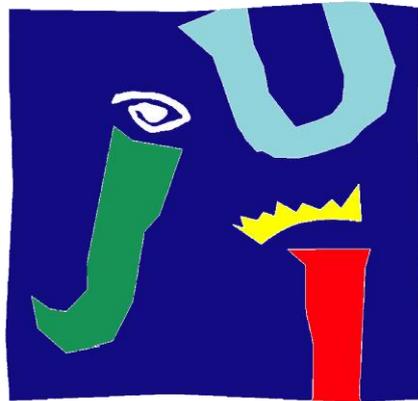


Estudio del suspense en los inicios de Alejandro Amenábar

Study of suspense in the beginnings of
Alejandro Amenábar



UNIVERSITAT
JAUME • I

Grado en Comunicación Audiovisual
TRABAJO FIN DE GRADO

Modalidad 1

Autor/a: Micaela Almeida Villarón
DNI: 24449815X

Tutor/a: Vicente J. Benet

Noviembre, 2016

RESUMEN

En este Trabajo Final de Grado se analiza el uso del suspense en los inicios de Alejandro Amenábar a través del análisis de tres escenas pertenecientes a diferentes películas. Amenábar es un director que desde temprana edad comenzó a interesarse por un cine encaminado hacia el terror y el impacto en el espectador, siendo el suspense uno de los recursos más utilizados para conseguir su objetivo. Amenábar plantea un cine de preguntas y reflexivo, donde el miedo a la muerte logra condicionar las acciones de los personajes en numerosas ocasiones.

El objetivo de esta investigación es averiguar cómo el director es capaz de crear el suspense en sus obras, descubriendo si utiliza los mismos elementos o estructura en todas ellas, o podemos apreciar variaciones en su forma de plantearlo de una película a otra.

Los filmes en los que centraré mi investigación y posterior análisis son *Tesis* (1996), *Abre los ojos* (1997) y *Los otros* (2001). Así pues, a través del estudio de una escena perteneciente a cada una de las películas mencionadas, pretendo estudiar qué caracteriza a la creación del suspense en el cine de Alejandro Amenábar y cómo la relación entre diferentes elementos (montaje, iluminación, música, entre otros) actúa a la hora de generar tensión en el espectador.

Palabras clave: Suspense, Alejandro Amenábar, Análisis, Cine, Inicios, *Tesis*

ABSTRACT

In this investigation we are going to analyze the use of suspense in the beginnings of Alejandro Amenábar through the analysis of three scenes of each movie. Amenábar is a director that showed interest in horror and shocking movies since young age, being suspense one of the most used resources at his films to get his aim. Amenábar raises a reflexive cinema that makes questions, where the fear of death in several occasions can determine the actions of the characters.

The objective of this investigation is to find out how the director is able to create suspense on his work, discovering if he uses the same elements or structure in all of them, or we can see variations on his way to show it from a movie to another.

The films we are going to focus the investigation and the following analyses are *Tesis* (1996), *Abre los ojos* (1977) and *Los otros* (2001). Therefore, through the study of one scene from each of the mentioned movies, we are going to study what characterized the creation of suspense in the cinema of Alejandro Amenábar, and how the relation between different elements (editing, illumination, music, among others) act at the moment to create tension on the spectator.

Keywords: Suspense, Alejandro Amenábar, Analysis, Cinema, Beginnings, *Tesis*

INDICE

Introducción	1
Introduction	2
Justificación y oportunidad de la investigación	2
Objetivos e hipótesis	4
Metodología	5
BLOQUE I: MARCO TEÓRICO	
1. El suspense en el cine de Alejandro Amenábar	
1.1 ¿Qué es el suspense?	7
1.2 Características del suspense en el cine de Amenábar	15
1.3 Antecedentes	25
Theoretical framework	
1. The suspense in the cinema of Alejandro Amenábar	
1.1 ¿What is suspense?	27
1.2 Characteristics of suspense in the cinema of Amenábar	35
1.3 Background	43
BLOQUE II: CASOS PRÁCTICOS	
2. Tesis	45
3. Abre los ojos	60
4. Los otros	68
5. Mar adentro, Ágora y Regresión	78
Conclusiones	82
Conclusions	84
Futuras líneas de investigación	85
Bibliografía	86

Introducción

Si observamos las películas seleccionadas de Amenábar sin profundizar mucho en ellas puede parecer que hablan de temas muy distintos: asesinato y tortura (*Tesis*, 1996), métodos futuristas y distorsión de la realidad (*Abre los ojos*, 1997) y terror provocado por, aparentemente, fantasmas (*Los otros*, 2001). Sin embargo, es cuando estudiamos sus obras cuando descubrimos que todas contienen un hilo invisible que las une. El suspense, tema en el que se centra este trabajo, es una de las muchas similitudes que existen entre sus propuestas, destacando además de éste, las constantes referencias a la muerte y esa 'obligación' de transformar situaciones convencionales en algo terrible.

Como explicaremos más en profundidad a lo largo de la investigación, el concepto lleva en su propio nombre su rasgo más destacable: suspender la resolución del conflicto que se nos muestra en pantalla, alargando una escena hasta el momento en que el espectador desea ver el desenlace de aquello que está presenciando.

En el caso de Alejandro Amenábar, en concreto sus tres primeras películas, vemos en ellas una fuente inagotable de momentos que mantienen en vilo al espectador, estudiando así uno de los rasgos más característicos de su trayectoria.

En el apartado teórico de la investigación nos centraremos en explicar en qué consiste exactamente el suspense y, a rasgos generales, qué modelo sigue el director a la hora de plantear una escena de este tipo en elementos como la elección de la música (o ausencia de la misma), la actitud de los personajes o la iluminación, entre otros.

El segundo apartado estará dedicado exclusivamente al análisis de escenas, concretamente una escena por cada una de sus primeras películas: *Tesis*, *Abre los ojos* y *Los otros*. Por último, se extraerán una serie de conclusiones, al mismo tiempo que se planteará unas posibles líneas de investigación futuras y se resolverá la hipótesis planteada.

Introduction

If we see the selected movies of Amenábar without deepening them, it may seem they are about very different topics: murder and torture (*Tesis*, 1996), futuristic methods and distortion of reality (*Abre los ojos*, 1997) and horror provoked by, apparently, ghosts (*Los otros*, 2001). However, when we study his work we discover they have an invisible line that connects them. The suspense, subject of this investigation, is one of the many similarities that exist between his proposal, emphasizing the constant references to death and the 'obligation' to transform normal situations in something terrible.

Like we will explain in depth during the investigation, the concept has in its own name its most characteristic feature: suspend the resolution of a conflict that we see on the screen, extending a scene till the moment the spectator wishes to see the conclusion of what is happening.

In the case of Alejandro Amenábar, in particular at his first three movies, we see an inexhaustible source of moments that keep the audience in suspense, so we are studying one of the most characteristics features of his career.

