en muchos aspectos, pero nos centraremos en aquellos que ayudaron a desarrollar más el uso del *suspense*.

---

<sup>24</sup> “El suspense es por lo tanto logrado a través de la edición, pero Hitchcock, en contraste con la aceleración Griffithiana de acciones paralelas, emplea un montaje de acciones convergentes en un espacio homogéneo, lo que presupone el movimiento lento y se sostiene por la mirada, en sí evocada por un tercer elemento, un objeto perverso o un satén. La notable invención formal precipitada y polarizada por esta estructura, en la reconocida ausencia de cualquier profundidad emocional real en las películas de Hitchcock (un defecto por el que ha sido muy criticado), hace su puesta en escena de una importancia inestimable” T. del A.

Hitchcock tuvo la ventaja de que su carrera comenzara justo cuando la tecnología del cine empezaba a desarrollarse en campos no manejables anteriormente, por esta razón en la carrera del británico se pueden encontrar tres etapas de películas: mudas en blanco y negro, sonoras en blanco y negro, y sonoras a color (incluso la película *Dial M for Murder* (1954) fue grabada en cinta de alto relieve y se pudo visualizar en las salas de cine como en 3D). Algo que los precursores del *suspense* no tuvieron la oportunidad de experimentar.

Alfred Hitchcock comenzó su carrera en el departamento de montaje, diseñando los títulos para películas mudas, aquí aprendió que “se podía cambiar por completo la concepción del guión”. ¿Cómo? En aquella época las películas silentes eran filmadas y luego el jefe de montaje escribía los títulos o reescribía los del guión original “Si un drama había sido mal rodado, mal interpretado, y resultaba ridículo, se escribía un diálogo de comedia... Se podía hacer realmente cualquier cosa”. (Truffaut, 1974, p. 27)

Hitchcock recogió aportes de distintas ramas del arte, como por ejemplo la narrativa de Shakespeare. En la extensa conversación entre Hitchcock y Truffaut, mencionan una escena de la película *Murder* (1930) en la cual “recurrí al monólogo interior. En aquella época se consideró esto como una formidable innovación del cine sonoro. En realidad, era la idea más vieja del mundo en el campo teatral, empezando con Shakespeare”. (Truffaut, p. 62)

Al igual que Eisenstein, Hitchcock también se vio influenciado por el trabajo del polémico director D. W. Griffith del cual, como confesó a Truffaut, “Recuerdo sobre todo *Intolerancia* y *El nacimiento de una nación*” (Truffaut, p. 26). Pero Hitchcock reconocía más que sólo los títulos del director estadounidense.

“La tendencia a filmar acciones, historias, empezó con el desarrollo de las técnicas propias del cinematógrafo y sabemos que el primer gran momento de este desarrollo tuvo lugar cuando D. W. Griffith sacó la cámara del lugar en el que la colocaban sus predecesores, en algún punto del arco del proscenio, para acercarla lo máximo posible a los actores. El segundo gran momento tuvo lugar cuando Griffith, prosiguiendo y perfeccionando los intentos del inglés G. A. Smith y del americano Edwin S. Porter, empezó a ensamblar los diversos fragmentos de película, los planos, para convertirlos en secuencias”. (Truffaut, p. 49)

Como caso práctico se tienen las películas *Rope* (1948), *Strangers on a Train* (1951), *Dial M for Murder* (1954), *Rear Window* (1954), *The man who knew too much* (1956) y muchos films más donde Hitchcock utiliza la acción paralela establecida por Griffith, ya sea de manera directa como en *Strangers on a Train* cuando se contraponen el partido de tenis de Guy con la escena cuando Bruno intenta rescatar el encendedor que lo incrimina, o adaptadas como en *Rope*, en la cual mientras los invitados están en la sala terminando de cenar, la ama de casa comienza a limpiar poco a poco el baúl en el que descansa el cuerpo del asesinado. La toma muestra el recorrido desde la sala a la cocina y cómo poco a poco el baúl se va despejando. Hasta hay un intento de abrirlo que acrecienta el suspenso. Mientras vemos esto, escuchamos la conversación regular de la sala y el público se pregunta ¿Se darán cuenta de lo que sucede David y Phillip? ¿Llegarán a tiempo para impedir que se descubra su asesinato de una forma tan ridícula? Esta acción paralela contraponen lo que se muestra en la cámara con lo que se escucha.

Hitchcock además de ser influenciado por D. W. Griffith, aplicó en sus historias el experimento de Mosjukin, más conocido como “el efecto Kulechov”<sup>25</sup>, con el que gracias a primeros planos de expresiones y a través de la edición de las imágenes pudo expresar lo mejor de sus actores y lograr el efecto que él deseara. “Consistía en presentar un primerísimo plano de Ivan Mosjukin al que seguía el plano de un niño muerto. Sobre el rostro de Mosjukin se lee la compasión. Se quita el plano del niño muerto y se le reemplaza por un plato de comida, y en el mismo primerísimo plano de Mosjukin se lee entonces el apetito” (Truffaut, p. 187)

Pero el director británico no se conformó con aplicar el mismo experimento que el soviético Kulechov, Hitchcock utilizó no sólo el plano de un objeto, sino también de una acción y añadió una reacción al rostro después de esta toma.

“De la misma manera tomamos nosotros un primer plano de James Stewart. Mira por la ventana y ve, por ejemplo, un perrito que bajan al patio en un cesto; volvemos a Stewart, que sonrío. Ahora en lugar del perrito que baja en el cesto presentamos una muchacha desnuda que se retuerce ante su ventana abierta; se vuelve a colocar el mismo primer plano de James Stewart sonriente y, ahora, ¡es un viejo crápula!” (Truffaut, p. 187)

Hitchcock ejemplifica cómo el efecto Kulechov no solo dirige al espectador a pensar en una reacción, sino que a través de una reacción podemos crear un fondo a nuestro personaje, al igual que su personalidad.

---

<sup>25</sup> Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=BpxYzs8hj3A>

Algo que también llama la atención, es la similitud que tiene el cine de Hitchcock con el expresionismo alemán. Joaquim Romaguera define que “En el expresionismo, como su nombre ya deja entrever, predomina el sentimiento sobre el pensamiento, y se expresa más la emoción que la descripción de situaciones (...)” (Romaguera, 1991, p. 71). Además, “la gestualidad es la haza mayor con que juegan los actores, exagerando sus movimientos con el fin de transmitir sentimientos y emociones ocultas” (Romaguera, 1991, p. 72)

Los críticos parecen coincidir en catalogar a *El Último* de Murnau como obra cumbre del expresionismo alemán, incluso el mismo Hitchcock reconoce el movimiento y la película mencionada.

“Los alemanes ponían un gran énfasis en contar la historia visualmente... a ser posible sin rótulos o al menos con el menor número de ellos. *El Último* era casi un film perfecto. Contaba su historia incluso sin subtítulos... de principio a fin enteramente mediante el uso de la imagen, y eso causó una tremenda influencia en mí”. (Spoto, 1983, p. 81)

No sólo fue la película que influenció a Hitchcock, sino que en uno de sus viajes de grabación a Alemania el director británico tuvo la oportunidad de dedicar semanas a aprender de la técnica del cine alemán y “observó a Murnau rodar *El Último*, (...) aprendió más acerca del oficio cinematográfico de lo que había aprendido en los años anteriores en Londres”. (Spoto, 1983, p. 81) Señala también Spoto que “Hitchcock había aprendido mucho de los alemanes acerca de crear una atmósfera con luces y sombra y con sorprendentes ángulos de la cámara”. (Spoto, 1983, p. 96) Demostrando así que las similitudes entre el cine de Hitchcock y el expresionismo alemán no son mera coincidencia sino el resultado de la influencia en el director.

Aunque no fue su primera película, se considera a *The Lodger* (1927) como la primera película de estilo Hitchcockiano. La historia está basada en la novela de Belloc Lowndes de título homónimo. Hitchcock se caracterizó por escoger los proyectos que más interesaban a su estilo propio; sin embargo, es comprensible preguntarse por qué el director británico no sucumbió a la adaptación de maestros del suspense literario como Poe o Dostoievski. Refiriéndose a *Crimen y Castigo*, Hitchcock contesta que esta obra “es precisamente la obra de otro. A menudo se habla de los cineastas que, en Hollywood, deforman la obra original. Mi intención no es hacerlo nunca. Yo leo una historia sólo una vez. Cuando la idea de base me sirve, la adopto, olvido por completo el libro y fabrico cine” (Truffaut, 1974, p. 57)

Es cierto que “14 of his 53 feature films were based on plays”<sup>26</sup> (Webber, 2007, p. 65), sin embargo Hitchcock eligió más de una vez literatura ligera con historias que atraían al público por su sencillez más que por su contenido. Esto fue algo que muchos críticos no vieron con buenos ojos en especial cuando el director reclamaba públicamente que a él no le interesaba tanto la historia, como se muestra en la cita recogida por Nicholas Haeffner del libro de Sidney Gootlieb *Hitchcock on Hitchcock* de 1997 “Hitchcock himself claimed that «I put first and foremost cinematic style before content. ...I don't care what the film is about... content is quite secondary to me»” (Haefnner, 2005, p. 56).

---

<sup>26</sup> “14 de sus 53 películas se basaron en obras” T. del A.

Esta no era la única controversia que acompañó al director británico, Hitchcock fue muchas veces acusado de misoginia por el trato a sus personajes femeninos en pantalla y por la forma de dirigir a las actrices en el set. Al igual que en el caso de Griffith, este tema se abordará en el siguiente punto con mayor profundidad. Aquí analizaremos entonces la técnica narrativa cinematográfica de Hitchcock otorgando mayor atención al denominado *suspense* hitchcockiano.

### ***Suspense en Hitchcock***

“El elemento de misterio y “suspense” nunca es, de hecho, central en las mejores películas de Hitchcock, lo cual no implica negar su importancia. Podemos expresarlo de la siguiente manera: el “suspense” pertenece más al método de las películas que a sus temas” (Wood, 1968, p.22)

Como ya mencionamos líneas anteriores; Hitchcock se vio influenciado por los directores que tratamos anteriormente, aplicando (y en algunos casos modificando para bien) las técnicas que otros cineastas antes que él habían visualizado al narrar sus historias. La acción paralela de Griffith, el montaje soviético de Eisenstein y Kulechov, y el uso de la cámara e iluminación del expresionismo alemán. El director británico se apoyó en todas estas herramientas cinematográficas y en algunas más para forjar su propio estilo narrativo. Ahora veremos el uso de estas técnicas en el *suspense* Hitchcockiano.

Alfred Hitchcock cuenta con más de cincuenta películas en su haber, y es uno de los directores más productivos que se conocen. Tratando de cubrir la línea evolutiva del uso

del *suspense* en la narrativa cinematográfica de Hitchcock, mencionaremos la característica del suspenso en sus primeras películas británicas hasta sus últimas producciones en Hollywood, alcanzando mayor profundidad en las películas *Notorious* (1946) y *Rope* (1948).

### ***The Lodger***

Aunque la primera película que dirigió Hitchcock fue *The Pleasure Garden* (1925), se considera *The Lodger* (1926) como el primer trabajo propio de Hitchcock. El film, cuyo nombre en español es *El enemigo de las rubias*, lo cual adelanta un poco la trama de la historia, está basado en una novela que a su vez encuentra su origen en los crímenes del conocido asesino “Jack el destripador”. La película narra la historia de Daisy Jackson y sus padres quienes sospechan que su inquilino (interpretado por el reconocido actor de teatro Ivor Novello) es el asesino que aterroriza Londres asesinando jóvenes rubias.

El inquilino, de quien nunca sabemos su nombre, llega a hospedarse en un cuarto en la casa de Daisy Jackson justo cuando los asesinatos de muchachas rubias comienzan a aterrorizar a los vecinos de la comunidad. Desde un principio sus salidas nocturnas y su comportamiento errático y misterioso hacen que los padres de Daisy, la joven y su pretendiente, quien es el detective del caso, -además del público- sospechen de él. En especial cuando al entrar al cuarto que ha tomado el inquilino notan que ha volteado todos los cuadros que contenían mujeres rubias y que guarda celosamente recortes periodísticos de los crímenes del asesino. Llevado parcialmente por sus celos y por las

coincidencias que acercaban al inquilino a ser el asesino de las rubias, el detective lo captura pero el inquilino logra escapar y encontrarse con Daisy a quien confía su verdadera historia. Él había sido también una víctima del asesino de las rubias, al perder a su hermana a manos del criminal en mención y a su madre quien perdió la razón por el impacto de la terrible noticia. El inquilino juró en el lecho de muerte de su madre ayudar a capturar a este asesino, por esta razón no soportaba los cuadros de mujeres rubias (por la tristeza de perder a su hermano) y guardaba los recortes periodísticos (siguiendo al asesino de cerca). Lamentablemente el inquilino es reconocido por las personas y perseguido hasta quedar colgando de una reja metálica entre una turba que lo espera en la parte superior y otra que lo espera en la parte inferior, todo esto al mismo tiempo que el detective se entera de que el verdadero asesino de las rubias ha sido capturado cometiendo un nuevo crimen. Como muchas otras películas del director esta también tiene un final feliz, en el que el inquilino limpia su nombre y una vez capturado el asesino, puede vivir tranquilo y feliz junto a Daisy.

En esta primera película de *suspense* Hitchcockiano se pueden reconocer algunos elementos de Griffith y también ideas que más tarde irá modificando Hitchcock. Por ejemplo, al igual que muchas de sus películas, Hitchcock eligió una novela ligera y comercial que cuenta a su vez una historia repetida y conocida y la adaptó para su narrativa cinematográfica. Otro punto que se debe notar es el uso del actor Ivor Novello como el posible asesino, el actor galés fue uno de los actores más populares y querido de los años veinte por lo que era impensable concluir el film aceptando que el fuera el asesino, algo que le sucedió también años más tarde en el film *Suspicion* (1941) al proponer a Cary Grant como posible estafador y asesino. Recordemos lo visto en el

primer capítulo sobre la forma de completar historias y de esperar resultados del público, hacer que Novello, en los años veinte, o Grant, en los años cuarenta, sean los villanos hubiera sido tan desconcertante como ver a Tom Hanks, en los años noventa, de asesino en serie.

Incluso se podría decir que la elección de Ivor Novello como presunto asesino, elimina la incertidumbre y sólo queda la espera a que se cumpla lo que el espectador desea (que el inquilino sea inocente y viva su romance con Daisy). Sin embargo, sólo el uso de un actor no elimina por completo la posibilidad de un final u otro, recordemos que para que la persona pueda interpretar correctamente la historia necesita un bagaje que pueda aplicar a la misma haciéndolo sentir cómodo con el resultado supuesto, por lo que el *suspense* en el cine tiende a narrar la historia con este fin y no para despistar al espectador.

En este caso el *suspense* inicia como un misterio, algo que Hitchcock luego cambiaría como veremos más adelante. El público y los personajes de la historia son llevados a pensar que el inquilino si puede ser el asesino de las rubias, solo cerca del final nos enteramos a través de un *flashback* que en realidad es inocente; esto hace que nos identifiquemos con él en el momento en que la multitud lo persigue. A esta persecución se le suma también un uso de acción paralela ya que se nos muestra que el detective se entera de la inocencia del inquilino casi a la par que este es perseguido, creando así una especie de carrera por la vida que ya vimos en Griffith.

Hay que apuntar que el uso del *suspense* de Hitchcock evoluciona junto a su narrativa según el director desarrolla su filmografía. Este primer suspenso encontrado en *The Lodger*, aunque más avanzado que la acción paralela de Griffith, sigue siendo básico comparado con la siguiente evolución del *suspense*.

### ***La Soga***

*Rope* (La soga) se estrenó en 1948 y fue la primera película a color del director Alfred Hitchcock. El guión de Arthur Laurents y Hume Cronyn, basado en la obra teatral *Rope's End* de Patrick Hamilton, cambia el perfil de los actores para el público estadounidense y el medio cinematográfico, sin embargo Hitchcock se anima a realizar el largometraje con una mayor influencia teatral que ya se notaba en algunos trabajos previos. Analizaremos este film porque se trata de la primera película producida por el mismo Hitchcock, un trabajo que realizó por el interés del reto técnico y la libertad que obtuvo para poder contar una historia sin ser cuestionado por una productora ajena.

“La obra de teatro se desarrollaba al mismo tiempo que la acción, ésta era continua desde que se alzaba el telón hasta que se bajaba, y me hice la siguiente pregunta: ¿Cómo puedo rodarlo de una manera similar? ... Entonces se me ocurrió la loca idea de rodar un film que no constituyera más que un solo plano” (Truffaut, 1974, p. 152)

En este recorrido de 1hr y 17min la cámara se transforma en los ojos del espectador al igual que el sonido se transfiere a los oídos del mismo. Sin embargo, si bien la cámara nos permite ver lo más asociado a la historia, hay veces que el sonido es manipulado como un movimiento de cámara que nos persuade “ahora te toca ver esto”, el sonido cambia, se modifica, fluye y el director nos dice: “ahora te toca escuchar esto”.

Pero hay que describir la trama de la película primero. Se trata de una pareja (implícitamente homosexual) de brillantes universitarios, Brandon (John Dall) y Phillip (Farley Granger) quienes estrangulan a un amigo de la facultad, David Kentley (Dick Hogan), con el fin de demostrar su superioridad, estimulados por la teoría del filósofo alemán Nietzsche sobre los superhombres y los mediocres, la cual su profesor favorito, Rupert Cadell (James Stewart) acepta pero no practica. Brandon y Phillip esconden el cadáver en un baúl sobre el que más adelante se servirá una cena a la que están invitados el padre del muchacho asesinado (Sir Cedric Hardwicke); su tía, la señora Atwater (Constance Collier); su novia Janet (Joan Chandler); su mejor amigo y ex enamorado de Janet, Kenneth (Douglas Dick); y el profesor Rupert Cadell. Esa fiesta transcurre normalmente hasta que el profesor se da cuenta de que los anfitriones traman algo y sigue los indicios hasta descubrir el cadáver, escandalizándose por la brutalidad empleada por sus alumnos para convertir en realidad sus teorías.

La película inicia con el asesinato de David a manos de Brandon y Phillip. Desde ese momento Hitchcock va marcando la personalidad de la pareja; y no sólo eso, sino que a través de la conversación que mantienen mientras terminan de arreglar el lugar del asesinato vamos descubriendo los detalles necesarios para que deje de ser un misterio y se convierta en *suspense*.

Qué: David fue asesinado. Quién: por Brandon y Phillip. Dónde: en la casa de la pareja. Cuándo: ahora (minutos antes de que lleguen los invitados). Cómo: con una soga. Lo interesante de este caso es que el *suspense* evoluciona al mismo tiempo que es

presentado. El asesinato de David en realidad se convierte en el McGuffin necesario para la historia que es el juego entre Rupert Cadell y Brandon, juego al que es arrastrado Phillip. Escuchamos a Brandon confesarle a Phillip que de todas las personas es su profesor, Rupert Cadell, el único que sabría apreciar lo cometido. Hay un deseo implícito de ser capturados.

Entonces la pregunta evoluciona. Qué: Van a atrapar a Brandon y Phillip. Quién: su profesor Rupert Cadell. Dónde: en el departamento donde se realiza la cena y donde mataron a David. Cuándo: antes de terminar la fiesta. Cómo: por las pistas que sueltan la pareja asesina. La historia evoluciona a la par que el comportamiento de Brandon y Phillip va ofreciendo detalles al profesor Cadell, detalles que nosotros ya conocemos.

Una escena importante es la interrogación de Cadell a Phillip quien parece a punto de ceder cuando aparece Brandon y el resto de la fiesta con los libros atados con la misma soga con la que asesinaron a David. Otra vez Rupert vuelve a notar que algo extraño pasa. La satisfacción es creciente porque está sucediendo lo que esperábamos. Sentimos que Rupert se está poniendo al tanto de lo que nosotros, el público, ya sabemos. Brandon y Phillip son los asesinos, sólo esperamos que lo sepan dentro de la película también.

El detalle final, lo que hace crecer el *suspense* al límite, es cuando la fiesta termina. El padre de David se retira con los libros. Rupert Cadell también se despide no sin antes notar en un sombrero las iniciales de David Kentley. Al salir del departamento

escuchamos fuera de campo que Rupert se ofrece a cargar los libros que lleva el padre de David: los libros que están amarrados por la sogá utilizada en el asesinato de David. El círculo está completo. Sabemos que Rupert tiene todas las piezas, esperamos que arme el rompecabezas. El público sabe que volverá para terminar de cerrar esta pequeña investigación que comenzó como juego y que ahora lleva a un caso más serio.

Ruppert vuelve al departamento, entre conversaciones tentadoras de un supuesto secuestro de David, el profesor decide sacar la herramienta más poderosa que tiene: la presunta arma del asesinato. La reacción de Phillip confirma lo que Ruppert teme: al abrir el baúl encuentra la ejecución de su ideología.

Se debe admitir que *La Soga* no es la mejor película de Hithcock, fue más un reto técnico con un guión interesante que una obra maestra. Pero si se debe apuntar en dirección al *suspense*, este es uno de los mejores casos que se puede encontrar. El *suspense* se presenta en los primeros 5 minutos de la historia, que comienza con el asesinato y la explicación de lo que sucedió y espera que suceda. Las conversaciones, la preocupación de sus familiares, amigo y enamorada de David profundizan nuestra preocupación por el asesinado, mientras Ruppert es la cabeza fría que encuentra el hilo que Brandon y Phillip dejaron pendiente para ser capturados.

Distinta hubiera sido la historia si no se mostraba el asesinato, hubiera hecho falta el *qué* desde un inicio puesto que sería un *qué* ficticio el asesinato, y desde ese punto no se pondría comenzar un *suspense*: la película hubiera sido un misterio. Al igual que si no

se mostrara a los asesinos ni al profesor que resolvió el caso. De ser así todos los detalles que ayudan a mantener el *suspense* no hubieran sido sino señales para terminar de resolver un misterio sin suspenso.

*La soga*, es una película que entra dentro del género *suspense*. Su historia, sus personajes, su dirección, todo gira alrededor de lo necesario para construir ese sentimiento de espera expectante en el público por resolver el caso de una vez. Nosotros ya sabemos lo que va a pasar pero necesitamos verlo, necesitamos ver a James Stewart resolver el caso. Hitchcock se caracteriza por concentrar en el público el placer a través del entretenimiento. Este es un ejemplo claro en el que la historia y su resolución está dispuesta para el placer de quienes la ven.

Así como *El nacimiento de una nación* es una película de aventura, moral, amistad y romance; *La Soga*, es una película de *suspense* que no tiene otro género. Es el mejor ejemplo que se puede tener de una película compuesta desde su guión hasta el tratamiento visual y sonoro para concentrarse en el placer del público a través del género. Por lo tanto, aquí ya tenemos dos presencias de suspenso, como elemento en *El nacimiento de una nación* y como género en *La Soga*.

En ambos ejemplos, en uno más que otro, hay un buen manejo de la evolución del *suspense*. Como se puede inferir de estos ejemplos, el suspenso a través de la técnica narrativa puede alcanzar distintos niveles de clímax dependiendo de su evolución. En Griffith, es el tiempo lo que ayuda a la evolución del suspenso. En Hitchcock, es la

investigación del profesor y los detalles que va descubriendo (que nosotros ya sabemos) lo que hace que el *suspense* evolucione a distintas etapas durante la película.

Es decir, el suspenso no sólo es la emoción inicial en la película, sino que también (y de preferencia) debe evolucionar para un clímax mejor logrado y de mayor repercusión en el público.

Aquí ya tenemos un uso de *suspense* en el cine completamente elaborado, Hitchcock modificó su visión sobre el *suspense* y su método para lograr que el público sea cautivado por este de manera más eficaz. Muchas veces dejando de lado el contenido de la historia y modificando su técnica narrativa con el fin de dirigir a los espectadores.

#### **2.4 Aproximación crítica al *suspense* en el cine**

Ahora que ya se han tratado los aspectos cinematográficos con paciencia y sin distracciones, es el mejor momento para volver a las distintas etapas visitadas y centrarnos exclusivamente en la importancia social e histórica que tuvieron. Veremos, por ejemplo, el racismo en *El Nacimiento de una nación*, la propaganda política del cine soviético, la expresión humana del expresionismo alemán y finalmente la misoginia en el cine de Hitchcock.

### ***El racismo en D. W. Griffith***

*The Birth of a Nation* (1915) se basó parcialmente en la novela *The Clansman* escrita por Thomas A. Dixon, quien luego escribiría el guion junto a Griffith para la película. La novela fue publicada en 1905 y adaptada para el teatro el año siguiente, en ella se cuentan los acontecimientos de la guerra civil estadounidense desde el punto de vista de los habitantes caucásicos del sur.

La película narra la historia de dos familias, una del sur y otra del norte, que se ven enfrentados en el campo de batalla durante la guerra civil. Al mismo tiempo, se muestran las relaciones de amo y esclavo en ambos bandos, insinuando que los afroamericanos eran más felices en su condición de esclavos de sur y que eran maliciosos en su condición de libres en el norte. Pero antes de profundizar en la película y sus acciones, recordemos un poco de la esclavitud y la guerra civil en Estados Unidos.

Desde finales del siglo XVIII, algunos años después de la declaración de independencia estadounidense en 1776, ya había una diferencia entre los estados del norte y sur. Recordemos que aún sin descubrir todo el territorio norteamericano, los estados principales se centraban en la costa este. Desde su independencia, los estados del norte eran estados libres para todo ciudadano, salvo Nueva York que pasó a ser un estado libre en 1800. Por otro lado, los estados del sur seguían manteniendo a la población afroamericana como esclava, en parte porque un gran porcentaje de su economía provenía de la producción en campos de algodón.

A mediados del siglo XIX los estados norteamericanos habían abarcado casi todo el territorio que actualmente ocupan, y la tendencia de estados libres en el norte y estados esclavista en el sur se mantuvo de costa a costa. Las tensiones crecieron constantemente; en especial, cuando el joven político Abraham Lincoln, quien por haber sido criado en el norte creyó siempre en la libertad de todas las personas, se avecinó como próximo presidente de la unión en las elecciones presidenciales de 1860. Tras ser elegido presidente, siete estados esclavistas se separaron de la unión y formaron la Confederación de estados justo antes de que Lincoln tomara el mando el 4 de Marzo de 1861. La guerra civil se declaró el 12 de Abril de 1861.

El conflicto interno duró cuatro años dañando la economía y las relaciones de ambos lados. Finalmente, la última batalla oficial tuvo lugar al norte de Virginia el 9 de Abril de 1865, en ella el General Lee, encargado de la milicia de los estados sureños, se rindió y otorgó la victoria a la unión. Sin embargo el conflicto no terminó ahí: el 14 de abril, apenas días después de la victoria del norte, Abraham Lincoln fue asesinado mientras asistía a la presentación de la obra *Our American Cousin* en Washington. El asesino fue el actor John Wilkes Booth, quien se cree fue un espía para los estados confederados. Los conflictos se prolongaron y solo llegaron a su fin en Junio del mismo año tras la captura del presidente de la confederación, Jefferson Davis. Como resultado de la guerra interna la confederación se disolvió y los estados del sur pasaron a formar parte de la unión otra vez; pero aún más importante que eso fue la abolición de la esclavitud en el territorio norteamericano.

Sin embargo, dicha medida no significó paz ni libertad para todos. Un racismo arraigado en las costumbres encontró la forma de contrabandear esclavos y de marginarlos de una vida equitativa a sus pares caucásicos. Debido a esto se formaron organizaciones que continúan defendiendo la igualdad de derechos, incluso sacrificando vidas como las de Martin Luther King Jr. y Malcolm X. Actualmente el racismo ha encontrado un nuevo escenario a través de la brutalidad policial que viven muchos afroamericanos.

Retomando la película, notemos que esta se estrenó sólo cincuenta años después del final del conflicto y que cargaba una fuerte apología al racismo. Como declaró el mismo Dixon al estrenarse su obra “I believe that Almighty God anointed the White men of the South by their suffering during that time... to demonstrate to the world that the white man must and shall be supreme”,<sup>27</sup>.

Griffith y Dixon sabían que la película sería criticada por su contenido y sin embargo decidieron responder con campañas publicitarias que terminaron por enardecer a los opositores al mensaje de la película. Por ejemplo, antes de su estreno en Marzo la producción arreglo una presentación privada para el presidente Woodrow Wilson en la Casa Blanca. Más indignante aún fue el estreno en Nueva York, en donde se colocaron grandes pancartas con la caballería del Ku Klux Klan e incluso se contrató caballería real que paseara por la ciudad vistiendo el traje característico del KKK.

---

<sup>27</sup> “Yo creo que Dios Todopoderoso ungió a los hombres blancos del Sur por su sufrimiento durante ese tiempo... para demostrar al mundo que el hombre blanco es y deberá ser supremo” T. del A. Cita recogida del artículo “The Birth of a Nation and Black Protest” de la web del Roy Rosenzweig Center for History and New Media. <<http://chnm.gmu.edu/episodes/the-birth-of-a-nation-and-black-protest/>>

Hubo consecuencias inevitables a causa del estreno de la película, desatando manifestaciones en Dallas, Boston, Nueva York, Filadelfia y otros estados. En otros ocho su estreno fue prohibido, entre ellos Kansas y Ohio. Una apología tan ferviente al KKK también tuvo consecuencias negativas ya que llevó al incremento de los miembros del grupo racista; y en el estreno atrasado en Atlanta en el día de acción de gracias, 25,000 miembros del KKK marcharon por las calles. (Susan King, 2004)

Analizando el contenido de la película, notamos que se tienen dos figuras del negro: El esclavo honesto y feliz del sur, y el libre y malicioso del norte. Los Cameron, la familia del sur, mantienen una relación amo-esclavo con los afroamericanos que trabajan para su familia. Incluso se les puede ver a los esclavos saludar con entusiasmo y celebrar la potestad de los Cameron sobre ellos. Tanto así que cuando se declara la guerra civil, los esclavos que son llamados a combatir por los confederados van con alegría a defender su permanencia como esclavos. Por otro lado están los Stoneman, la familia del norte, quienes mantienen a los negros como empleados libres. Aquí encontramos que el líder de la familia a pesar de sus buenas intenciones es manipulado por una negra que ve en la guerra civil una posibilidad de poder.

Además de la presentación de dos figuras del negro, se tienen también dos figuras de estadounidense: el hombre blanco, honesto y sacrificado del sur, y el hombre blanco, codicioso y tonto del norte. Esto se puede apreciar cuando el conflicto interno comienza y los Cameron al ver que su “causa justa” está cerca de la derrota, decide donar todos sus bienes para ayudar a alcanzar la victoria. Por otro lado, los Stoneman al estar del

lado del ganador se embriagan de poder y son fácilmente manipulados por los negros y mulatos que los rodean. Incluso al final de la primera parte que concluye con el asesinato de Abraham Lincoln, las imágenes dan a entender que el señor Stoneman, manipulado por el mulato Silas Lynch, sabía del asesinato y es ahora el hombre más poderoso de Estados Unidos. En su contraparte, Los Cameron al enterarse del asesinato del presidente, al cual muchos estados del sur no reconocieron, se lamentan y aseguran haber perdido un gran amigo. Es comprensible que se quiera adjuntar la imagen del sur con la de Lincoln puesto que, a pesar de todas las diferencias, es una imagen de democracia, honestidad y ejemplo de buen estadounidense, algo que el film quiere representar en el sur.

Estas cuatro figuras interactúan entre ellas, el negro libre y codicioso con los codiciosos blancos del norte, y los esclavos felices con los correctos hombres blancos del sur. Pero también, y con el fin de victimizar más a los estados sureños y de dañar más la imagen del esclavo africano, se muestra una interacción del hombre blanco del sur y de Gus, un negro libre.

Después de la victoria de los estados del norte, aparece Gus merodeando por la casa de los Cameron. Desde un principio se construye la personalidad de Gus al ir con malicia al encuentro con el señor Cameron causando un golpe accidental. Tras la disculpa del señor y aprovechando que se encuentra un soldado del norte Gus aprovecha para denunciar que los Cameron no permiten que él camine por la acera, el soldado ordena que el señor Cameron se disculpe y reclama que ahora todos los estadounidenses tienen

la misma libertad. Luego, Gus se percató de que la hija menor de los Cameron ha salido al campo a recoger agua. Gus la sigue con malicia y una vez acorralada le confiesa su deseo sexual. La niña intenta escapar de él, pero en su desesperación encuentra su fatal destino al caer de un precipicio. Con esto se remarca el abuso sobre la familia blanca del sur y la maldad de los negros libres.

Tras toda esta construcción de figuras, y aprovechando el clímax de la película en la que los negros están atacando a ambas familias. El joven Cameron observa que unos niños blancos al jugar se cubren con una sábana para asustar a los niños negros. Ha nacido la idea del traje del KKK. El joven Cameron reúne a todos los hombres blancos que puede y cabalga con ellos hacia la victoria, proclamando que el KKK ha nacido para reestablecer el orden en el país. La apología al racismo es innegable en la película, en especial cuando muchos (o quizás todos) los personajes negros y mulatos que aparecen fueron interpretados por actores blancos pintados de negro.

El racismo de la obra literaria de Dixon es explícito, sin embargo Griffith siempre defendió que su película sólo intentaba narrar una historia heroica de época. Incluso antes de que empiece la película se muestra un título en el que se lee “We do not fear censorship, for we have no wish to offend with improprieties or obscenities”<sup>28</sup>. El racismo de Griffith (o la aprobación que daba Griffith al contenido de la obra) puede que no haya sido intencional. Debemos recordar que en la época el racismo era aceptado y muchas veces enseñado por las mismas familias, en especial por las del sur donde

---

<sup>28</sup> “No tenemos la censura, pues no tenemos deseo de ofender con impropiedades y obscenidades” T. del A.

justamente nació Griffith. Se debe señalar también que el padre del director luchó en la guerra civil del lado de los confederados. (Susan King, 2004)

Griffith y *The Birth of a Nation* marcaron un punto importante en la forma de narrar el cine, pero también significó mucho históricamente dando nuevas fuerzas a un movimiento racista que cobraría la vida de muchos inocentes. El racismo que fue atribuido a la película y a su director fue lo que llevó a Griffith a realizar *Intolerance* (1916) un año después, una película que analizaremos a continuación para identificar un machismo sutil en la obra.

