

ROBERTO DOMÍNGUEZ CÁCERES

Una historia contada con sombras

LA ELOCUENTE OSCURIDAD

La vieja noche de los tiempos siempre ha sido el momento ideal para enfrentarnos con lo temible. El relato de suspenso es una forma inteligente de estimular el apetito para saber más. Las formas de contar la historia constituyen un campo de estudio donde se cruzan varias disciplinas.

El espectador de una película de suspenso se dispone pacientemente a ser mucho más que un simple receptor, pues quien ve una historia organizada en términos de estrategias de dosificación o suspensión de la información debe colaborar con lo que ve.

EL SUSPENSO COMO ESTRATEGIA

El asunto más interesante para contar por medio del suspenso es aquel que se puede sospechar y que se va revelando de manera oblicua; al tiempo que se oculta, se va dejando ver la historia, nunca del todo, para promover que la imaginación haga lo propio.

El espectador se ubica en el ángulo de la realidad que se le presenta. Toda realidad en el cine está siendo filtrada, y por lo tanto representada, para su mejor disfrute. Denominaremos expectación a esta posición privilegiada. El tiempo fílmico es una pausa, una detención del ritmo del tiempo cronológico para poder analizar el mundo. Así, es posible revisar la información del mundo que aparece 'suspendida' en un filme; el espectador debe completar estos vacíos con datos que ya se han dado o, bien, con los aportes de su psique de lo preconocido.

El suspenso es un elocuente cruce de significaciones fílmicas y prefílmicas. Del equilibrio entre ambas depende que gocemos más una película de este género. Piense el lector que si en un momento dado del filme es capaz de prever lo que sucederá, el efecto se desvanecería. En cambio, cuando la información suministrada alcanza para hacer una hipótesis de qué pasará o de dónde saldrá el asesino, por dar un ejemplo, el espectador se sumerge completamente en el filme.

La música, la escenografía, los planos cerrados, los recorridos de seguimiento son algunos recursos para disponer al espectador a un estado mental propicio para ser sorprendido. El suspenso avisa que algo está por suceder. Si ignoramos que alguien nos sorprenderá, no hay suspenso; es sólo un imprevisto sobresalto. Pero si estamos viendo que A se acerca lento, con sigilo, hacia un incauto B para tocarle rápidamente el hombro, entonces estamos en una posición en que podemos anticipar la reacción de B. De manera oblicua nos prevenimos y somos más conscientes de nuestro hombro. El suspenso funciona de manera semejante: tenemos que saber que estamos esperando algo, pero no sabemos qué ni cuándo. El suspenso provoca que la experiencia del otro nos aluda. Así, lo que le pasa al personaje en pantalla le pasa también al espectador. El lector y el espectador comparten una misma suerte: ser apelados e intrigados por lo que esperan leer o ver. La misma etimología del espectador proviene de la actividad sustantiva de quien ve cine: esperar a que la historia pase delante de nuestros ojos.

LA HISTORIA QUE ESPERAMOS VER

El suspenso es un procedimiento que permite construir la historia en términos que configuran una especie de lector implícito, el cual está perfilado en la trama. El suspenso, más que cualquier otra estrategia, nos obliga a una dinámica de atención, angustia, ansiedad e incluso una suerte de catarsis posterior al efecto de sentir miedo.

Los miedos ancestrales han estado con nosotros desde que la caverna, la oscuridad y la soledad fueron el medio para guarecernos de la intemperie. ¿Y no será la sala del cine una nueva caverna en la que nos protegemos de las amenazas, al tiempo que nos enfrentamos gozosamente a otras? Esta pregunta escapa al sencillo propósito de estas líneas, que es revisar brevemente el caso de una estrategia de suspenso en dos clásicos del género.

Las tramas fílmicas de suspenso se anuncian desde el título, el ambiente, la dilatación para presentar la información e ir develando la historia. Quien cuenta, entera; quien se entera se va involucrando en la historia si está dispuesto a participar en esa dinámica de presentación alternada con ocultamiento del suspenso. Veamos dos ejemplos.