At the theoretical framework of this investigation we will focus on explaining what is exactly suspense and, broadly, what prototype follows the director at the time to present a scene of this type: the selected music (or the lack of it), the attitude of the characters, or the illumination, among others.

The second paragraph will be dedicated exclusively to the analysis of the scenes. We will study one scene of each movie: *Tesis*, *Abre los ojos* and *Los otros*.

Finally, we are going to extract some conclusions and, at the same time, several future lines of research and the resolution of the proposed hypothesis.

Justificación y oportunidad de la investigación

Cuando pensamos en las obras cinematográficas de Alejandro Amenábar, una de las primeras cosas en las que probablemente pensaremos es en la

utilización que el director hace de características que pertenecen principalmente a géneros como el drama o el terror. Si nos centramos especialmente en sus tres primeros largometrajes, descubriremos que la creación de un ambiente de suspense es una de sus mayores intenciones a la hora de querer contar una historia que impacte al público y le mantenga en vilo.

Amenábar recurre a la utilización del suspense constantemente y se ha convertido en uno de los rasgos más característicos del director, consiguiendo que el espectador sea consciente de qué emociones esperar durante sus películas. Los elementos presentes en sus obras, desde la construcción narrativa hasta la puesta en escena, tienen una relación pensada para construir de la mejor manera el suspense, logrando llevarnos a ese intenso clímax que veremos en los ejemplos elegidos.

En sus tres primeros trabajos, el chileno nos ha contado mundos totalmente diferentes: la oscura realidad detrás de las *snuff movies*, la utilización de métodos futuristas para alargar la vida y la creencia en seres del más allá; y a pesar de esta distancia superficial entre ellas, su intención final a la hora de plantear determinadas situaciones era suspender en el tiempo el desenlace de las mismas, con el objetivo final de remover las emociones de quien visualizará su trabajo y lograr así no dejar a nadie indiferente ni ajeno a la trama.

A priori puede llamar la atención la exclusividad de centrarme únicamente en sus primeros trabajos para la gran pantalla: *Tesis*, *Abre los ojos* y *Los otros*, pero es en estas obras donde el director va forjando los cimientos de lo que será uno de sus rasgos más característicos. Será aquí donde fijará su forma de trabajar el suspense, aplicando variaciones en sus posteriores filmes sin perder la esencia del principio.

Estamos ante unas obras que reflejan el aprendizaje del cineasta, que demuestran esa búsqueda tan necesaria para alguien ambicioso de mejorar a

cada pieza que ofrece, demostrando que si su trabajo anterior estuvo bien, el siguiente puede ser igual de bueno e incluso mejor.

El propio director, productor, guionista y compositor de bandas sonoras, ha reconocido que la manera en la que le fueron llegando las cosas en el ámbito cinematográfico, a veces por pura casualidad, supusieron una gran ayuda e impulso que otros no tienen¹. Esa 'suerte', por llamarla de alguna manera, no valdría de nada si detrás no existiese una mente creativa como la de Alejandro Amenábar, capaz de ver más allá y contar aquello que le inquieta y le invita a reflexionar de una forma que logra cautivar también la atención del público.

Objetivos e hipótesis

El objetivo principal de esta investigación es comprender cómo Alejandro Amenábar es capaz de crear momentos de suspense en sus películas, estudiando para ello los elementos que emplea y la manera en que lo hace. La provocación de una emoción o sensación en el espectador viene dada por el buen empleo y cohesión entre sí del montaje, los personajes y los propios diálogos, entre otros elementos que veremos a lo largo de la investigación. Mi objetivo, o al menos uno de ellos, es llegar a entender que, si el director elige resaltar la sensibilidad en un personaje para propiciar el suspense, ¿por qué lo hace? ¿En qué favorece a su intención final de crear tensión la elección de un elemento en lugar del otro?

A partir de una escena de cada película de sus inicios, estudiaré cómo la elección de diferentes elementos, así como la relación entre los mismos, consigue despertar en el espectador esa inquietud característica del suspense.

Como he explicado en el apartado anterior, en el que justificaba la elección de mi tema y las oportunidades de investigación que supone, quiero volver a

¹ <http://www.algopasacom.com/alejandro-amenabar-haciendo-peliculas-aprendo-cosas-y-entierro-algunos-miedos/>

incidir en que estamos ante una etapa de nacimiento y descubrimiento en la que el director contó con grandes oportunidades después de su opera prima, a cual mejor que la anterior. Si *Tesis* contaba con un presupuesto inferior a lo que actualmente conocemos como 70 mil euros, *Abre los ojos* fue producida con la ayuda de José Luis Cuerda y *Los otros* contó con la financiación Tom Cruise y la participación de reconocida Nicole Kidman; es decir, en una etapa muy corta Alejandro Amenábar vio cómo sus condiciones para rodar mejoraban considerablemente con cada nuevo proyecto.

Una vez explicado esto, será más sencillo entender otro de mis objetivos, y es la comparación en la manera de crear suspense que tienen cada una de estas películas entre sí. ¿Vemos cambios notables en su forma de narrar de la primera a la última? ¿Alejandro Amenábar utiliza una fórmula concreta para despertar suspense independientemente de presupuestos, actores y temas? ¿Cómo llega el director a crear esa inquietud en cada una de sus películas?

Referente a la hipótesis de la investigación, diremos que los rasgos fundamentales en la construcción del suspense en las películas de Amenábar están siempre presentes. Este recurso no es visible únicamente en sus primeras obras, sino que a lo largo del tiempo y en proyectos posteriores ha sabido mantenerlo como una de sus características más destacadas e importantes.

Con el paso de los años veremos que su películas abordan temas totalmente diferentes pero en todos ellos se mantiene esa búsqueda del suspense y de despertar la tensión en el interior de los espectadores.

Metodología

Para realizar este trabajo me he servido de guías de análisis cinematográfico como las *Guías para ver y analizar*, una serie de libros que se centran en un análisis profundo de diferentes películas que han contribuido a escribir la historia del cine. La gran aportación que han hecho estas publicaciones es que,

independientemente de si analizan una obra que dista mucho de las que he seleccionado, las explicaciones y ejemplos que se exponen son de gran ayuda para entender el cine de Amenábar y conocer qué quiere mostrar con los elementos que utiliza.

Al mismo tiempo, ha sido necesaria la visualización de las películas del director para la posterior selección de una escena que refleje de forma clara cómo el chileno crea paso a paso el suspense en sus metrajes. No podían faltar tampoco las aportaciones sobre este recurso que ha hecho el conocido “Maestro del suspense”, Alfred Hitchcock, una de las mayores influencias para Amenábar a la hora de plantear sus obras.

Además de documentarme con libros especializados en el suspense o en el trabajo del propio director, ha sido de gran utilidad informarme de su cine y la forma en que él lo ve y siente a través de entrevistas en distintos medios de comunicación. Es en ellas donde Amenábar explica qué le lleva a tratar ciertas temáticas y la forma en la que lo hace, al mismo tiempo que ayuda a comprender por qué incluye ciertas cosas en sus películas.