*Intolerancia* es una película que se compone de cuatro historias y que comienza con un título que señala que “Each story shows how hatred and intolerance, through all the ages, have battled against love and charity”<sup>29</sup>, notemos desde un principio un mensaje reivindicador a lo expuesto en *The Birth of a Nation*. Mencionamos al principio del capítulo que las cuatro historias se desenvuelven en cuatro tiempos y lugares distintos. La historia principal es “la historia moderna”, sigue la historia de la caída de Babilonia a manos de los persas, la historia de la matanza de San Bartolomé, y una breve aparición de la historia de Jesús de Nazaret.

Para ubicar el machismo en esta película nos centramos en la historia moderna que narra el film. Aquí se nos presenta la “Uplift Society”, una sociedad de mujeres que buscan

---

<sup>29</sup> “Cada historia muestra como el odio y la intolerancia, a través de todas las épocas, ha combatido contra el amor y la caridad” T. del A.

alzar la moral y ética de las personas. Desde un principio se muestra a las mujeres de este grupo señoras desagradables y resentidas por el amor de un hombre. Tanto así que el director nos dice a través de un título que “When women cease to attract men they often turn to Reform as a second choice”<sup>30</sup>, indicándonos así que sólo una mujer atractiva y deseada por hombres puede ser feliz, y de lo contrario se vuelve una amargada que busca dañar el amor de otros. Un ejemplo claro es la historia de las mujeres de este grupo que sin pensar en las consecuencias y presentándolas como mujeres sin razón, le arrebatan el hijo a la pequeña madre, quien a su vez se encuentra indefensa de los males hasta que su esposo vuelve y corrige la situación. Esta percepción de las mujeres era algo muy común para la época en que fue producido el film y es algo que lamentablemente aún existe en la actualidad.

D. W. Griffith fue un brillante cineasta y gracias a su aporte se ha construido toda una forma de narrar cine. Es interesante que en su afán por contar una historia épica, haya aceptado utilizar el racismo e incluso realizar una apología a este. No podemos negar la importancia de Griffith en el cine pero sí debemos reconocer el impacto social que tuvo su obra, en este caso de manera negativa.

### ***El cine político soviético***

En nuestro repaso por los directores y movimientos cinematográficos analizamos el aporte del cine soviético de los años veinte. Este cine, además de su gran

---

<sup>30</sup> “Cuando la mujer deja de atraer a los hombres, casi siempre se unen a la reforma como segunda opción” T. del A.

manejo del montaje, se caracterizó por tener un carácter fuertemente político, detalle en el que profundizaremos a continuación.

A comienzos del siglo XX Rusia era gobernada por el régimen imperial del zar Nicolás II cuyas políticas feudales, habían empobrecido y desnutrido a la mayor parte de la población soviética. Durante este período se alzaron muchas voces de protestas que terminaron en huelgas y manifestaciones. La respuesta del gobierno sólo recrudeció la situación, sumiendo al país en la violencia

Un capítulo importante en la historia de Rusia se dio en 1905, cuando los campesinos y obreros comenzaron a manifestarse con mayor ímpetu y se desataron diversos motines en embarcaciones siendo una de ellas la insurrección del acorazado Potemkin. Este suceso, por la cantidad de víctimas que cobró su fatal desenlace, es considerado aún como un paso importante para la Revolución Rusa de 1917, además de que 20 años más tarde inspiraría la película *El Acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein.

La revolución de 1917 alcanzó lo que se habían propuesto los insurrectos: derrocar el zarismo de Rusia. Este hecho fue crítico para la nación puesto que el país no sólo enfrentaba una guerra interna, sino que también era partícipe de una guerra internacional. Finalmente, y tras la revolución de Octubre, se implantó el nuevo gobierno bolchevique que en la década de los años veinte encargaría a sus más reconocidos cineastas mostrar las grandes victorias de la nueva Rusia revolucionaria.

Es por eso que veinte años después de lo acontecido en el acorazado Potemkin, Eisenstein fue encargado de contar la historia a través del cine. Otras obras importantes que marcaron esta etapa en el cine ruso son *La Madre* (1926) de Pudovkin y las teorías del cine desarrolladas por Kulechov. El nuevo estado comunista de Rusia dio gran importancia al cine, ya que vio en él una buena estrategia para formar a la clase obrera y educarla en el espíritu del socialismo.

Son innegables los aportes de Kulechov, Pudovkin y Eisenstein al cine, en especial cuando nos referimos al montaje. Pero se debe reconocer que las historias contadas aunque criticaban la violencia del totalitarismo, al mismo tiempo hacían propaganda a un nuevo gobierno que muchas veces también incurrió en la intimidación y la represión de sus opositores.

### ***Expresionismo Alemán***

El expresionismo nace como un movimiento cultural a principios del siglo XX y se ve reflejado principalmente en la pintura. Surge en parte como respuesta al impresionismo y también como consecuencia de la situación social y política de Alemania antes y después de la Gran Guerra. El expresionismo se caracterizó por el arte subjetivo, lo que expresaba el autor, y poco a poco fue adoptado por las demás artes entre ellas el cine.

En 1920 se estrenó *El gabinete del Dr. Caligari*, muchas veces categorizado en el movimiento del expresionismo alemán. Esta película sólo se vio influenciada por el expresionismo en su dirección de arte y decorados, sin embargo la técnica narrativa cinematográfica no se vio influenciada por completo.

Es con *El último* (1924) de F. W. Murnau que realmente se logra una película influenciada por el movimiento subjetivo y humanista del expresionismo en la técnica narrativa cinematográfica. *El último* cuenta la historia de un portero (Emil Jannings) quien es respetado en el trabajo por su posición de confianza y es casi alabado en su humilde vecindario. La desgracia acontece cuando el portero se ve relevado de su puesto y es descendido a ser mozo de baños del hotel, algo que los vecinos al enterarse utilizan como burla para menospreciar al portero.

En esta película podemos ver lo humano del personaje cuando el portero al comenzar la película se encuentra con el desafío de transportar un pesado baúl, acción que logra con mucho esfuerzo y poca gracia. El gerente del hotel se percata de esto y, al día siguiente, reemplaza al portero con lo que es implícitamente una versión más joven de él. El antiguo portero pasa a ser un simple mozo de baño que en su tiempo libre sueña con la fuerza que tenía de joven y lo mucho que le hace falta ahora, una referencia a la temible mortalidad del hombre que se contrasta también con el matrimonio de su joven sobrina.

Cuando su turno termina y consciente que no puede regresar a casa en esa condición y en una fecha tan importante como lo es la boda de su sobrina, decide robar su antiguo

traje de portero y engañar a sus vecinos. Al volver al trabajo al día siguiente su depresión se mantiene; esta aumenta cuando la suegra de su sobrina se entera que ya no es un portero sino un mozo de baño. La película nos muestra como la suegra aunque sorprendida y casi dolida en un momento, no puede evitar sonreír cuando le cuenta la noticia a la sobrina del antiguo portero. Este chisme es escuchado por los demás vecinos que se pasan la terrible noticia de boca en boca. Aquí observamos una fuerte referencia a la condición humana de cómo alaba y respeta a las personas por su título, y a la vez disfrutan de su caída una vez que se ven privadas de este.

Cuando el portero llega con su antiguo uniforme es señalado por los vecinos y es recibido con risas y burlas. Su familia ni siquiera lo quiere ver en un primer instante, y luego sólo lo recibe para despedirlo con miradas de desaprobación. El portero se quiebra y vuelve al hotel, donde es recogido por un compañero y puesto en una silla en su puesto de trabajo. El portero queda solo bajo la luz que se apaga representando su vida.

Es inevitable deducir que la película critica la mirada hipócrita de quienes admiran el uniforme pero desprecian a la persona que lo viste. Se representa de una manera grotesca no solo el comportamiento indeseable del vecindario, sino también la visión de la ciudad que tiene el portero, algo que nos indica que quizás él también forma parte de las personas que se menosprecian por no portar un uniforme. Esta teoría se refuerza con el epílogo que se muestra después del final honesto de la historia, un título incluso nos advierte que lo que se nos muestra a continuación no suele suceder en la vida ordinaria y que el personaje en realidad está condenado a morir en ese puesto.

Un magnate fallece en el baño que cuida el antiguo portero, y en su testamento se encarga de entregar toda su fortuna a la persona que lo tenga en sus brazos cuando muera. Es así que vemos al antiguo portero alegre, vigoroso y disfrutando de los placeres que ni siquiera en su antiguo puesto de portero podía disfrutar. Hay un claro contraste de la situación del nuevo burgués cuando decide utilizar los servicios: esta vez realiza las mismas prácticas que antes pero con mayor goce y fuerza.

Hay que señalar también que la escena del banquete, en la que se le ve disfrutando de todos sus nuevos lujos, se muestran de manera grotesca, utilizando planos que más que dicha transmiten inquietud. Sin embargo, el protagonista se distancia de esto cuando comienza a ser caritativo con sus antiguos compañeros de trabajo y en especial con quien lo ayudó en lo peor de su desgracia. El antiguo portero da una propina a todos los mozos menos al portero que lo reemplazo, aunque no se muestra como una falta de voluntad sino más bien una falta de iniciativa de ambos.

Así el expresionismo alemán en el cine marcó un nuevo fin al contar historias. Se comenzó a expresar lo que en verdad querían decir los artistas sobre la sociedad más que solo buscar historias de contenido ligero que diviertan al público.

### ***El contenido y la misoginia en Hitchcock***

Además de la misoginia, que será el eje central de este punto, Hitchcock también es criticado por el poco (o poco importante) contenido que presentaban sus historias.

Como mencionamos anteriormente, Hitchcock declaró públicamente que a él no le interesaba el contenido y que su fin era contar cualquier historia de la mejor manera. Dentro de las más de cincuenta películas que dirigió en su vida muchas de ellas son adaptadas de obras con un contenido ligero (y a veces morboso) que apelaba al público en general. Películas como *Jamaica Inn* (1939), *Rebecca* (1940), *Rear Window*, (1953), *Psycho* (1960) y *The Birds* (1963) nacieron de novelas que atraían a un copioso público por la facilidad de su lectura más que por el contenido en sus páginas.

Dentro de esta extensa lista podemos encontrar innumerables películas que narran la historia del inocente que es perseguido como falso culpable y que a la vez contiene una ligera aventura romántica para que el clímax de la película tenga un final feliz estereotipado. Entre ellas se encuentran, casi con la misma dinámica de la historia, *The Lodger* (1926), *The Ring* (1927), *The man who knew too much* (1934), *The Thirty-Nine Steps* (1935), *Young and Innocent* (1937), *Notorious* (1946) y más. Todas con un personaje inocente que debe sufrir las consecuencias de una situación en la que no eligió estar, desarrollándose a la par de una historia romántica y policial (o de espionaje).

Sin embargo, se debe reconocer que el poco contenido que presenta la historia y la poca importancia que le presta el director hacen que estas historias sean de las mejor narradas en la evolución cinematográfica de Hitchcock. Suponiendo un aval del director a historias ligeras para poder concentrarse en la narrativa cinematográfica del *suspense* en la que, como señala Jacques Aumont, “es preciso disminuir la parte intelectual del espectador y aumentar su parte emocional” (2004, p. 207).

Visto de esta manera es comprensible la anotación de Bordwell quien dice, en su libro *La Narración en el cine de ficción*, que “una narración altamente supresiva, como en Lang o Hitchcock, podría considerarse que desprecia al público” (David Bordwell, 1996, p. 58). Pero el cine de Hitchcock al contrario de despreciar al público, apuntaba a sacrificar todo lo necesario (como el contenido) para que el espectador pueda disfrutar de las emociones que provoca una película. En su libro simplemente titulado *Alfred Hitchcock*, Haeffner realiza un repaso por la evolución narrativa del director británico, y nos indica que “Hitchcock was fascinated by the idea of studying and analyzing his audiences. He conceived detailed demographic analyses of the audience years before the Hollywood studios would take up the idea”<sup>31</sup> (Haeffner, 2005, p. 95).

El director británico fue uno de los primeros en concebir al público como un elemento más al realizar una película, práctica que no es siempre necesaria. Quizás es por eso que Hitchcock comenzó a formar poco a poco una visión propia del *suspense* a partir de su percepción del rol del público. En su tesis para el grado de Magister, *Director of Audiences*, Weber nos señala que: “Hitchcock did not expect the audience to be passive but he realized that the audience would continually be drawing their own conclusions”<sup>32</sup> (Weber, 2007, p. 38). Algo que ya vimos a través de las teorías gestálticas y las experiencias recogidas por Gottschall en *The Storytelling Animal*.

---

<sup>31</sup> “Hitchcock estaba fascinado por la idea de estudiar y analizar a su audiencia. Él concibió análisis demográficos detallados años antes que los estudios de Hollywood tuvieran la idea” T. del A.

<sup>32</sup> “Hitchcock no esperaba que la audiencia sea pasiva, él se dio cuenta que la audiencia sacaría sus propias conclusiones continuamente” T. del A.

Es cierto que muchas de sus películas aportaron poco o nada a la sociedad y que es fácil justificar esto bajo la idea de que como la novela fue sencilla y de poco contenido, la película lo fue igual. Sin embargo, dentro de la larga lista de películas de poco contenido de Hitchcock hay obras rescatables a las que el tiempo terminó por dar el mérito que en su tiempo se les negó.

Por ejemplo, podemos mencionar a *Rear Window* (1954) que narra la típica historia hitchcockiana de un crimen que se resuelve a la par de la vida romántica del protagonista y, aunque la película no fue bien recibida por los críticos estadounidenses, con el tiempo fue vista con buenos ojos por teóricos y se han realizado diversos estudiosos sobre la figura del voyerista que presenta la historia. Pero más importante para esta investigación es la forma en que se decide narrar la historia a través de la ventana y sin salir del cuarto. Este experimento con la cámara también llevo a Hitchcock a experimentar con la forma en que el sonido sería compuesto para el film. *Rear Window* se ha hecho casi un clásico al momento de presentar un buen ejemplo de la importancia y relevancia del montaje en una película.

*Vertigo* (1957) es otra película que no recibió la importancia debida en su momento. Basada en la novela de Pierre Boileay y Thomas Narcejac, la película resulta extraña la primera vez que uno la mira. En esta ocasión el contenido de la historia no es tan ligero como en otras películas, a pesar de basarse en el esquema de espía y romance, tiene destellos sobre la mortalidad del ser humano, la necrofilia y las consecuencias de la venganza y de la conciencia. Recordemos el final de la película cuando Scottie (James

Stewart) descubre que Judy Barton y Madeleine Elster (Kim Novak) son la misma persona, y que todo fue un engaño para que Gavin Elster pudiera quedarse con la riqueza de su esposa, ofuscado por esta situación Scottie vence su vértigo y alcanza la cima del campanario donde obliga a Judy a confesar todo, en ese momento una sombra sale de la oscuridad y Judy retrocede del susto y cae del campanario como su interpretación de Madeleine supuestamente lo había hecho al comenzar la película. Aquí el deseo de venganza de Scottie llevó a Judy hasta la cornisa del campanario y fue la conciencia de Judy la que la empujó tras el susto de la sombra (que resultó ser una monja).

Quizás la película más conocida y comentada de Hitchcock es *Psycho* (1960), la cual se basó en la novela homónima de Robert Bloch cuyo personaje principal estaba inspirado parcialmente en el psicópata que aterrorizó Estados Unidos comenzando la década de los cincuenta, Ed Gein. Gein fue acusado en 1957 de asesinar a dos trabajadores de una estación de gasolina y de robar cuerpos del cementerio para utilizar sus partes y armar objetos propios. En el juicio, Ed se declaró inocente por demencia y fue luego diagnosticado de esquizofrenia. Falleció en 1984 sin haber ingresado a prisión por sus delitos.

*Psycho* comienza con Marion Crane (Janet Leigh) y su novio quienes se ven forzados a vivir un romance oculto y poco moral, viéndose en hoteles a la hora del almuerzo para satisfacer su pasión. Marion, cansada de no poder vivir la vida que desea, ve la oportunidad de adquirir una fuerte suma de dinero que su jefe confía depositará en su

camino a casa, Marion inventando un dolor de cabeza deja el trabajo y se dirige a empezar una nueva vida con su novio. La paranoia de Marion comienza cuando, al salir de la ciudad, es reconocida por su jefe quien luce extrañado pues ella había dicho no sentirse bien al salir del trabajo. En su primer recorrido por la carretera Marion se imagina la reacción de su jefe al verla en el carro.

Esta paranoia incrementa cuando al dormirse al costado de la carretera un policía la despierta para preguntar si está todo bien, su actitud sospechosa alerta al policía que después de todo permite que Marion siga su camino. Al llegar a Los Ángeles, Marion decide cambiar de vehículo por temor a ser seguida, su presura y movimientos erráticos alertan al vendedor de autos y captan la atención del mismo policía que patrullaba por esa zona. Finalmente, Marion cambia de vehículo y sigue su camino; mientras la lluvia cae, ella conduce y comienza a imaginar la conversación que habría sucedido entre el policía y el vendedor de autos, además de la conversación entre su jefe y su compañero de trabajo al presentarse ella a trabajar y al descubrir que el depósito nunca fue hecho. Al volver a la realidad Marion se da cuenta que está perdida y decide detenerse en un pequeño motel que ve en el camino.

Norman Bates (Anthony Perkins) maneja el pequeño motel que se encuentra en una carretera poco transcurrida; desde un principio, él se muestra raro y servicial. Mientras Marion se registra con un nombre falso, decide también mentir sobre su ciudad natal y cuando Norman escucha que viene de Los Ángeles duda sobre cual cuarto entregarle, hasta que finalmente se decide por la habitación que se encuentra más cerca de la

oficina. Norman ofrece a la nueva inquilina cenar juntos, algo a lo que su madre se opone y nos lo hace saber a través de gritos alegando que las mujeres que aceptan comer a solas con hombres son fáciles y promiscuas. Norman y Marion terminan compartiendo una charla en la oficina en la que se presenta a Bates como un hijo sumiso que mantiene una relación poco convencional con su madre.

Al regresar a su cuarto, y motivada por la conversación con Norman, Marion decide volver a Phoenix y entregar el dinero robado esperando que no se presenten cargos a su nombre. Esconde toda evidencia del robo y se desviste para tomar un baño, es en este momento en que observamos que detrás de un cuadro Norman tiene un agujero por el cual mira desvestirse a la mujer. Mientras Marion se baña, vemos una sombra que, tras entrar al cuarto de baño, abre la cortina de la ducha y apuñala a Marion; al escapar notamos que debe haber sido una mujer, la madre de Norman, Norma Bates, quien ha asesinado a Marion. Desde la casa se escuchan los gritos de horror de Norman al ver a su madre cubierta en sangre, corre a la habitación y encuentra a Marion muerta. Norman decide ocultar el crimen de su madre desapareciendo el cuerpo y todos los objetos personales de Marion, entre ellos el periódico que envolvía el dinero robado.

La historia continúa con Lila Crane (Vera Miles), hermana de Marion, quien va a preguntar a Sam, novio de su hermana, si conoce su paradero. A los dos se le suma Milton Arbogast (Martin Balsam) detective privado contratado por el jefe de Marion en su intento por recuperar el dinero. Las pistas de Arbogast lo conducen al motel de la familia Bates; al sospechar que Norman esconde información de Marion decide entrar a

la casa sin el conocimiento de Norman para hacer unas preguntas a Norma. Mientras Arbogast sube las escaleras es interceptado por Norma Bates quien lo derriba y lo apuñala sin piedad.

Preocupados por Arbogast, Lila y Sam van a conversar con el alguacil del pueblo, este les comenta que Norma Bates falleció hace muchos años al quitarse la vida. Sorprendidos con esta noticia deciden ir al motel Bates y hacerse pasar por una pareja de esposos para poder revisar el lugar. Norman sospecha de su presencia desde un inicio pero decide seguir el juego de la pareja. Al no encontrar lo que buscan en los cuartos, Lila decide entrar a la casa y preguntarle a quien sea esa mujer si sabe algo de Marion mientras Sam distrae a Norman.

Es así que, mientras Sam distrae a Norman, Lila entra y busca en los cuartos del segundo piso sin encontrar más que un cuarto para niños que se sigue usando y una habitación principal con todos los utensilios y una marca humanoide en la cama. Mientras en la oficina, las preguntas de Sam se vuelven acusativas y Norman se da cuenta del plan que han armado, este logra golpear a Sam en la cabeza y entra a la casa a detener a Lila. Lila, al escuchar los pasos de Norman, se esconde en las escaleras que dan al sótano y una vez que Norman sube a revisar el segundo piso decide investigar que encuentra abajo. Al entrar a una especie de bodega vemos a una mujer volteada contra la pared, el traje y la forma del palo nos indican que es la mujer que cometió los asesinatos, al tocar su hombro para que voltee Lila hace girar todo el cuerpo y descubrimos que no era más que el cuerpo de Norma disecado y descompuesto por los

años. Lila lanza un grito de terror y en ese momento entra Norman vestido de mujer y usando una peluca similar al cabello de su madre con un cuchillo en mano, cuando va a atacar a Lila entra Sam y lo derriba. El asesino había sido Norman todo el tiempo.

Lila y Sam están con el alguacil y el comisionado en la estación de policía, luego entra a la habitación el psicólogo que acaba de conversar con Norman y da una larga explicación de cómo Norman al ser tan cercano a su madre comenzó a formar unos celos insanos y una doble personalidad en él. Finalmente, los celos de Norman hicieron que envenenara a su madre y a su amante y la culpa hizo que permitiera a la personalidad de su madre vivir en él para así no perderla nunca. También explica que ser descubierto causó un impacto en él y que su personalidad original, la de Norman Bates, se ha perdido para siempre y que ahora sólo se puede tratar con Norma en el cuerpo de su hijo. La cámara sale de la oficina del comandante y entra a la habitación asignada para Norman (ahora Norma) a través de una voz en off escuchamos la voz de Norma mientras se entrelaza con la última toma que es el descubrimiento del carro de Marion.

Cuando se comenzó el proyecto de rodar *Psycho*, Hitchcock venía de haber presentado *North by Northwest* (1959) y todas las casas productoras no querían invertir en un proyecto tan violento y alejado de la película anterior. El director británico terminó por financiar él mismo su proyecto, con el trato de que después fuera distribuido por Universal. Conociendo ahora la historia, es posible comprender la reacción de los productores: relaciones sexuales fuera del matrimonio, asesinatos a sangre fría, deseos

incestuosos e incluso el final de la película donde se intenta explicar todo con una versión de psicoanálisis ligera, resumida y poco acertada. Y sin embargo:

“Psycho looked like nothing audiences had ever seen on television, or in movie theaters either. With its relentless omission of uplifting characters or subplots and its celebrated forty-five-second butchering of its heroine in an innocuous motel shower, it marked the beginning of a brutal new era in Hollywood filmmaking”<sup>33</sup> (Leitch, 2004, p. 12).

Recordemos que a finales de la década de los 50 el cine vivía una fiebre de películas de horror protagonizadas por monstruos supernaturales. La tendencia comenzó casi veinte años atrás con la aparición de *Dracula* (1931) con Bela Lugosi y *Frankenstein* (1931) con Boris Karloff, el éxito comercial fue tanto que por los siguientes diez años se introdujeron diversos personajes supernaturales como la momia, el hombre invisible, la novia de Frankenstein, la hija de Drácula y el hijo de Frankenstein.

Durante la década de los 40 la fiebre por los monstruos supernaturales seguía en auge y se presentaron algunos nuevos personajes, pero las películas que más resonaron fueron *House of Frankenstein* (1944), *House of Dracula* (1945) y *House of Horror* (1946) donde se reunían a todos los personajes principales en una sola historia.

Terminando la década los 40 y comenzando la de los 50 el género estaba por desaparecer es así que las películas comienzan a girar hacia un tono de comedia introduciendo a la pareja cómica Abbot y Costello quienes venían construyendo su fama

---

<sup>33</sup> “Psycho no se parecía en nada a lo que la audiencia había visto en televisión o las películas. Con su omisión implacable de elevar personajes o tramas secundarias y su celebrados cuarenta y cinco segundos de matanza de su heroína en una ducha inocua del motel, marcó el comienzo de una nueva era brutal en el cine de Hollywood” T. del A.

en paralelo desde los años 30. Es así que se estrenan películas como *Abbot and Costello Meet the Invisible Man* (1951), *Abbot and Costello Go to Mars* (1953) y *Abbot and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1953).

Para finales de los años 50, el cine de horror pedía a gritos un cambio de enfoque, lo cual se logró con *Psycho*. A diferencia de todas las películas de monstruos supernaturales, *Psycho* presentaba al peor de todos los monstruos, el ser humano. “The horror became not at all symbolic, but quite specific”<sup>34</sup> (Derry, 2009, p.49). Ya no se debía temer a una maldición del antiguo Egipto, a la invención de un científico demente ni mucho menos a una criatura legendaria de Transilvania, para encontrar al nuevo monstruo bastaba con mirar a la persona a tu costado. “The moral, if there is one, could be that we should recognize the evil in ourselves and in others, not to deny it or to give it free rein, but to contain it and express it in *acceptable* ways”<sup>35</sup> (Lyden, 2003, p. 238).

Charles Derry en *Dark Dreams 2.0* reconoce toda una serie de películas que brotan a partir de la noción del hombre como monstruo. *Anatomy of Psycho* (1961), *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962), *Hush... Hush, Sweet Charlotte* (1964) y más, incluso el propio Hitchcock revisitaría el género cuando realizara *Frenzy* (1972). Pero también a partir de esta tendencia del hombre como monstruo y llevado al lado más violento y algunas veces supernatural, es que nacen las franquicias de películas de terror que comenzaron en los años 70 como las sagas de *The Texas Chainsaw Massacre*, *Halloween*, *Friday the 13th*, *A Nightmare on Elm Street* y *Saw* (Derry, 2009).

---

<sup>34</sup> “El horror se volvió para nada simbólico, más bien bastante específico” T. del A.

<sup>35</sup> “La moral, si existe una, sería que debemos reconocer el mal en nosotros mismos y en otros, no negarlo ni darle rienda suelta, pero sí contenerlo y expresarlo de maneras *acceptables*” T. del A.

Como vemos, se formó todo un fenómeno que en su momento no se pudo prever y como dice Charles Derry en *Dark Dreams 2.0*. “Psycho is more influential now than in the sixties or seventies, as influential in its own way as Citizen Kane, and certainly more seminal, because it anticipated the social catastrophes and upheavals that subsequent horror films so thoroughly reflected”<sup>36</sup> (Derry, 2009, p. 112).

Como mencionamos, el cine de Hitchcock puede ser reconocido por dos aspectos resaltantes: gracias al contenido de sus películas y por su forma de tratar a los personajes femeninos y a las actrices que los interpretaban, el director británico nunca pudo liberarse del título de misógino.

Un breve repaso del catálogo de películas de Hitchcock muestra interesantes historias, figuras y situaciones a las que se ven forzadas las mujeres. En *The Lodger* (1926) el asesino tiene una fijación por asesinar mujeres rubias (una debilidad que Hitchcock muestra seguido en sus películas), en *Murder!* (1930) Diana Baring (Norah Baring) es condenada a muerte por un crimen que no cometió, en *The Thirty-Nine Steps* (1935) Pamela (Madeleine Carroll) se ve encadenada a un falso culpable que debe seguir por todos lados y con el que incluso debe compartir la cama con él una noche, en *Rebecca* (1940) podemos encontrar dos figuras de mujer: la primera sumisa y débil, es torturada hasta el borde de la locura por la segunda figura tenebrosa y maliciosa. En *Suspicion*,

---

<sup>36</sup> “Psycho es más influyente ahora que en los años sesenta o setenta, tan influyente en su propio camino como *Citizen Kane*, y sin duda más seminal, ya que anticipó las catástrofes sociales y trastornos que las películas de terror posteriores reflejarían a fondo” T. del A.

Lina McLaidlaw (Joan Fontaine) al creer que está casada con un asesino y estafador está dispuesta a dejarse matar por amor; En *Notorious* (1946) también podemos encontrar dos figuras de la mujer: la de Alicia Huberman (Ingrid Bergman) que es forzada a mantener relaciones sexuales con el nazi que investigan para poder cumplir la misión, y la de Madame Sebastian (Leopoldine Konstantin) quien representa una figura materna posesiva y casi diabólica al decidir envenenar a Alicia cuando se entera que es una espía. En *Strangers on a Train* (1951) Guy Haines (Farley Granger) desea poder deshacerse de su esposa, deseo que cumple Bruno (Robert Walker) sin dudarlo dos veces. En *Dial M for Murder* (1954) Margot Wendice (Grace Kelly) sobrevive un intento de asesinato planeado por su esposo cuando hierde de muerte al atacante, Margot es llevada a juicio y condenada a muerte hasta que su esposo es descubierto; En *Rear Window* (1954) Jeffries (James Stewart) trata con desprecio a su novia Lisa Fremont (Grace Kelly) por no tener los mismos intereses, y en su afán por encontrar la verdad la coloca en una situación letal cuando Lisa es descubierta por el asesino en su departamento. En *To Catch a Thief* (1954) John Robie (Cary Grant) responde con una bofetada la acusación de Danielle Fousard (Brigitte Auber) de ser el causante de la muerte de su padre. En *Psycho* (1960) la horripilante muerte que tiene Marion Crane (Janet Leigh), en *The Birds* (1963) encontramos tres figuras de mujer: Annie Hayworth (Suzanne Pleshette) la antigua novia de Mitch Brenner (Rod Taylor) quien cambió toda su vida por estar con Mitch volviéndose profesora del pequeño pueblo de Bodega Bay, Lydia Brenner (Jessica Tandy) madre de Mitch, controladora y casi asfixiante con las mujeres que se acercan a su hijo, y Melanie Daniel (Tippi Hedren) una mujer de gustos extravagantes y moral baja que es torturada por los pájaros dejándola cerca de la muerte. En *Marnie* (1964) Marnie Edgar (Tippi Hedren) es una cleptómana con un trauma ocasionado por su madre, además es violada por Mark Rutland (Sean Connery)

quien al enterarse que había robado una gran cantidad de dinero de su empresa la obliga a casarse con él. Finalmente tenemos el ejemplo de *Frenzy* (1972) en la que Robert Rusk (Barry Foster) sólo puede satisfacer su deseo sexual cuando viola y asesina a su pareja de turno, la película muestra escenas de sexo explícito e incluso el momento en que las víctimas son asfixiadas hasta la muerte.

A todas estas evidencias se le suman los conocidos maltratos que Hitchcock tuvo con Tippi Hedren en la grabación de *The Birds* y *Marnie*. Por ejemplo, aunque en la preproducción se estipuló que la escena en que Tippi es atacada por los pájaros en el ático duraría un día y sólo serían utilizadas aves mecánicas, la escena se filmó durante una semana y con pájaros reales, al fin se detuvo la producción cuando Tippi fue herida cerca del ojo y el doctor recomendó días de descanso. Según Donald Spoto, el director británico tenía una obsesión malsana con la actriz a la que enviaba fervientes cartas escritas a mano y que “luego, con el pretexto de una complicada sesión de maquillaje, Hitchcock sacó una mascarilla del rostro de la actriz, y durante largo tiempo guardó celosamente los delicados rasgos, capturados para siempre en un perfecto reposo” (Spoto, 1986, p. 457). Incluso esta obsesión con la actriz llegó a mayores cuando “empezó a relacionarse con sus padres, que fueron invitados a una cena de cumpleaños dada en honor de ella el mes de enero, en casa de él” (Spoto, p. 458).

Desafortunadamente para Hedren, había firmado un contrato de exclusividad con Hitchcock por lo que aparecería en su siguiente proyecto *Marnie* como personaje principal. Los testimonios recogidos por Spoto muestran la claridad que tenía Hitchcock

sobre su nuevo proyecto, y también demuestra la obsesión que tenía en particular con la escena de violación, escena que él hizo introducir a los escritores. Evan Hunter guionista que comenzó a trabajar con Hitchcock la película se opuso rotundamente a la escena alegando que no ilustraba las verdaderas intenciones del personaje interpretado por Sean Connery, “pero Hitchcock me dijo que deseaba aquella escena en el film, e insistió en el momento exacto de la violación en que quería que la cámara se fijara en el contorsionado rostro de la mujer” (Spoto, 1986, p. 459). La máxima pista del deseo de Hitchcock por Heddren se encuentra en la siguiente cita en el libro de Spoto:

«Tú estabas en el salón de mi casa en Santa Cruz, y había un arco iris, un resplandor en torno tuyo. Avanzaste directamente hacia mí y dijiste: “Hitch, te quiero... siempre te he querido”, y nos abrazamos.»... «¿No comprendes?», preguntó en voz baja, «que eres todo en lo que he soñado? Si no fuera por Alma...» Los sentimientos e intenciones de Tippi, así como su vida privada, parecían no preocuparle.

«Pero se trataba de un sueño, Hitch», le dijo ella. »Tan sólo un sueño.» Y abandonó el camerino. (Spoto, p.462)

Aunque Spoto basa muchas premisas en rumores de estudio, hay algunas historias que si han sido confirmadas por las personas involucradas, por ejemplo Tippi Heddren, quien participó junto a Janet Leigh, Karen Black, Suzanne Pleshette y Eva Marie Saint en el conversatorio *Hitchcock's women on Hitchcock*, confirmó que “We used to have tea at 4:00, every afternoon, with china cups and saucers. And it was brought to us. Just the two of us. On the set, which was really a little embarrassing, I must say”<sup>37</sup> (Garrett,

---

<sup>37</sup> “Solíamos tomar el té a las 4:00 todas las tardes, con tazas de porcelana y platillos. Nos traían todo esto a nosotros. Sólo para nosotros dos. En el set, lo cual era realmente un poco vergonzoso, debo decirlo” T. del A.

El artículo apareció en *Literature Film Quarterly* (1999) en el volumen 27, número 3, de la página 278 y 289. Al no conseguir una copia del documento original se puede encontrar una transcripción digital en el siguiente enlace:

[http://the.hitchcock.zone/wiki/Literature\\_Film\\_Quarterly\\_\(1999\)\\_-Hitchcock%27s\\_women\\_on\\_Hitchcock](http://the.hitchcock.zone/wiki/Literature_Film_Quarterly_(1999)_-Hitchcock%27s_women_on_Hitchcock)

1999). La misma fuente, sin embargo, tiene una versión muy distinta sobre la mascarilla del rostro de Tippi que ordenó Hitchcock:

“I was called in to do- have a mask made of my face. And I really didn’t think anything of it, because at the make-up facility at Universal there are faces of every actor up on the wall. So I thought, well, gee, I’m just going to join all that. That’s fine, that’s wonderful (...) The outcome of that was a doll that was made for my daughter (Melanie Griffith) for a Christmas present”<sup>38</sup> (Greg Garrett, 1999).