En el primero, el clásico de Alfred Hitchcock, *Psicosis* (1960), sabemos que Marion necesita dinero para huir con su novio Sam. Más tarde, ese mismo día, su jefe le pone en las manos un sobre con miles de dólares. Ella sale de la oficina. Irá al banco a depositar el dinero ¿O no? En la siguiente secuencia, ella se viste mientras empaca (son acciones preparatorias), mete unos documentos a su bolso, recoge una bata, unas sandalias. Su bolsa es demasiado pequeña, no caben las cosas, lo que indica que no hubo mucha premeditación y, por consiguiente, no habrá frialdad en las acciones futuras; habrá, sí, más emoción, torpezas, riesgos. Sale de su habitación, maneja intranquila y en un alto del semáforo ve pasar a su jefe. No se ha revelado el motivo de su inquietud, aunque lo podemos imaginar. Ella huye.

El sintagma general amplio que se sembró antes era que Marion huiría con su novio, que sucedería en una especie de prolepsis aumentada, la cual trasciende las secuencias que hemos referido. Esta prolepsis sólo ocurre en la expectativa del lector. Sembrada ésta, entonces podemos continuar el proceso que la llevaría a él, a su novio. Ella conduce hasta cansarse, se orilla a dormir, aparece el policía, ella se aleja nerviosamente. Entra a un lote de autos usados donde comprará uno. La vemos contar los billetes; sus movimientos reiteran su intranquilidad; paga y sale tan rápido que casi olvida su maleta y su abrigo en el auto viejo. El policía la ve partir. Ha escapado del policía.

La expectativa de que sería detenida por el policía queda desechada. ¿Qué sucederá? En una de las mejores innovaciones de la película, Marion conduce mientras, en voz en *off*, escuchamos cómo imagina ella lo que estarán diciendo en esos momentos el vendedor de autos, el policía, su jefe, el dueño del dinero y su compañera de oficina.



Janet Leigh en *Psicosis*. Fotograma: Universal Pictures.

El original recurso, semejante a un monólogo interior o corriente de conciencia literario o soliloquio teatral, supone que estamos oyendo las cancelaciones de las posibilidades de la acción. Justo en el plano de los pensamientos o elucubraciones de quien ya nos ha mostrado su ingenuidad como ladrona. Mientras Marion piensa, hay un tipo de suspenso basado en qué no pasará. Canceladas las posibilidades anteriores, se debe abrir otra.

LA HISTORIA COMO SENDERO QUE SE BIFURCA

Ahora, frente a ella se tiende el camino largo hacia su novio. Marion está más cansada, la noche y la lluvia caen. Luego vemos en contrapicada el anuncio de neón de un motel donde ella cree haber encontrado refugio para pasar la noche a salvo. Éste es el suspenso, la motivación para ver la sucesión del planteamiento de la historia como parte orgánica de una larga secuencia: el robo por amor, la huida. Lo demás, todos recordamos, es un ‘accidente’ llamado Norman Bates.



Psicosis. Fotograma: Universal Pictures.

Toda organización suspensiva requiere primero de una apertura, de una expansión y, luego, de un cierre sintagmático. El suspenso como estrategia de ordenamiento de la historia supone que se siembre una expectativa en el lector que sea más o menos sostenida por la secuencia de eventos. Así, el ritmo de valles de calma y silencio se debe interrumpir por súbitos ruidos o cambios repentinos. El momento de verdadero suspenso, como lo define Miekel Bal, es “el resultado de los procedimientos por los que se suscita al lector o al personaje a formular preguntas que sólo se responderán después” (citado en Valles, 2002: 16). Para Demetrio Estébanez Calderón, el suspenso es la “expectación creada por el desarrollo de la trama en la obra narrativa y teatral o en una película, cuando se ha llegado a una situación crucial cuyo incierto desenlace mantiene en vilo al lector o a los espectadores” (citado en Valles, 2002: 19).

En el segundo ejemplo, *Los otros*, de Alejandro Amenábar (2001), la historia se bifurca en una de fantasmas que asustan niños en una vieja casa y en la de una mujer abandonada por el marido, que protege a sus hijos. En el desenlace sabremos cuál de las dos historias se desarrolla para cambiar nuestra primera sospecha. Y por medio del suspenso se hace una reflexión sobre la identidad y el amor, al contar ambas tramas —fantasmas o abandono— intercaladas. Así, un mismo elemento de la realidad fílmica puede tener sentidos distintos.



Nicole Kidman en *Los otros*. Fotograma: Wagner Productions.