El primer bloque se centrará en una exposición teórica del concepto de suspense, así como de las reglas generales que utiliza Amenábar para la creación del mismo. He considerado interesante incluir un apartado que recuerde sus primeros cortos a modo de antecedentes, con el objetivo de ver cómo sus ideas iniciales ya delimitaban el camino que seguiría su cinematografía, ligada principalmente a géneros como el drama, el terror y la ciencia ficción.

En un segundo bloque nos centraremos en el análisis de tres escenas pertenecientes cada una de ellas a una de sus primeros largometrajes, estudiando la forma que tiene de utilizar ciertos recursos cinematográficos y los motivos que le llevan a elegir unos en lugar de otros.

Por último, plantearé una serie de conclusiones obtenidas tras la investigación, además de comprobar si la hipótesis planteada era cierta. Posteriormente, aportaré algunas futuras líneas de investigación que podrían resultar interesantes para ampliar la información plasmada en mi trabajo.

BLOQUE I: MARCO TEÓRICO

1. El suspense

1.1 ¿Qué es el suspense?

Antes de comenzar con el análisis en profundidad del concepto, me gustaría citar la definición que la Real Academia Española de la Lengua (R.A.E.) hace del suspense:

1. m. Expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso, especialmente en una película cinematográfica, una obra teatral o un relato.

Centrándonos en lo que se nos explica, podemos entender que el suspense consiste en crear impaciencia y expectación, en este caso en los espectadores, a través de alargar la culminación de una acción. Es más, la propia palabra en sí nos da una pista de qué oculta: suspender, en definitiva, el desenlace de aquella situación que estamos presenciando.

Uno de los errores más comunes que podemos cometer es relacionar este recurso como único y exclusivo del género cinematográfico *thriller*, o incluso se llega a creer que ambos términos son lo mismo. Es interesante diferenciar entre *thriller* como género y suspense como una de las muchas intenciones que éste tiene, puesto que si algo caracteriza a este tipo de películas es la “amplia y diversa gama de historias que puede ofrecer”².

En el libro *Thrillers*, centrado como su nombre indica en el análisis del género, vemos constantes referencias al suspense como uno de los principales

² Martin, Rubin (2000): *Thrillers*. Reino Unido: Cambridge University Press, 12.

objetivos a nivel emocional del género, así como miedo, vértigo o excitación, entre otros.

Para diferenciar aún más ambos conceptos, podemos decir que “el thriller no es el único género que puede incluir el suspense: en sentido genérico, el suspense es la intriga que toda acción en cualquier género cinematográfico debe poseer”³.

Desde el punto de vista de la narratología cinematográfica, el suspense se crea gracias a pequeños pasos, podemos decir que existe una especie de ‘estructura’ que marca la manera de llegar al punto álgido de la situación.

En primer lugar se nos da una cierta información que nos pone en un lugar privilegiado respecto a los personajes, estamos un nivel por encima de ellos en cuanto a conocimiento. Después tenemos lo que marcará el inicio del suspense: una complicación, los protagonistas tendrán que superar ciertas dificultades.

Una vez se nos descubre que hay un problema es cuando se introduce un elemento de estrés, aquel que provoca en el espectador esa tensión irremediable que le lleva a necesitar despejar la incógnita, algo que sucede en el último paso cuando hemos llegado al clímax de la escena.

Durante todo este proceso, el espectador va creando una serie de hipótesis y expectativas en su cabeza, pero es el narrador quien tiene el poder absoluto de decidir el desenlace del problema.⁴

Aplicaremos la estructura anterior a una escena de *Los otros*, concretamente aquella que comienza en el minuto 52 de metraje, cuando Grace prueba a su hija un vestido blanco que ella misma ha confeccionado. Es importante tener en cuenta lo que sucede en la escena anterior a la mencionada, donde la

³ González, Juan Francisco (2004) [2000]: *Aprender a ver cine: la educación de los sentimientos en el séptimo arte*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 105-106.

⁴ Gaudreault, André; Jost, François (1995) [1990]. *El relato cinematográfico: ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós.

Señora Mills advierte a Anne que las cosas comenzarán a cambiar. Además, tenemos el privilegio que escuchar una conversación entre la ama de llaves y el Señor Tuttle, donde sabemos que ocultan algo a la familia y ese algo requiere ser aceptado por Grace y sus pequeños según palabras de Mills.

Volviendo a la escena del vestido, las imágenes ya nos alertan de que algo irá mal. Vemos a Grace dejando sola a Anne en la habitación para que juegue con el vestido puesto, mientras ella se dirige al dormitorio con su esposo. Es el montaje paralelo, donde vemos por una parte a Grace en su habitación y a Anne jugando, el que nos advierte de que pronto ocurrirá algo, puesto que de no ser así: ¿por qué se intercalarían ambas situaciones? ¿por qué el director daría al espectador el poder de saber qué hacen ambas en distintos lugares?. En este momento nos encontramos en el primer paso, la relación de las imágenes nos está dando información privilegiada.

Grace vuelve a la habitación donde está su hija, pero en lugar de entrar espera fuera unos segundos, hasta que desde el otro lado de la puerta comienza a decirle a la pequeña que tiene que quitarse el vestido. En este momento comienza el conflicto, vemos a la madre repetir varias veces lo mismo, llegando incluso a entrar en la habitación porque su hija no le contesta. Una vez dentro descubrimos el 'elemento de estrés', y es que un plano detalle de la mano de Anne, quien juega con un títere, nos muestra que la extremidad no es la de la niña. Los primeros planos destacan la expresión de la aterrada Grace, al mismo tiempo que descubrimos que la cara de una anciana ciega está ahora dentro del vestido, pero continúa hablando como Anne.

Aquí comienza el clímax de la escena, donde la madre ataca desesperada a la desconocida intentando recuperar a su hija. Cuando consigue quitarle el velo, vemos a Anne aterrorizada, una expresión que comparte con su madre, incapaz de entender qué es lo que sucede. Llegados a este punto, la hipótesis del espectador puede haberse cumplido o no, todo depende de cómo el narrador haya querido solucionar el conflicto.

Una vez desarrollada la explicación anterior, volvamos a la idea de que el

suspense no necesariamente tiene que estar presente en películas de género dramático, de terror o *thriller*. ¿Acaso esta intención de retardar el desenlace no está presente también en películas que distan mucho de esta temática terrorífica?

Por ejemplo, pensemos en una película romántica donde un chico y una chica basan su relación sentimental en idas y venidas, además sumémosle a esta pareja la aparición de un nuevo hombre, creando así un triángulo amoroso que no se resuelve. La actitud que la chica tiene en privado con cada uno de ellos nos da pistas de qué siente por los chicos, incluso nos puede avisar de que prefiere a uno en lugar de al otro, pero ella está confundida y no sabe qué hacer. Ahora imaginemos un salto al futuro casi al finalizar la película donde hay una boda, pero no tenemos claro qué personas van a pasar por el altar, lo que nos crea una complicación. Estamos en la boda, vemos a los invitados, el ambiente, los pasos lentos de la chica hacia el altar y al futuro novio de espaldas, pero no se desvela su identidad hasta el último segundo, por lo que durante todo ese momento tenemos varios elementos que nos generan estrés, pues no nos aportan la información que como espectadores queremos para constatar nuestras sospechas.