Lamentablemente la historia aunque esclarece un poco la imagen presentada por Spoto, no llega a dar una imagen totalmente buena de Hitchcock. La anécdota termina en que la muñeca fue vestida con un traje similar al que usó en *The Birds* y que fue entregada en una caja de pino el día de navidad, entre risas, Hedren cuenta que su hija se asustó al creer que se trataba de su madre en un ataúd. Hedren concluye la historia diciendo que “Now this is not- and I truly believe this- this was not an intentional thing for Hitch to hurt my daughter. She was hurt by it. But this was not intentional on his part”<sup>39</sup> (Garret, 1999).

Durante dicho conversatorio las actrices que trabajaron con Hitchcock no tuvieron más que buenas palabras para describirlo, salvo Tippi Hedren quien sí menciona algunas situaciones incómodas. Pleshette por ejemplo, quien interpretó a la profesora Annie

---

<sup>38</sup> “Me llamaron a hacer- para hacer una mascarilla del rostro. Y realmente no lo pensé mucho, porque en las instalaciones de maquillaje en el (estudio) Universal hay muchos rostros adornando las paredes. Entonces pensé, bueno, me uniré a ese grupo. Está bien, es estupendo” T. del A.

<sup>39</sup> “Ahora, esto no fue- y realmente creo en esto- esto no fue algo intencional de Hitch para lastimar a mi hija. Ella se asustó por eso. Pero no fue intencional de su parte” T. del A.

Hayworth en *The Birds*, dijo que “it never occurred to me to be afraid of Alfred Hitchcock”<sup>40</sup> e incluso sobresaltó “his delicious sense of humor”<sup>41</sup>. (Garret, 1999)

Karen Black, quien interpretó a Fran en *Family Plot* (1976), indicó que “I think whoever said he was a misogynist is a very silly, mistaken person”<sup>42</sup>. Es cierto que en asuntos tan delicados siempre habrán más de una versión que intente girar la historia por completo, y hay algo muy cierto que anota el propio Garrett al concluir el conversatorio “there are things that remain unsaid –when the other actresses champion Hitchcock, for example, Tippi Hedren seems to disappear from the conversation”<sup>43</sup> (Garrett, 1999).

Un punto que también contradice los cargos de misoginia es la tremenda confianza que depositó Hitchcock en su esposa Alma, quien era muchas veces consultada sobre futuras decisiones que tomaría Hitchcock, formando una pareja de trabajo impecable. Y respecto al contenido de los films recordemos el punto anterior y la poca importancia que sentía Hitchcock por la historia, “Hitchcock’s genius is to create films that exploit the resources of the film médium to make us react”<sup>44</sup> (Fabe, 2004, p. 136). Quizás sea su fuerte formación católica, religión altamente machista que deriva a la mujer un rol de apoyo al hombre y que no puede ocupar jamás un cargo donde se tomen decisiones importantes, la que impide a Hitchcock notar el machismo implícito en sus obras. Esto no justifica el sexismo en sus obras, pero de alguna forma lo explica.

---

<sup>40</sup> “Nunca se me ocurrió temer a Hitchcock” T. del A.

<sup>41</sup> “Su delicioso sentido del humor” T. del A.

<sup>42</sup> “Creo quien sea que diga que él era un misógino es una persona muy tonta y equivocada” T. del A.

<sup>43</sup> “Hay cosas que siguen sin decirse- cuando las otras actrices alaban a Hitchcock, por ejemplo, Tippi Hedren parece desaparecer de la conversación” T. del A.

<sup>44</sup> “El genio de Hitchcock es crear películas que explotan los recursos de los medios de las películas para hacernos reaccionar” T. del A.

Lo que sí se puede concluir es que Hitchcock sintió una fijación casi enfermiza por Tippi Hedren y que muchas veces expresó de una manera irritante y hasta hiriente para la actriz la estima que sentía por ella. Como señala Eva Marie Saint, quien interpreta a Eve Kendall en *North by Northwest*, “We’ll never know. And that’s Hitch. There are some things you cannot explain”<sup>45</sup> (Garrett, 1999).

### ***Contenido y Suspense***

Habiendo repasado todo esto es fácil caer en la pregunta ¿Qué tipo de cine se necesita? Una pregunta que puede tener un escenario tan inmenso como el mundo, todos sus países y sociedades conocidas, y específico como ¿Qué tipo de cine necesita Perú, Lima y otras regiones y, por qué no, distritos o comunidades nativas? La verdad es que esta pregunta encontrará tantas respuestas como cineastas, teóricos y espectadores pueda haber, algunas serán más calificadas que otras sin importar necesariamente el bagaje cinematográfico, pero ninguna podrá ser descartada por completo al igual que no encontraremos una respuesta completamente correcta.

Cogiendo una sola temática podríamos decir que un historiador podría sentir que se necesita mostrar y realzar las culturas precolombinas de nuestro territorio con el fin de revalorizar lo nuestro; asimismo, otro historiador pensaría que es necesario repasar los períodos de corrupción en nuestra época democrática para que los espectadores tomen conciencia del grado de corrupción en nuestra democracia actual; y así un tercer, cuarto

---

<sup>45</sup> “Nunca lo sabremos. Y así es Hitch. Hay algunas cosas que no puedes explicar” T. del A.

o quinto historiador podría presentarse con una necesidad más que el cine debería tratar. Y las respuestas pueden ser todas válidas.

Podríamos decir que lo que se necesita es un buen cine, pero ¿qué es eso? Siguiendo el origen del cine podemos decir que un buen cine entretiene; también, emociona al espectador y, finalmente pero no menos importante, hace pensar. Como hemos visto, el desarrollo del *suspense* muchas veces deja de lado el contenido “intelectual” de la historia. Desde el racismo de Griffith a la misoginia de Hitchcock, podemos notar que los realizadores han traicionado frecuentemente el contenido por enfocarse en el desarrollo de la técnica narrativa.

Y esto parece ser una regla casi inquebrantable en las películas que utilizan esta técnica narrativa como base en la historia para emocionar y entretener fácilmente a los espectadores. Sin embargo, se pueden encontrar excepciones a esta “receta”. Por ejemplo, como ya señalamos en los puntos anteriores, *Psycho* de Hitchcock aunque fue muy criticada por su violencia, abrió una nueva forma de representar el mal en las películas, el mal dentro de uno mismo. Aporte importante considerando que el cine hollywoodense se encontraba en su etapa de monstruos supernaturales como figuras antagónicas.

Asimismo, muchas veces la estructura ha sido adaptada y aplicada para intensificar escenas específicas y así potenciar las emociones del público ante un contenido más desarrollado. Por ejemplo, el debacle moral de Michael Corleone en la trilogía del

padrino que es contrastado con el auge de su padre Don Vito, enfatizando que a pesar de encontrarse dentro de un círculo violento y criminal como la mafia, los valores familiares trascienden al momento de formar la humanidad de una persona.

Finalmente; no debemos olvidar, como señala Gottschall en *The Storytelling Animal*, que las historias siguen cumpliendo con la antiquísima función de unir sociedades, reforzar valores comunes, definir culturas y sus individuos. A la vez que forma una apreciación universal de lo que es correcto e incorrecto. Por lo que me animo a decir que aquellas películas que atentan contra esta función primordial son aquellas que realmente han traicionado, no sólo el contenido, pero a la persona misma que espera una historia útil para la sociedad.

# CAPÍTULO 3

## APROXIMACIÓN A LA PERCEPCIÓN DEL SUSPENSE EN EL PÚBLICO Y SU USO EN EL CINE

### 3.1 Suspenso y el público

A través del *suspense*, el cine puede estimular la atención del público y dirigirlo a diferentes emociones. Físicamente hablando, Rains nos señala en su libro *Principios de neuropsicología humana*, que “La emoción se divide en tres componentes: cambios corporales mediados por el sistema nervioso autónomo y el sistema endocrino (como un ritmo cardíaco aumentado), la conducta y la experiencia subjetiva” (Rains, 2004, p. 289). Hasta el día de hoy, los elementos envueltos en el desarrollo de las emociones no están determinados con toda certeza; sin embargo, “muchas estructuras subcorticales han sido implicadas en la mediación de la emoción” (Rains, 2004, p. 291) tales como el hipotálamo, las amígdalas, ciertas regiones corticales y la corteza prefrontal. Recordemos que la relación entre neurociencia y cine no es tan nueva cómo se puede creer y en otros países hay una corriente denominada NeuroCinemática que atrae a científicos, filósofos y artistas.

Esta interesante corriente ha fascinado a la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas que en el 2014 presentó el ciclo de conferencias denominado “Movies in Your Brain: The Science of Cinematic Perception” el cual reunió a aclamados personajes de la industria cinematográfica al igual que a reconocidos científicos entre ellos psicólogos, neurocientíficos y demás profesionales allegados a estas ramas.

En la primera conferencia se presentó un dato recogido de la película *Black Swan* (El cisne negro) de Darren Aronofsky: la neurocientífica Talma Hendler exhibió distintos clips a los participantes de su estudio, siendo uno de estos fragmentos un pedazo de la película de Aronofsky en donde Nina (Natalie Portman), una brillante bailarina estresada hasta bordear los límites de la cordura, comienza a alucinar su transformación en el cisne negro, papel que representa en el ballet. Hendler resumió que “When people watch this scene, their brain activity bears some resemblance to a pattern that’s been observed in people with schizophrenia”<sup>46</sup> (Miller, 2014). Una prueba más que valida la idea mencionada anteriormente de Gottschall quien nos indica que el cerebro reaccionaba a la historia como si el individuo la viviera él mismo, sin importar que las vivencias representadas sean ficticias o ajenas a la realidad de quien las observa.

Asimismo, el estudio *Neurocinematics: The Neuroscience of Films* realizado el 2008 por el teórico del cine Ohad Landesman y el psicólogo y neurocientífico Uri Hasson, entre otros, se encargó de registrar y monitorear la actividad cerebral de los participantes durante cuatro proyecciones distintas: *Bang! You’re Dead* (Alfred Hitchcock), *The Good, bad and ugly* (Sergio Leone), *Curb Your Enthusiasm* (Larry David) y *Washington Square Park* (Un segmento de realidad grabado para el estudio), con el fin de analizar el nivel de atención y seguimiento (*engagement*) de cada segmento en el cerebro de los participantes.

---

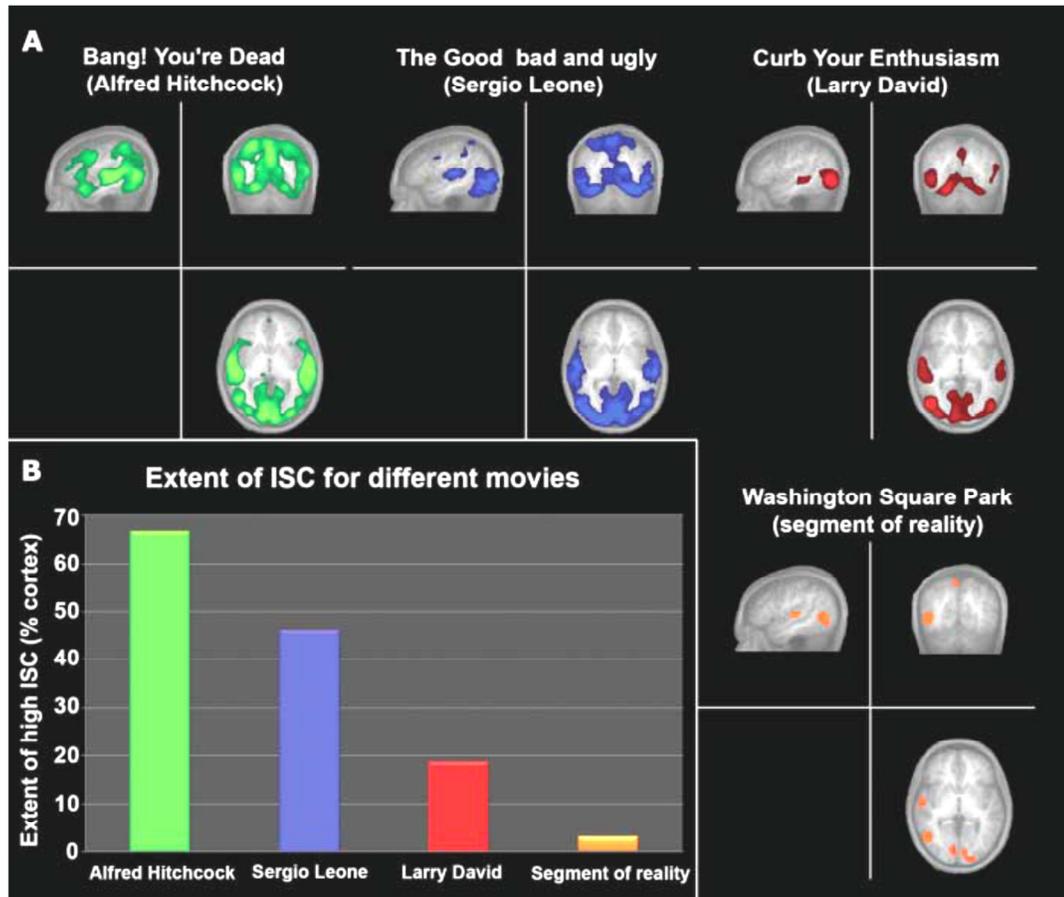
<sup>46</sup> “Cuando las personas ven esta escena, sus cerebros actúan con cierto parecido a los patrones que han sido observados en personas con esquizofrenia” Traducción del Autor.  
La cita fue recogida del siguiente artículo virtual <http://www.wired.com/2014/09/cinema-science-empathizing-with-characters/> (Revisado Setiembre 2014)

El estudio afirma que “If a filmmaker fails to direct viewers’ gaze, then each viewer will attend to and process different information at each moment in time, which will subsequently increase the variability in brain responses across viewers”<sup>47</sup> (Hasson, et al, 2008, p.13). Es decir, que el director que desea intensificar emociones en el público debe introducir al espectador dentro de su historia sin darle oportunidad alguna de perder la atención y luego malinterpretarla. Esto, en un género cinematográfico como el *suspense*, es aún de mayor importancia y esto es algo que Hitchcock sabía muy bien ya que como concluye el estudio, de todas las proyecciones, “The Hitchcock episode evoked similar responses across all viewers in over 65 percent of the cortex, indicating a high level of control of this particular episode on viewers’ minds”<sup>48</sup> (Hasson, et al, 2008, p.14).

---

<sup>47</sup> “Si un realizador falla al dirigir la vista el espectador, entonces cada espectador atenderá y procesará diferente información en cada momento, lo que consecuentemente aumentará la variabilidad en las respuestas cerebrales entre los espectadores” T. del A.

<sup>48</sup> “El episodio de Hitchcock evocó respuestas similares en todos los espectadores sobre un nivel de 65 por ciento de la corteza, indicando el alto nivel de control del espectador en el episodio en particular” T. del A.



**3.1.1** Gráfico extraído del artículo Neurocinematics: The Neuroscience of film donde se aprecia el nivel de engagement del público en cada vídeo.

Ante los datos recogidos en el campo de la Neurocinemática del nivel de *engagement* que el director británico Alfred Hitchcock alcanzaba en sus trabajos, es que se realizó una experiencia, para esta tesis, en el que se contó con tres participantes que fueron grabados mientras observaban la película *Notorious* (1946) y después participaron de una entrevista a profundidad en la cual se intentó identificar como los individuos reaccionaban y a qué reaccionaban durante la película.

### ***Experiencia: El público en el suspense de Hitchcock***

*Notorious* (1946) o Encadenados, por su título en español, narra la historia de Devlin (Cary Grant), un agente secreto, y Alicia (Ingrid Bergman), encargada de infiltrarse en una organización secreta nazi en Brasil. Ambos se enamoran antes de enterarse de que la misión consistía en que Alicia debe enamorar y entregarse a Alexander Sebastian (Claude Rains), nazi parte del grupo encubierto que buscan descubrir. Todo se complica cuando Alexander propone matrimonio a Alicia y ella debe aceptar para cumplir la misión que Devlin le ha encargado.

Para analizar la película y la reacción del público ante el *suspense* se realizó esta experiencia, dividida en dos partes, para contrastar con el film. La primera parte es la exhibición de la película a los participantes mientras se grababan sus reacciones, y la segunda una entrevista a profundidad en que se discutían las reacciones durante escenas claves de la película. El grupo estuvo compuesto por tres participantes: CYNTHIA YUSSAN ESPINOZA CAMARGO, Bachiller en comunicación social de 23 años de edad; GUILLERMO ANDRÉS LINDO FLORES, Bachiller en comunicación social de 22 años de edad; y ANIBAL JESÚS SOTOMAYOR MÉNDEZ, Estudiante de la carrera de comunicación social de 21 años de edad. A partir de este momento los tres sujetos serán referidos solo por su primer nombre.

Antes de participar de la experiencia, el grupo tuvo que llenar un cuestionario de forma individual el cual recogía su acercamiento con el cine y un ejercicio para

determinar la mejor película a ser exhibida.<sup>49</sup> *Notorious* (1946) de Alfred Hitchcock fue la mejor opción puesto que ningún participante había visto ni tenía conocimiento previo alguno de la película. Dentro del grupo fue Guillermo quien tenía el mayor número de promedio de películas vistas por semana, marcando casi siempre en la encuesta y luego confirmando en la entrevista que veía un promedio de tres películas por semana. Luego siguen Cynthia y Anibal quienes marcaron usualmente y luego explicarían que ven una película por semana.

Entrando al estudio del experimento, encontramos que la primera parte de la película es una introducción en el que se explica al público lo necesario para poder entender las escenas siguientes. Aunque todo el grupo indicó como parcialmente plana esta secuencia, podemos encontrar que la concentración no se perdía debido al importante contenido y a los “gags” utilizados para relajar al público durante la tarea de informarles todo lo necesario para una mejor exhibición.

---

<sup>49</sup> Se puede encontrar todos los registros del experimento, incluyendo: los cuestionarios, las reacciones más importantes durante la exhibición y la transcripción completa de la entrevista a profundidad en los anexos.



**3.1.2 7'36''**. Reacción ante la broma mientras Alicia conduce.

Guillermo describió estos primeros treinta minutos de películas como “una introducción larga y provechosa para trasladarte a todo lo que había pasado antes y que llevaba el problema”. También Guillermo y Cynthia asienten cuando Anibal comenta que sin estos primeros minutos se “hubiera afectado la tensión de otras escenas porque al mismo tiempo hubiera estado pensando el porqué de esto y el porqué de esto otro y hubiera desviado la tensión”.

Luego de esta breve introducción la mayoría de reacciones de los participantes se dan en cuanto a la historia de espionaje, pero muestran algunas reacciones de misma intensidad cuando se trata de la historia de amor entre Devlin y Alicia. Guillermo señaló la escena del primer beso entre los protagonistas como un punto importante en la historia ya que “esperaba que iba a ser (una película) de espionaje pero cuando pasó esto (el beso entre los personajes) fue un vuelco total. Y la idea de la película fue tomando dos lados que

iban entrelazándose”. Siendo estos dos lazos la historia romántica y la historia de espionaje.



**3.1.3 29'05''**. Reacciones mientras Devlin debe explicarle la misión a Alicia.

Un ejemplo de reacciones iguales para ambos lazos es cuando Alicia es invitada a una cena en casa de Alexander la cual iba a contar con la asistencia de varios agentes nazis encubiertos. Sabiendo que la misión de Alicia es encontrar toda la información posible y está atenta para recoger información, Guillermo y Anibal reaccionan emitiendo un pequeño “uff” ante el desliz de un agente alemán cuando se pone nervioso al ver unas botellas de vino en la cena.



**3.1.4 43'35''**. Reacciones ante el nerviosismo del agente nazi.

La dirección de la película se preocupa en atar los lazos entre ellos con gran elegancia. Por ejemplo; en la siguiente escena, en una carrera de caballos, el grupo reacciona cuando se enteran que Alicia se acostó con Alex, dañando la relación entre los héroes; al igual que cuando se enteran que toda la conversación entre ellos había sido presenciada a distancia por Alexander.



**3.1.5 48'37''**. Reaccionan cuando nos enteramos que Alicia se acostó con Alex.



**3.1.6 50'23''**. Reacción cuando nos enteramos que Alex ha estado viendo el encuentro.

Después de este pequeño desencuentro, Alex propone matrimonio a Alicia quien acude a los agentes norteamericanos por consejos. Alicia acepta y se casa con Alexander. Una vez dentro de la casa; Alicia, como parte de la familia, tiene una mejor oportunidad para que Devlin se infiltre y pueda revisar la sospechosa bodega a la cual sólo Alex tiene acceso mediante una llave que siempre lleva consigo en un llavero y dentro de su bolsillo. La llave y la puerta están identificadas con la palabra UNICA. Para obtener la llave, Alicia aprovecha que su marido está terminando de ducharse para extraer la llave y luego debe ingeniárselas para que él no la encuentre en su mano cuando sale del cuarto de baños.

Anibal describe esta escena como “tensionados. Esperar que el tipo no salga, esperar que ella no sea descubierta... esperando que le salga bien el plan a Alicia”. Además dos participantes describen un pico en la sensación cuando Alexander intentar besar la mano de Alicia en la cual la llave está escondida. "La tensión se mantuvo en una misma línea

desde que ella está sacando las llaves de llavero y en este punto hay un clímax de tensión (cuando Alexander intenta besar ambas manos de Alicia) que termina cuando ella logra esa maniobra para salvarse”. Cynthia añade que “Cuando (Alexander) besa la primera (mano) uno piensa que la llave iba a estar ahí y se nota en la cara de Alicia que no sabe lo que pasó, y luego Alex iba a besar la otra mano y ahí causo más tensión porque si no está en una está en la otra”



**3.1.7 1h02'19''**. Satisfacción luego del clímax del suspenso.

La siguiente escena se da durante la fiesta que organizó Alicia. Cuando Devlin llega a la fiesta, rápidamente Alicia deposita la llave en sus manos alegando que tienen la fiesta como distracción para revisar la bodega. Sin embargo, luego de unos minutos se menciona el hecho de que el champagne se está sirviendo con rapidez y que muy pronto se tendrá que ir a buscar más bebidas en la bodega, momento en el cual Alexander tendrá que utilizar la llave y se dará cuenta que no está más en su bolsillo. Es decir que a la escena se le añade un factor de tiempo que es representado por las botellas de

champagne en la fiesta. “Creo que la (escena) que más tensión me generó fue la escena cuando están en la bodega y descubren que la botella contiene el uranio” explica Anibal quien es secundado por Cynthia y Guillermo, que aunque no comparten la escena como la de mayor tensión, si entra en la lista de sus tres momentos de mayor expectativa.

Dentro de las tres descripciones de los participantes encontramos dos picos de tensión, lo que sucede en la bodega y el factor tiempo representado en el mozo y las botellas de champagne, al ser consultados sobre una posible eliminación del factor tiempo Cynthia responde que “hubiera sido menos la sensación de no tener el tiempo” a lo que Guillermo agrega que no habría explicación para un apuro.



**3.1.8** 1h08'58''. La botella se rompe y el grupo reacciona.



**3.1.9 1h09'34''.** Reacción cuando nos enteramos que se necesita más champagne.

Dentro de estos dos grandes factores también se mueven los dos lazos de la historia que se mencionaron al principio, puesto que lo que sucede en la bodega afecta a la profesión de los agentes, lo que sucede cuando Alexander los atrapa afectando la relación entre Devlin y Alicia. En ambos momentos el grupo reaccionó con igual impresión.



**3.1.10** 1h10'36''. Alexander sorprende a Devlin y Alicia cerca de la bodega.

Casi inmediatamente después del conflicto entre Alex, Alicia y Devlin. Alexander nota que le falta la llave de la bodega y comienza a atar los cabos sueltos que el público ya sabe. Antes de dormir, Alex deja las llaves en la mesa de su cuarto donde siempre las deja y al levantarse temprano en la mañana siguiente descubre la llave que ha vuelto a su lugar. Esto casi confirma la sospecha de que fue su esposa quien sustrajo y devolvió la llave, pero para confirmarlo por completo baja a la bodega para inspeccionar que sucedió dentro. Ahí encuentra la botella rota y termina por descubrir lo que sucede. Todos los participantes alegaron sentir una especie de “pena por Alicia” aunque a la vez una “especie de alegría” que la película estaba acercándose al conflicto final.



**3.1.11** 1h14'54''. Lamento y expectación cuando la llave vuelve al llavero.



**3.1.12** 1h15'43''. Alexander termina por confirmar lo que sucede.

Después que Alexander confirma que su esposa es una agente trabajando para el servicio de inteligencia norteamericano, acude a su madre con quien decide el mejor castigo para Alicia. Alex y su madre deciden envenenarla lentamente a través del café puesto que una muerte apresurada podría levantar sospechas dentro del círculo nazi en

el que se encuentran y podrían ser castigados con la muerte por su tremendo error. Aunque no es explícito el uso del café con veneno los tres participantes aseguraron saber desde un inicio que este era el instrumento elegido por Alexander. Como explica Anibal “la madre explica que hay que asesinarla lentamente y luego te muestran la taza de café y me pareció bastante claro que la iban a envenenar con el café”.

El suspenso se genera aquí ya que como explica Guillermo, “saberlo iba a llevarlo a una resolución”. Aunque los tres participantes esperaban una resolución distinta, todo el grupo esperaba una resolución al fin. El clímax nuevamente llega con la resolución del conflicto, como sugiere Cynthia “me causó más tensión que ella se entere porque la cuestión es ahora qué va a pasar”.



**3.1.13** 1h27'30''. Alicia se entera del veneno en el café.

El envenenamiento de Alicia afecta sus relaciones profesionales y personales ya que Devlin y el jefe de la agencia norteamericana consideran que ha recaído en la costumbre de embriagarse (como se nos mostró en la introducción). Es así que cuando Alicia no aparece por días Devlin decide visitarla forzosamente en la casa de los Sebastian. La escena presenta todos los elementos necesarios para generar tensión desde un principio. Primero el hecho que Alexander y su madre saben que tanto Alicia como Davlin son agentes estadounidenses, también la reunión que Alex sostiene con el grupo de agentes nazis y el factor tiempo del envenenamiento de Alicia. Todo esto hace de esta escena una resolución final de todas las tensiones abiertas al mismo tiempo que los dos lazos más grandes el de espía y el de romance.

La tensión para algunos empezó desde la entrada de Devlin, para otros desde que Devlin y Alicia salen del cuarto. Sin embargo todos concuerdan que es un elemento de stress cuando los agentes salen del cuarto y encuentran a Alexander subiendo las escaleras “vemos subir a Alexander y es como –uy, se fregó todo-“.



**3.1.14** 1h38'00''. Alex sube las escaleras mientras los agentes salen del cuarto.

También reconocen como elemento de stress cuando Alexander no podía dar respuesta, y en especial cuando comienzan a sospechar el resto de agentes nazis que esperan reanudar la junta que tenían con Alex antes que empezara todo esto.



Se desmayó.

**3.1.15** 1h39'36''. Alexander levanta sospechas de los agentes nazis.

El escape de Devlin y Alicia concluye cuando ellos logran escapar en el vehículo dejando a Alexander atrás, quien tiene que enfrentarse a los agentes nazis que han confirmado sus sospechas que sucede algo extraño ahí. Todo el grupo muestra alivio y relajación después que todos los lazos han quedado libres tras todos los nudos de la historia.



**3.1.16** 1h40'44''. Todo suspenso llega a su clímax mientras Alexander regresa derrotado.

Hay muchas cosas que añadir a lo dicho por los participantes, puesto que hay muchos datos que aunque obviaron dentro de la película, los ayudaron a construir ideas que expresarían al referirse a ciertas escenas. Es decir, que hay elementos que conscientemente no rescatamos pero que nuestro subconsciente sí. Y parece variar según los individuos. Por ejemplo, Guillermo rescató la botella de champagne que Devlin debe llevar para la cena con Alicia al principio del film y que se olvida en la agencia al enterarse la misión, lo cual ayuda a pronunciar el carácter del personaje ante

esta acción. De la misma manera, al momento del envenenamiento de Alicia sólo Anibal pudo rescatar la asociación entre la sugerencia de la madre de Alexander y el siguiente Primer Plano de la taza de café.

En cuanto a reacciones físicas todos los participantes recuerdan haber emitido sonrisas nerviosas como respuestas a los estímulos de la película. Sin embargo, partiendo de la declaración de Anibal que “me olvidé del frío que hace ahora y es como que tus cinco sentidos se concentran en la película” afirmación que tanto Cynthia como Guillermo asienten. Podemos inferir que esta concentración de sentidos los impide de darse cuenta de sus propias reacciones. Así a las sonrisas nerviosas se le suman reacciones como apretar puños, morderse uñas e incluso dedos, fruncir el ceño y la más notoria aunque igual desapercibida por los participantes el inclinarse hacia adelante. Es decir, durante la entrega de nuestros cinco sentidos al suspense se generan actos rutinarios de los individuos que luego suprimen o no logran rescatar al volver sobre este asunto.

Finalmente, podemos decir que el suspense para los participantes se ha generado de distintas formas, tanto desde la incertidumbre ante una resolución y la expectativa de que suceda algo. Pero siempre con un conocimiento previo lo cual ayuda a sostener todas las emociones con las que juega el suspense. Además, aunque no lo reconocen todo el tiempo, al ser consultado sobre cierta escena y su resultado Guillermo responde “Al ser una película de ese corte y al ser ellos dos agentes lo encuentro inevitable independientemente de lo que uno puede esperar” es decir, la predisposición al encarar una película conlleva un *background* de años de estilos cinematográficos lo cual hace

que esperemos ciertos comportamientos de los personajes y resoluciones. Es decir, un estado perpetuo hacia una resolución.

Habiendo visto todo esto, es posible rescatar un esquema de *suspense* que se presenta en el cine de Hitchcock pero que, como veremos más adelante, es aplicado por otros directores e incluso utilizado en distintos géneros para diversos fines.

### **3.2 Una estructura del *suspense***

“El público debe encontrarse en posición de dominio *intelectual* para dejar así de dominar la situación *emocional*” (Aumont, 2004, p. 108)

En el capítulo anterior se mencionó “La paradoja del suspenso”, recordemos que este fenómeno nace a partir de la errónea concepción de que el suspenso requiere incertidumbre para cautivar a los espectadores. La premisa es la siguiente: (1) el suspenso requiere incertidumbre, (2) el conocimiento del desenlace de la historia elimina la incertidumbre, (3) sin embargo, las personas siguen sintiendo suspenso a pesar de conocer el resultado de la historia (Carroll, 2001). Se ha recorrido un largo camino hasta aquí repasando directores cuyos aportes a la técnica narrativa y al suspenso en el cine ayudaran a intentar resolver de una nueva forma esta paradoja.

Primero, eliminemos la premisa que el suspenso requiere incertidumbre. Siguiendo las teorías gestálticas sabemos que el espectador busca siempre lo familiar en lo desconocido y más en las películas; ya que, según reconoció Gottschall, somos adictos a

las historias. El *suspense* en el cine es hacer la espera del espectador lo más emocionante posible, utilizando personajes y situaciones que lo acerquen y alejen del clímax. La siguiente es una estructura que es reconocible en el cine de Hitchcock para lograr *suspense*, no es la única manera de lograrlo ni necesariamente la mejor.

Primero, el público debe tener un conocimiento previo que lo ayude a elaborar un contexto para la interpretación de las siguientes acciones. Muchas veces este proceso puede ser abrumador y aburrido para el espectador por lo que su tratamiento se debe realizar con cuidado. En el caso específico de Hitchcock, el director británico solía incluir *gags* entre las escenas para así amenizar este proceso. Este conocimiento debe ser suficiente para que el público pueda verse influenciado con el iniciador de suspenso. De otra forma, este elemento no podría tener el efecto de espera expectante en el espectador y podría quedarse sólo con la evocación de misterio y sorpresa.

El iniciador de suspenso es la primera (y a veces más importante) complicación en la historia que lo mantiene alejado del clímax. Luego de este iniciador se utiliza muchas veces elementos de *stress* que ayudan a enriquecer de emociones el tiempo de espera del espectador. No hay mucha diferencia entre el iniciador de suspenso y los elementos de *stress*, ya que se puede explicar que el iniciador de suspenso es un elemento más de *stress* que simplemente inicia la cadena de reacciones.

Finalmente, el desenlace y clímax, los cuales no necesariamente son lo mismo pero que casi siempre comparten la misma escena y uno antecede al otro por algunos momentos.

En este punto es en el que el público ha obtenido lo que tanto ha deseado durante la historia, que se cumpla su hipótesis.

### **3.3 *Suspense en el cine como elemento narrativo***

Hasta ahora se han visto las características del *suspense* como género cinematográfico, pero es posible encontrar el suspenso como elemento en distintos géneros cinematográficos. Se citarán ejemplos en diversos géneros y se analizará el uso del suspenso como elemento en géneros, desde el de terror hasta romance.

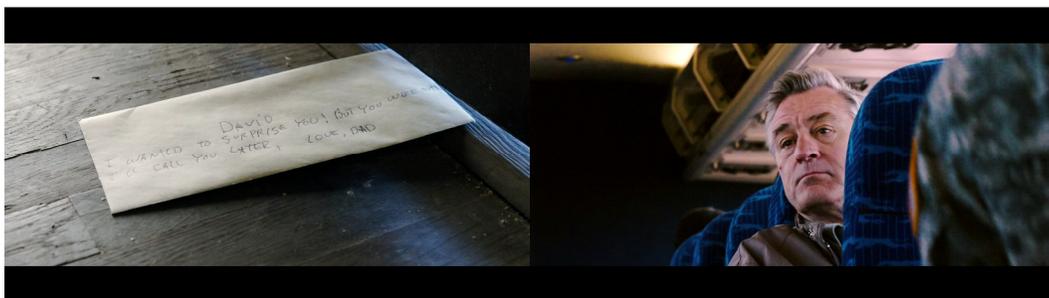
Después de todo, el fin del suspenso como elemento, al igual que el *suspense* como género, es el de potenciar las emociones que el público siente; ya sea la espera expectante, el miedo o incluso la risa.