La semántica del suspenso demanda estar en vilo, literalmente, al borde de saber algo que no se sabe pero se sospecha. ¿Quién es el fantasma? ¿Quién es el monstruo? Podríamos pensar que suspenso y sospecha son sinónimos, pero más que equivaler como operaciones del conocimiento, son complementarias. El que ve una película organizada en planteamientos aludidos, en desarrollos ocultos o no siempre visibles a cuadro, debe ir elaborando una serie de notas mentales sobre lo que puede pasar, lo que pasó y, aún más interesante, hacer hipótesis de por qué ha pasado.

El suspenso es mucho más que la generación de una momentánea sensación de inseguridad y, en consecuencia, es diferente a la ansiedad somatizada como escalofrío. El suspenso es una operación más intelectual que el susto. El susto nos llena de energía, nos quita la tranquilidad. Pero tras su relampagueante sobresalto, volvemos a un valle de calma otorgada por la información que lo rodea. El susto indica que el suspenso ha terminado, que apareció lo horrible, que se reveló el monstruo, que lo hemos visto y nos tomó por sorpresa. Por eso sólo nos asusta algo la primera vez que aparece o cuando no estamos prevenidos. En el cine, a diferencia de la vida real, queremos ser asustados, sorprendidos por algo que estamos esperando. Es una dialéctica de seducción —o el deseo de saber— y de catarsis: saber que lo sobrevivimos. Pero también el suspenso nos lleva a ver de una manera distinta lo conocido. La imagen debe resumir las posibilidades que tiene la historia para refigurar el mundo que cuenta.

COMO CONCLUSIÓN

Desde los teatros de sombras, las historias que inspiran temor nos atraen más. El miedo no se inventa, sino que ya está creado en la mente del lector/espectador, quien al sospechar que se lo encontrará de nuevo en las páginas o en la pantalla fílmica, goza con esa expectativa. Debemos distinguir siempre entre los miedos patológicos, que son de índole distinta, de aquellos representados en un relato, verbal o fílmico, con contenidos de terror o intriga. Amplios y abundantes estudios de antropología o psiquiatría han ido



Los otros. Fotograma: Wagner Productions.

dando cuenta de un largo repertorio de patologías y fobias que el cine ha hecho parte de nuestro acervo mental. El miedo más efectivo es el que no se representa en la imagen, sino aquel que es despertado por ésta en la mente del espectador.

El suspenso puede ser extendido más allá de la adquisición de los datos que se ignoraban antes de ver una historia en la película, pues creemos que posibilita más felizmente una reflexión posterior: aquello que nos alimenta la ansiedad, que nos provoca una catarsis, también ilustra nuestra condición humana. Las historias de suspenso nos ayudan a vencer los temores y ver las cosas conocidas de otra manera, con la luz de las sombras.LC

REFERENCIAS

- Amenábar, Alejandro (dir.) (2001), *Los otros*, EUA/España, Wagner Productions, DVD, 95 min.
Estébanez Calderón, D. (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
Hitchcock, Alfred (dir.) (1960), *Psicosis*, EUA, Shamley Productions, Universal Studios, DVD, 108 min.
Valles Calatrava, José R. (2002), *Suspense y novela*, México, UNAM.

ROBERTO DOMÍNGUEZ CÁCERES. Doctor en Letras y maestro en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Licenciado en Letras Españolas por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, campus Monterrey. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1. Profesor e investigador del ITESM, campus Estado de México. Coautor y coordinador de más de una docena de libros, entre ellos los de la serie Letras contra la violencia. Educación para convivir, que ha publicado a la fecha: *Casa de Muñecas* (Santillana, 2011), de Henrik Ibsen, y *Una mujer sin importancia* (Santillana, 2012), de Oscar Wilde, cuyas adaptaciones y notas respectivas estuvieron a cargo de Roberto Domínguez y Beatriz Ángeles Ricaño. Coordinador del texto *Literatura: imaginación, identidad y poder* (Porrúa-ITESM, 2009); autor de *Santa Evita. Los entremanos del lector y sus obras* (Porrúa-ITESM, 2003); responsable del prólogo a *El nombre y la Cosa*, de José Saramago (FCE, 2004). Publicó, en coautoría con Margarita Palacios Sierra y Fidel Chávez Pérez, *Leer para pensar. Búsqueda y análisis de la información* (Pearson, 1995).