En esta situación hemos despertado en el espectador la impaciencia por conocer cómo se ha resuelto el triángulo amoroso que acaparaba todo el filme, en definitiva, hemos creado suspense sobre una situación que se antoja feliz. El punto álgido de la escena llega cuando descubrimos cual de los dos chicos ha sido el elegido para casarse, y es justo entonces cuando la hipótesis del público habrá sido correcta o no.

Después de esta aclaración que creía necesaria, vamos a centrarnos en cómo se crea esa sensación de suspense, y para ejemplificar la posterior explicación primero rescataré una de las tantas ideas de Alfred Hitchcock sobre el tema plasmada en *El cine según Hitchcock* de François Truffaut: “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 (hay un reloj en el decorado); la misma conversación

anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa en la escena. Tiene ganas de decir a los personajes que están en la pantalla: 'No deberías contar cosas tan banales; hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar'... Le hemos ofrecido quince minutos de suspense. La conclusión de ello es que se debe informar al espectador siempre que se puede, salvo cuando la sorpresa es un "twist", es decir, cuando lo inesperado de la conclusión constituye la sal de la anécdota".⁵

En primer lugar debemos tener claro que el suspense no se consigue explotando al máximo un elemento determinado, sino que "deriva del buen planteamiento de distintos elementos de la obra, tanto narrativos como temáticos".⁶ Es más, un abuso del mismo puede ser fatal para la credibilidad de la obra si, por ejemplo, situamos a los personajes en una posición demasiado límite donde la única forma de salvarse es mediante circunstancias imposibles, ilógicas e incluso ridículas. No son pocas las veces en las que vemos películas de acción donde alguno de los personajes se encuentra al borde de la muerte y se salva en el último minuto de la manera menos creíble posible, pudiendo crear en el espectador el efecto contrario al deseado.

Otro factor de gran importancia son los movimientos de cámara, esenciales para transmitir una ambientación y atmósfera determinada, capaces de generar incertidumbre o sospecha, entre otros.⁷ Por ejemplo, imaginemos que tenemos a una chica duchándose en un vestuario después de hacer ejercicio y al siguiente plano vemos a otra entrar al mismo de forma completamente normal, a priori no tendríamos ningún elemento que sea capaz de tensar al espectador. Ahora bien, pongamos que en lugar de lo habitual, la chica que entra mientras la otra se ducha lo hace de forma sigilosa, al mismo tiempo que la cámara nos alterna planos de ambas: la mujer que se ducha tranquilamente ajena a todo lo que sucede fuera y la otra que se acerca sigilosa a donde está. En este último

⁵ Truffaut, François (1974) [1966]: *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 61.

⁶ González, Juan Francisco (2004) [2002]: *Aprender a ver cine. La educación de los sentimientos en el séptimo arte*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 107.

⁷ <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Camera-Movement-FUNCTIONS-OF-CAMERA-MOVEMENT.html>

caso la imagen le avisa al público de que algo va a suceder, aportándonos así una información privilegiada que la probable víctima desconoce. Si además, mostramos en un plano detalle que la mujer sigilosa lleva un cuchillo o algún tipo de arma en la mano, las intenciones quedarán al descubierto sin dificultad.

Asimismo, no tiene por qué ser la lentitud algo presente para generar suspense, tal como veremos en el siguiente ejemplo: “Un personaje sale de su casa para coger un taxi y después se dirige a la estación de tren. Pero si antes de subir al taxi ese mismo hombre dice <<Dios mío, es espantoso, no voy a llegar al tren!>> su trayecto se convierte en una escena de puro suspense, puesto que cada señal de tráfico en rojo, cada frenazo, maniobra de la caja de cambios, agente de circulación va a intensificar el valor emocional de la escena. Gracias a la tensión creada por el frenesí de la imagen, la urgencia de la acción no se podrá poner en duda” (Truffaut, 1974: 11).

Es el juego de planos y la velocidad con la que ocurre todo, alargando al máximo la culminación de la situación, lo que consigue inquietarnos y crear en nosotros esa necesidad de saber qué pasará. La clave está en captar la atención del espectador lo más rápido posible, para posteriormente mantenerle involucrado en lo que sucede y que esté expectante a su conclusión.

Continuando con la importancia de la imagen que vemos en pantalla hablaremos de la ocularización, es decir, la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje ve.⁸ En el caso de la creación del suspense, es habitual la utilización de la ocularización cero⁹, esto es, cuando ningún personaje ve la imagen en pantalla. En los momentos donde se nos ofrece una información privilegiada, la cámara está al margen de los personajes, nos posiciona con un punto de vista que nada tiene que ver con el de los protagonistas.

Otra de las muchas cualidades que tiene el suspense es la capacidad de crear

⁸ Gaudreault, André; Jost, François (1995) [1990]. *El relato cinematográfico: ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós, 141-142.

⁹ Gaudreault, André; Jost, François (1995) [1990]. *El relato cinematográfico: ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós, 144.

duda en el espectador. La narración del suspense tiene la habilidad de despertar interés en quien presencia la escena, y asienta en la persona la tensión de saber qué va a suceder o cómo lo hará. Ese estado de suspense es el que despierta sentimientos en el espectador, que se ven incrementados si éste se siente identificado con el personaje 'víctima' o necesita protegerle, deseando en todo momento que salga victorioso de la situación.¹⁰

Esta duda de la que hablábamos puede despertarse con la presentación de varios conflictos: "si en la intencionalidad narrativa de la obra, que se materializa en las intenciones de los personajes, surgen dificultades, obstáculos que impidan su realización, surgirá el suspense, y éste podrá progresivamente acrecentarse. Todo ello pertenece al conflicto, a la lucha entre acción y personajes, entre protagonistas y antagonistas, entre intenciones y conaintenciones, etc." (González, 2002: 106). Es decir, todo aquello que para nosotros como espectadores no tenga un desenlace seguro y suponga un problema para los protagonistas, despertará ese suspense ante la incapacidad de predecir qué va a suceder.

Se suele creer que para lograr el suspense en una escena obligatoriamente hay que ofrecerle al espectador toda la información, pero nada más lejos de la realidad. Si bien es cierto que, algunos filmes más que otros, nos sitúan en una posición privilegiada en cuanto a conocimiento, lo interesante del suspense es que juega con el factor probabilidad constantemente a pesar de hacernos sentir que tenemos todo lo necesario para saber cómo acabarán las cosas, creemos tener el control y la verdad absoluta. A fin de cuentas el único que tiene el poder total es el narrador, él es quien decide qué final tendrá cada momento.