#### ***Suspenso en el drama***

*Everybody's fine* (2009) dirigida por Kirk Jones es un *remake* de la película de mismo nombre de Giuseppe Tornatore. Las películas cada vez entrelazan más géneros tratando de obtener lo mejor de cada uno, por esta razón se puede decir que la versión americana de esta película entra en lo que muchos aficionados se refieren como *dramedy* una fusión de drama con breves *gags* que crean humor para aliviar la tensión de la línea principal.

La película cuenta la historia de Frank Goode (Robert De Niro) quien después de la muerte de su esposa se ve incomunicado con sus cuatro hijos. Al planear una reunión familiar a la que nadie acude, Frank decide recorrer Estados Unidos visitando a sus hijos en los diferentes estados donde residen, obviando así la recomendación del doctor que le prohíbe viajar por sus frágiles pulmones dañados por los años de trabajo con PVC al cablear las líneas de teléfono.

Frank empaca ligero, carga con sus medicamentos y decide visitar primero a David (Austin Lysy) quien era el hijo que más preocupaciones le daba de pequeño. Al llegar a Nueva York no encuentra a su hijo y le deja una carta por debajo de la puerta. Mientras Frank viaja en el bus a visitar a su hija Amy (Kate Beckinsale) escuchamos en off una conversación telefónica entre el resto de hermanos quienes discuten lo que sucedió con David, lo cual todavía no nos enteramos.



**3.3.1** 19'09'' y 19'14''. Una carta que no es recogida. Frank viaja en bus mientras escuchamos que pasa con su hijo.

Aquí empieza una primera línea de suspenso, mientras Frank visita a sus hijos Amy, Rosie (Drew Barrymore) y Robert (Sam Rockwell) ellos esconden lo que saben de

David pero lo comparten con el público. También se utiliza la salud del protagonista para crear suspenso, mientras Frank espera el tren para Las Vegas es asaltado por un drogadicto, quien al no poder hacerse con la billetera de su víctima, decide aplastar las pastillas de Frank que habían quedado en el suelo tras el forcejeo.



**3.3.2 56'17'' y 56'36''.** Las pastillas destruidas después del ataque. Frank recoge lo que puede.

Además de este uso también crece un nuevo suspenso cuando Frank se va dando cuenta que sus hijos mienten sobre distintos puntos de su vida. Un ejemplo claro es cuando visita a Rosie en Las Vegas quien le muestra un gran departamento alegando que es suyo y luego Frank escucha un mensaje de voz aclarando que en realidad Rosie lo ha pedido prestado por la visita de su padre.



**3.3.3** 1h01'54'' y 1h04'56''. Rosie presenta a Frank el departamento. A través de un mensaje de voz nos enteramos que en realidad se trata de un piso prestado.

De esta manera, el suspenso se ha ido reforzando desde que comenzó la película utilizando el background proporcionado. La línea principal es de importancia puesto que nos enteramos que es el hijo que más preocupa a Frank; luego, el perder sus medicamentos es una complicación de tiempo ya que su tiempo se reduce hasta que tenga que regresar a casa a recoger nuevas pastillas. Y finalmente, se da cuando Frank se va enterando de a poco que su familia miente sobre asuntos personales.

El suspenso se utiliza para generar y reforzar emociones. La preocupación que el público llega a compartir por lo ocurrido con David, la tristeza que siente Frank al descubrir que su familia miente, y la complicación de tiempo al perder las pastillas.

### ***Suspenso en Policial***

Definitivamente el policial es el género más cercano al suspenso, a partir de este género han nacido varios subgéneros que buscan llegar a todos los públicos asociándose junto al romance, comedia, drama y más. Uno de los mejores ejemplos de este género es

*The Godfather* (1972) dirigida por Francis Ford Coppola. Se trata de una película reconocida por aficionados y críticos, por lo que iremos a la escena que se analizará.

Sollozzo (Al Lettieri) ha atacado con éxito a Vito Corleone (Marlon Brando) pero ha fallado en eliminarlo. Luego de un segundo intento fallido en el hospital donde se recupera, Sollozzo junto al Capitán McCluskey (Sterling Hayden) llaman a Michael Corleone (Al Pacino), hijo de Vito, para negociar con él una tregua puesto que es el más alejado a los negocios de la mafia de su familia y quien moralmente es más recto. Dada esta oportunidad Michael, con ayuda de familiares y amigos, planea un ataque a Sollozzo y a McCluskey en el mismo restaurant donde cenarán, haciendo esconder un arma en los baños del local para que él pueda recogerla durante la comida y pueda dispararles con éxito. Este es el conocimiento previo que tenemos antes que comience el elemento de suspenso.

Michael llega al restaurant y, como lo suponía, es revisado por McCluskey quien busca armas escondidas. Durante la cena, Sollozzo explica la razón del ataque y ofrece una tregua entre familias para afrontar los problemas que vendrán en un futuro. Todo este tiempo se nos muestra el conflicto interno de Michael en proseguir con el plan y el cómo hacerlo.



**3.3.4** 1h26'19'' y 1h26'24''. Conversando una posible tregua. El rostro de Michael esperando el momento adecuado.

Luego de escuchar suficiente Michael se excusa para dirigirse a los servicios, una vez más es rebuscado por armas esta vez por Sollozzo. El público ha estado esperando este momento toda la cena, el momento del desenlace. Sin embargo, Michael entra en la cabina y no logra encontrar el arma en un principio. Esta búsqueda es contrastada a través del corte paralelo con la espera de Sollozzo y McCluskey en el comedor quienes miran frecuentemente hacia el baño.



**3.3.5** 1h27'49'' y 1h27'53''. Michael busca el arma que debería estar ahí. McCluskey pendiente de Michael.

Finalmente, Michael encuentra el arma y sale dubitativo de la cabina. Se ubica frente a los lavabos, se acomoda el cabello y sale de nuevo al comedor. Otra vez se utilizan los planos cerrados para mostrar la desesperación de Michael frente a la situación. Como

sabemos por el conocimiento previo, Michael se alejó del “negocio familiar” y es considerado el más débil y moral de la familia. Mientras Sollozzo sigue intentando hacer conversación, se escucha un tren pasar cerca al restaurante (al igual que pasó cuando Michael encontraba el arma) y ese es el momento en que Michael dispara y mata a Sollozzo y a McCluskey.



**3.3.6** 1h28'05'' y 1h29'19''. Michael encuentra el arma. Espera el momento final para tomar su decisión.

Es una escena breve, que ronda entre los cinco minutos, y es un uso del suspenso como elemento de una forma ágil y sin darle mucha importancia. Sin embargo, su uso ayuda a presionar y sentir más el conflicto interno dentro de Michael. El público espera una resolución final con más expectativa.

### ***Suspenso en el terror***

*Carrie* (1976) es ya un clásico del cine de terror. La película, basada en el libro de Stephen King y dirigida por Brian De Palma, narra la historia de Carrie White una atormentada joven con poderes sobrenaturales que sufre del fanatismo religioso de su madre en casa y de los maltratos físicos y psicológicos de sus compañeros en el colegio.

Es conocida ya la historia de la película y hasta tuvo una secuela para la televisión en el 2002 y en el 2013 se hizo un remake de la original.

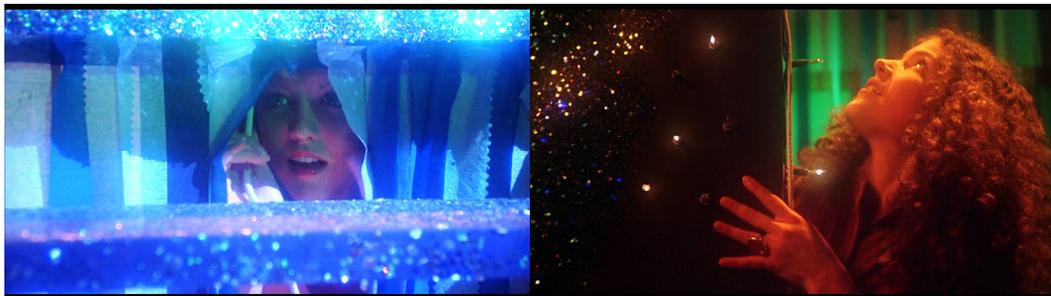
Para la investigación nos concentraremos en la versión de De Palma, en la cual pasando la hora de película nos encontramos en el baile de promoción al que Carrie (Sissy Spacek) asiste a pesar de las amenazas de su madre. Ella va acompañada de Tommy Ross (William Katt) quien va a petición de su enamorada Sue (Amy Irving) quien se siente mal por tratar de pésima manera a Carrie por tanto tiempo. A esta altura de la historia, sabemos también que Chris Hargensen (Nancy Allen) fue prohibida de ingresar a la fiesta por las molestias que causo a Carrie y ahora planea una última broma en la coronación del rey y la reina de la fiesta. Todo esto es nuestro conocimiento previo a la escena de suspenso.

La escena comienza cuando Tommy y Carrie están decidiendo por quién votar como rey y reina de promoción, y es cuando una cohibida Carrie decide confiar plenamente en Tommy y los demás compañeros de su colegio. Partiendo de un plano secuencia, vemos que una de las compinches de Chris recoge y cambia los votos para asegurarse que sea Carrie quien suba al escenario como reina. La cámara avanza y vemos que Chris y su enamorado Billy (John Travolta) están escondidos debajo del escenario sosteniendo una cuerda, la cámara hace el recorrido de la cuerda y nos muestra desde lo alto un balde lleno con sangre de animal que espera encima del lugar de la premiación.



**3.3.7** 1h09'32'' y 1h10'08''. Chris y Billy escondidos debajo del escenario. El balde de sangre que caerá en la premiación.

Tommy y Carrie son elegidos rey y reina del baile de promoción y mientras ellos suben al escenario, llega Sue y la vemos sonreír de felicidad al ver a Carrie contenta y llena de emoción. Esto es contrastado con las imágenes de Chris y Billy quienes esperan el momento indicado para soltar el balde con sangre sobre Carrie y humillarla frente a todo el colegio. Hasta este momento el suspenso consiste en esperar el momento en que la sangre caerá sobre Carrie, sin embargo este evoluciona cuando Sue se percata del balde.



**3.3.7** 1h09'32'' y 1h10'08''. Chris y Billy escondidos debajo del escenario. El balde de sangre que caerá en la premiación.

Al suspenso se suma un nuevo elemento de refuerzo, puesto que Sue descubre el plan de Chris ahora es una espera similar como resultado de la acción paralela de Griffith en *El*

*nacimiento de una Nación*, es decir la espera de la resolución de forma positiva de la situación. A esto se suma un elemento más que es la confusión de la profesora Collins (Betty Buckley) quien se percata del extraño comportamiento de Sue pero no de los elementos que generan esta reacción. Así el suspenso se refuerza puesto que el “rescate” de la situación va a ser puesto a prueba una vez más antes de resolverse.



**3.3.9** 1h14'58'' y 1h15'03. Sue descubre el escondite y se dirige ahí. La profesora la detiene antes que Sue pueda actuar.

En este caso, los dos elementos de refuerzo de suspenso se disuelven en el momento en que la profesora confundida de lo que sucede lleva a Sue fuera del salón de baile creyendo que así evitará la tragedia. Al mismo tiempo, Chris y Billy sueltan el balde de sangre que mancha a Carrie y la deja en ridículo frente a todo mundo. Aquí el suspenso encuentra su desenlace con Carrie humillada. Luego vendrá el ataque a los alumnos y el resto de la historia.



**3.3.10** 1h15'37'' y 1h15'47''. La profesora retira a Sue del baile. La broma pesada se concreta.

Brian De Palma ha sido muchas veces tildado de un discípulo de la escuela Hitchcockiana y el ejemplo de *Carrie* es algo bastante tangible. El recurso de Personaje-Elemento-Reacción, que es el aporte original de Hitchcock al efecto Kulechov, es utilizado para construir y sustentar las reacciones de los personajes: La alegría y preocupación de Sue, la confusión de la profesora, la maldad y placer de Chris.

### ***Suspense en la comedia***

“El repaso que Freud realiza sobre diferentes técnicas le permite afirmar que en gran medida la naturaleza de un chiste depende más de la técnica utilizada que del propio contenido” (García, 2006, p. 30). Es así que la comedia, puede considerarse un género predispuesto a poner siempre al público primero, ya que artísticamente hablando sacrifica todo lo necesario para provocar el humor y la risa del público.

Como se mencionó en un principio, *El regador regado* es un ejemplo de uso del suspense en la comedia, pero no sólo encontramos suspense en cortometrajes como

este. Si hacemos referencia del suspenso en la comedia se puede citar también el caso de Charles Chaplin.

Marilyn Fabe en su libro *Closely watched films: an introduction to the art of narrative film technique*, hace un interesante estudio de la narrativa de Chaplin. La escena estudiada es la secuencia cómica de *The Adventurer* (1917) en la cual Chaplin inocentemente y sin saberlo intercambia golpes con un distinguido invitado. “The comic success of this sequence is enhanced because we see it in one unbroken take. It is amusing to see all the kicking going on while the other guests on the veranda are engaged in polite party conversation and somehow do not seem to notice”. (Fabe, 2004, p.53)<sup>50</sup>

Charles Chaplin es conocido por su gran humor en el cine mudo, además de participar con algunos grandes discursos en las comedias sonoras como en *The Great Dictator* (1940). Dentro de su vasta producción como actor, guionista, compositor, productor y director se puede encontrar *The Gold Rush* (1925). La historia de la película narra una de las tantas aventuras de Charlot, personaje que protagoniza Chaplin en diversas películas, en esta ocasión en su participación en el movimiento que se denominó la fiebre del oro.

---

<sup>50</sup> “El éxito cómico de esta secuencia se ve reforzada porque la vemos en una sola toma ininterrumpida. Es divertido ver acontecer todas las patadas mientras los otros huéspedes en la terraza están comprometidos en una conversación educada y de alguna manera no parecen darse cuenta” T. del A.

Aunque el género de la película es comedia, el suspenso es utilizado con frecuencia para alimentar las emociones y sentimientos de los espectadores, además de conseguir risas. Un claro ejemplo se puede encontrar a la media hora de empezada la película, cuando Charlot (Charles Chaplin) baila con Georgia (Georgia Hale) en el salón. Mientras Georgia baila con gracia y juventud, Charlot sufre los estragos de su sucia y holgada vestimenta, teniendo que sostener con frecuencia la cintura de sus pantalones para evitar que estos lleguen al piso.



**3.3.11** 31'30' y 32'06''. Charlot sujeta sus pantalones mientras baila con Georgia. Utiliza una soga para evitar que sus pantalones caigan al suelo.

Como solución a este problema, Charlot decide utilizar una cuerda que ve suelta entre los muebles del salón. Sin que él se percate, ni su compañera de baile tampoco, se le muestra al público que dicha soga es en realidad el collar de un perro que descansaba dentro del salón. De esta manera, el humor surge del tropezar de los bailarines con el perro que los sigue debido a la correa en la cintura de Charlot, quien no se percata del hecho hasta que, muy tarde ya, cae al piso y nota lo que sucedía.



**3.3.12** 32'23'' y 32'59''. Charlot extrañado comienza a tropezar con el perro. Después de darse cuenta de lo que sucedía, corta la soga.

Siguiendo en la línea del uso del suspenso en la comedia para generar risas, también se puede encontrar, cerca de la primera hora de película, la escena cuando Charlot y Big Jim McKay (Mark Swain) vuelven a la montaña para encontrar el oro que Jim había encontrado al inicio de la película. Debido al frío, Charlot toma una fuerte bebida que lo hace dormir de borrachera. Mientras ambos descansan de noche, una fuerte tormenta arrastra la cabaña y la deja al filo del acantilado sin que sus ocupantes se den cuenta.



**3.3.13** 58'12'' y 59'36''. Charlot comienza a emborracharse. La tormenta arrastra la cabaña.

Charlot es el primero en levantarse con una terrible jaqueca debido al licor de la noche anterior, y al recorrer la cabaña siente el movimiento de esta al inclinarse más hacia el acantilado, pero él lo atribuye a su dolor de cabeza y no se percató de la situación hasta que Jim se levanta y ambos notan lo sucedido. Pero hasta que ambos personajes descubren la razón del movimiento, el público ríe de las escenas de confusión dentro de la cabaña balanceándose.



**3.3.14** 59'43'' y 1h00'11''. La cabaña termina en el filo de la montaña. Charlot despierta sin conocer la posición de la cabaña.

Estos dos ejemplos comparten la misma finalidad, generar situaciones de risa. En ambos ejemplos, también, se utiliza el suspenso como elemento para lograrlo. En ambos casos, el espectador recibe un conocimiento previo. Sea el pantalón suelto de la primera escena mencionada o la borrachera y tormenta de la segunda. También en estos fragmentos, los personajes involucrados ignoran elementos que el público ya conoce, tales como la soga del perro, en la primera escena; y la tormenta que deja la cabaña al filo de la montaña, en la segunda.

Se puede decir que es suspenso ya que la finalidad de este no es el desenlace final, sino más bien los hechos que acontecen hasta la resolución del problema y su efecto en los espectadores. En el salón de baile el humor está en el tropezar de Charlot y en su ignorancia del perro amarrado a su cintura lo que causa lo hilarante de la situación. En la cabaña, es un poco más complejo, puesto que se necesitó dos conocimientos previos esenciales para la escena: la borrachera y consecuente dolor de cabeza de Charlot y la tormenta de nieve. De la misma manera, el humor está en cómo el personaje considera este movimiento anómalo como resultado de su jaqueca cuando el espectador sabe lo que realmente acontece.

Además del uso del suspenso para generar risas, también en esta misma película, podemos encontrar su uso en lo más básico, como generador de sentimientos. A los 41 minutos de la película, Georgia y sus amigas llegan por casualidad a una pequeña casa que Charlot está resguardando, enterándose de su sentimiento hacia Georgia, ella y sus amigas deciden divertirse con él sin que lo sepa. De esta manera, se crean dos sentimientos hacia los personajes. El público siente lástima por Charlot y la trampa en la que cayó, y siente cólera e impotencia por las amigas bromistas de Georgia.

El suspenso como elemento en la comedia no pierde los componentes básicos que hemos repasado anteriormente, sino que los utiliza en otras situaciones y a veces en menor escala para escenas específicas. En este caso como en muchos más, también puede ser utilizado para generar emociones en el público además de risas.

### *Suspense en el romance*

Dentro del género de Romance podemos encontrar una gran diversidad de subgéneros, siendo el más conocido y comercial la comedia romántica. Dentro de este subgénero se puede encontrar *Indiscreet* (1958) dirigida por Stanley Donen y protagonizada por Cary Grant e Ingrid Bergman. La película narra la historia de amor de Philip Adams (Cary Grant) y Anna Kalman (Ingrid Bergman). Anna es una reconocida actriz que no encuentra el amor indicado y Adams es un funcionario de la OTAN que no desea casarse nunca. Tras conocerse ambos iniciaran un romance poblado de escenas de comedia y de ternura.

Mientras se desarrolla la película y comienza a formarse un fuerte lazo entre Anna y Philip, nos enteramos que él es casado, pero está separado y por diversas razones de fuerza mayor no puede pedir el divorcio, razón suficiente para que Anna confíe en él y comience una relación, y el público la acepte. Sin embargo, cerca de la hora de película nos enteramos a través de Alfred Munson (Cecil Parker), cuñado de Anna y esposo de Margaret (Phyllis Calvert), que Philip Adams no es casado y que utiliza esta excusa para evitar que sus relaciones se dirijan al matrimonio.



**3.3.15** 56'26'' y 58'11''. Alfred conversando con Philip sobre lo que sabe. Philip explica su mentira.

Anna, que siente un gran cariño y una leve admiración hacia la caballerosidad de su pareja, se siente traicionada al enterarse de la verdadera situación de Philip y decide vengarse de él. Es en este momento que comienza el suspenso en la película. Anna, su hermana Margaret y su cuñado Alfred saben la verdad de Philip, mientras que él cree que sólo Alfred conoce su verdadera situación. Gracias a que el público tiene todos los elementos a la vista es que el plan y comportamiento de Anna no es un misterio (sólo para Philip) y son las risas y emociones lo que generan de nuevo el suspenso.

A continuación, los personajes asisten a una fiesta para celebrar el nuevo proyecto de Philip en la OTAN, una situación de alegría es ahora distinta. Durante un baile grupal se puede observar un Adams sonriente y casi ridículamente contento y se contrasta con la cara de amargura y desesperación de Anna.



**3.3.16** 1h05'03'' y 1h05'18''. Philip celebra contento en el baile. Anna, por otro lado, se muestra molesta.

Nos enteramos también, que Philip Adams partirá para Estados Unidos al día siguiente, día del cumpleaños de Anna, y que a la vez esta es una mentira para sorprender a Anna a la media noche, hora en que quedaron ambos en brindar a distancia por la ocasión. Igual que la escena anterior, el público y los personajes (menos Philip) estamos enterados de todo, y Anna decide actuar una escena de infidelidad para así vengarse de la mentira de Philip. Junto con su chofer y su ama de llaves tienen todo listo para la hora en que Philip hará su entrada triunfal, y se nos muestra el reloj para alimentar más el suspenso.



**3.3.17** 1h29'15'' y 1h30'58''. Anna explica su plan a quienes la ayudaran. El reloj nos muestra que es hora de ejecutar el plan.

Al sonar la primera campanada de la media noche entra Philip quien antes de percatarse de todo lo planeado por Anna, le propone matrimonio. Adams se sorprende con la habitación llena de flores y cena para dos, ve salir un personaje en bata del cuarto de Anna que vuelve a entrar (él no sabe que es el chofer, el público sí). En este momento, se muestra el rostro de Anna que demuestra que su broma se le fue de las manos y que no esperaba una propuesta de matrimonio.



**3.3.18** 1h31'34'' y 1h32'19''. Philip cae en la trampa. Anna se arrepiente.

Como se ha señalado anteriormente, la importancia del suspenso está en el contenido más que en el desenlace. En este caso, la dirección de *Indiscreet* no se inclinó en un final de clímax más fuerte sino por uno más racional en el que la pareja termina por conversar acerca de lo sucedido. Sin embargo, se pueden reconocer los elementos del suspenso durante la historia. El conocimiento previo, o *background*, al enterarnos de la verdadera situación de Philip y las acciones que siguen complicando y dilatando el tiempo del suspenso hasta el desenlace.

Como se ha podido observar, el suspenso como elemento puede estar en diversos géneros; sea en drama, terror o crimen, que son más cercanos, o en comedia y romance. En los ejemplos citados hemos podido encontrar que todas las escenas cuentan con una similar estructura del *suspense* como género al usarlo como elemento. Es decir la necesidad de un conocimiento previo, un elemento iniciador de suspenso, elementos de stress y desenlace. Estructura ya desarrollada en el punto anterior. Estos elementos constituyen el proceso del suspenso.

## CAPÍTULO 4

### SUSPENSE EN EL CINE PERUANO

#### 4.1 Historia del *suspense* en el cine peruano

Antes de analizar el uso del *suspense* en el cine peruano realizaremos un breve repaso histórico de las películas nacionales que se aproximan más al *suspense*. El cine peruano, comparado con otros países, no maneja una gran cantidad de producciones y, debido al poco interés en el cine nacional, muchas películas se pierden en el tiempo; sin embargo, desde *Negocio al Agua* de 1913, considerada la primera película narrativa peruana, hasta el presente año, una considerable cantidad de cine peruano ha sido producido. Este recuento de películas no tiene como fin trazar una línea de tiempo completa de la cinematografía peruana, sino que se centrará en aquellas producciones que estén más cercanas al *suspense* y por lo tanto resulten pertinentes para la investigación.

Al igual que en Francia, Estados Unidos y la gran mayoría de países el cine en el Perú comenzó de forma documentalista sirviendo para informar noticias, registrar y mostrar eventos y tradiciones nacionales, e incluso mostrar las partes del territorio nacional que eran poco conocidas o de difícil acceso en su momento. En un inicio, los distintos aparatos de exhibición y rollos de película que eran ofrecidos al público eran importados. En el libro *El Cine Silente en el Perú* de Ricardo Bedoya, el autor recoge citas de las fuentes periodísticas de la época en la que podemos encontrar que “El 24 de mayo de 1895, un ciudadano norteamericano (...) se presentó en Lima con uno de esos dispositivos de fotografías animadas, el kinetoscopio” (Bedoya, 2009a, p.21).

Por más de tres años el público nacional sólo podía observar filmaciones realizadas fuera del país, recién se proyectó el “23 de abril de 1899, vistas de la Catedral de Lima, del camino a La Oroya y de la localidad de Chanchamayo” (Bedoya, 2009a, p.45).

La idea de comenzar una industria cinematográfica nacional comenzó en 1909, incentivando al público con rumores de supuestas historias realizadas por Valle Riestra, Elguera y hasta el propio Leonidas Yerovi, sin embargo ninguna obra de estos tres personajes se realizó. Cuatro años después de estos rumores, en el verano de 1913, se comenzó el rodaje de *Negocio al Agua*, una cinta humorística filmada en su mayor parte en los balnearios de Barranco y con la participación de vecinos y recurrentes del círculo social del distrito. La película narra la historia de una joven millonaria y dos pretendientes enamorados más del dinero que de la misma chica, dispuesto a toda travesura con fin humorístico para lograr su cometido. Esta primera producción nacional intentó trazar el difícil camino a una industria cinematográfica peruana, fin que hasta ahora el país no ha alcanzado por completo.

El primer ejemplo de posible *suspense* que se puede encontrar es el de *Luis Pardo*, película escrita, dirigida y protagonizada por Enrique Cornejo Villanueva en 1927. La historia de la película está localizada en el norte del Perú. “Cesar Pradera, brutal gamonal de la sierra norte del Perú, ultraja y asesina a Julia. Su hermano, Luis Pardo, todavía de niño, es impotente para defenderla. No reconoce al criminal Pradera. Desde entonces, busca vengar el agravio” (Bedoya, 1997, p.49). Luis Pardo se convierte en un temido ladrón en los alrededores de Cajatambo, donde roba a los poderosos para ayudar

a los débiles. Pardo se enamora de Laura Pradera, hija de Cesar Pradera, asesino de su hermana, y al reconocer a Cesar intenta tomar venganza; sin embargo, “una visión del rostro de la hermana muerta, que implora perdón por el asesino, hace desistir a Pardo, quien termina casándose con Laura” (Bedoya, 1997, p.49). Lamentablemente, aunque la sinopsis recogida por Bedoya es útil, completa y goza de buena base documental, esta cinta no se encuentra completa lo cual hace imposible realizar un análisis e identificar con certeza la dirección y la técnica narrativa de la historia.

Al no tener una industria propia, era inevitable que las salas de cine del país se alimentaran de películas extranjeras. Bedoya rescata del diario El Comercio que por el año 1930 “la estadística demuestra que el 95% de la producción que circula en el mercado cinematográfico de Lima pertenece a Estados Unidos de Norteamérica. El 5% está repartido en la cinematografía europea” (Bedoya, 2009a, p.252) números que han variado poco hasta la actualidad en que Estados Unidos sigue liderando la taquilla peruana.

Con la llegada del cine sonoro, además de la influencia norteamericana, las exhibidoras y el público peruano recibían con buena acogida a las películas mexicanas habladas en español.

“En 1937 se produjo el inmenso éxito internacional de *Allá en el rancho grande* (1936), la película mexicana de Fernando de Fuentes, que influyó en la formación de la fisionomía de una parte significativa del cine latinoamericano. En el Perú, el suceso de la cinta fue considerable desde su estreno, el 13 de mayo de 1937. Tres meses después, el diario Universal la consideraba la película –más exitosa del año-” (Bedoya, 2009b, p.22)

La incipiente producción nacional también tuvo algunos años de éxito. Así, “*Palomillas del Rímac* (1938), (...) fue un suceso popular, quedando identificada en la memoria de la época como la película más representativa del cine peruano del período” (Bedoya, 2009b, p.61). La película “apelaba a la abundancia de escenas criollas y costumbristas enmarcadas en un ambiente urbano, el del barrio popular más tradicional de Lima” (Bedoya, 2009b, p.61). De esta forma, el cine peruano fue formando una identidad que con el tiempo se perdió o mutó a un nivel poco perceptible. Para 1938, el cine peruano de la época se identificaba con lo criollo, el registro de actividades diarias que rozaban con el nacionalismo y que evocaban la grandeza del día a día.

Uno año después del éxito de *Palomillas del Rímac*, en 1939, se produjo *Barco sin rumbo* film que se estrenó al año siguiente. La película narra la historia de Julio y Alberto, hermanos que practican diferentes profesiones. Alberto, el hermano menor, ama a la cantante de un bar de una zona peligrosa, Dora, y termina sumándose a la delincuencia junto a Oscar Camir y el jefe de la banda quien es llamado “El Capitán”. Por otro lado, Julio es un honesto policía que es tentado por los compinches de Alberto para dejarlos actuar sin problema alguno. Julio al enterarse de la actividad ilegal que sucede en el puerto organiza una intervención policial, hecho que “El Capitán” cree que es una traición de Oscar Camir y lo asesina, culpando a Alberto de esto. Dora y “El Capitán” escapan juntos hasta que ella roba el dinero del maleante y huye, “El Capitán” esta vez decide vengarse de Alberto al creer que él está involucrado en el escape de la cantante, en ese momento llega Julio con la policía para capturar a “El Capitán” y salvar a su hermano. Sin embargo, antes de ser capturado “El Capitán” dispara a Alberto quien fallece en los brazos de su hermano. (Bedoya, 1997, p.138-141).

Esta película se aparta de las películas cómicas y criollas que se realizaban a finales de los años 30 en el Perú, e intentó comenzar un género policial en el país. Empero su estreno “se postergó como consecuencia de la intervención de la censura que detuvo la película, alegando que en el puerto del Callao no existía contrabando” (Bedoya, 1997, p.141). *Barco sin Rumbo* retomó un camino que *Luis Pardo* (1927) había comenzado años atrás.

Cerca de 20 años después de *Barco sin rumbo* apareció *La muerte llega al segundo show* (1958). La película narra la historia del tráfico de cocaína en Lima. Todo comienza con el asesinato del acaudalado Sergio de Barrios quien es envenenado en el cabaret Ambassador, y cuya investigación termina por descubrir una red de narcotraficantes que involucraba hasta al mismo dueño del cabaret. El desenlace de la película se da cuando el mozo encargado de asesinar a Sergio es abatido mientras escapa saltando por los techos (Bedoya, 1997, p.157-160). Lamentablemente la película no tuvo tanto éxito como su predecesora en el género:

“Aunque habían transcurrido dieciocho años desde el rodaje de *Barco sin rumbo*, la anterior cinta criminal peruana, nada parecía haber cambiado en el dominio de la técnica y la expresión. Por el contrario, la vieja y ya clásica *Barco sin rumbo* mostraba complejidades estilísticas y técnicas mayores que *La muerte llega al segundo show*, tanto a nivel narrativo como fotográfico” (Bedoya, 2009b, p.145).

Una década después, en 1968, se intentó retomar el género policial y detectivesco y se rodó en Perú, en coproducción con Estados Unidos, *Anabelle Lee* y *Boda Diabólica*, adaptaciones de cuentos del escritor Edgar Allan Poe. La dirección de los proyectos

estuvo a cargo del norteamericano Harold Daniel y se utilizaron tanto actores extranjeros como nacionales, en especial de la plantilla de Panamericana Televisión que vio en los filmes una forma de promocionar sus figuras. Sin embargo, los críticos de la época no recibieron muy bien el híbrido producto.

Desde ese momento a la actualidad no ha habido un film que logre entrar en la categoría *suspense*, aunque ha habido intentos que han recaído en el caso de *whodunit*, es decir, *quién cometió el crimen*. Reconocidos cineastas como Robles Godoy, Luis Llosa, Tamayo, Lombardi y más recientemente Claudia Llosa, Josué Méndez y los hermanos Vega, tienen un estilo propio que no ha incursionado en el *suspense*.

A partir del 2010 el cine peruano ha vivido un pequeño boom en su producción, basándose en dos géneros que son los preferidos en el público peruano actual: la comedia y el terror. Así, en el 2013 se estrenó *¡Asumare!* y se volvió la película más taquillera de la historia del cine peruano sólo “en su primera semana de exhibición logró 1 037 000 espectadores” (Bedoya, 2015, p. 336), incluso superando a la internacional que mantenía la posición de llevar más espectadores a las salas peruanas, *Ice age 4* (2012). *¡Asumare!* narra la historia personal del comediante Carlos Alcántara quien se hiciese conocido en la década de los 90 por el programa cómico *Pataclaun*. A este ejemplo se le han sumado películas protagonizadas por otros comediantes como Miguel “El Chato” Barraza, con *El pequeño seductor* (2015); Carlos Vílchez, con *Macho Peruano que se Respeta* (2015), José Luis Cachay, quien se espera estrene película en lo

que queda del 2015 o el próximo 2016 y la secuela de la película de Alcántara *¡Asumare! 2* (2015).

En cuanto al género de terror, han habido intentos de desarrollarlo utilizando temáticas nacionales, en especial las producciones regionales como *Terror en Huachac* (1998, Huancayo), *Jarjacha: el demonio del incesto* (2002, Ayacucho), *El misterio del Kharasiri* (2004, Puno), *El Tunche* (2006, Huancayo) y más recientemente *El Demonio de los Andes* (2014, Lima-Puno). Sin embargo, el boom del género terror que hasta ahora en el 2015 persiste se basa en adaptaciones del modo de *found footage* (material real encontrado) o historias basadas en hechos reales, siendo *Cementerio General* (2013) la principal causante del boom de historias de terror, además de ser la película más taquillera de este grupo, llevando “más de 700 000 espectadores” (Bedoya, 2015, p. 260). Dentro de este boom, el 2014, se estrenó en las salas *El Vientre* de Daniel Rodríguez, el cual nos parece el único film peruano de *suspense*.

## **4.2 El cine de Daniel Rodríguez**

Daniel Rodríguez Risco es un escritor y cineasta peruano que comenzó su carrera fílmica con el cortometraje *El Colchón* (1998). Rodríguez terminó la secundaria en 1975 y al año siguiente partió a Estados Unidos para cursar la carrera de ciencias económicas en la Universidad de Missouri.

Después de sus estudios en el extranjero y antes de empezar su carrera cinematográfica, Daniel Rodríguez se inclinó por la educación fundando y dirigiendo diversas instituciones educativas en el país. Por ejemplo, en 1990 fundó el Colegio Sir Alexander Fleming en Trujillo, en 1993 fundó la Universidad Privada del Norte, institución donde desempeñó como rector hasta junio de 2011, y en 1995 fundó el colegio Davy College en Cajamarca.

En 1997 funda Cinecorp, empresa dedicada a la producción de material audiovisual, con esta firma es que realiza su primer cortometraje *El colchón* un año después. Rodríguez realizó un total de cinco cortometrajes además del ya mencionado también escribió y dirigió *Triunfador* (1999), *Confianza* (2003), *Páramo* (2004), *El diente de oro* (2005), todos producidos con su empresa Cinecorp.

El 2008 Rodríguez realiza su primer largometraje con su productora y el financiamiento parcial de la Universidad Privada del Norte: *El acuarelista*, película que está evidentemente basada en su primer cortometraje *El Colchón*. Seis años después, en el 2014 (y aprovechando el boom de las películas de terror y misterio), estrenó *El Vientre*; y en octubre del 2015 estrenará *No Estamos Solos* película de terror que intentará cautivar al público peruano por el género que más lo atrae.

Antes de analizar *El Vientre* (2014) y el uso del *suspense* en la película, profundizaremos en algunas obras relevantes de Rodríguez como *El colchón* (1998), *Páramo* (2004) y *El acuarelista* (2007).

## ***El Colchón***

*El Colchón* es el primer cortometraje del director peruano Daniel Rodríguez, la obra se realizó en 1998 y es presentada en blanco y negro, y sin diálogos.

La historia comienza cuando la novia del acuarelista lo deja. En su desesperación, el acuarelista pinta sobre un colchón la imagen de una mujer (su musa), figura con la que una vez acabada tiene un momento íntimo implícitamente sexual. A la mañana siguiente se despierta sorprendido porque la imagen está arruinada, al “acotarse” con su musa la destruye. De cólera intenta lanzar el colchón por el balcón de su cuarto pero este se queda enganchado; su musa literalmente lo sostiene de su muerte, lo mantiene suspendido. Es en este momento en que su mirada cambia por completo, ha tomado una resolución.

Logra subir por el colchón, decidido se limpia el rostro, está listo para deshacerse del colchón. Mientras intenta bajar el colchón por las escaleras se encuentra con una joven que es perseguida por tres pandilleros, el enorme colchón estorba el camino de los malhechores quienes al no alcanzar a la muchacha deciden vengarse contra el acuarelista y lo golpean hasta dejarlo en el piso. Se levanta y sigue bajando el colchón, lo intenta dejar en la puerta del edificio pero un policía se lo impide y le ordena que se lo lleve a otra parte. Mientras carga el colchón por la calle niños se acercan y comienzan a empujarlo y a burlarse de él. Condenado a cargar el colchón, sigue por la avenida hasta que la pantalla se disuelve a negro.

Es difícil encontrar un contenido a la historia que se presenta en el cortometraje, sólo uno se hace presente cuando se invoca la relación entre el acuarelista y su musa, ya que al hacerla tangible y al acostarse con ella, el acuarelista corrompe y destruye la imagen que lo inspiraba hasta el punto de asquearse lo suficiente para intentar deshacerse de ella lanzándola por el balcón. Las intervenciones de los pandilleros y los policías son sólo conductores con el único fin de llevar al acuarelista hasta la calle condenado a cargar con la musa que de alguno forma asesinó al humanizar y poseerla.

### ***Páramo***

*Páramo* (2002) es un cortometraje de menos de 20 minutos de duración, y narra la historia de Camila y Gabriel quienes viven una situación inusual en el páramo de los andes peruanos. La historia es una adaptación del cuento “Andare verso il popolo” (Acercarse al pueblo), de Alberto Moravia.

En el cortometraje; la joven pareja limeña y adinerada, como se nos da a entender a través del diálogo que sostienen en el camino, viajan a la sierra peruana para la boda de una amiga. Gabriel crítica esta decisión e insulta la forma de vida de los pobladores de la región alegando incluso que “La gente apesta a auquénidos”; por otro lado, Camila muestra entusiasmo ya que considera que la sierra es “paja” e incluso al referirse a las personas y costumbres de la región los alaba más que por riqueza, por una pena tácita, también alega que deben convivir esa realidad para poder ayudar a las familias de la región.

La camioneta que conduce Gabriel se malogra en el páramo y se ven obligados a solicitar ayuda a una vivienda humilde que encuentran cerca del camino. La señora de la casa, acompañada por sus tres hijos pequeños, se encuentra cocinando y los invita a pasar. Camila, entusiasmada por el encuentro, comienza a preguntarle por su forma de vida; al comienzo hay un entusiasmo cuando la mujer les dice que “aquí nadie es dueño de nada” refiriéndose a una posible utopía comunista, más al seguir la conversación se percata que se refiere a las prácticas que realizan ellos (y por ende todos los pobladores de la región) de robar lo que necesitan para subsistir en sus condiciones. Es así que Camila siendo la persona de moral correcta, y critica lo que la señora ve como correcto (los robos); su amigo, en inglés, le pide que se deje de tonterías y que se vayan de una vez. Le piden un balde con agua para el carro.

La señora le indica a Gabriel que su esposo, Horacio, lo puede ayudar a conseguir agua, y los divide alegando que la chica puede manchar sus zapatos con el barro si va muy cerca al río, Gabriel va solo al río. La desconfianza de Camila crece tras el “conflicto ético” que tuvo con la señora, la mirada confiada y casi alabadora de Camila va cambiando. Una vez las dos están solas en la casa, la señora le pide a Camila su bolso, ante su sorpresa ella responde alegremente “ya te dije, nosotros robamos”. Camila pide ayuda a Gabriel, pero no encuentra respuesta. Los niños recogen todo lo que cae de la cartera, más la señora les reclama que le dejen recoger a ella primero. La señora también le roba el saco, las joyas y los zapatos. Alegando que cuando regrese a casa podrá comprarse otros. Termina su faena preguntándole “No me regalarías las medias” como si no fuera robo, como si fuera un acto agradable para ambas partes.

Después de robarles todo le ofrece comer con ellos, como si fuera algo común. Gabriel la llama y cuando Camila sale de la casa, encuentra a Horacio apuntando a Gabriel con su escopeta, y se percata que también le han robado. La pareja de Lima regresa a su carro escoltada por Horacio, desde su casa la señora le grita “Gracias, niñacha”. Camila cierra la ventana de su carro como cerrando su visión y aprobación al mundo andino que tanta apreciaba antes de esa experiencia.

Más importante que el lenguaje visual empleado en el cortometraje, se debe resaltar el contenido y el mensaje que se transmite en la historia. El cortometraje se realizó el 2002 tan sólo 10 años después del final del conflicto armado que no sólo terminó con la vida de miles de peruanos, pero que también manchó la imagen de las personas andinas quienes muchas veces eran acusados de subversivos y terroristas sólo por su apariencia e identidad cultural. La historia presentada en *Páramo* ayuda a contribuir a ese imaginario peligrosamente discriminador que se tiene, en Lima, del interior del país.

Asimismo, la historia presenta tres personajes con visiones y discursos marcados: Gabriel, Camila y la señora. Gabriel es presentado con su discurso racista desde un inicio, tildando de pobres y mal olientes a los pobladores de la región; por otro lado, Camila se presenta no como una conocedora de la cultura andina sino, más bien, como una entusiasta, su discurso aunque halagador no parece provenir de una admiración de la cultura echa por encima del hombro desde la capital del país. Finalmente, la señora y su familia rompen el imaginario que tenía Camila de la sierra, presentándose como ladrones oportunistas con una percepción de la ética cuestionable. Es así que, al negar el

discurso de Camila, y al afirmar todas las sospechas y racismos de Gabriel; la historia termina por invitar a sus espectadores a llevar la filosofía del mismo y, como hizo Camila, cerrar la ventana al mundo andino.

### ***El Acuarelista***

*El Acuarelista* (2007) fue producida por la empresa de Daniel Rodríguez Cinecorp, misma productora de su cortometraje *El Colchón*, *Páramo* y demás cortometrajes, cuenta también con el apoyo económico de la Universidad Privada del Norte, institución fundada por el propio Rodríguez. La película parte de la misma historia presentada en *El Colchón* pero incluyendo nuevas variantes como la personalidad del protagonista y personajes con mayor importancia a la trama.

La película narra la historia del Sr. T un oficinista que ha dejado todo por empezar a pintar acuarelas, por lo cual se muda a un edificio para embarcar su nueva vida. Aquí encontrará vecinos entrometidos y neuróticos que sólo atrasarán su desarrollo artístico a través de acciones impuestas sobre la blanda voz de protesta del acuarelista.

Refiriéndonos a la narrativa cinematográfica, se debe reconocer que intenta emplear muchas referencias desde la comedia negra al *suspense* sin tener un efecto positivo en la historia que presenta muchos hilos narrativos sin que realice un nudo. Como se refiere Bedoya, estas “posibilidades, y otras más, se acumulan sin que el guión las recoja ni el

tratamiento fílmico las potencie. Se formulan sin articularse ni crecer. Se alinean en vez de imbricarse” (Bedoya, 2015, p. 363).

En cuanto a la historia, algunos personajes introducidos en la película y no en el cortometraje debieron aportar más, como es el caso de la musa, que al igual que en *El Colchón* se humaniza y se destruye después que el acuarelista se acuesta con ella, o el vecino acaudalado que intenta resolver todo con dinero. Sin embargo esto no sucede en todos, por ejemplo, el vecino vengativo de las muletas no afecta en nada la historia ni para bien ni para mal y hasta es cuestionable su introducción en la misma.

También, a diferencia de *El Colchón* el contenido de *El Acuarelista* es más notable, es evidente la crítica a la vida en sociedad, lo cual se muestra como una locura, en la llegamos al extremo de tener reglas innecesarias e insanas que sólo complican la forma de vivir. Esta sociedad lunática, a su vez, reprimirá a todo individuo que no se adapte ni tenga una voz propia para defenderse.

### ***El Vientre***

*El Vientre* es la segunda película del director peruano Daniel Rodríguez, quien debutó en la pantalla grande con *El acuarelista*, película de un humor muy parecido al británico lleno de ironías y situaciones inverosímiles pero reales. *El Vientre* se estrenó en el 2014 y tuvo una buena aceptación en el público, considerando que la mayoría de

películas peruanas no superan la primera semana de exhibición bajo las severas reglas de las salas.

Dentro de la historia del cine peruano es casi nula la presencia del *suspense* como género narrativo. Sin embargo, esta película posee muchas características que la pueden convertir en el primer film de este estilo en el Perú. Debido a la influencia inglesa en su primera película, no es del todo sorprendente encontrar influencia Hitchcockniana en *El Vientre*. Por ejemplo, la escena de la ducha en la película peruana comparte un plano similar a la famosa escena de la ducha en *Psycho* y se puede decir que intentar obtener una llave cuando el antagonista está en la ducha es una escena extraída de *Notorious*. Profundicemos más en la historia.

La película narra la historia de Mercedes (Mayella Lloclla) quien cambia su trabajo por el que le ofrece Silvia (Vanessa Saba) una viuda que vive en una pequeña hacienda. La historia de Silvia se ha visto obstruida por muchas tragedias, además de la muerte de su esposo, Silvia perdió un hijo en el vientre y desde aquella ocasión su pareja no le permitió concebir de nuevo. Este hecho creó un trauma evidente en Silvia quien aún mantiene un cuarto equipado con lo necesario para cuidar a una criatura recién nacida. En la misma hacienda se encuentra Jaime (Manuel Gold) un “mochilero” que trabaja para Silvia buscando juntar el dinero suficiente para proseguir su viaje.

Silvia encuentra la oportunidad que había estado esperando a través de Mercedes y Jaime, preparando situaciones para alargar la estadía de Jaime en la casa y también

situando a los jóvenes en situaciones románticas que los conduzcan a mantener relaciones sexuales. En poco tiempo el plan de Silvia funciona y Mercedes y Jaime esperan un hijo. A pesar de ser jóvenes ambos asumen la crianza del niño lo cual significa un impedimento en el plan de Silvia quien decide deshacerse del joven a través de un soborno pero termina asesinandolo al ver que Jaime es incorruptible. Así Silvia tiene el panorama a sus anchas ante una despistada Mercedes.

La joven duda que Jaime se haya escapado abandonándola con su hijo y comienza a sospechar del comportamiento de Silva hasta descubrir sus verdaderas intenciones. En ese momento Mercedes comienza a planear su escape de esta pesadilla lo cual recién logra al final del film al asesinar a Silvia después de dar a luz a su hijo.

Al centrarnos en la estructura del guión se puede notar que está construido para el *suspense*, desde un inicio se nos presenta el *background* necesario para comprender las acciones de Silvia. Además todo lo que acontece entre los jóvenes es debido a ella, y aunque Mercedes y Jaime no lo saben, nosotros los espectadores sí. Podemos notar que la historia está planeada desde un principio para poner a Mercedes en el lugar de la protagonista quien sufre las acciones de Silvia sin darse cuenta; creando en nosotros, los espectadores, la sensación de *suspense* al vernos cómplices de sus acciones puesto que sabemos la verdad de todo por encima de los protagonistas.

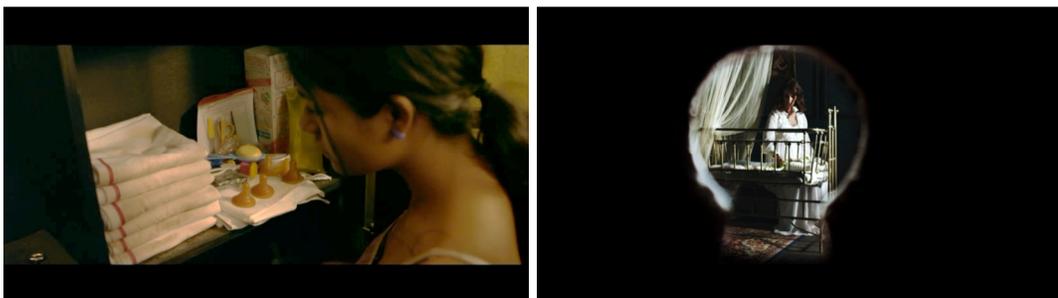
Desde un inicio las intenciones de Silvia son claras para el espectador. Por ejemplo, Silvia sabe que Jaime está trabajando fuera de la ventana y es así que conduce a

Mercedes para que se cambie de ropa interior frente a Jaime sin que ella lo sepa, ni que Jaime sepa que es planeado. Creando así un aura extraña en el comportamiento de Silvia que poco a poco se va explicando.



**4.2.1** 7'50'' y 9'58''. Silvia ve a Jaime trabajar. Silvia sabe que Jaime mira a Mercedes.

Para conocer las intenciones de Silvia, al público se le presentan pistas que conducen a un solo destino. Primero el descubrimiento de Mercedes de utensilios antiguos para bebés y luego la misma Mercedes descubre el extraño comportamiento de Silvia de tararear y mecer una cuna vacía. Dejando en el espectador una base con la cual trabajar para ir entendiendo su comportamiento



**4.2.2** 10'57'' y 15'00''. Mercedes encontrando los utensilios para bebés. Se reafirma la preocupante condición de Silvia.

Mercedes y Jaime comienzan a congeniar y utilizan la tumba del difunto esposo de Silvia como encuentro para su primera conversación. Silvia sigue observando el comportamiento de ellos. A partir de esta amistad es que nace un romance que ambos jóvenes piensan ocultar a Doña Silvia, sin saber que es ella quién los junto a través de “casualidades” como el accidente de Jaime provocado por Silvia.



**4.2.3** 12'54'' y 14'00''. Jaime y Mercedes comienzan a conversar. Silvia observa todo desde la ventana.

En este punto es claro para el público que Silvia manipula a los jóvenes con un fin. Es así que inventa una salida falsa para esconderse en su propio closet sabiendo que los jóvenes irán a esa alcoba para consumir su romance. De esta forma, mientras Mercedes y Jaime se entregan a la pasión de su romance, Silvia observa a través del armario la concepción de lo que ella tiene planeado será su hijo.



**4.2.4** 23'45'' y 25'05''. Después de anunciar su salida, Silvia se queda a espiarlos. Silvia observa la concepción de “su hijo”.

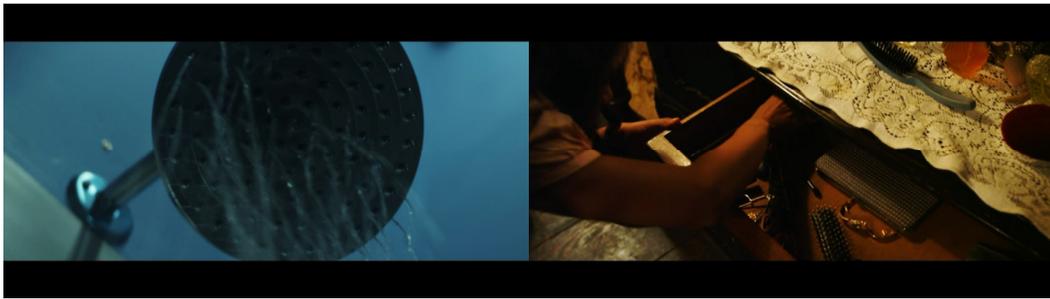
Al confirmarse el embarazo, Jaime contacta a su Tío Miguel (Gianfranco Brero) en Lima quien decide apoyarlos recibéndolos en su casa. Es así que al anunciar su pronta partida a Doña Silvia esta intenta sobornar a Jaime en privado, el joven rechaza la oferta y ella lo elimina con un golpe en la nuca. Mercedes ignorante de lo sucedido, escucha de Doña Silvia que Jaime huyó robándose algunos adornos.



**4.2.5** 29'40'' y 30'03''. Silvia asesina a Jaime. Mercedes no se entera de nada.

El suspenso del público crece al esperar que Mercedes se entere de todo lo que ya se sabe. En este momento es que ocurre una escena en que la influencia de Hitchcock es

casi palpable. *Psycho* es conocida por su famosa escena de la ducha en la que Norman Bates asesina a Marion Crane, y esta escena comienza con la reconocida toma de la ducha abriéndose. Asimismo, otra escena reconocida en el catálogo del director británico es en *Notorious* en la cual Alicia Huberman necesita extraer una llave de Alexander Sebastian sin que este lo note y lo logra cuando Alexander está en la ducha alistándose para una fiesta. De esta manera Daniel Rodríguez comienza la secuencia con la toma de la ducha funcionando, mientras que Mercedes intenta conseguir la llave de las rejas que Silvia cierra por la noche.



**4.2.6** 38'21'' y 40'05''. Silvia toma una ducha. Mercedes busca la llave.

Cerca del final, una vez que Mercedes tiene el mismo nivel de conocimiento de los hechos que el público, aparece el tío de Jaime. Miguel llega al pueblo a buscar a su sobrino y a su embarazada novia puesto que ambos no aparecieron en su casa según lo acordado. En este momento Silvia se ve en la necesidad de amarrar a Mercedes mientras Miguel espera en la sala, quedando así el suspenso de un posible rescate.



4.2.7 1h05'25'' y 1h05'37''- Mercedes es amarrada. El tío de Jaime espera sin saber lo que sucede.

Al final de la película Mercedes da a luz mientras se enfrenta a Silvia. Mercedes agotada por el parto encuentra a Silvia distraída que carga en brazos al niño que acaba de nacer y es en ese momento que la hiere de muerte con un cuchillo poniendo así la vida de los tres en peligro. La vida de Mercedes por las pobres condiciones en las que tuvo que parir, Silvia por la herida grave y la del niño recién nacido que se ve desprotegido sin ningún adulto que lo resguarde. El film concluye años después, cuando vemos a un niño ya crecido correr a los brazos de Mercedes, quien al levantar la mirada siente la presencia de Silvia observándola.

Al igual que muchas películas que utilizan una técnica de *suspense* para cautivar al público, *El Vientre* también falla en la falta de un contenido relevante. La historia de Silvia y Mercedes no cuenta más que una obsesión malsana debido a un trauma pasado y a los peligros que se puede exponer debido a la inocencia de los jóvenes. Quizás al igual que muchas películas sin contenido importante de Hitchcock, o el racismo en Griffith, Daniel Rodríguez también decide sacrificar contenido por una mejor técnica narrativa.

Refiriéndose al conjunto de elementos visuales, se puede decir que las actuaciones son buenas, guiados por una dirección sobria que va con el contexto en el cual la historia está situada. Sin embargo, es el sonido lo que desconcierta la narrativa cinematográfica. Muchas veces el sonido es tratado como en una película de misterio e incluso terror, lo cual sólo contradice todo lo construido por la dirección visual. A pesar de esto, se debe admitir que el sonido también tiene sus aciertos, pero es tanto el daño que ejerce en la narrativa con estos errores que termina amenazando la percepción del suspenso en el público.

La dirección de la película es muy elocuente con el *suspense* en muchas escenas, pero se nota una timidez al momento de revelar contenido, una especie de *suspense* queriendo mantener la imagen de misterio, o como refiere Ricardo Bedoya se “muestra un desarrollo zigzagueante, de ocurrencias abruptas (algunas logradas, como el asesinato del personaje que encarna Gianfranco Brero) que impiden el crecimiento natural del suspenso” (Bedoya, 2015, p. 365). Es así, por ejemplo, que no vemos a Silvia preparar el accidente de Jaime directamente, sino que se nos sugiere esto a través del sonido. Y hay escenas bien logradas como el momento de la concepción que termina de definir el camino de Silvia y la escena de la ducha en la que se puede decir que se llega a un clímax en favor de la protagonista. *El Vientre* tiene un buen manejo, aunque tímido, de una narrativa de *suspense*.

### **4.3 *Suspense* en el cine peruano como elemento narrativo**

Además del uso del *suspense* en la película *El Vientre* como eje central de la narración, también podemos encontrar algunos casos del *suspense* en diversos géneros

practicados en el cine nacional. Recordemos que después de todo, el *suspense* puede utilizarse para potenciar las emociones que desea alcanzar la película.

Como mencionamos anteriormente, muchos directores peruanos han encontrado su propia narrativa cinematográfica sin, necesariamente, utilizar el *suspense* en su narrativa. Entre esos directores tenemos el caso de Claudia Llosa, Josué Méndez, Omar Forero y otros. Pero analicemos aquellas películas en las que sí podemos encontrar el uso del *suspense*.

### ***Intriga Familiar, en Cuentos Inmorales***

Cuentos Inmorales se estrenó en 1978 y consistió en 4 cortometrajes dirigidos y escritos por cuatro directores que en ese momento estaban surgiendo en el cine peruano. *Intriga Familiar*, cortometraje con el cual comienza la cinta, es dirigido por José Carlos Huayhuaca y narra el despertar sexual de un joven en una casa rodeado de mujeres. Sigue *El príncipe*, basado en el cuento homónimo de Oswaldo Reynoso, escrito y dirigido por Pili Flores-Guerra. Luego sigue *Mercadotecnia*, escrita y dirigida por Augusto Tamayo, y la película cierra con el cortometraje *Los amigos*, escrita y dirigida por Francisco Lombardi.

Retomemos *Intriga Familiar* y ahondemos más en su historia. El cortometraje comienza en una casa adinerada en donde Bobby, un joven de 14 años, está en una lección de piano con su abuela. Llaman a la puerta y avisan que una prima recién llegada de

Europa ha venido a visitarlos con su nuevo novio, un italiano. El italiano no puede contener sus deseos sexuales, observa a la prima de su novia y luego mira sin vergüenza por debajo de la falda de la ama de llaves, Rosa, quien los atiende mientras toman el té. Esto último es percatado por el joven quien comienza a mirar Rosa de una nueva forma. Cuando el niño entra a saludar a su tía, ella le dice que ya no es un niño, que es todo un hombre y que además es buenmozo, esto aviva más las ilusiones sexuales de Bobby.

Bobby comienza a mirar de modo distinto no sólo a Rosa, sino también a su tía Inés y Claudia. Primero mira como Claudia comienza a ejercitarse en el jardín y busca cualquier razón para acercarse a ella, luego con su tía Inés se echan en la cama para tomar una siesta y Bobby aprovecha para pasar su mano por su cadera hasta el muslo, su tía se levanta inmediatamente y sin saber si las intenciones de Bobby eran nobles o sexuales le dice que tuvo una pesadilla.

Bobby reconoce que el deseo que siente hacía sus tías no es sano, y decide ir tras Rosa quien no es pariente y por tanto un posible encuentro no sería erróneo, a pesar de la clara diferencia de edad. Bobby entra a la cocina y encontramos a Rosa cocinando, mientras conversan la situación se presta para líneas de doble sentidos como por ejemplo cuando Bobby pasa su mano por la cintura de Rosa mientras la otra busca las papas fritas recién preparadas “saca tu mano” le dice Rosa, y aunque en principio creemos que se refiere a la mano en su cintura vemos inmediatamente que no tiene problemas con esa mano sino con la que se dirige a las papas pues el joven se puede

quemar. Dentro de este juego de seducciones, Bobby le dice que la espera en su cuarto por la noche y que entre con la excusa de llevarle un vaso de leche.

Por la noche vemos que Rosa les sirve café a las señoras que están jugando cartas y para no ser interrumpida en su visita a Bobby, les dice que se irá a dormir. Rosa regresa a la cocina por el vaso con leche para Bobby pero al pasar por la sala Inés la interrumpe, le dice que Claudia ha botado el café y que necesita limpiarlo inmediatamente, cuando ella le explica que tiene que llevar el vaso de leche a Bobby, Inés se ofrece a hacerlo. Ya en el cuarto de Bobby todo está oscuro Inés se acerca a la cama de Bobby quien al sentir los pasos de quien él cree es Rosa la jala para su cama. Su tía se resiste, grita y prende la luz, cuando Bobby se da cuenta de su error pretende estar enfermo. El grito alarmó a todos en la casa y suben a ver qué sucede, le toman la temperatura a Bobby y se dan cuenta que no está enfermo, para encubrir su mentira Bobby usa la misma excusa que dio su tía al comenzar la historia, una pesadilla. Inés se percata de las verdaderas intenciones de Bobby por lo que indica que para que Bobby no tenga más pesadillas hay que purgarlo de la manera antigua y saca un aparato cuyo diseño sugiere será insertado por el trasero. Bobby intenta huir, pero Rosa quien lo vuelve a ver como un niño bloquea la puerta para que no se escape.

Como podemos apreciar una vez que sabemos la historia, en este caso el *suspense* es utilizado para lograr un fin cómico. La primera parte del cortometraje es la preparación del conocimiento previo necesario para la escena final, nos indica el despertar sexual de Bobby, sus prematuros intentos con sus tías, uno de los cuales (la “pesadilla” de la tía

Inés) será indispensable para el castigo que sufrirá Bobby al final; y el encuentro pactado entre Rosa y Bobby. Hasta este momento tenemos todos los datos necesarios para esperar un desenlace que apunta de alguna forma u otra a que Bobby no tendrá la satisfacción sexual que desea ya que al tratarse de un niño de 14 años nos es casi imposible encontrar una justificación para un encuentro sexual entre un menor de edad sea con alguien mucho mayor que él o peor aún sus tías.

Es por eso que cuando Rosa intenta llegar al cuarto de Bobby es interrumpida por Inés quien será ahora quien lleve el vaso de leche a Bobby. Ahora el público espera que Inés llegue al cuarto de su sobrino para ver como el plan de Bobby se arruina mientras Inés no tiene idea de lo que sucede. Cuando Bobby intenta meter a su tía en la cama ella se sobresalta, alertando a las demás personas en la casa. Cuando el niño utiliza la excusa de la fiebre y su tía Claudia mide su temperatura sabemos que se descubrirá su mentira de todas formas, por lo que Bobby luego indica que tuvo una pesadilla, la misma excusa que usó su tía Inés con él. Inés se da cuenta de la viveza de Bobby y ejerce un castigo que para Claudia y la madre es sólo una forma de ayuda a las pesadillas del pequeño, mientras Inés cree que es la segunda vez que Bobby intenta algo con ella y Rosa cree que es una consecuencia por querer propasarse con ella.

Durante todo el clímax de la historia hemos estado siempre por encima de los personajes intelectualmente, es decir, conocemos más de la historia que ellos mismos, y esto según nos sugiere Aumont ayuda a que no desviemos nuestra atención a detalles y nuestras emociones puedan ser más intensas. Huayhuaca construye muy bien el

contexto de la historia sin recurrir a diálogos innecesarios y crea las intenciones de Bobby a través de planos subjetivos que a la vez podrían despertar el propio deseo sexual de los espectadores y utiliza el *suspense* para intensificar el clímax de la historia.

### ***El destino no tiene favoritos***

*El destino no tiene favoritos* (2003) fue escrita y dirigida por Álvaro Velarde, es una comedia de situaciones en la que se compara las historias estereotipadas de las novelas televisivas y los hechos que acontecen en la vida real. Los personajes que tienen que desenvolverse en ambos escenarios terminan actuando en la novela como en la vida real y en la vida real como si fuera una ficción televisiva.

La historia comienza cuando Ana (Mónica Steuer), de una condición sumamente adinerada, se queda sola en casa con sus empleadas Oliva (Tatiana Astengo) y Marina (Rebeca Ráez), ya que su esposo ha salido en un viaje de negocios. Antes de irse le informa a Ana que ha alquilado el patio y la piscina para que graben una telenovela. Aunque en un principio Ana observa la producción con desprecio, pronto se suma a la pasión que sus empleadas sienten por la telenovela.

Oliva es una acérrima admiradora del programa y sueña con ser actriz. Una tarde mientras Oliva observa por la ventana como filman una escena; el actor principal parece guiñarle el ojo, ella se retira emocionada y nosotros nos enteramos que en realidad tenía una molestia y que el guiño fue involuntario.

Durante la grabación nos enteramos que la guionista Magda (Celine Aguirre) se siente atraída por Nicolás (Paul Vega), el director de la novela, mientras estos discuten un posible casting para el nuevo personaje. La señora de la casa al enterarse de que están haciendo un casting decide presentarse y obtiene el papel con la aprobación del director a pesar de que la guionista no está de acuerdo. Ana cambia su apellido a Gustias, ya que no desea que la producción sepa que ella es la dueña de la casa.

Ana comienza a influenciar cada vez más en la producción y Magda, celosa, comienza a indagar respecto a la nueva actriz. Ante la necesidad de utilizar la corriente eléctrica de la casa, la producción acude a la dueña de la casa, desconociendo que es la nueva actriz, por lo que Ana utiliza maneras extravagantes para no presentar su rostro ante el director cuando se presenta como dueña de casa y escondiendo todas las fotos de ella, sin embargo una fotografía sale por la ventana llevada por el viento. Imagen que es luego recogida por Magda quien logra identificar a Ana en la foto mas no cae en la sospecha de que Ana y la dueña de casa sean la misma persona, y alimenta su hipótesis de que Ana es una infiltrada de otra productora, idea que el director tilda de absurda.

Al día siguiente, mientras Magda prueba la recepción de los micrófonos escucha una conversación entre Ana y Martina quien también ha comenzado a trabajar en la producción. Ana le indica que tendrá dos pollos a la semana para cocinar, Magda cree que “pollos” es una clave de la “productora infiltrada” para llevarse a Martina a su programa. A pesar de las pruebas de Magda (los cuales no sirven para descubrir la verdadera identidad de Ana pero aun así la ponen en una situación difícil), Nicolás ha

perdido mayor interés hacia Magda y Ana pues ahora comienza a sentirse atraído por la dueña de casa en quien confía para darle una nueva dirección a la novela, es así que Ana le da más importancia a su propio papel en la producción.

El posible romance entre Oliva y Alejandro toma un giro inesperado cuando vemos que Alejandro es homosexual ya que nota a un nuevo joven de la producción a quien le guiña el ojo, sonríe y coquetea para ganar su atención, todo esto pasa desapercibido por el joven ayudante, pero es recogido por Oliva quien se encontraba detrás de él. Al día siguiente se repite la misma dinámica pero esta vez Oliva responde al coqueteo que pasa desapercibido por Alejandro pero es recogido por un señor de la producción.

Al día siguiente, Alejandro ve que el joven ayudante va hacia una carpa oscura para recoger unos cables y él también se dirige ahí; Oliva pensando que Alejandro se dirige a un encuentro con ella, se adelanta y entra justo después del joven pero sin verlo. En ese momento llega el señor que pensó que las miradas de Oliva iban dirigidas a él y comienza a tocarla. Al momento también entra Alejandro, quien al ver a la pareja se retira y luego sale el joven con los elementos que fue a buscar, Oliva pensando que se trata de Alejandro concede a que intimen en ese momento, más nunca se percata quien es realmente.

Magda desesperada por conocer la verdadera identidad de la dueña de la casa le ofrece a Martina “tres pollos” como forma de pago, pensando que se refiere al mismo código que utiliza Ana cuando hablaba con ella. Finalmente Martina acepta no revelar la

identidad, pero sí dejar la puerta abierta de noche para que Magda pueda entrar y descubrir la identidad de la señora.

En la noche vemos que Ana se ha enterado que su marido llegará el domingo a la medianoche, deprimida por el poco tiempo que le queda a su segunda personalidad y a la platónica relación con Nicolás, comienza a embriagarse. En eso entra Martina y le dice que ha conseguido un mejor trato con la productora y que se va de la casa, Ana comienza a beber más, luego entra Oliva quien le dice que ha quedado embarazada tras el encuentro con Alejandro y que le avisará mañana para poder hacer su vida juntos, Ana al verse sola toma hasta quedar inconsciente. Es en ese momento que entra Magda a la casa, se escabulle y ve a Ana durmiendo, ha descubierto su verdadera identidad más para estar segura le corta el cabello y así poder identificar a ambos personajes como el mismo.

A la mañana siguiente vemos que Oliva ha regresado, pues tras decirle a Alejandro que estaba embarazada él lo negó todo, algo que es evidente para nosotros pero no para Oliva. Ana sorprendida por el corte de cabello se arregla como puede y baja para que sea maquillada, el director se acerca y cubre su cara con la misma crema que tenía la dueña de casa, confirma así que evidentemente se trata de la misma persona. Le dice que a pesar que es el día de la boda para su personaje, no será un final feliz. El resto de actores están felices por esta noticia.