Debemos tener entonces claro que, si bien en cuanto a información el espectador está un nivel por encima de los personajes, es el narrador del filme quien mueve los hilos. Como creador de la película, es quien decide qué significado va a tener cada escena, controla nuestra percepción a su antojo.

¹⁰ Dovelng, Katrin; von Scheve, Christian; Konijn, Elly A. (2011). *The routledge handbook of emotions and mass media*. Londres: Routledge, 168.

Por ejemplo, y volviendo a la situación de la bomba planteada por Hitchcock, podemos crear con los mismos ingredientes, una situación de suspense pero con diferente desenlace. Imaginemos que los planos se suceden de la misma forma que ha expuesto el director inglés, solo que en lugar de explotar la bomba una vez se acaba el tiempo, los personajes mueren de otra forma o directamente no mueren. Lo que hemos hecho ha sido crear una situación que genera tensión en el espectador, puesto que aunque tiene toda la información necesaria para saber en qué momento exacto la bomba va a explotar, nunca sabe si finalmente lo hará, cuáles serán sus consecuencias si ocurre o cómo explotará, es decir, el suspense le da al público los ingredientes necesarios para que crea que lo sabe todo, pero aún así es capaz de despertar en su interior la tensión de no saber nada. Como se expone en *Intriga y suspense, el gancho invisible*, es correcto hablar de este recurso como “una duda que surge en el espectador”.¹¹

Por lo que estamos viendo hasta ahora, podríamos confundirnos y pensar que el suspense se basa en el despertar de la curiosidad, pero es importante destacar que ésta es una simple consecuencia de la narración empleada. “La curiosidad es nuestro deseo de encontrar la meta, mientras que el suspense existe tan sólo cuando sabemos la meta” (González 2002: 107). Como espectadores, el no saber qué piensa o intenta el protagonista nos despierta el lado curioso, nos empeñamos en desenmascarar emocionalmente a los personajes para saciar nuestra necesidad de comprenderle. El suspense surge cuando sabemos perfectamente qué quiere el personaje, pero no sabemos de qué forma conseguirá su objetivo o si finalmente lo hará. En ambos casos nos mantenemos expectantes a cualquier nueva información que pueda desvelar la incógnita, pero las causas que nos mueven por dentro son totalmente diferentes.

Además, y como vimos nada más comenzar con el apartado, toda escena de suspense se ve acompañada en una dilatación temporal de la solución a un problema. Podemos esperar varios minutos de película, incluso toda, para

¹¹ Codes, María José (2013): *Intriga y suspense, el gancho invisible*. España: Alba Editorial.

descubrir algo de un personaje puesto que no sabemos qué esconde, pero en el momento en que sepamos su objetivo final estaremos centrándonos inevitablemente durante todo el filme en si las situaciones que le toca vivir le alejan o acercan a cumplir aquello que desea.

En definitiva, definir el suspense en unas pocas líneas resulta algo altamente complicado. Para resumir, y basándonos en las publicaciones que hemos mencionado, podemos decir que algunas de sus características principales son:

- Dilatar en el tiempo la resolución de un conflicto para así conseguir mantener la tensión e incertidumbre en el espectador.
- El suspense no es un recurso único y exclusivo del cine de géneros oscuros como el terror, drama o *thriller*, sino que puede presentarse en películas de temáticas muy variadas como hemos visto en los ejemplos anteriormente explicados.
- Es usual que en la creación de las escenas cargadas de suspense se utilice una ocularización cero para darnos a los espectadores información privilegiada, pero no se trata de la única posibilidad.
- El suspense y la curiosidad son conceptos totalmente diferentes que, si bien despiertan emociones similares, el primero se centra en la tensión de conocer cómo un personaje logrará su objetivo, mientras que el segundo pretende conocer sus motivaciones e inquietudes.
- Podemos establecer una serie de niveles según el poder de la información en la creación del suspense. Así pues, los personajes se encuentran en el último escalón, seguidos de los espectadores, quienes tienen información privilegiada; y en lo más alto el narrador, quien decide cada aspecto de la escena.

1.2 Características del suspense en su cine

En el punto anterior hemos visto que el suspense puede ser adaptado a todo tipo de géneros. Es esta inmensa variedad en su aplicación (incluso dentro de un mismo género) lo que me lleva a centrarme únicamente en las

características del suspense en el cine de Alejandro Amenábar, tomando como ejemplo para ello sus tres primeras películas: *Tesis*, *Abre los ojos* y *Los otros*. De abarcar las características del suspense a nivel del cine en general o incluso en un único género, sería altamente complicado conseguir un resultado contrastado y trabajado en profundidad.

❖ **La dilatación del tiempo**

Una de las características del estilo de Amenábar consiste en estirar lo máximo posible las situaciones de tensión, aunque sin romperlas, consiguiendo el punto exacto de tensión que enganche al espectador y le mantenga en vilo.

Amenábar lleva al espectador desde el inicio de la escena hasta el clímax de ésta paso a paso, sin prisa pero sin pausa. Primero dedica unos segundos a presentarnos en plano al protagonista (o protagonistas) de ese momento de suspense, y es entonces cuando comienza paulatinamente a aumentar el grado de inquietud.

En *Tesis* tenemos un gran ejemplo de ello a partir del minuto 31 de metraje, donde vemos a Ángela curiosear sobre las noticias del asesinato de Vanesa, momento en el que se fija que alguien tiene la misma cámara con la que fue grabado el crimen. Una vez sabemos la identidad del chico, comienza la persecución de Ángela al joven con relativa calma, pero gracias a ir elevando el grado de suspense poco a poco la escena culmina con un gran momento de tensión donde la perseguida para a ser Ángela y la tranquilidad inicial se convierte en frenesí por despistar a Bosco.

Si bien es cierto que en el apartado donde definíamos el suspense hablábamos de que no necesariamente la situación debe tener una carga negativa para despertar las sensaciones adecuadas en el espectador, el suspense en las películas de Amenábar es sin lugar a dudas la crónica de una desgracia anunciada.

❖ **Montaje y planos**

Cuando hablamos de montaje, nos referimos a la organización de las diferentes tomas que se han conseguido durante el rodaje de una película. La elección del orden de dichas tomas, así como la relación entre ellas, es capaz de crear un significado y emociones muy diversas. En sus tres primeras películas Amenábar no se decanta por un único tipo de montaje, sino que utiliza varios tipos para llevar la escena al lugar que desea.

Para explicarlo mejor comenzaremos por centrarnos en *Tesis*, donde tenemos varios ejemplos dentro de la escena seleccionada que nos muestran un montaje paralelo en el que, en repetidas ocasiones, vemos la alternancia de planos con acciones que ocurren al mismo tiempo. En este caso, se trata de una alerta para el espectador para que preste atención a ambas situaciones, pues es sobreentendido que existe una relación directa entre ellas.