Se vuelve al comedor del inicio de la película, su esposo ha vuelto y le dice que volverá a alquilar el patio para una grabación, ella con cierta displicencia acepta. Al levantarse de la mesa vemos que ha quedado embarazada, suponemos que su personaje fue eliminado luego que le dijera a Nicolás que estaba embarazada. Entra a la cocina y vemos que su relación con Oliva ha mejorado bastante ya que ambas viven la experiencia del embarazo juntas.

Como mencionamos en un principio, lo interesante de esta comedia es la burla de los personajes hacia las historias de ficción de la novela, más luego estos mismos personajes son obligados a vivir las mismas circunstancias ridículas a mano del director de la película. No sólo las historias saltan de ficción a ficción sino que la incluso el director llega a utilizar el mismo lenguaje visual que utilizó para la novela en lo que es la “realidad” para hacer más hincapié en lo absurdo de la situación.

En cuanto al *suspense* otra vez vemos el caso de su uso en una comedia, pero esta vez en una película. En este caso se tienen más historias que seguir y cada una construye su conocimiento previo con algún cruce ocasional entre las historias. En la historia principal que viene a ser la relación entre Ana y Nicolás incluso se utiliza un elemento muy frecuente para estresar el *suspense*: el tiempo. Ya que cuando Ana nos dice que el domingo regresa su esposo nos pone un límite de tiempo para alcanzar el clímax. Sin embargo, este elemento es luego descartado tan ridículamente como trata la historia las ocasiones de metaficción.

Algo muy interesante que rescatar en lo implícito de la historia es lo que acontece con Martina. Al principio se veía más ruda y descortés con Ana cuando trabajaba para ella, y cuando consigue un papel en la novela se adapta fácilmente y su actuación le da un contrato prometedor con la productora. Su imagen se transforma de ruda y sencilla a resentida y ambiciosa. Lo interesante es que Martina parece ser la única que obra guiada por la ambición de fama y dinero mientras todas las demás historias tienen siempre un subtexto emocional-romántico. En una de las últimas escenas de Martina, cuando abandona su puesto de trabajo en la casa, la vemos empacar entre sus cosas, un poster gigante y bien cuidado del Che Guevara y su lucha por el comunismo. Tal vez la intención fue realizar un chiste irónico al comparar los valores y comportamientos del comunismo y el total egoísmo y codicia que muestra Martina, sin embargo el mensaje final que se siente es que Martina y por tanto otros individuos bajo esa ideología, comparten la doble moral de identificarse con una postura y comportarse de la forma contraria.

En *El Destino No Tiene Favoritos*, Velarde no le da tanta importancia al *suspense* ya que el humor está en lo irreverente de los saltos metatextuales entre ambos niveles de ficción. En este caso como en muchos casos del uso del *suspense* como elemento narrativo, se utiliza con el fin de maximizar emociones ya establecidas por la narración.

### ***Cementerio General***

*Cementerio General* (2013) es el primer largometraje de Dorian Fernández-Moris quien también dirigió *Desaparecer* (2015) un intento de intriga político-

ambiental que deja mucho que desear. Sin embargo nos centraremos en *Cementerio General* y el fallido intento narrativo que se intentó lograr utilizando la técnica de *found footage*.

La película narra la historia de Andrea una escolar que no acepta la muerte de su padre y desea comunicarse con él a través de cualquier medio, Mayra una de sus amigas le informa que podría hacerlo a través de la ouija por lo que con un grupo de amigos, y la hermana menor de Andrea, se dirigen al cementerio para proceder con la ceremonia, donde se descubre que Mayra sólo ayudaba a su amiga para poder vengarse de ella y su familia, pues el padre de Andrea rompió el matrimonio de sus padres. Sin embargo, Mayra no contaba con el poder con el que jugaba y el demonio invocado termina poseyendo y acabando con la vida de todos los jóvenes presentes.

El punto más alto de terror es un caos total, al ver sólo lo que sucede a través de la cámara de Pablo, amigo aficionado al cine y que graba todo, se pierde el hilo de la narración, los chicos corren asustados de un lado al otro y la cámara también sin mostrarnos nada que ayude a sentir el temor que sienten los escolares. Como si fuera suficiente el hecho de que la cámara acompañe a las personas que sienten terror, para mostrar terror al público, olvidando por completo que el cine necesita de un lenguaje audiovisual para comunicar historias, emociones y sentimientos.

En cuanto al uso del *suspense* se intenta incrementar la emoción cuando descubrimos la oscura intención de Mayra, más la pobre narrativa del film no permite que se pueda

interpretar correctamente la historia y por tanto hace que su uso sea un sin sentido, al igual que la mayor parte de la película.

### ***Bajo la piel***

*Bajo la piel* (1996) es un thriller policial dirigido por Francisco Lombardi que se desarrolla en Lambayeque, en el norte de Perú, y nos presenta una relación entre un crimen actual y la cultura Moche, a través de los sacrificios humanos y la forma en que las víctimas eran “ofrecidas”. *Bajo la piel* construye un fuerte personaje al cual pone a prueba casi siempre, además que presenta uno de los personajes femeninos más fuertes de la época.

La película narra la historia de Percy (José Luis Ruiz Barahona), capitán de la comisaría de Palle, quien se encarga de la investigación de recientes asesinatos que utilizan el proceso de sacrificio de la cultura Moche. El principal sospechoso del capitán, y de la comisaría, es el profesor Pinto (Gianfranco Brero) quien se encarga de dirigir el museo de antropología y que nos resalta que “la belleza y el horror pueden coexistir en una misma cosa”, por lo que las sospechas de Percy son parcialmente justificadas. En la historia también aparece Gino (Diego Bertie), hijo del alcalde de Palle, quien siempre abusa de la posición de su padre para escaparse del castigo que conlleva sus acciones, como el intento de violación de una joven menor de edad. Finalmente, aparece en la historia Marina, la nueva patóloga de la ciudad, quien habla con extremada pasión como la cabeza fue cortada por un especialista, que los nervios fueron cortados uno por uno a través de un corte limpio, que más que un carnicero podría ser un artista, incluso

compara la mutilación de las víctimas con el cuento de E. A. Poe “El pozo y el péndulo”.

Percy entabla una relación difícil de interpretar con Marina quien se nos muestra como una mujer sumamente independiente. Un encuentro importante en la historia se da en un antiguo complejo Moche donde Marina se escabulle y deja a Percy perdido y confundido en la ruina que ahora parece un laberinto, mientras busca a Marina encuentra un antiguo altar para sacrificar personas. Marina aparece y se echa en el altar diciendo “así que esto era lo último que veían” mostrando una vez más su obsesión por el asesino y sus víctimas. Marina le dice a Percy que cierre los ojos mientras se desnuda y luego tiene sexo con él. Después del acto Marina se muestra distante, Percy le confiesa que no puede entenderla a lo que ella responde “ni lo intentes”.

Una noche Percy se da cuenta que el arma empleada en los asesinatos, parecida a la sugerida por el cuento de Poe en forma de péndulo, debería ser un Tumi como el que guarda el profesor Pinto en el museo. Con esta evidencia Percy detiene al profesor y es celebrado por el alcalde en un almuerzo, mas es increpado por un poblador ya que cede siempre ante la figura del alcalde para soltar a Gino. Esta cobardía también es criticada por Marina quien termina cualquier relación que tenía con él.

Percy se emborracha esa noche y cuando pasa por la casa de Marina, ve que la doctora está teniendo sexo con Gino. A la mañana siguiente Percy llega a la comisaría y descubre al profesor Pinto ahorcado, se da cuenta que tal vez sí era inocente después de

todo, y decide mantener su suicidio en secreto desapareciendo el cuerpo y culpando a los guardias borrachos de dejarlo escapar. Comienza el *suspense* porque ahora sabemos más que el resto del pueblo, sólo Percy y nosotros sabemos que Pinto se suicidó y el terrible secreto del capitán.



**4.3.1** 54'51'' y 55'43''. Percy encuentra que Pinto se suicidó, esconde el cuerpo y culpa al guardia de que Pinto se ha escapado.

Percy esconde el cuerpo en su casa y cuando regresa a la comisaría se entera que han encontrado los ojos de las víctimas en la oficina de Pinto, confirmando así que en realidad era el asesino. La posición de Percy se hace más incómoda, Pinto sí era el asesino pero no puede devolver el cuerpo ya que no podría explicar su comportamiento errático.

Siguiendo la pendiente en la que se ha vuelto su vida, Percy vuelve a seguir a Gino a la casa de Marina. Una vez que está lejos y caminando por una calle solitaria lo invita a tomar un trago a su casa. Apenas entra Gino a la casa nota el extraño olor que tiene (el cuerpo de Pinto en el armario), al estar borracho es fácil para Percy disuadirlo en que siga tomando más, lo cual Gino acepta sin queja. Poco a poco el capitán lleva la conversación al tema de las mujeres y más específicamente al de Marina. Gino le

confiesa que la doctora es una mujer fácil e incluso la llama puta, mientras cuenta detalles de su encuentro sexual; Percy se molesta, apunta su arma contra Gino y le dispara dos veces. Lleva su cuerpo sin vida a la tina y vemos que planea utilizar el Tumi para culpar al profesor Pinto de este nuevo crimen. Luego vemos que Percy carga con dos cuerpos y saltamos a una toma de él en el desierto terminando de enterrar una bolsa, cuando termina vemos que un burro camina al lado de su dueño, pero no podemos ver quien es exactamente. Ambos siguen su camino.



**4.3.2** 1h07'06'' y 1h 38'36''. Percy saca el arma contra Gino, luego se prepara para utilizar el Tumi y culpar a Pinto.

A la mañana siguiente descubren la cabeza de Gino, cuando Percy va a la morgue se da con la sorpresa que Marina no ha tenido el coraje de tocar la cabeza, suponemos que es por la relación que tuvo con Gino. Durante el velorio Marina y Percy intercambian miradas que no pasan desapercibidas.

Mientras toman en un bar su compañero le dice a Percy “nunca se enamore así, cuando la gente está así hace cojudez y media” una referencia a todas las cosas que ya hizo en realidad Percy. Por la noche Marina lo visita en su casa y le dice que no quiere estar

sola esa noche. A la mañana siguiente cuando llega a la comisaria, se encuentra con el fiscal de Lambayeque quien va a investigar todos los pasos que Percy ha omitido intentando ocultar su crimen. Por la noche vemos que Percy y Marina han retomado su relación, la doctora le confiesa que su padre la golpeaba para que comiera su fruta. Marina admite que algo anda mal con ella, levantando así de nuevo sospechas de si será ella la asesina a pesar de las pruebas que se tienen contra pinto.

Al día siguiente Percy encuentra que el fiscal está notando todos los errores que dejó al cometer sus crímenes. En el almuerzo el periodista borracho le dice que “le vino bien el muertito” al verlo con Marina, Percy lo golpea y lo amenaza para que no se vuelva a expresar así. En la tarde el alcalde, el fiscal y el periodista van a buscar a Percy a su casa. En el carro Percy se da cuenta que llevan una pala y se acercan al arenal donde Percy ocultó los cuerpos. Todo comienza a aproximarse a su fin. El poblador dice que lo vio a Percy ese día en la noche, Percy cava hasta descubrir una bolsa con un cuerpo dentro, al abrirla vemos que se trata de Napoleón el perro del capitán, confiesa que lo atropello borracho y lo enterró donde lo encontró por primera vez cuando era tan solo un cachorro. Entendemos que Percy enterró los cuerpos en su jardín y movió el cuerpo del perro al desierto.

De vuelta a casa Marina le dice que la cabeza de Gino parece un crimen de otro asesino y con otras insinuaciones, le pide que le cuente la verdad. Percy lo niega todo. Al final de la película, vemos a Marina que está embarazada. Percy reconoce que lo que hizo fue

horrible, pero que los Moches también lo hicieron y como dijo el profesor Pinto, “la belleza y el horror pueden coexistir en una misma cosa”.

Francisco Lombardi narra muy seguidas historias que no buscan resolverse a ellas mismas sino más bien, ayudan a que sus personajes se desenvuelvan y evolucionen en ella, *Bajo la Piel* no es excepción. En este caso Percy es colocado en un caso altamente complejo y perturbador, en el que él termina siendo la persona que tanto deseaba capturar, y más perturbador aún porque recoge y acepta la filosofía del asesino del mal justificable si se llega a un bien.

Aunque mucho se menciona a la cultura Moche y sus sacrificios humanos, Marina es el único personaje obsesionado con el procedimiento y la cultura misma. Pero hay una analogía exquisita en la película cuando vemos los hechos completos y no sólo los diálogos ni las imágenes. Cuando Pinto nos explica los sacrificios humanos, y en especial cortar la cabeza para ser entregada al dios degollador, nos narra también que los Moches lo hacían para que el dios no exprese su ira contra ellos y los acepte como individuos. Ahora, en la escena en que Percy encuentra el antiguo altar de sacrificio y Marina le dice “esto es lo último que veían” en verdad le está diciendo a Percy que eso será lo último que él verá ya que después del sacrificio/sexo Percy “pierde la cabeza” por Marina, quien pasa a ser la figura de dios degollador que ahora Percy debe complacer. Los demás crímenes como esconder el cuerpo de Pinto (ya que Percy pudo suponer que el profesor era inocente y por lo tanto Marina podía ser culpable) y el asesinato de Gino (hombre que no sentía ningún respeto por Marina por más que ella

fue la que entablo la relación ligera), se pueden ver como los propios sacrificios de Percy para complacer a su diosa degolladora. Asimismo, este aura de deidad en tierra que se le otorga a Marina gana fuerza debido a su fascinación por el mismo sacrificio, ya que sin ella no sabríamos los procedimientos, es más de alguna forma instruye a Percy cómo hacerlo. Además Marina vive con una moral sexual femenina más moderna que la que se podía encontrar en Perú en los años 90, y no olvidemos el comportamiento errático que la hacía incomprendible para los demás “mortales”. Finalmente, como toda deidad Marina termina otorgando una nueva vida a la tierra con el embarazo del bebé de Percy.

Retomando el *suspense* en la película, notamos que comienza cuando Percy inicia sacrificios humanos. Al esconder el cuerpo de Pinto y al asesinar a Gino nos pone a nosotros el público en una ventaja intelectual que nos hace sentir emociones más intensas cuando, por ejemplo, Percy debe cavar en el desierto para desenterrar lo que esperamos sea el cuerpo del hijo del alcalde y el arqueólogo. Sabiendo que el capitán ha obrado mal, esperamos que su final no sea uno feliz, más por lo que muestran las imágenes parece ser que Percy se salió con las suyas y no será juzgado por sus crímenes; pero si vemos más allá de eso y retrocedemos al análisis anterior, Percy en realidad no tiene un final feliz. Su final es triste ya que se ha convertido en el monstruo que tanto odiaba y ha caído víctima de la costumbre tan sangrienta que tanto despreciaba.

## ***La Boca del Lobo***

*La Boca del Lobo* (1988) es la sexta película que realizó Francisco Lombardi, y se estrenó tres años después de la aclamada *La ciudad y los perros* (1985) basada en la novela homónima de Mario Vargas Llosa. *La Boca del Lobo* es importante no sólo por el contenido de su historia sino por el contexto social en el que se estrenó, por eso razón antes de profundizar en la película misma, definiremos un poco el contexto en el que se desarrolla la película y el momento en que se estrena.

“En 1953, un gobierno militar de corte conservador instituyó la gratuidad de la enseñanza secundaria en los planteles estatales del Perú” (Degregori, 2011, p. 51), una ley que en marzo de 1969 fue sorpresivamente eliminada por otro gobierno militar, esta vez el del General Juan Velasco Alvarado que había asumido la presidencia el año anterior a través de un golpe militar. “El Decreto Supremo 006-69/EP perjudicaba visiblemente a los alumnos provenientes de estratos populares, en tanto establecía el pago de S/. 100 mensuales” (Degregori, 2011, p.51), cifra que era bastante elevada considerando que en 1968 el salario, en un pequeño pueblo como Socos en Ayacucho, llegaba a los S/. 15 y en pueblos más alejados hasta dos o tres veces menos.

Como respuesta a esta injusta norma se formaron sindicatos de padres de familia que se organizaron para manifestarse públicamente contra esta reforma, a este movimiento se le sumó la fuerza de los jóvenes estudiantes que se daban cuenta de lo perjudicial que resultaba esta decisión del gobierno. En total se unieron más de diez mil personas para protestar tomando la ciudad de Huanta, el 24 de junio del mismo año se disolvió el

Decreto Supremo, pero el escenario social-político quedo fértil para que surjan nuevas ideologías de izquierda que pretendían reclamar con la voz de justicia. Es así que se hacen y deshacen grupos como el Partido Comunista del Perú Bandera Roja, el PC del P Patria Roja y tras verse sin lugar en muchos de ellos Abimael Guzmán, también conocido como presidente Gonzalo, decide construir una alternativa maoísta: Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL), diferenciándose de las anteriores por promover la lucha armada y una ideología que denominaron “El pensamiento Gonzalo”.

Poco a poco SL comenzó a propagar sus bases en la región de Ayacucho, y el 17 de mayo de 1980, en la víspera de las elecciones presidenciales, Sendero Luminoso incendió las ánforas y cédulas de votación en Chuschi, pueblo de Ayacucho. Lamentablemente este y muchos otros actos fueron considerados de poca importancia por el gobierno de turno y la capital peruana, en ese momento ombligo, pies y cabeza del país. Recién el 19 de diciembre de 1982 se estableció el ingreso de las Fuerzas Armadas en la lucha contrasubversiva.

Además de la tardía intervención del gobierno y la ignorancia que se tenía en el momento de la magnitud del PCP-SL, “hay que agregar que las fuerzas del orden reprodujeron prácticas racistas frente a las poblaciones entre las cuales debían desenvolverse” (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004, p.44). La distancia cultural y social entre pobladores y oficiales era inmensa tanto así que “en muchos casos, en vez de proteger a la población ayacuchana contra el senderismo que los

sojuzgaba, se actuó como si se pretendiera proteger al Perú de esa población” (CVR, 2004, p. 44).

El conflicto interno dejó decenas de miles de muertos y desaparecidos por ambos lados, siendo las víctimas más frecuentes varones entre 20 y 49 años “más del 55%” (CVR, 2004, p. 52) Y aunque “las mujeres de todas las edades suman poco menos del 20% de las víctimas mortales” (CVR, 2004, p.52), muchas de ellas sufrieron la pérdida de padres, esposos, hermanos e hijos además de sufrir el robo de sus bienes y en muchas ocasiones violaciones sexuales. Sin restar importancia ni fatalidad a los números de víctimas del PCP-SL se debe admitir que el mayor número de víctimas entre los 20 y 29 años se dio por parte de los agentes del estado que las propias víctimas de Sendero Luminoso “35% versus 22%” (CVR, 2004, p. 58). Los primeros años de la década de los 80 (1983-1986) fueron los más terribles del conflicto, y fue además el momento donde más vidas se perdieron ya que produjeron “casos de violaciones masivas de los derechos humanos” (CVR, 2004, p. 68) tanto de Sendero Luminoso: Lucanamarca y Huancasancos y de las fuerzas del orden: Accomarca, Putis, Pucayacu y Socos.

Es justamente lo ocurrido en Socos lo que sirve de base para la historia de *La Boca del Lobo*. El distrito de Socos se ubica a 18 kilómetros de la ciudad de Huamanga en Ayacucho, y en ese lugar en noviembre de 1983 fueron ejecutados “un total de treinta y dos campesinos, entre hombres y mujeres”<sup>51</sup> (CVR, 2003, p. 53). A la zona habían sido

---

<sup>51</sup> Cita extraída del formato digital del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación presentado al estado el 28 de Agosto del 2003, se puede encontrar el informe completo para descargar en el siguiente enlace <http://cverdad.org.pe/ifinal/> La cita se encuentra en el Tomo VII, Capítulo 2, punto 2.7

asignados varios Sinchis, policías especializados en la lucha antisubversiva, y “algunos de los efectivos policiales cometían abusos contra la población al apropiarse de sus bienes y animales domésticos, por lo cual la relación entre los efectivos policiales y los comuneros era tensa” (CVR, 2003, p. 53).

La tragedia aconteció el 13 de noviembre de 1983 en la casa de un comunero que se encontraba cerca al destacamento policial, ahí se celebraba el tradicional Yacupacu, una fiesta que se celebra entre familiares y amigos cercanos al momento en que el novio le pide la mano a la novia. En medio de la celebración dos efectivos ingresaron violentamente a la vivienda y a pesar de tapar sus caras, los pobladores los reconocieron por su uniforme. Tras realizar disparos al aire y pedir los documentos, los agentes detuvieron a todos los invitados que pudieron encontrar, salvándose sólo aquellos que se habían podido esconder a tiempo.

Luego “fueron llevados a Balcón Huaycco donde aproximadamente a las dos y media de la madrugada, les dispararon a quemarropa. Luego, los policías agruparon los cadáveres y detonaron granadas para que los cuerpos quedaran cubiertos con las piedras” (CVR, 2003, p. 55). Los pobladores al enterarse de la masacre acudieron a denunciar los hechos, medida por la cual los oficiales tomaron represalia asesinando a quienes apoyaban la denuncia. No solo eso, sino que cuando el caso llegó al Ministerio público la investigación policial trató de encubrir los hechos tratando de asociar a todas las víctimas a Sendero Luminoso.

---

y fue revisado el 1 de Julio, 2015. <http://cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/2.7.%20SOCOS.pdf>

La sentencia por este caso se realizó el 15 de julio de 1986, todos los oficiales que participaron de la matanza fueron castigados con tiempo en prisión y la baja de servicios. Sin embargo, ante muchas irregularidades muchos de ellos no cumplieron ni la mitad de condena para volver de nuevo a las fuerzas del orden. Entre las víctimas se encontraron hombres, mujeres e incluso niños de 3 años o peor aún 1 mes de nacido. Hasta la publicación del informe en el 2003, las víctimas seguían sufriendo, declaraciones de los hijos o cónyuges de los desaparecidos narran cómo esta tragedia afectó su vida económica, social y hasta psicológicamente.

*La Boca del Lobo* se estrenó en 1988, casi cinco años después de la tragedia, y en un momento en que muchos abusos militares salían a la luz y se castigaban a los culpables. Además, en 1988 Sendero Luminoso ya salía de Ayacucho para tener un impacto nacional y dirigirse a la capital, donde en 1992 sería capturado Abimael Guzmán significando un fuerte golpe contra el PCP-SL que no fue derrotado por completo teniendo actualmente una fuerte presencia en las regiones amazónicas del país y con fuertes vínculos con el narcotráfico, asimismo una rama de partidarios quieren incursionar en su carrera al poder a través de la vía democrática con el partido MOVAREF.

*La Boca del Lobo* comienza con unos títulos en pantalla y nos cuenta de forma resumida como aparece Sendero Luminoso. Nos informan, también, que los hechos que inspiraron la película sucedieron entre 1980 y 1983. En la primera escena se nos indica que es el año 1980 y vemos a una pequeña niña conducir a su rebaño de ovejas, al pasar

por la plaza del pueblo observa que en las escaleras de la iglesia hay cuerpos sin vidas al igual que en la comandancia de la policía, además han pintado las paradas con arengas al PCP-SL.

Tres años después vemos una camioneta por el camino, la voz de Vitín Luna (Toño Vega) nos cuenta que él mismo ha pedido su traslado al pueblo de Chuspi, para hacer méritos y poder coger una vacante en la escuela militar. Una vez en el pueblo Vitín siente una presencia rara, como si pudiera sentir que “ellos” han estado ahí. Cuando Luna es encargado de izar la bandera del Perú siente como los pobladores lo quedan observando mientras cumple su labor.

A la mañana siguiente Vitín se despierta antes que todos sus compañeros y sale a correr por la plaza del pueblo, es en este momento en que nota que han cambiado la bandera peruana por la de Sendero Luminoso. El Sargento Moncada (Gilberto Torres), ofuscado y preocupado, manda a interrogar a los oficiales y les advierte que no quiere ningún robo u otros excesos contra la población. Vitín y su mejor amigo Kike Gallardo (José Tejada) entran a la casa de un artesano, al ver los trabajos descuidados Gallardo roba un par de retablos. Mientras los oficiales discuten por el robo ven a alguien que intenta escapar, lo capturan y registran el taller donde encuentran un plano de la estación militar. Una vez en la base, vemos como Gallardo tortura al capturado, Moncada lo detiene y lamenta la extrema violencia y el cierto deleite que tiene Gallardo al aplicarla. Una vez fuera, Luna le recuerda que se cuide de los excesos ya que en Lima casi fue

expulsado por sus acciones. Nos enteramos así de un pasado que nos marca y nos alerta del comportamiento de Gallardo durante el resto de la película.

El teniente Basurto decide llevar al presunto terrorista a un pueblo cercano donde la base militar dispone de mejor armamento e instalaciones para defenderse en caso de una represalia terrorista. Durante el viaje del teniente vemos como los oficiales se relajan e incluso comienzan a jaranear con música criolla, aprovechando la oportunidad para insultar las expresiones culturales de la región además de los alimentos que producen. En plena diversión entra el cabo Reátegui quien nos dice que atacaron la camioneta en la que iba el capturado con el teniente, cuando los oficiales llegan a la escena encuentran a los tripulantes muertos. Una transición nos muestra las acciones en la comandancia para reestablecerse mientras a través del sonido contestan la tácita solicitud de Moncada, no le enviarán más alimentos ni armas, pero han enviado a un nuevo Teniente para reemplazar a Basurto.

En el pueblo, Vitín entra a la tienda de Julia (Bertha Pagaza) y se encuentra con que la joven tiene un problema con Gallardo. Al parecer Kike ha consumido más de la cuenta y Julia no quiere que el monto que le debe siga subiendo sin antes haber recibido algo de la deuda. Después de arreglar la situación, Gallardo le comenta a Luna que está comenzando a sentirse atraído por “la chola”. Son interrumpidos por el fuerte sonido de un helicóptero aterrizando, es el Teniente Iván Roca (Gustavo Bueno) que va a tomar el mando de la tropa. Roca se molesta al enterarse que no han capturado a nadie por la

muerte de Basurto y amenaza de muerte al alcalde del pueblo para que le entregue información en menos de una semana.

A la mañana siguiente Luna vuelve a levantarse temprano para salir a correr y nota que el Teniente Roca ha salido antes que él. Mientras corren por el campo, conversan y nos enteramos que Roca conoce al tío de Luna y que a partir de ahora aplicará mayor disciplina en la comandancia. Luna comienza a ver a Roca como mentor, sin embargo Vitín parece ser el único que defiende a Roca ya que Gallardo lo desprecia y Moncada no cree en la filosofía del nuevo teniente. Es en este momento en que el sargento les cuenta que Iván Roca pudo ser capitán, pero que arruinó su posibilidad cuando retó a un cabo a resolver un pleito jugando a la ruleta rusa. El cabo se mató y Roca se salvó de no ser expulsado por sus méritos.

El Alcalde vuelve a la oficina de Roca y le comenta que los terroristas han robado la chacra de una familia del pueblo que, por temor a represalias, no han hecho la denuncia del caso. Roca va con unos cabos a la chacra y tras discutir con los propietarios, le dispara a la vaca de la familia y ordena tomar una parte de la carne alegando que ningún subversivo comerá mejor que los agentes del orden. El imaginario que había construido Luna del teniente poco a poco va cayendo.

Roca les informa que saldrán a patrullar por el campo y que dejará a Moncada y a un par de cabos cuidando la base. En la salida de la comandancia Vitín mira a Julia y ambos parecen atraerse mutuamente. Mientras acampan en la noche Roca tiene un

altercado con un cabo que ya se encuentra ebrio, una razón más para que Luna vaya humanizando cada vez más la imagen que tenía del Teniente. A la mañana siguiente un poblador llega apurado hasta el pelotón y les informa que han atacado la comandancia. Cuando llegan se dan cuenta que han matado a un cabo y que se han llevado las armas. Consciente que puede ser una represalia por ahondar la investigación de la muerte de Basurto, Roca envía a que busquen al Alcalde y al poblador al que le habían robado los terroristas. Cuando llegan a la chacra notan que los terroristas han asesinado a toda la familia del comunero y el Alcalde se ha escapado del pueblo.

En la noche Gallardo sale a caminar y se encuentra con Julia quien hace caso omiso a las pretensiones sexuales del cabo. Gallardo harto de la negación de la joven, la fuerza a la tienda donde entendemos la violará. Vitín a su vez sale a caminar y se percata de un paquete que Julia dejó caer en la puerta de su local, al escuchar llantos dentro de la tienda exige que abran la puerta, Gallardo lo recibe de lo más calmado y le dice que como son amigos tienen que apoyarse en esto. Vitín acepta no contar nada a Roca pero no lo perdona, Kike se molesta por eso y cuando intenta hacer las paces Vitín no le acepta el ofrecimiento, alterando aún más a Gallardo.



**4.3.3** 1h05'47'' y 1h07'00''. Kike fuerza a Julia hacia la tienda. Vitín observa a Julia violada por Kike.

A la mañana siguiente Roca fuerza a todos los pobladores acudir a la plaza en donde les indica que ahora cada vez que suene la campana ellos deberán aproximarse ahí para escucharlo. Antes de concluir el mensaje los obliga a cantar el himno nacional mientras los cabos van sacudiendo a todos aquellos que no lo hacen. Después de entonar el himno Julia y su tío llegan ante Roca para hacer la denuncia de la violación. Julia identifica y denuncia a Gallardo, pero él niega todo. El Teniente les indica que sin pruebas no puede hacer la denuncia, a lo que Julia responde que Luna vio lo que sucedió, sin embargo Vitín no emite respuesta alguna. Julia y su tío se van de la comandancia asegurando que así son todos los agentes, cubriéndose las espaldas de sus excesos; Gallardo, quien cree que Roca en verdad confía en su inocencia, se sorprende cuando el teniente lo golpea mientras le dice “una cosa es que me haga el cojudo y otra muy diferente es que lo sea”.

En la noche Gallardo tiene que hacer guardia, junto a Escalante, frente a la base pero se distrae al escuchar una fiesta en una vivienda cercana. Gallardo, embriagado de poder y al ver los potajes y bebidas que se ofrecen, decide aprovechar su posición de militar para entrar a la fiesta y “cobrar cupo”. Una vez en la puerta, Kike amenaza con llevarse

a todos presos si no tienen un permiso, que el mismo inventa para entrar y disfrutar de la fiesta. Sin embargo, las personas no se dejan engañar y le niegan la entrada, es más lo identifican como el violador de Julia y le tiran una serie de objetos para que se marche, una piedra le impacta en la cabeza y Gallardo se retira jurando venganza. En la comandancia, Gallardo miente y dicen que fueron atacados sin razón mientras lanzaban arengas a favor del terrorismo. Aunque Moncada duda de la palabra de Gallardo, Roca la toma en serio e invade la fiesta capturando a todos los presentes para torturarlos y sacar información.

Mientras Roca, Gallardo y otros torturan a un pequeño grupo, Vitín se encuentra con el guía que los ayudó a reconocer el pueblo y que ahora está encarcelado por participar de la fiesta. Él le cuenta a Vitín la verdad quien, conociendo el pasado de Gallardo, le cree al guía. Durante la interrogación Roca comienza a inducir que no hay nada que los campesinos tenga que decir; al ser interrogado, el cabo Escalante vuelve a mentir señalando a uno como el que más gritaba a favor de Sendero Luminoso.

Roca concentra su interrogación en el sujeto señalado por Gallardo y Escalante y lo presiona con fuerza, el campesino indignado por el terrible error de Roca le escupe en la cara, a lo que Roca reacciona golpeándolo hasta el borde de la muerte y lo deja de nuevo entre los detenidos. Lamentablemente el sujeto no pudo sobrevivir a los golpes y fallece entre sus amigos y vecinos, Roca se ve acorralado por sus propias acciones, ordena la calma y se encierra a pensar. A la mañana siguiente Roca ordena que Moncada se quede en la comandancia mientras él y los cabos se llevan a los detenidos

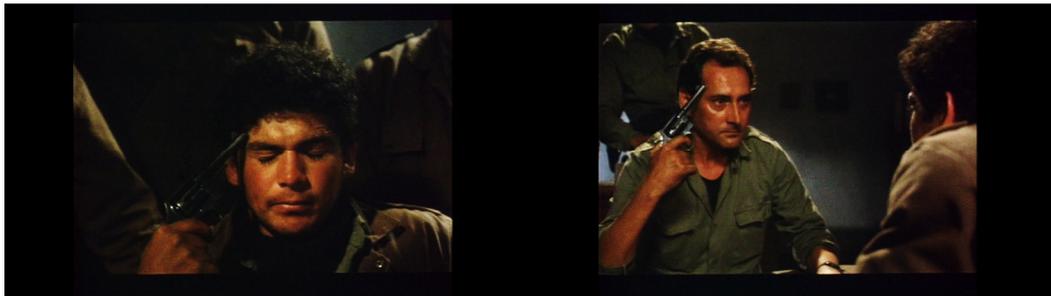
más el muerto de la noche anterior. Soldados y campesinos caminan hasta llegar a un barranco en donde ordenan a los inocentes colocarse en fila al borde de la caída. La muerte de los pobladores es inminente, Roca lo confirma dando la orden a los cabos que, aunque dudan en un principio, terminan disparando a quemarropa todos menos Vitín Luna.



**4.3.4** 1h36'55'' y 1h37'06''. Roca ordena disparar contra los pobladores. Vitín se resiste y observa como todos sus compañeros disparan.

Roca al darse cuenta que Luna no ha disparado, le ordena que remate al único sobreviviente. Luna se niega a hacerlo, Roca lo golpea y se encarga el mismo de acabar con la vida del herido. Depositán todos los cuerpos en el acantilado y luego los dinamitan. El Teniente regresa con la tropa al cuartel donde el Sargento Moncada, al enterarse, se lamenta y se indigna por el acto; a pesar de todo, Escalante y Gallardo mantienen su mentira. “Criminales, locos de mierda” les reprimina Moncada; Roca comienza a justificar su acción cuando Vitín, desde la prisión, le grita “mentiroso y maricón” y le reta a probar su valentía con la ruleta rusa. Moncada intenta disuadirlos de cometer tal estupidez más ambos están seguros de querer hacerlo.

A Luna le toca el primer disparo, “6 tiros Roca, le toque a quien le toque” dice Vitín, dándonos también la información de cuantos intentos tiene cada uno: tres. El primer disparo de Luna no contiene una bala y el de Roca tampoco, el Teniente se ve más nervioso que el mismo Luna, tiembla al hace su segundo disparo. Sólo quedan dos intentos y le toca a Luna, el sargento intenta detenerlos. Luna, con miedo, hacer su tercer disparo y se salva evidentemente el último tiro, que contiene la bala, le toca a Roca. Roca no quiere hacerlo, tiembla, no puede hacerlo.



**4.3.5** 1h47'35'' y 1h51'27''. El primer disparo del juego y Luna se salva. Roca tiene el último disparo con la bala, su terror es eminente.

Roca se acobarda y no puede disparar, le pide a Luna que él lo mate. Vitín coge el arma y dispara a la pared “estás muerto Roca” le dice y se va del cuartel. Gallardo lo busca afuera, le dice que deben mantenerse juntos para no pagar las consecuencias, sin embargo Vitín se sigue alejando hasta salir del pueblo. Vuelve la voz del narrador que nos dice que por desertar le espera una expulsión e incluso la cárcel, mientras vemos como Luna se aleja por el camino.

Como mencionamos en *Bajo la Piel*, Lombardi muchas veces deja el desarrollo de la historia para mostrar el desarrollo del personaje en ella. Es así que cuando llega Roca y Luna lo mira como una figura paterna, los abusos de Roca no tienen como fin principal denunciar los excesos de las tropas armadas, sino destruir la imagen glorificada que Vitín tenía del Teniente. Asimismo, los excesos de Gallardo no generan reacción alguna en Luna quien no denuncia la violación, ni hace nada por detener la masacre de los inocentes. Incluso al final, después de haber derrotado en un juego de “hombría” al Teniente Roca y teniendo la postura del Sargento Moncada para denunciar lo acontecido a los pobladores, prefiere huir del lugar y dejar todo atrás.

Sin embargo, la construcción y los desarrollos del personaje sí tienen una crítica a lo acontecido en el conflicto armado interno. Primero, nunca se nos presenta un rostro que podamos asociar con Sendero Luminoso, incluso no se verifica por completo que el poblador que capturan al inicio perteneciera al PCP-SL. Es tanta la falta de materialización de los terroristas que incluso hay un aura de omnipresencia en todo el pueblo de Chuspi, omnipresencia que mal interpretada y con un fuerte racismo puede llevar a algunos a materializar el espíritu subversivo mostrado con los únicos indígenas que encuentran en toda la película, justificando así algunos excesos que ocurrieron en la pantalla y en la realidad.

También tenemos la construcción de los agentes del orden. El Teniente Basurto, muerto por un descuido, demuestra la ignorancia que se tenía en cuanto a los procedimientos de Sendero Luminoso; Gallardo es el limeño que se unió al ejército por el poder y que

aceptó su traslado sólo para realizar méritos y obtener más poder aún, El Teniente Roca es la imagen del abuso cometido a raíz del temor interno, de malas decisiones y de los maltratos realizados contra la población a la que dañan, roban y amenazan para que SL no tenga la oportunidad de hacerlo antes y se lleven ellos los beneficios. Por otro lado tenemos al Sargento Moncada, quien se muestra como la imagen de autoridad con una moral correcta y bien definida y sin embargo no tiene el poder (o coraje) para actuar al respecto; mientras Vitín Luna es el soldado con el que más se pueden identificar la mayoría de los peruanos, aquel que no entiende nada del conflicto, que conoce todos los abusos e igual calla o huye para asegurar su salvación propia antes de siquiera intentar hacer justicia, tanto así que el “duelo” que sostiene con Roca en la ruleta rusa, es más un reto de ego a ego (uno bueno y otro malo) que por intentar un juicio honesto contra el Teniente.

En cuanto al *suspense*, vemos que Lombardi vuelve a utilizarlos para intensificar las emociones respecto a las decisiones de un personaje (el protagonista). Tenemos, por ejemplo, cuando Vitín decide callar ante la violación de Julia por Gallardo e incluso cuando la misma víctima pide apoyo al hacer la denuncia, esperamos que la ayude pero no tiene el coraje de emitir su juicio. Esto nos prepara para la siguiente acción, cuando Roca detiene a todos los vecinos que se encontraban en la fiesta, Vitín se entera por una fuente confiable que Gallardo miente y que los abusos que sufren son injustos, más ya sabemos que Luna volverá a callar como calló ante la denuncia de Julia.

Durante el juego de la ruleta rusa cerca al final, sabemos que Vitín no puede morir siendo él el protagonista y uno de los pocos con la consciencia limpia, tal vez por eso no llega con gran sorpresa que a Roca le tocará la bala en el último disparo. Sabemos, a su vez, que aunque Roca reclama ser valiente, sus acciones son las de un cobarde y que no tendrá la valentía de dispararse y por tanto entrega el arma a Luna quien yerra el disparo a propósito para luego huir del lugar. Aunque se nos muestra un camino largo y peligroso para Vitín, terminando la historia en ese momento, se nos hace fácil pensar que Luna llegó a salvo a otro pueblo en donde tampoco hizo la denuncia por su propia cobardía.

## CONCLUSIONES

Según lo revisado en el cuerpo de esta investigación, llegamos a las siguientes conclusiones:

1.- Las historias siguen cumpliendo una función moldeadora de la sociedad. En un principio enseñaron acciones prácticas para la sobrevivencia del hombre y su vida en conjunto, y actualmente también ayudan a formar una cultura y una sociedad determinadas.

2.- Nuestras experiencias diarias y el contexto histórico, social y cultural en el que vivimos condicionan nuestra percepción de acciones y hechos, haciendo que esperemos ciertas reacciones reconocibles bajo un contexto y unas condiciones específicas. Es así que tenemos una predisposición al encarar una película debido a un *background* de años de estilos cinematográficos lo cual hace que esperemos ciertos comportamientos de los personajes, así como resoluciones específicas en la historia.

3.- EL *suspense* se vale de nuestros contextos y conocimientos previos para lograr intensificar emociones en los espectadores; por tanto, podemos decir que, la “Paradoja del suspense” nace debido a la errónea interpretación de que sin incertidumbre no hay suspenso, está paradoja y la necesidad imperativa de incertidumbre quedan descartadas del *suspense* en el cine.

4.- EL *suspense* aparece por primera vez en el cine bajo la dirección del estadounidense D. W. Griffith, quien se vio influenciado por la literatura de Charles Dickens, y es luego modificado y mejorado por la técnica narrativa cinematográfica empleada por el director británico Alfred Hitchcock quien, a su vez, utilizó los aportes del cine soviético de los años 20 y del expresionismo alemán.

5.- El *suspense* tiende a tener poco contenido intelectual y moral ya que así es más fácil mantener al público al tanto de todo lo que debe saber, centrándose en el manejo de las emociones de los espectadores. Asimismo, esta falta de interés por el contenido de la película puede derivar en historias nocivas para la sociedad, en el caso de Griffith y su educación bajo principios de supremacía blanca del sur de Estados Unidos, en racismo y machismo; y en el caso de Hitchcock y su educación fuertemente católica de supremacía del varón sobre la mujer, en misoginia.

6.- Según los casos analizados se ha identificado una estructura de *suspense* utilizada en la técnica narrativa cinematográfica del director Alfred Hitchcock, sin que esto signifique que sea la única forma de lograr *suspense* ni que sea necesariamente la mejor: Conocimiento previo, para delimitar las expectativas del público; Iniciador de suspenso, complicación en la historia; Elementos de stress, complicaciones que alejan al protagonista y/o público del clímax; Desenlace y clímax, que no siempre son lo mismo, el momento en que no hay más complicaciones y la realización de la hipótesis del espectador. Asimismo, esta estructura puede y ha sido aplicada, previa adaptación, a distintos géneros cinematográficos y con el fin de intensificar emociones.

7.- Se considera a *El Vientre* como la primera película peruana de *suspense*, desarrollada bajo la misma técnica y estructura encontrada en las producciones de Hitchcock y además con la misma escasez de contenido intelectual, lo que hace que las emociones sean más fáciles de alcanzar.

8.- El *suspense* como elemento narrativo ha sido utilizado en otros géneros desarrollados en el Perú con la estructura mencionada anteriormente y previa adaptación y con el fin de intensificar emociones.

## BIBLIOGRAFÍA

- Allen, R., & Turvey, M. (2003). *Camera Obscura, Camera Lucida*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Aumont, J. (1992). *La Imagen*. España: Paidós.
- Aumont, J. (2004). *Las Teorías de los Cineastas*. España: Paidós.
- Bach, E., & Darder, P. (2002). *Sedúctete para Seducir*. España: Paidós.
- Barrowman, K. (5 de Setiembre de 2012). *The Sublime Stupidity of Alfred Hitchcock*. Recuperado el 8 de Julio de 2015, de International Journal of Žižek Studies: <http://zizekstudies.org/index.php/ijzs/article/viewFile/398/443>
- Bazin, A. (1977). *El cine de la crueldad*. España: Ediciones Mensajero.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP.
- Bedoya, R. (1997). *Un cine reecontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (2009). *El cine silente en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (2009). *El cine sonoro en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (2015). *El cine peruano en tiempos digitales*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bordwell, D. (1996). *La Narración en el Cine de Ficción*. España: Paidós.
- Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells It*. Estados Unidos: University of California Press.
- Boyd, D., & Palmer, R. B. (2006). *After Hitchcock: Influence, Imitation and Intertextuality*. Estados Unidos: University of Texas Press.
- Brook, T. (6 de Febrero de 2005). *The Birth of a Nation: The most racist movie ever made?* Recuperado el 8 de Julio de 2015, de BBC: <http://www.bbc.com/culture/story/20150206-the-most-racist-movie-ever-made>
- Burget, M. (2013). *Works of Alfred Hitchcock: An Analysis*. República Checa: Tesis magistral para la Masaryk University.

- Campbell, J. (2000). *Los mitos en el tiempo*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Cano, P. (2002). *De Aristóteles a Woody Allen*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Carroll, N. (2001). *Beyond Aesthetics*. Estados Unidos: Cambridge University Press.
- Carroll, N. (2003). *Engaging the Moving Image*. Estados Unidos: Yale University.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (2010). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chaplin, C. (Dirección). (1925). *Gold Rush, The* [Película].
- Cheong, Y.-G., & Young, R. M. (2008). Narrative Generation for Suspense: Modeling and Evaluation. En U. Spierling, & N. Szilas, *Interactive Storytelling* (págs. 144-155). Alemania: Springer BH.
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR). (28 de Agosto de 2003). *Informe final*. Recuperado el 1 de Julio de 2015, de Comisión de la Verdad y la Reconciliación: <http://cverdad.org.pe/ifinal/>
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR). (2004). *Hatun Willakuy*. Lima: Comisión de la Entrega de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación.
- Coppola, F. F. (Dirección). (1972). *Godfather, The* [Película].
- Darren Aronofsky: *Movies in Your Brain*. (5 de Agosto de 2014). Recuperado el 4 de Setiembre de 2015, de The Academy of Motion Picture Arts and Sciences: <https://youtu.be/qSbA9MT3-V8>
- Darwin, C. (1872). *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Londres: John Murray.
- De Palma, B. (Dirección). (1976). *Carries* [Película].
- De Sousa, R. (21 de Enero de 2013). *Emotion*. Recuperado el 7 de Julio de 2015, de The Stanford Encyclopedia of Philosophy: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/emotion/>
- Degregori, C. I. (2011). *El Surgimiento de Sendero Luminoso*. Lima: Insituto de Estudios Peruanos IEP.
- Derry, C. (2009). *Dark Dreams 2.0*. Estados Unidos: McFarland & Company.
- Descartes, R. (2010). *Las Pasiones del Alma*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Donen, S. (Dirección). (1958). *Indiscreet* [Película].
- Eco, U. (1977). *Cómo se hace una tesis*. España: Editorial Gedisa.

- Eco, U. (1993). *Lector in Fabula*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Efecto Kulechov explicado por Alfred Hitchcock*. (2012). Recuperado el 8 de Julio de 2015, de Youtube: <https://youtu.be/BpxYzs8hj3A>
- Eisenstein, S. (Dirección). (1925). *Acorazado Potemkin* [Película].
- Eisenstein, S. (1958). *La Forma del Cine*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- Eliade, M. (1968). *Mito y Realidad*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Español, S. (2004). *Cómo hacer cosas sin Palabras*. Madrid: A. Machado Libros S.A.
- Experimental study of apparent behavior. Fritz Heider & Marianne Simmel*. (1944). Recuperado el 20 de Julio de 2015, de Youtube: <https://youtu.be/n9TWwG4SFWQ>
- Fabe, M. (2004). *Closely watched films: an introduction to the art of narrative film technique*. Estados Unidos: University of California Press.
- Fernández-Moris, D. (Dirección). (2013). *Cementerio General* [Película].
- Flores-Guerra, P., Huayhuaca, J., Tamayo, A., & Lombardi, F. (Dirección). (1978). *Cuentos Inmorales* [Película].
- Foucault, M. (1968). *Las Palabras y Las Cosas*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Frome, J., & Smuts, A. (2004). Helpless Spectators: Generating Suspense in Videogames and Film. *TEXT Technology*, 13-34.
- García, F. (2006). *Humor y Psicoanálisis: Una lectura de los textos de Freud*. Madrid: Universidad Complutense.
- García, R. (2003). *La realización cinematográfica*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Garrett, G. (1999). Hitchcock's women on Hitchcock. *Literature Film Quarterly*, 278-289.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Gottschall, J. (2012). *The Storytelling Animal*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Gottschall, J., & Sloan Wilson, D. (2005). *The Literary Animal. Evolution and the Nature of Narrative*. Estados Unidos: Northwestern University Press.
- Griffith, D. W. (Dirección). (1915). *Birth of a Nation, The* [Película].
- Griffith, D. W. (Dirección). (1916). *Intolerance* [Película].

- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona: Editorial Gistavo Gili S.A.
- Haeffner, N. (2005). *Alfred Hitchcock*. Inglaterra: Pearson.
- Hasson, U., Landesman, O., Knappmeyer, B., Vallines, I., Rubin, N., & Heeger, D. (2008). Neurocinematics: The Neuroscience of Film. *Bergham Journals*, 1-26.
- Historia del Cine Ruso*. (2010). Recuperado el 8 de Julio de 2015, de Rusopedia: [http://rusopedia.rt.com/cultura/cine/issue\\_109.html](http://rusopedia.rt.com/cultura/cine/issue_109.html)
- Hitchcock, A. (Dirección). (1946). *Notorious* [Película].
- Hitchcock, A. (Dirección). (1948). *Rope* [Película].
- Hitchcock, A. (Dirección). (1954). *Rear Window* [Película].
- Jones, K. (Dirección). (2009). *Everybody's fine* [Película].
- Keating, P. (2006). Emotional Curves and Linear Narratives. *The Velvet Light Trap*, 4-15.
- King, S. (19 de Setiembre de 2004). *Decried from Day One*. Recuperado el 8 de Julio de 2015, de Los Angeles Time: <http://articles.latimes.com/2004/sep/19/entertainment/ca-susan19>
- Krohn, B. (2010). *Alfred Hitchcock*. España: Cahiers du Cinema.
- Kulechov, L. (1956). *Tratado de la realización cinematográfica*. Argentina: Editorial Futuro.
- Le Poidevin, R. (6 de Abril de 2015). *The Experience and Perception of Time*. Recuperado el 8 de Julio de 2015, de The Stanford Encyclopedia of Philosophy: <http://plato.stanford.edu/entries/time-experience/>
- Leitch, T. (2004). *Crime Films*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lombardi, F. (Dirección). (1988). *Boca del Lobo, La* [Película].
- Lombardi, F. (Dirección). (1996). *Bajo la Piel* [Película].
- López-Ballesteros, L. (1977). *Freud para todos*. Buenos Aires: Editorial Santiago Rueda.
- Luccio, R. (Julio de 2011). *The Legacy of Gestalt Psychology*. Recuperado el 8 de Julio de 2015, de HumanaMente: [http://www.humanamente.eu/PDF/Issue17\\_Complete.pdf](http://www.humanamente.eu/PDF/Issue17_Complete.pdf)
- Lumenick, L. (7 de Febrero de 2015). *Why "Birth of a Nation" is still the most racist movie ever*. Recuperado el 8 de Julio de 2015, de New York Post:

<http://nypost.com/2015/02/07/why-birth-of-a-nation-is-still-the-most-controversial-movie-ever/>

- Lyden, J. (2003). *Film as Religion*. Estados Unidos: New York University Press.
- Mag Uidhir, C. (2011). An Eliminativist Framework for Theory of Suspense. *Philosophy and Literature*, 121-133.
- Mag Uidhir, C. (2011). The Paradox of Suspense Realism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 161-171.
- Martinet, J. (1976). *Claves para la semiología*. Madrid: Editorial Gredos.
- McGowan, T. (2007). *The Real Gaze Film Theory after Lacan*. Estados Unidos: State University of New York Press.
- Meyer, C. (2007). *El Libro Negro del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Mota, I. H. (1988). *Diccionario de la comunicación Tomo II*. Madrid: S.A. Thomson Paraninfo.
- Murnau, F. W. (Dirección). (1924). *Último, El* [Película].
- Narvárez Torregroza, D. (2008). *La visión cinematográfica de D. W. Griffith*. Recuperado el 8 de Julio de 2015, de Universidad de Sevilla: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame3/estudios/1.3.pdf>
- Peele, S. (1986). Personality, Pathology and the Act of Creation: The Case of Alfred Hitchcock. *Biography*, 202-218.
- Pérez Villareal, L. (2001). *Cine y Literatura: Entre la realidad y la imaginación*. Quito: Abya-Yala.
- Prince, S. (2003). *Classical Film Violence*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Protzel, J. (2009). *Imaginario sociales e imaginarios cinematográficos*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Rains, D. (2004). *Principios de neuropsicología humana*. México: McGraw-Hill Interamericana.
- Real Academia de la Lengua Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 9 de Agosto de 2015, de [www.rae.es](http://www.rae.es)
- Rodríguez, D. (Dirección). (1998). *Colchón, El* [Película].
- Rodríguez, D. (Dirección). (2008). *Acuarelista, El* [Película].
- Rodríguez, D. (Dirección). (2014). *Ventre, El* [Película].

- Romaguera I Ramio, J. (1999). *El Lenguaje Cinamográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Rubin, M. (1999). *Thrillers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ryall, T. (1996). *Alfred Hitchcock and the British Cinema*. Londres: The Athlone Press.
- Sadoul, G. (1977). *Historia del cine mundial desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Siglo XXI.
- Sanchez, J. (1993). *Estructuras Narrativas en el Cine Mudo (De Lumiere a Griffith)*. Madrid: Tesis Doctoral para la Universidad Complutense de Madrid.
- Smith, B. (1988). *Foundations of Gestalt Theory*. Munich y Viena: Philosophia Verlag.
- Smuts, A. (2008). The Desire-Frustration Theory of Suspense. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 281-290.
- Smuts, A. (6 de Julio de 2009). *The Paradox of Suspense*. Recuperado el 7 de Julio de 2015, de The Stanford Encyclopedia of Philosophy:  
<http://plato.stanford.edu/archives/fall2009/entries/paradox-suspense/>
- Spoto, D. (1986). *Alfred Hitchcock, el lado oscuro de un genio*. Espala: Ultramar Editores.
- Tafur, R. (1995). *La tesis universitaria*. Perú: Ediciones Mantaro.
- The Birth of a Nation and Black Protest*. (2015). Recuperado el 8 de Julio de 2015, de Roy Rosenzweig Center for History and New Media:  
<http://chnm.gmu.edu/episodes/the-birth-of-a-nation-and-black-protest/>
- Tirard, L. (2004). *Lecciones de cine: Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos*. Barcelona: Paidós.
- Truffaut, F. (1974). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tsang, J., & Ruiz, P. (2010). *Confesiones fílmicas*. Perú: Solar central.
- Turner, B. (2005). *Acoustic Ambience in Cinematography: An Exploration of the Descriptive and Emotive Impact of the Aural Environment*. Durban: University of KwaZulu.
- Vásquez Liñán, M. (Setiembre de 2002). *El cine soviético y la creación del héroe*. Recuperado el 8 de Julio de 2015, de Razón y Palabra:  
<http://www.razonypalabra.org.mx/seducion/2002/septiembre.html#2>
- Velarde, Á. (Dirección). (2003). *Destino no tiene favoritos, El* [Película].

- Walter Murch and Jon Favreay: *Movies in Your Brain*. (31 de Julio de 2014).  
Recuperado el 8 de Julio de 2015, de The Academy of Motion Picture Arts and Sciences: <https://youtu.be/olpWUPhesnc>
- Wartengerb, T. (30 de Julio de 2015). *Philosophy of Film*. Recuperado el 4 de Agosto de 2015, de The Stanford Encyclopedia of Philosophy:  
<http://plato.stanford.edu/entries/film/>
- Webber, R. (2007). *"Director of Audiences", a study of Alfred Hitchcock's manipulation on his audiences*. Johannesburgo: University of Witwatersrand.
- West, R., & Turner, L. (2005). *Teoría de la comunicación: Análisis y aplicación*. España: McGraw-Hill.
- Wienne, R. (Dirección). (1920). *Gabinete del Dr. Caligari, El* [Película].
- Wimmer, R., & Dominick, J. (2001). *Introducción a la investigación de medios masivos de comunicación*. México: International Thomson Editores.
- Wood, R. (1965). *El Cine de Hitchcock*. México: Ediciones Era S.A.
- Yontef, G. (2004). The Relational Attitude in Gestalt Therapy Theory and Practice. *International Gestalt Journal*, 15-34.
- Žižek, S. (2010). *Everything you always wanted to know about Lacan but were afraid to ask Hitchcock*. Reino Unido: Verso.

## **ANEXOS**



Marque con una “X” el cuadro que mejor corresponda para usted.

	La he visto y recuerdo bien	La he visto pero no recuerdo	No la he visto pero sé la historia	No la he visto pero conozco detalles	No la he visto ni conozco el film
<b>Boca del Lobo, La</b> <i>(Lombardi)</i>	X				
<b>Burn After Reading</b> <i>(Coen)</i>					X
<b>Eyes Wide Shut</b> <i>(Kubrick)</i>			X		
<b>Frenzy</b> <i>(Hitchcock)</i>					X
<b>Gold Rush</b> <i>(Chaplin)</i>					X
<b>Madeinusa</b> <i>(Llosa)</i>	X				
<b>Moonrise Kingdom</b> <i>(Anderson)</i>	X				
<b>Moulin Rouge</b> <i>(Luhrmann)</i>			X		
<b>North by North West</b> <i>(Hitchcock)</i>				X	
<b>Notorious</b> <i>(Hitchcock)</i>					X
<b>Psycho</b> <i>(Hitchcock)</i>			X		
<b>Rushmore</b> <i>(Anderson)</i>					X
<b>Tinta Roja</b> <i>(Lombardi)</i>		X			
<b>Vertigo</b> <i>(Hitchcock)</i>					X
<b>Ventre, El</b> <i>(Rodriguez)</i>	X				



Marque con una “X” el cuadro que mejor corresponda para usted.

	La he visto y recuerdo bien	La he visto pero no recuerdo	No la he visto pero sé la historia	No la he visto pero conozco detalles	No la he visto ni conozco el film
<b>Boca del Lobo, La</b> <i>(Lombardi)</i>					X
<b>Burn After Reading</b> <i>(Coen)</i>		X			
<b>Eyes Wide Shut</b> <i>(Kubrick)</i>					X
<b>Frenzy</b> <i>(Hitchcock)</i>					X
<b>Gold Rush</b> <i>(Chaplin)</i>					X
<b>Madeinusa</b> <i>(Llosa)</i>	X				
<b>Moonrise Kingdom</b> <i>(Anderson)</i>	X				
<b>Moulin Rouge</b> <i>(Luhrmann)</i>		X			
<b>North by North West</b> <i>(Hitchcock)</i>					X
<b>Notorious</b> <i>(Hitchcock)</i>					X
<b>Psycho</b> <i>(Hitchcock)</i>	X				
<b>Rushmore</b> <i>(Anderson)</i>	X				
<b>Tinta Roja</b> <i>(Lombardi)</i>					X
<b>Vertigo</b> <i>(Hitchcock)</i>				X	
<b>Viente, El</b> <i>(Rodriguez)</i>					X



Marque con una “X” el cuadro que mejor corresponda para usted.

	La he visto y recuerdo bien	La he visto pero no recuerdo	No la he visto pero sé la historia	No la he visto pero conozco detalles	No la he visto ni conozco el film
<b>Boca del Lobo, La</b> <i>(Lombardi)</i>			X		
<b>Burn After Reading</b> <i>(Coen)</i>			X		
<b>Eyes Wide Shut</b> <i>(Kubrick)</i>				X	
<b>Frenzy</b> <i>(Hitchcock)</i>				X	
<b>Gold Rush</b> <i>(Chaplin)</i>	X				
<b>Madeinusa</b> <i>(Llosa)</i>		X			
<b>Moonrise Kingdom</b> <i>(Anderson)</i>	X				
<b>Moulin Rouge</b> <i>(Luhrmann)</i>			X		
<b>North by North West</b> <i>(Hitchcock)</i>					X
<b>Notorious</b> <i>(Hitchcock)</i>					X
<b>Psycho</b> <i>(Hitchcock)</i>	X				
<b>Rushmore</b> <i>(Anderson)</i>	X				
<b>Tinta Roja</b> <i>(Lombardi)</i>	X				
<b>Vertigo</b> <i>(Hitchcock)</i>	X				
<b>Ventre, El</b> <i>(Rodriguez)</i>				X	

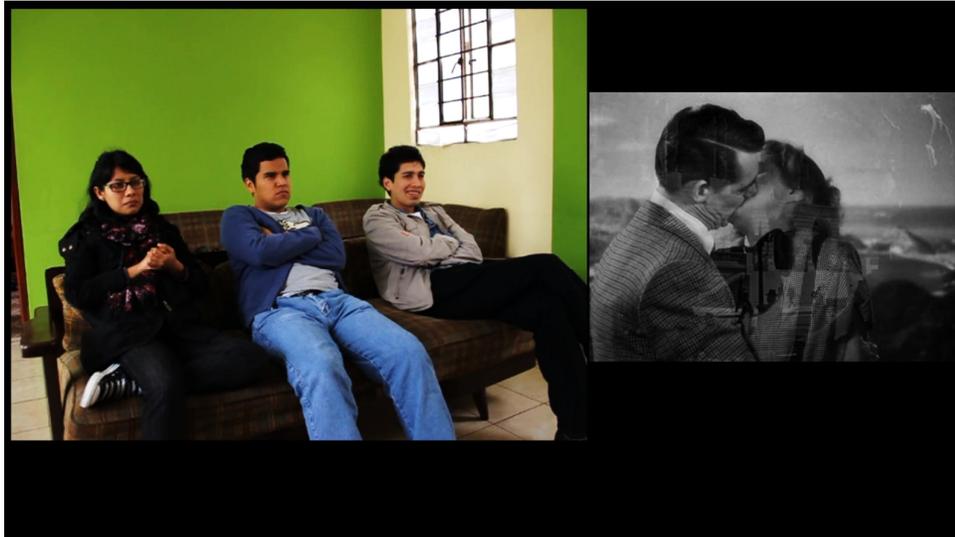
## Anexo 2: Reacciones de los participantes al video seleccionado



**A2.1** 7'36''. Los participantes reaccionan ante los gags utilizados para amenizar la pesada exposición de hechos en la primera parte de la película.



**A2.2** 9'39''. El público sigue atento la primera parte de la historia, cuando dan a conocer el conocimiento previo requerido para alcanzar el suspense.



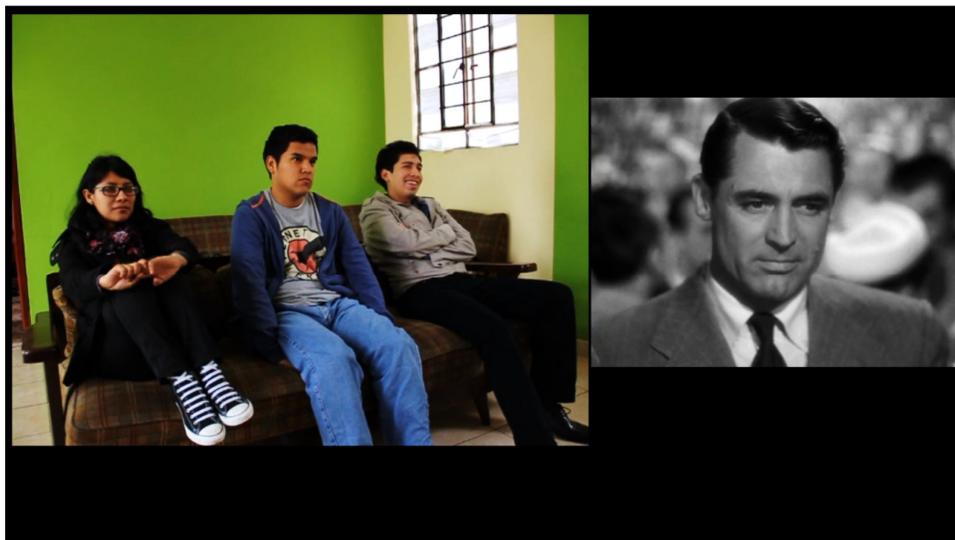
**A2.3 21'41''.** Devlin y Alicia comienzan una relación amorosa en plena investigación, creando así una segunda línea narrativa que contrapesa la historia policial detrás.



**A2.4 29'05''.** Devlin debe explicarle a Alicia que su misión es entregarse a otro hombre, siguiendo con la yuxtaposición de la línea narrativa romántica y policial



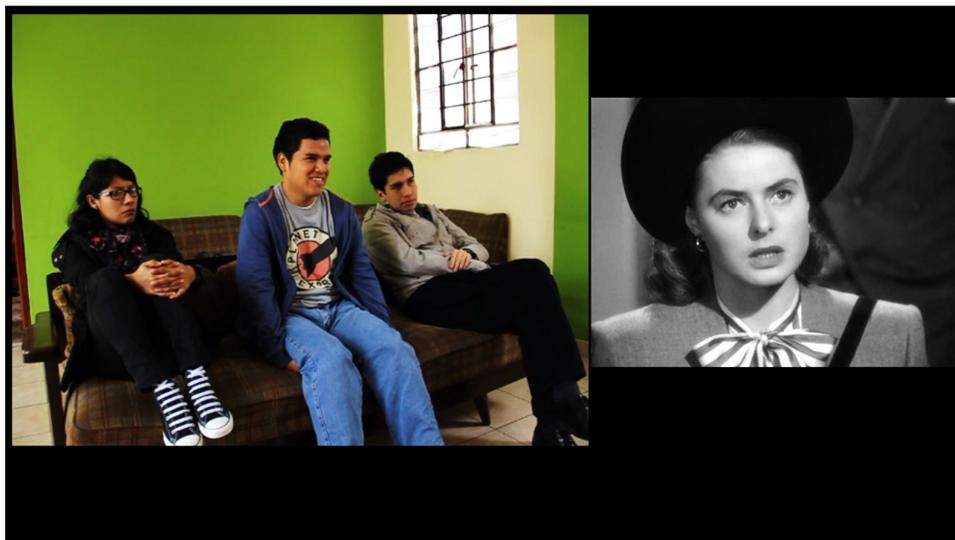
**A2.5 43'35''.** Durante una cena formal a la que asiste Alicia, uno de los partidarios nazi muestra nerviosismo al encontrar una botella de vino en el comedor. Su sospechosa reacción hace que Alicia se entere de la importancia de lo que puede a ver en la bodega de vinos, y que el grupo nazi decida eliminar al colaborador.



**A2.6 48'37''.** Siguiendo el veyven de la historia romántica, nos enteramos que Alicia se acostó con Alexander como parte de su misión. Los participantes reaccionan entusiasmados por el nuevo nudo narrativo.



**A2.7 50'23''.** Después de la reveladora conversación entre Alicia y Devlin, nos enteramos que Alexander estuvo observando toda la conversación desde lejos. Los participantes reaccionan emitiendo un pequeño suspiro al enterarse lo cerca que estuvo de descubrirse las verdaderas intenciones de los agentes.



**A2.8 53'16''** Alicia comenta a la agencia y a Devlin que Alexander le ha pedido matrimonio. Tanto el orgullo de Alicia como de Devlin los empuje a entrarse más en la misión y no ceder a sus sentimientos



**A2.9** 1h02'19''. Alicia logra quedarse con la llave de la bodega que Alexander cuida con celosidad. Tras un momento de fuerte suspenso en que el alemán por poco descubre la llave en la mano de su esposa.



**A2.10** 1h08'58''. Durante la investigación de la bodega se nos presenta un elemento de stress: las botellas de champagne. Al agotarse esta bebida, Alexander tendrá que ir a la bodega y se percatará que su llave no se encuentra en el llavero. A esto se le suma la sorpresiva ruptura de una botella de vino, que es el medio por el que descubren el uranio en las botellas.



**A2.11h09'34''**. Mientras Alicia y Devlin continúan su investigación, en la fiesta se ha acabado el champagne y, por ende, el tiempo que tenían los agentes para investigar. Es inminente que Alexander los encontrará en el sótano en la bodega o cerca de ella.



**A2.12h10'36''**. Alexander sorprende a los agentes cerca a la bodega. Devlin para ocultar su misión, decide besar a Alicia. Alexander así, confirma sus sospechas de que Devlin está enamorado de su, ahora esposa, Alicia; además de encontrar sospechoso que la llave de la bodega no esté en su llavero.