Casos diferentes podemos ver en sus dos obras siguientes. Probablemente el montaje de *Abre los ojos* sea el más complicado de entender, no únicamente en la escena seleccionada, sino a nivel general de la película. Estamos ante un filme que utiliza el 'montaje de los sueños', un tipo particular que cada director puede elegir representar de diferente manera. Tal y como queda reflejado en *Films and dreams*¹², que analiza la representación de los sueños en el cine de diversos directores, cada uno crea su universo particular, por lo que definir el tipo de montaje que se utiliza para los sueños resulta prácticamente imposible. Aún así, en *Abre los ojos* el montaje nos da una pista de en qué momento César está soñando y cuando se encuentra en la vida real, pero se trata de un aspecto que puede pasar desapercibido. Durante la vida real de César no hay saltos temporales, éstos comienzan a suceder después de su borrachera tras una noche de fiesta con Pelayo y Sofía, y es que al final de la película descubrimos que desde ese momento estaba sumergido en un sueño eterno. La alteración del orden cronológico, sumado a que el personaje no es

¹² Botz-Bornstein, Thorsten (2008): *Films and dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrik and Wong Kar-Wai*. Reino Unido: Lexington Books .

comprendido por su entrono consiguen aumentar el nivel de desesperación no solo del personaje, sino también del espectador, puesto que somos incapaces de entender qué está sucediendo y por qué.

Por último, en *Los otros* apreciamos principalmente un montaje continuo que nos muestra una sucesión de escenas en orden cronológico sin alteración temporal alguna. Pero como veremos más adelante, también hace uso del montaje paralelo para situarnos en diferentes lugares del hogar y relacionar las distintas acciones.

Una de las principales coincidencias entre las obras respecto al montaje radica en la presencia de un ritmo frenético en algún punto de la escena. En la escena elegida de su ópera prima tenemos dos ejemplos, el primero es esa pelea entre Bosco y Chema donde los movimientos de cámara y la sucesión de distintos planos consiguen acelerar la situación. El segundo lo vemos en los últimos minutos de la escena, donde Ángela consigue liberarse y comienza un forcejeo con Bosco que acaba con ella quitándole la vida al muchacho. En ambos casos, la rapidez con la que se mueve la cámara, así como el constante cambio de planos obliga al espectador a no quitar el ojo de la pantalla.

Abre los ojos también hace uso del frenesí en dos ocasiones durante la misma escena, el primer momento sucede cuando César descubre su cara deformada frente al espejo y el segundo al descubrir que es Nuria quien está en su cama. En ambos casos los movimientos de cámara vuelven a ser muy rápidos, pero en este ejemplo se recurre a muchos primeros planos para destacar la desesperación y rabia del personaje principal, al mismo tiempo que su cuerpo transmite una gran carga de violencia.

Por último, *Los otros* aumenta la velocidad de su narración tras el portazo inesperado durante un primer plano de Grace. Aquí es, además de la velocidad de la cámara como en los casos anteriores, la propia actitud frenética de la mujer, lo que consigue crear un momento que no da descanso a la mente del público.

Continuando con las ideas anteriores, en sus tres obras podemos observar la importancia y protagonismo que el director da a las expresiones faciales de sus personajes. Amenábar busca a través de primeros planos, aumentar la tensión de la situación gracias a lo que transmite la cara de los actores y actrices. Es importante destacar que su expresión no tiene que ser necesariamente de miedo o pánico, sino que también poder servir para reforzar la maldad o la locura de un personaje, como veremos en el posterior análisis de las escenas.

En cuanto a las transiciones, Amenábar se decanta principalmente por los cortes directos después de que el misterio en la situación de suspense haya sido descubierto, algo que no da descanso al espectador para asimilar todo aquello que ha visto y le mantiene en shock cuando el escenario ya ha cambiado.

❖ **El declive de los personajes**

En sus escenas el director nos muestra a sus personajes en un momento de debilidad y desesperación, consiguiendo que si el desenlace ya será negativo, se vuelva aún más horrible debido a la fragilidad de los protagonistas. Cuando nos sentimos representados o reflejados en un personaje, o lo vemos vulnerable e incapaz de soportar otro duro golpe, la sensación de suspense es mucho mayor puesto que tenemos sentimientos y deseos volcados en lo que queremos que le ocurra. Este sentimiento puede suceder incluso con un personaje con el que en principio el público no empatiza o detesta si le suceden cosas malas en un momento de gran debilidad, y siempre que éste no haya hecho algún acto detestable anteriormente, queremos que nada malo le suceda.

En *Tesis*, Ángela es una chica decidida y muy segura que acaba acudiendo a un posible asesino en un momento de debilidad, cometiendo un gran error que pagará caro.

En *Abre los ojos*, César comienza siendo un chico engreído y que cree estar en la cima del mundo. Si bien su actitud inicial puede despertar rechazo, el cúmulo

de desesperación y tristeza que vive a lo largo del filme consigue que el espectador desee un final feliz para el joven, o al menos que logre descubrir qué problema tiene.

Por último, *Los otros* vuelve a hablarnos de una mujer guerrera y muy segura, pero que por culpa de la desesperación de proteger a sus hijos de cualquier mal acaba siendo una persona frágil y que se deja llevar por la desesperación.

❖ **La música**

A la hora de crear suspense podríamos decir que Amenábar utiliza la música con tres funciones principales: como un claro indicador de que algo va a salir mal, para reforzar la sorpresa e impacto de un momento determinado y como un método de aumentar el drama de la situación.

En el primer caso, la música va de menos a más, tanto en ritmo como en volumen. Un ejemplo perfecto es el momento en que César (*Abre los ojos*) observa el mechón de pelo negro y corto de la mujer que está junto a él en la cama. La música comienza a aumentar a medida que, intuimos, César intenta en su mente entender qué está pasando, hasta que llega a su punto más alto cuando gira la cara de la chica y ve que es Nuria. En ese primer instante, a pesar de que no sepamos la identidad de la chica, somos capaces de entender que se trata de una persona que para César supondrá algo negativo.

Respecto a reforzar el 'susto' o impacto de un momento concreto, Amenábar combina en múltiples ocasiones un inesperado golpe visual y sonoro. Un buen ejemplo lo vemos en la escena elegida para analizar de *Abre los ojos*, concretamente cuando la mano de Chema golpea la cara de Bosco. La combinación de acción inesperada, tanto en imagen como en golpe musical, consiguen hacer que el espectador vea su tranquilidad alterada. Se trata de una situación en la que al espectador se le hace esperar para entender qué está pasando y cual será su resolución.

Por último, el director utiliza la música como un recurso para intensificar el dramatismo de una situación que es más que un simple impacto visual. Por ejemplo, después de que la puerta se cierra en el primer plano de Grace en *Los otros*, el frenesí de la escena se intensifica con una música que acompaña a la acción en cuanto a velocidad. La música elegida consigue que, si ya de por sí la situación sea desesperante para Grace, para el espectador lo sea igual o aún más.

❖ **La información privilegiada**

Una de las características que más se suelen asociar al suspense es la constante concesión de información privilegiada al espectador, es decir, que éste sepa más que los protagonistas de la propia película.