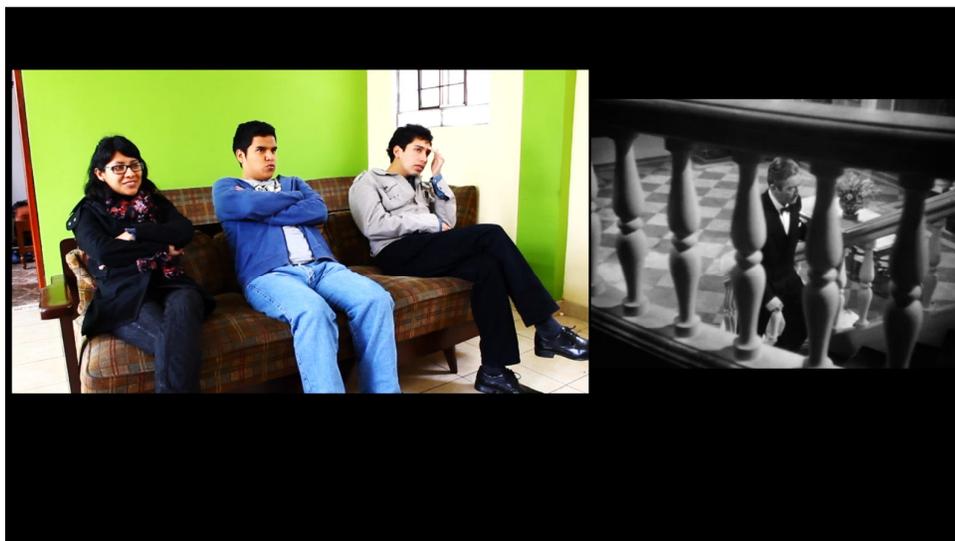
**A2.13** 1h14'54''. Durante la noche, Alicia devuelve la llave a su lugar correspondiente. Alexander, al encontrar la llave, no puede negar por más tiempo que se ha casado con una espía estadounidense. Lamento y expectación de parte de los participantes cuando la llave vuelve al llavero.



**A2.14** 1h15'43''. Alexander se dirige a la bodega para inspeccionar las acciones de los agentes. Revisando el año de las botellas se percata que hay un año repetido "1940". Al buscar debajo del estante encuentra los restos de la botella del siguiente año. Alexander comprende que han descubierto su verdadero contenido.



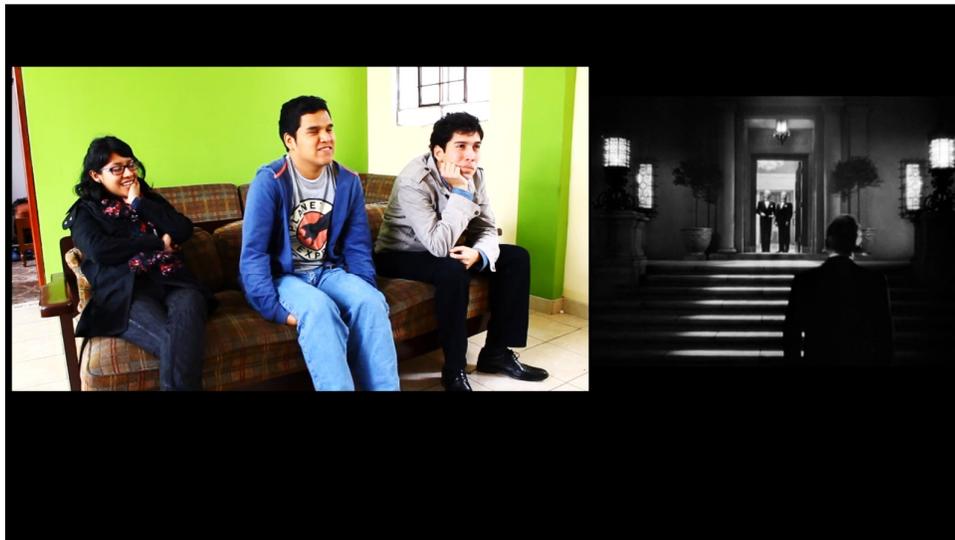
**A2.15** 1h27'30''. Tras conversar con su madre, los alemanes deciden eliminar a la agente. Sin embargo, la madre sugiere que debe ser de una forma sutil ya que si los demás compañeros se enterasen del error de Alexander, no tendrían compasión con él. Tras este rebelador diálogo, se nos muestra la taza de café con el veneno que, de a pocos, consumo a Alicia. Ella lo confirma después de la alarmante reacción que tienen cuando el científico alemán casi toma de la taza de Alicia.



**A2.16** 1h38'00''. Devlin al enterarse que Alicia ha estado faltando a sus reuniones con la agencia presume que ha vuelto a emborracharse. Sin embargo, para despejar esta duda acude a su casa donde se entera que está enferma. Sin consultar con nadie entra hasta la habitación para rescatarla. Alexander, sorprendido por la visita del agente, sale de su reunión con los demás colaboradores nazis y comienza a subir mientras Devlin y Alicia salen del cuarto



**A2.17** 1h39'36''. Sus compañeros se percatan que algo extraño sucede ahí, al ser preguntado por la situación, Alexander responde tarde y levanta sospechas de los agentes nazis



**A2.18** 1h40'44''. Devlin y Alicia salen de la mansión con la excusa de llevar a la agente al hospital. Cuando se pensaba que Alexander podía escapar con ellos, Devlin cierra la puerta y conduce dejando atrás al alemán. Todo suspenso llega a su clímax mientras Alexander regresa derrotado a enfrentar su castigo.

### **Anexo 3: Entrevista a profundidad**

La siguiente entrevista se realizó el sábado 16 de agosto del 2014, tras la visualización de la película *Notorious* (1946) del director Alfred Hitchcock, y tuvo una duración aproximada de 1 hora; los participantes de la entrevista fueron los mismos que participaron en la experiencia de la proyección de la película: CYNTHIA ESPINOZA, GUILLERMO LINDO y ANIBAL SOTOMAYOR.

**ENTREVISTADOR:** Primero unas preguntas generales acerca del cuestionario que llenaron la semana pasada. Aníbal tu dijiste en la pregunta de ¿Qué tan frecuente ve películas?, Usualmente. ¿Cuántas películas ves en una semana?

**ANIBAL:** Yo diría que 2 por quincena.

**E:** ¿Cynthia, tú?

**CYNTHIA:** También, 2 por quincena.

**E:** Y, Guillermo, tú pusiste “casi siempre”. ¿Qué número le pondrías por semana?

**GUILLERMO:** ¿Por número te refieres a cantidad de películas? Yo creo que por semana veo 3 películas.

**E:** Cynthia, tú al elegir tus géneros favoritos, tus dos primeros puestos fueron dos tipos de drama. En tu opinión, ¿Qué películas encajan en estos géneros?

**C:** En el primero, creo, *The Royal Tennenbaums*; y en el segundo, ahorita se me ocurre, *Donny Darko*.

**E:** Anibal tú en el tercer puesto pusiste thriller psicológico, ¿Qué películas encajan en este género, en tu opinión?

**A:** En thriller psicológico, creo que podrían ser *El Club de la Pelea*, probablemente *Requiem for a Dream* y películas de ese estilo.

**E:** Y Guillermo tú pusiste en tu primer lugar Thrillers, ¿qué películas crees que encajan en este género?

**G:** Yo podría poner como primero *Natural Born Killers* y *Pulp Fiction*

**E:** Bien, y sobre la película que acabamos de ver, ¿fue de tu agrado, Guillermo? ¿Te gustó?

**G:** Sí

**E:** ¿Cynthia, Anibal?

**C:** Sí

**A:** Sí

**E:** ¿Se llegaron a conectar con la historia, con los personajes?

**C:** Sí, más o menos, es decir, creo que no tanto por las cámaras. Además yo disfruto más de las películas de noche y viendo sola.

**E:** ¿Tú crees que de tener esos elementos te hubieras conectado?

**C:** Sí, yo creo que sí.

**E:** ¿Y tú, Anibal?

**A:** Sí,

**E:** Bien, Cynthia, ¿puedes describir la historia de la película, en tus propias palabras?

**C:** Esta joven que viene de una familia adinerada, corrupta, en la cual ella no está ligada en estos tipos de hábitos, y que es llamada por, no sé si es el FBI, pero por cierto comité de policía que quieren descubrir a otra familia que también está ligada a la corrupción y que salía con su familia, así que ella sería el vínculo perfecto para descubrir los secretos.

**E:** ¿Podrías decir que la protagonista de la película es la chica?

**C:** No creo que el protagonista no es el personaje, es decir dentro de los personajes puede que sí, pero creo que el protagonista es más el acto, el que ella tenga que hacer todo eso.

**E:** Guillermo, ¿Tú como describirías la historia de la película?

**G:** Yo creo que es un ejemplo de clásico policial de detectives, pero se nota mucho el conflicto de sentimientos que está presente en cada uno de las escenas a partir del cruce que hay entre Devlin. Yo podría decir que es un thriller con varios rasgos de películas romántica.

**E:** Y, Anibal, ¿Cómo describirías tú la película?

**A:** Yo creo que es en parte una película de espías y una de drama. La historia es prácticamente la chica que es contactada por la agencia de estados unidos, porque quieren descubrir lo que están preparando estos nazis. La contactan a ella porque viene de una familia conocida en Alemania y puede meterse en este círculo que la agencia quiere investigar. Y surge un problema a partir de la relación que entabla con el personaje que la llevó a ese mundo, que le dio la esta misión. La película desarrolla esos dos ejes, la visión de los protagonistas, porque yo considero que los dos son protagonistas, y al mismo tiempo como la relación va afectando esa misión.

**E:** Cynthia, si tuvieras que poner la película en un género, ¿Cuál sería?

**C:** Un drama romántico

**E:** ¿Guillermo?

**G:** Sí, también. Un drama romántico

**E:** ¿Anibal?

**A:** No sé si existe el género “Películas de espías”. Porque es una especie de James Bond con un poco de drama.

**E:** Tengo una lista de escenas en las que probablemente ustedes hayan reaccionado; pero antes de comenzar con la lista, quiero que ustedes elijan dos escenas en las que ustedes crean que su reacción fue mayor, con las que tuvieron más emoción. Si alguien menciona una escena que para ustedes también fue importante, díganlo y elijan otra, al menos que sientan ya no hay más de qué elegir. Bien, entonces, ¿Anibal cuál sería la primera de tus dos escenas?

**A:** Definitivamente la escena que más tensión me causó, fue la escena cuando están en la bodega y descubren que la botella de vino contenía el uranio.

**E:** ¿Guillermo, tú?

**G:** La primera sería la escena cuando están antes de viajar a Brasil y él la besa inesperadamente, esta escena la recuerdo porque la película yo la veía que se iba por otro lado, una película de espionajes, pero pasó esto y le dio un vuelco total y la película fue tomando dos lados que luego se fueron entrelazando.

**E:** ¿Cynthia?

**C:** Para mí la última, en la que Deblin está saliendo de la casa de la chica y todo se había juntado ahí.

**E:** ¿Anibal, tu segunda escena?

**A:** El momento en que la chica descubre que la están envenenando, creo que también fue importante

**E:** ¿Guillermo para ti?

**G:** Creo que la parte final y cuando está siendo envenenada, pero otra escena también puede ser cuando están conversando los agentes de Estados Unidos y comienzan a decir que la chica va a tener que infiltrarse y Devlin muestra su lado humano y no de espía A1, se molesta y ahí es donde deja el champagne. Aunque sus jefes no le prestan mucha importancia

**E:** ¿Cynthia tu escena?

**C:** Sería la escena de la bodega, o cuando está siendo envenenada por el café, porque no sabía cómo se iba a dar cuenta

**E:** ¿Desde un principio todos notaron la estaban envenenando a través del café, o lo descubrieron cuando la protagonista lo descubre?

**C:** No, sí me di cuenta

**A:** Sí, sí.

**E:** ¿Más o menos desde que la mamá sugiere el plan en el cuarto o desde su primera recaída?

**A:** En verdad, desde que la madre plantea que muera lentamente yo intuí que la envenenarían; y luego en la siguiente escena te muestran la taza de café... y me pareció bastante claro que la envenenaban por el café.

**E:** Bueno, repasemos las escenas que tengo anotadas aquí. Una de las escenas que mencionó Guillermo es cuando la agencia comienza a discutir los planes para Alicia, el papel de Ingrid Bergman, cuando Cary Grant rompe su papel de espía. Yo tengo anotadas sus reacciones, pero me gustaría saber cómo creen ustedes que reaccionaron; por ejemplo, Anibal, como crees que reaccionaste tú al verlo.

**A:** Yo creo que me sentí un poco, cómo decirlo, pucha este pata va a hacer mal su trabajo porque tiene sentimientos por la chica, creo que desde el principio siento cierta empatía por el sujeto y cuando le dan la misión, me sentí un poco preocupado de que él no cumple bien su labor.

**E:** Y si tuvieras que ponerle un sentimiento o emoción, ¿Cuál sería?

**A:** Preocupación, un poco de pesimismo quizás.

**E:** ¿Cynthia?

**C:** Me parece un poco tonto de su parte, no estaba tan de acuerdo con su reacción. No sé si es un disgusto, pero es un disgusto leve.

**E:** ¿Guillermo, en tu caso?

**G:** No sé si llegue a decepción, pero sí fue... bueno, es que la escena anterior es que ya se habían acostado en el hotel en Río y ya había cambiado mi expectativa para la película, y luego pasa eso. Me sentí un toque disgustado.

**E:** Luego, en el minuto 34, Devlin y Alicia tienen este plan de encontrarse con Alexander, quien era un antiguo socio de la familia de Alicia, cuando están montando los caballos. ¿Creen que llegaron a sentir empatía para que suceda, es decir cumpla su misión, significando esto que Alicia tenía que alejarse de Devlin? ¿Esperaban ese resultado, o esperaban que falle el plan?

**C:** Por un lado quería que pase porque quería saber hasta dónde llega la historia, pero por otro no quería porque no quería que se malogre la relación de ellos.

**G:** Sí, yo creo que ese plan sí iba a funcionar, pero no pensé que de esa manera, que casi hay un accidente con el caballo, pensé que la iba a reconocer. Y cuando dice que es un rostro que es fácil de recordar, me sorprendió porque pensé que Alexander era despistado.

**C:** Quiero agregar que yo pensé que el plan quedaba ahí, o sea, que como había fallado iba a haber otra escena donde intentaban lograrlo.

**E:** ¿Anibal, en tu caso?

**A:** Yo creo que de todas maneras fue bueno que funcionara el plan, si bien es cierto que iba a haber cierta ruptura con el protagonista, ellos tenían que cumplir la misión, y creo que eso era más importante que lo otro.

**G:** Es que al ser una película de ese corte, y al ser ellos dos agentes. Lo encuentro inevitable, sin importar lo que yo espere.

**E:** Una de las escenas que ninguno de los tres ha mencionado es en la que Alicia tiene que sacar la llave del llavero de Alexander. Él está en la baño, y ella aprovecha esta oportunidad para sacar la llave que siempre está en el bolsillo de su esposo. ¿Cómo creen que reaccionaron en esta escena?

**A:** Tensionados, creo que fue una cuestión de esperar que el tipo no salga y que ella no sea descubierta. Esperando que le salga bien el plan

**G:** A mí me pareció que fue una situación muy práctica, y creo que el manejo de las tomas y como editaron esa parte no me resultó tan tensionado, como cuando el pata se da cuenta que le quitaron la llave, esa escena me pareció más conflictiva. Pero, yo diría que fue una resolución práctica para mostrar las habilidades de la espía.

**C:** Tampoco me causó tanta tensión. De hecho, yo esperaba que esa escena resultara bien y, como dice Guillermo, me causó más tensión, y me pareció tonto, que ella devuelva la llave al llavero.

**E:** Cuando Alicia quita la llave y Alexander sale del baño y le sujeta las manos. La primera mano que ve y besa está vacía...

**C:** Eso me causó más tensión

**E:** ... Y la segunda mano, cuando la va a besar, ella pasa la llave a la otra. ¿Cómo se sintieron en ese momento específico? 18:25

**C:** No sé cómo describirlo pero es como “*What the fuck?*”, ¿en verdad va a pasar eso? Y pensé que la iban a descubrir, y me dio un poco de gracia y “ufff” que no la van a atrapar.

**G:** A mí también me causó gracia, fue por la creatividad que tuvo. Yo pensé que ella iba a tirar la llave, no que lo iba a abrazar y luego tirar la llave. Y todo pasó tan rápido.

**A:** Yo esperaba que ya se había deshecho de la llave, que ya la hubiese escondida. Es más que iba a mostrar las dos manos vacías, pero creo que lo que mostró la película fue aún mejor; porque a mí, personalmente, la tensión me mantuvo en una misma línea desde que ella está sacando las llaves del llavero, y es como que eso punto hay un clímax de tensión, que finalmente termina cuando ella logra hacer esa maniobra.

**C:** Es raro porque cuando besa la primera vez, uno piensa que la llave va a estar ahí, y vemos que no, y vemos la cara de la chica de “¿Qué pasó” y luego va a besar la otra mano y cómo es que hay más tensión, porque si no está en una está en la otra. Yo no lo vi como Aníbal de que Alicia ya no tenía la llave, yo supuse que estaría en una de las dos. Yo pensaba que besaba una mano y ahí quedaba

**E:** Después de esta escena están en una fiesta, Devlin y Alicia, y tienen que ir a la bodega porque ya nos ha dado la historia el conocimiento de que algo extraño pasa ahí. Durante esta escena también tenemos el conocimiento de las botellas de champagne que se van agotando y que Alexander va a tener que ir a la bodega. Y esta escena ustedes lo han señalado como una de máximo tensión, ¿por qué específicamente? Y ¿Qué emoción o sentimiento?

**C:** El hecho de que se rompiera la botella y ver como solucionaban eso, y por otra parte el mozo que le decía a Alexander que hacían falta más botellas de vino.

**E:** ¿Creen que sin el factor de tiempo hubiera sido mayor o menor la sensación de la escena?

**C:** Creo que menor.

**E:** ¿Guillermo?

**G:** Yo tengo una especie de conflicto con que la botella se rompa, porque la única forma de saber que el uranio estaba metido ahí es que la botella se rompa. Pero no pensé que un profesional iba a romper de casualidad la botella. Y el segundo momento cuando

baja Alexander a la bodega y la única solución que encuentra Devlin es besar a la chica. Yo pensaba que ahí iba a haber un reclamo o descarga de ira, pero el pata simplemente se quedó tranquilo sin sospechar de una treta.

**E:** Tú has mencionado el beso como solución a la escena, y antes de eso sabemos que Alexander está bajando. ¿Tú crees saber que Alexander está bajando en ese momento, te ayuda a aumentar la emoción que sentiste?

**G:** Creo que hubiera sido lo mismo, porque cuando el mozo le dice que no hay más champagne, ya sabemos que va a bajar de todas formas.

**C:** No, pero que pasa si el mozo no se acercaba a pedir más champagne.

**G:** Si nunca nos enterábamos me hubiera parecido muy raro que se apuren porque no tenemos ese elemento de que necesita bajar.

**E:** ¿Y la sorpresa de que se aparezca abajo sin esperarlo?

**G:** Porque si tú le quitas el conocimiento de que está bajando y simplemente aparece ahí, me hubiera parecido más impactante.

**E:** Y Anibal, ¿para ti?

**A:** Creo que similar a ellos, pero creo que al hecho que el dueño de la casa baje, también había la preocupación por la botella que habían roto. Creo que habría mantenido cierta tensión en cubrir el error. Y respecto a la solución de besar a la chica,

me parece bastante acertado porque era mostrar la realidad de su romance a la realidad de que lo están investigando. Creo que los dos puntos de tensión fueron que rompan la botella y que el personaje los sorprenda.

**E:** ¿Y crees que hubiera sido más efectivo que sea una sorpresa que aparezca Alexander, o crees que fue mejor que supiéramos que los iba a encontrar?

**A:** En mi caso creo que hubiera tenido el mismo efecto, porque al mostrarme que faltaba botellas de champagne, sabía que Alexander iba a bajar. Por eso que sea la receta 1 o la receta 2, creo que hubiera generado la misma tensión.

**E:** Ahora, pasemos a la escena en que Alexander se entera que Alicia es una espía, cuando devuelve la llave, ¿Qué sentiste cuando Alexander se entera que Alicia es una espía?

**C:** No pensé que se iba a enterar tan rápido, pensé que creería que era curiosa no que era espía.

**E:** ¿Y qué sentiste?

**C:** Pena por Alicia.

**E:** ¿Guillermo?

**G:** Pena por Alicia, pero a la vez contento porque la historia se desarrolla. Y cuando se entera y va a buscar a su mamá, vemos que es más sabia y que al final nos damos cuenta

que Alexander no era tan fuerte en el grupo de Alemanes, que si se equivoca lo pueden matar como al científico.

**E:** Ahora que mencionas la escena anterior, cuando matan al científico sólo porque se puso nervioso de señalar la botella en la escena. ¿Tú crees que esta escena te ayuda a construir lo que le puede pasar a Alexander por su error?

**G:** Cuando pasa eso en la reunión que tienen después, Alexander se muestra tranquilo de que lo maten al científico. Y luego vemos que él también tiene miedo de que lo descubran.

**E:** Anibal, ¿en tu caso?

**A:** Yo pienso que estuvo justificado que Alexander intuyera que Alicia era una espía, porque todos los personajes tenían cierta paranoia de personaje. Justamente por estar metido en este mundo. Por la misma manera que la chica se entera que la están envenenando, ella intuye eso porque está metida en eso y desarrolla cierta paranoia. En la misma manera Alexander se da cuenta de eso, porque saben que lo están investigado y además en la escena anterior él vio al jefe de la agencia en el restaurante. Entonces definitivamente todos van a decir este espía y eso. Me pareció bien el planteamiento de que Alexander se diera cuenta que era una espía. Y lo del científico que matan y Alexander que era un líder. Yo creo que todos tenían la misma importancia, hasta que el científico se puso nervioso y fue como que la junta decide que es lo mejor para la organización. Yo pienso que el tipo que mató al científico asumió cierto liderazgo porque justamente él se ofreció a “limpiar la casa”.

**E:** ¿Qué sentimientos puedes encontrar?

**A:** Preocupación por Alicia, quizás un poco de pena por Alexander. Pero más que nada preocupación.

**E:** Veamos, ahora, la escena en que Alicia se entera que está envenenada. Después de la fiesta Alexander ya sabe que su esposa es una espía y con su madre comienza el plan de matarla lentamente. Ustedes ya me han dicho que se enteraron desde el plano del café o de su caída, pero ¿cómo se sintieron cuando Alicia se entera y ustedes ya lo sabían?

**A:** Pienso que la conclusión fue un poco adelantada, pero todos estamos paranoicos. Pero creo que la chica debió ser más prudente, porque la pudieron descubrir.

**G:** Creo que fue la conclusión del momento, porque le daban un montón de opciones como para “curarse” las montañas y eso. Pero ella quería cumplir su misión y quedarse. Y luego viene lo de café y ella se entera y reacciona, y todo el mundo se entera de la verdad, y no le importa que se enteren.

**C:** Yo creo que me causó más tensión que ella se entera, incluso yo sabiéndolo, porque la pregunta es “¿Qué va a hacer ahora?” ¿Se va a escapar? Porque mira la puerta las escaleras, y la tensión se traslada a si saldrá viva de todo eso. Si el problema antes era “¿Cuándo se va a enterar?”, ahora el problema es ¿”Qué va a hacer para salvarse?”, Yo no veía como única opción que ella se entere, esperaba quizás que el caso se terminara antes de que muriera y luego de salvarla descubren que está mal y la llevan a hospital y todo eso.

**E:** Porque cuando la comienzan a envenenar pierde cualidades de razón e incluso daña su relación con Cary Grant quien piensa que Alicia ha vuelto a tomar y a los hábitos de su antigua vida. Y ese romance se va deteriorando un poco más, ¿Cuándo se enteraron que Alicia estaba siendo envenenada, pensaban que iba a afectar la historia o pensaba que era un dato sin efecto alguno?

**G:** Yo creo que inevitablemente iba a llegar a una resolución, que de una u otra forma se iba a enterar antes de que acabe la película. Y que los dos como parejas iban a buscar una solución.

**A:** Yo pensé que quizás nunca se iban a enterar, o que la chica iba a morir, pero que Devlin siempre cumplía la misión. Sin embargo, si moría antes, quizás nadie se enteraba de cómo murió. Pero creo que estas posibilidades eran mínimas, las consideré un segundo y las descarté.

**E:** Y la última escena, cuando Devlin se entera y entra a la casa para buscarla. Cynthia, tu mencionaste que esta fue la escena de mayor tensión, ¿puedes explicar un poco más?

**C:** Creo que la tensión comienza cuando Devlin sale del cuarto con Alicia, y los ven. Y salen y ven a Alexander y es como “¡uy! Se fregó todo”, y como lo iban a solucionarlo. Y me pareció inteligente que Devlin le contase que sabe todo a Alexander y que si no lo dejaba salir iba a contarle a los alemanes. Y todo ese lapso me preguntaba si Alexander iba a responder o no.

**E:** Ahora, tú dices que la tensión comienza cuando Alexander los descubre, ¿y los agentes nazis que estaban abajo?

**C:** Es que yo creía que ellos estaban dentro, en la sala de reuniones. Y pensé que no iban a salir, y luego vemos la cabeza de Alexander subir por las escaleras.

**E:** Guillermo, ¿en tu caso?

**G:** Cuando el mayordomo se acerca y le dice a Alexander que Devlin está fuera. Y cuando Devlin sube a buscar a Alicia se demoran tanto que cuando hacen un paneo, yo creo que va a aparecer alguien atrás...

**C:** Sí, sí...

**G:** Porque daba la idea de que había una sombra y era de Alexander. Cuando bajan creo que ya sabía que no iba a haber nada radical, la tensión mayor creo que fue cuando hasta la mamá le decía que diga algo porque si no lo mataban. Y Alexander se mantiene sereno.

**A:** Yo no creo que se mantenga sereno Alexander. Yo creo que estaba ofuscado, pero se aguantaba todo eso. Porque si recuerdas, cuando Alexander le pide ayuda a su madre ella misma le dice que ella es más analítica y calmada y que él es más efusivo. Por eso yo creo que en las escaleras él estaba ofuscado, quería actuar, pero al mismo tiempo estaban sus compañeros nazis que podían matarlo porque tontamente se había casado con una espía estadounidense. Ahora respecto a esa escena, el punto de tensión, en el cuarto Alicia conversa tanto que me dan la impresión que tienen todo el tiempo del

mundo, no como cuando rompieron la botella de vino. Y ambas escenas tienen la misma solución, en la escena de vino es como que “sí estuve con tu esposa”, y en la de ahora es como que, “sí, sí, estoy aquí. Pero ahora sé que tú sabes que yo soy espía”. Creo que los dos puntos más altos fueron el hecho de que Devlin subiera las escaleras, que suba sin permiso al cuarto de la chica, comienza a generarme tensión. Y el otro es cuando ya están saliendo, desde la confrontación con Alexander y hasta el final cuando Devlin no lo deja entrar al carro y lo pone al descubierto con su organización.

**E:** Perfecto. Para terminar quisiera hacer un repaso de las escenas y sus reacciones. Por ejemplo, Anibal, tú mencionaste que la escena con más tensión, para ti, fue la botella en la bodega, cuando se rompe. ¿Qué reacción tuviste? Más allá de lo emocional cómo crees que reaccionó tu cuerpo.

**A:** Yo creo que una sonrisa nerviosa o apretar los puños. Exteriormente creo que es eso. Interiormente es como que me olvidé del frío que hace ahora y es un momento en que tus 5 sentidos se concentran en la película. Porque a veces es cómo estás viendo la película y escuchas los ruidos de la calle, o hueles algo, o sientes frío; pero en ese momento es como que se desconecta todo y estás en la película.

**E:** ¿Si tuvieras que describirlo como una corriente cual crees que fue el recorrido?

**A:** Yo creo, que podría ser en las manos. Que comenzó a las manos y viajó hasta el pecho y se mantuvo ahí.

**E:** Guillermo, tú me dijiste que una escena era el primer beso de los personajes.

**G:** Sí. Físicamente, creo que con una risa irónica. Ya que me bajó un poco la idea de un espía profesional, pero no me sentí tensionado, fue más que todo asombro. Y por dentro diría que una tensión en la espalda, pero puede ser un problema físico.

**E:** Cynthia, es tu caso es la escena final, ¿Cómo te sentiste?

**C:** Creo que en un principio me reí, pero fue una sonrisa nerviosa. Cuando aparece Alexander aparece por las escolares. Eran nervios, pero no descontrolados. Como un hincón en la columna. Y cuando bajaban por las escaleras, una tensión en el tronco.

**E:** Para terminar, creo que los 20 primeros minutos de la película para los tres tuvo un tono bien plano...

**C:** Es que era la introducción...

**E:** Qué crees que hay en esos 20 minutos que te sirven para la película.

**C:** El contexto, de donde proviene la familia de Alicia. Quizás la primera tensión es cuando Devlin está de espalda y no se nos muestra hasta en el coche. Pero básicamente, la introducción, era estar atenta a las acciones y saber quién era quien.

**E:** Y dime, sin esta media hora de introducción, tú crees que hubiera sido mejor o peor la película

**C:** No, está bien. Creo que esta media hora no necesitaba tantos altibajos. Porque, por ejemplo, si no hubiera visto lo del juicio que es algo cortísimo, no hubiera sabido su situación.

**G:** No sé si tenga mucho que ver, pero a mí me gusta ver la película sin saber cuánto dura, y tú nos mencionaste antes de empezar cuanto duraba más menos; entonces, yo saqué mi calculo cuando iba a durar la introducción que me pareció larga, pero provechosa porque te muestran que había pasado antes y ayudó bastante a conocer quién era ella y porqué la están contactando.

**E:** Y tú crees que sin esta introducción la película hubiera sido mejor, peor o no hubiera tenido diferencia.

**G:** Como te digo, me pareció un poco larga... pero se utilizó bien el tiempo para explicar cada detalle.

**A:** En mi caso yo creo que está bien que las introducciones sea de alguna manera planas. Porque de alguna forma es como la parte explicativa. Y es como una justificación para las situaciones que nos va a mostrar la película posteriormente. Y quiero decir plana entre comillas porque me pareció bastante útil que nos explicara quien era esta chica, y por la eligen. Y, además, no me parece tan plana porque me parece que genera cierta tensión, como que cada minuto te invitaba al siguiente, a saber más.

**E:** Y sin esta media hora, hubiera sido mejor, peor o igual.

**A:** Si le quitamos todo de porrazo, yo creo que hubiera sido peor. Incluso hubiera afectado las tensiones de otras escenas. Por ejemplo, la escena de la bodega. Porque no estaría tan tensionado en ese momentos porque me estaría preguntando ¿Por qué la eligieron a ella?, y porqué esto y porqué lo otro. Y con tantas interrogantes, eso desviaría mi atención. Sin embargo, si hubieran quitado toda la introducción y lo hubieran repartido a lo largo de la película, yo creo que hubiese funcionado de igual manera o incluso mejor. Porque todas las interrogantes que abre la van respondiendo. Quizás como flashback o bueno, sería cuestión de ver cuál sería la mejor manera.

**E:** Para concluir me gustaría preguntarles que entiendes por suspenso. Cómo lo describirían como emoción y como lo describirían como elemento cinematográfico. Por ejemplo Cynthia...

**C:** Yo creo que es la tensión que te genera no saber algo, o bueno, el tener expectativa de algo. Aunque bueno, es porque yo ya sé un poco de eso porque yo hice una monografía de eso. Por ejemplo, si pudiera identificar unas escenas de la película que generaron suspenso; quién era Devlin, porque sólo veíamos su espalda. O lo de la botella, o las llaves. Son esos momentos que te generan expectativas y te pegas al televisor para saber si va a lograrlo o no.

**E:** ¿Y qué películas pondrías como suspenso?

**C:** Como ya sé que Hitchcock es considerado el maestro del suspenso, pondría gran cantidad de sus películas en suspenso, o bueno quizás como un gran exponente porque es obvio lo que utiliza para generar suspense. Ahora clasificar una película de suspenso,

no sé. ¿Qué hace que una película se pueda considerar de suspenso como género? Esta película no la calificaría de suspenso, pero sí que ha tenido un montón, un montón de suspenso.

**E:** ¿Guillermo en tu caso?

**G:** Creo que el suspenso como emoción vendría a ser la incertidumbre que uno tiene ante la resolución de un evento. Es decir, sabes que una situación va a tener una conclusión y puede ser de mil maneras, pero es la tensión de saber cómo se va a desarrollar. Como género, bueno, yo creo que todas las películas tienen algo de suspenso; cuando hablamos de elaborar un guión para desarrollar una película, siempre hay que tener presente el conflicto que puede ser personal, psicológico o con cuestiones materiales, pero siempre va a haber ese conflicto. Por eso creo que todas las películas van a tener un poco de suspenso, aunque sean deportivas, de terror, de ciencia ficción; porque siempre va a haber algo que resolver en las películas. Bueno también pienso que el máximo exponente de suspenso es Hitchcock. Tú me dices suspenso y rápidamente lo puedo asociar con Psicosis, también podría relacionarlo con El Resplandor. Kubrick también creo que puede asociarse mucho con suspenso. En mi caso, pondría primero a Hitchcock y luego a Kubrick.

**E:** ¿Y en tu caso Anibal?

**A:** Suspenso como sentimiento es el hecho de no saber qué cosa es lo que va a suceder en los instantes siguientes, tienes una situación que está esperando una resolución. Esperando, creo que es una palabra importante, uno está aguardando el resultado a esta

situación en la que único se encuentra. Uno aguarda un resultado bueno, malo o catastrófico. Ahora si lo pasamos al género cinematográfico, yo creo que todas las películas lo utilizan como elemento, si vamos a ubicar el género suspenso creo que las películas de suspenso se llaman así, de suspenso, porque son películas que apelan a meterte en situaciones en los que uno está esperando una resolución. O mejor dicho, son situaciones en las que uno espera una resolución mala, pero al mismo tiempo luchas porque esta resolución mala no se dé. Es decir, luchas por evitar este resultado catastrófico y evitar ese resultado. Creo que de alguna manera esa son las películas de tipo suspenso, ahora algunos ejemplos podrían ser a las películas que tocan temas policiales o de detectives o algo así. Si te soy sincero, esta es la primera película de Hitchcock que he visto, o sea sé por lo que he leído que consideran a Hitchcock el padre del suspenso, sé más o menos de que van sus películas más famosas pero nunca las he visto; por lo que no puedo decirte que sí que Hitchcock es el padre del suspenso, debe serlo, pero no he visto sus películas. Es por eso que te doy ese ejemplo, policiales que son más o menos las que he visto. Por ejemplo las películas que llaman thriller, y creo que se incluyen en el suspenso.

**E:** Muchas gracias, eso es todo.