La información a modo de 'pistas' para que el público pueda crear en su cabeza la resolución de un conflicto no se da únicamente en forma de imágenes, sino que como hemos visto en el apartado de música, ésta puede avisar de que algo no va bien y será únicamente el espectador quien sea consciente de ello, aunque tenemos el ejemplo de una excepción.

Comenzaremos comentando la excepción de la que hablo, y es que si bien la música supone información privilegiada para el espectador cuando se utiliza para alertarnos de que algo malo va a suceder de un momento a otro, puede también alertar a los personajes si ésta es diegética. En *Los otros* vemos cómo el aviso a Grace de que algo extraño ocurre lo da la música que proviene del piano de su casa, es decir, la música no sólo ha servido para avisarnos a nosotros, sino también a uno de los personajes.

Dejando a un lado este caso, la música puede ser una gran fuente de información para el público.

Centrándonos únicamente en la información que aportan las imágenes, especialmente en las escenas elegidas de *Tesis* y *Los otros*, el director nos regala datos privilegiados en pequeñas dosis, consiguiendo despertar la

sospecha en quien observa la escena poco a poco. Las pistas que nos aporta el narrador sirven para que nosotros como espectadores creemos en nuestra mente una escena particular, una hipótesis sobre lo que va a suceder que puede cumplirse o no, pero que nos mantendrá en suspense hasta que el conflicto no se resuelva.

Tal y como vimos en el apartado en el que describíamos el suspense, esta información privilegiada suele ofrecerse al espectador desde una ocularización cero, donde la cámara se convierte en nuestros ojos y nos enseña todo aquello que el narrador puede considerar necesario que sepamos, pues es él quien controla los datos a su antojo. Podemos hablar de que el concepto de anticipación¹³ por parte del público a lo que sucederá es una de las características más importantes del suspense, ya que le mantiene en una tensión constante hasta el final de la escena o incluso de la película.

❖ Iluminación

En cuanto a la iluminación Amenábar utiliza frecuentemente una luz dura¹⁴ para conseguir unas luces y sombras especialmente marcadas, todas ellas provenientes de fuentes artificiales.

En *Tesis* destaca el momento en que Bosco apagar las luces del garaje y uno de sus focos se centra en iluminar a Ángela atada a la silla, ella es el blanco de todo lo malo que el chico puede hacer, al igual que lo fue Vanesa anteriormente. En *Abre los ojos* es César quien ilumina de forma directa a Nuria una vez descubre que ella está en su cama, mientras que la vela que sujeta Grace en *Los otros* consigue que su alrededor no sea importante, consiguiendo que el espectador se centre en su expresión y emociones.

¹³ Vorderer, Peter; Hans Wulff, Jurgen; Friedrichsen, Mike (2009) [1996]: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. New York: Routledge, 5.

¹⁴ Bestard, María (2011): *Realización Audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC, 90.

La utilización de este tipo de luz hace que el público dedique especial atención al objeto/personaje que se ilumina, poniéndole en el punto de mira y destacando la importancia que el mismo tiene para el desarrollo de la escena. A su vez, en los ejemplos expuestos la luz tiene una carga negativa, puesto que 'muestra' con más intensidad los miedos de los personajes que anteriormente se habían controlado o mantenido en secreto.

El director no tiene miedo a rodar en un entorno donde predomina la oscuridad, las tres escenas elegidas suceden en lugares donde la iluminación es la mínima necesaria para ver el escenario, algo que consigue aumentar la expectación en el público puesto que nuestra vista tiene que estar mucho más atenta para distinguir las cosas que suceden. Además, esta oscuridad, sumado al aislamiento y privacidad del lugar donde ocurren, aumentan aún más esa tensión en el espectador, ya que si algo malo sucede es muy probable que la víctima no pueda pedir ayuda.

❖ **Twist**

El *twist* puede definirse como un giro inesperado en la historia, estamos ante una situación que coge una dirección insospechada. La utilización de este recurso consigue impactar y mantener la atención del espectador¹⁵, siendo interesante para la creación del suspense que el director nos ponga en alerta de que algo no cuadra en el desarrollo de la historia, dando paso a un *twist*.

Principalmente *Abre los ojos* y *Los otros* tienen grandes cambios abruptos en la historia durante sus momentos finales, que además se nos van introduciendo poco a poco.

En el caso de *Abre los ojos*, la revelación de que César forma parte del programa *Life Extension* es una posibilidad que se nos va dando poco a poco con apariciones esporádicas en televisión del programa y del hombre que lo promociona (incluso éste aparece en entornos donde él está, no sólo en los

¹⁵ <https://cinelipsis.com/2012/03/14/top-10-los-mejores-twists-del-cine/>

medios de comunicación). Si bien es cierto que como espectadores podemos intuir que todo lo extraño que sucede en la vida del joven está relacionado con esa oferta futurista, no es hasta el final cuando todo se confirma.

La culminación de este *twist* se va dando gradualmente, introduciendo al espectador y al personaje en una burbuja de desesperación por no entender qué está pasando y cual es la realidad, si es que existe alguna. Una vez que conocemos el secreto comienza la incertidumbre: ¿qué pasará ahora con César? ¿podrá recuperar su vida normal? ¿cómo será el mundo cuando despierte? Desgraciadamente estas preguntas no tienen respuesta, puesto que el filme acaba con el aparente despertar del joven, por lo que si el espectador se ha creado alguna hipótesis después del descubrimiento, ésta no será resuelta.

El final de *Los otros* es otro claro ejemplo de *twist*. Probablemente quien haya visto previamente *El sexto sentido* (M. Night Shyamalan, 1999) puede intuir el desenlace final del filme, pero éste no deja de ser menos sorprendente y sobrecogedor para el espectador.

El suspense es creado poco a poco, iniciando desde el punto de vista de Grace, quien observa la presencia de una mesa llena de desconocidos en su casa junto a sus hijos, quienes no dejan de repetir que no están muertos. En este momento, los que para el público eran los espíritus, pasan a convertirse las personas reales, provocando la desesperación en la madre. El giro argumental nos sitúa a las 'víctimas' en el papel de intrusos. Es entonces cuando surgen las preguntas en el espectador: ¿cómo murieron? ¿por qué? ¿qué será de la familia ahora? En este caso las cuestiones anteriores sí son resueltas por el narrador.

❖ **La reflexión detrás de la historia**

Amenábar ha planteado en diferentes oportunidades su necesidad de hacer preguntas e incitar a la reflexión con sus películas, estando presente en todas

ellas el miedo a la muerte. Además, en sus tres primeras obras nos presenta temas de los que fácilmente todos en algún momento hemos hablado e incluso pensado seriamente: la violencia, las posibilidades que llegarán una vez se haya desarrollado aún más la tecnología y los espíritus.

Exceptuando en *Los otros*, los escenarios que elige el director, así como el estilo de vida de los protagonistas, ayudan a que el espectador sienta aún más real la posibilidad de que aquello que ve en pantalla puede llegar a ocurrirle. No se trata precisamente de sentirse identificado con los personajes, sino de sentir que tú como espectador podrías en tu día a día encontrarte en un entorno o situación como la que plantea Amenábar. Por ejemplo, en la mente de un estudiante, *Tesis* puede llevar a una reflexión más fuerte, planteándose qué sucedería si se viese envuelto en una historia como la que se refleja en la película.

Respecto al tema de la muerte, como he mencionado anteriormente el miedo a 'pasar a mejor vida' siempre está presente en las películas de Amenábar. La desesperación de los personajes en la mayoría de ocasiones proviene de ese terror a morir y sufrir. En el final de *Abre los ojos* vemos las dudas de César por saltar del tejado, siendo comprensible su miedo a caer al vacío y que finalmente no hubiese un despertar, sino que le esperase la muerte. Amenábar expone y lleva al límite los sentimientos de los personajes, consiguiendo grandes momentos de tensión en todas sus películas.

1.3 Antecedentes

Alejandro Amenábar (44) es un director, guionista, productor y compositor de bandas sonoras que nace en Santiago de Chile en 1972. Cuando tenía un año de vida, y días antes del inicio de la dictadura implantada por el general Pinochet en Chile, su familia decide emigrar a España, concretamente a Madrid.

Como buen apasionado de la cámara en su época Universitaria realizó una serie de cortometrajes en los cuales el entonces estudiante demostraba su

inclinación por el cine que hace hoy en día, unas obras donde el llevar al extremo las emociones del público pretenden atraparlo y engancharlo a la pantalla.

A los 19 años comenzaría a trabajar en la primera de sus muchas obras, *La cabeza*, un cortometraje de 15 minutos imposible de ver hoy en día puesto que el director lo consideraba un trabajo mediocre que no volvió a ver la luz después de ganar el Primer Premio de la Asociación Independiente de Cineastas Amateurs (AICA).

En este primer contacto con la realización cinematográfica Amenábar nos demuestra su necesidad de sorprender e inquietar al público. Basado en una leyenda urbana a la cual le cambiaron el final, contaba la historia de una mujer que regresando a su casa del trabajo, encuentra una nota en la que su marido le avisa de que llegará tarde. Esa misma noche descubre sorprendida que su marido está en la vivienda, pero es incapaz de hablar. Horas más tarde por teléfono le comunican que su marido ha muerto en un accidente de tráfico.

A partir de ese momento Amenábar y Mateo Gil deciden otorgarle al corto un final más gore y surrealista que el original, haciendo que la mujer descubra el rostro desfigurado de su esposo y le arranque la cabeza, la cual comienza a rebotar por toda la casa.

Aún siendo incapaces de ver el corto, avistamos en la descripción de la secuencia final cómo el joven ya marcaba su camino a un cine de tensiones, de desenlaces agobiantes e inesperados, emociones que plasma en sus tres primeros largometrajes.

Pasaremos de largo de *Himenóptero*, cortometraje que dirigió 1992, para centrarnos en su último trabajo antes de lanzarse al mundo cinematográfico. Su medimetroraje titulado *Luna*, cuenta la historia de un joven que queda tirado en la carretera en mitad de la noche (Eduardo Noriega) y tras hacer autostop es recogido por una chica que le ofrece su ayuda. Lo que podría ser el típico

viaje se convierte en pesadilla cuando descubre que la joven no es tan inocente como parece.

En este último trabajo vemos nuevamente algo representativo del director a la hora de crear suspense: el transformar una situación cotidiana en algo oscuro y capaz de despertar el miedo en el espectador. A su vez, comenzamos a apreciar esa búsqueda por la reflexión: ¿qué esconde la gente inocente? ¿Cuál es la cara oculta del ser humano que las apariencias no nos enseñan?

Theoretical Framework

The suspense

- **What is suspense?**

Before starting with the analysis of the concept I would like to mention the definition of suspense in the Royal Spanish Academy (Real Academia Española – R.A.E):

1. Impatient or anxious expectation by the development of an action or event, especially in a movie, a theatre piece or a story.

Focusing on what the definition says we can understand suspense of a way to create impatience and expectations on the viewers through extending the culmination of an action. Moreover, the own word gives us a clue of what it hides: suspend, in short, the outcome of the scene we are watching.

One of the most usual mistakes we can make is to think about the resource like something exclusive in thriller movies, even confusing them both thinking they mean the same. It's interesting differentiate thriller like a film genre and suspense like one of the many intentions the genre has. In the book *Thrillers*¹⁶, focused in the analysis of the genre, we have continued references to suspense

¹⁶ Martin, Rubin (2000): *Thrillers*. Reino Unido: Cambridge University Press.

like one of the main aims in an emotional level of the thriller, as well as arouse fear, vertigo or excitement, among others.

To differentiate even more both concepts, we will say “thriller is not the only film genre that can include suspense: in a generic sense, suspense is the intrigue what every action in any film genre must have”.¹⁷

From the point of view of cinematic narratology, little steps create suspense, and we can say that exists some kind of structure that determines the way the climax of the situation is achieved.

First, the narrator gives us some information that put us in a privileged position compared to the characters; we are in a higher level when we talk about knowledge. After that situation, we will find the beginning of suspense: a complication, the main characters will have to overcome some obstacles.

Once we discover the problem the narrator introduces the stressful component, the one that creates tension on the viewers and gives them the need of clearing the unknowns, something that happens in the last step when we have reached the climax of the scene.

During all the process the spectator is creating a series of hypothesis and expectations on his mind, but is the narrator who has all the power of decide the conclusion of the problem.¹⁸

We are going to implement the previous structure to a scene of the movie *Los otros*, specifically the one that begins at the minute 52, when Grace tries on a white dress to Anne. It's important to remember what happened on the previous scene, when Mrs. Mills told Anne that things will change soon. In addition, we

¹⁷ González, Juan Francisco (2004) [2000]: *Aprender a ver cine: la educación de los sentimientos en el séptimo arte*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 105-106.

¹⁸ Gaudreault, André; Jost, François (1995) [1990]. *El relato cinematográfico: ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós.

had the privilege of listen a conversation between the head servant and Mr. Tuttle, when we discover they are hiding something bad to the family.

Returning to the dress scene, the images warn us that something will go wrong. We see Grace leaving Anne alone on the playroom with the dress on while she goes upstairs with her husband. Is the parallel editing that shows us Grace with her husband and Anne playing with a doll the one that warn us that something is going to happen very soon. Otherwise: why Amenábar will show us both situations and let us know what happen on them during the same time?

At this time we are on the first step, the connection between the images is giving us privileged information.

Grace goes back to the playroom but before entering starts saying to her daughter that she has to stop playing and give her the dress. At that moment the conflict begins, we see the mother repeating several times the same to her daughter, but she does not says anything. When the mother gets inside the room we discover the stressful element: an extreme close-up shows us a hand that is not the one of Anne, but an old woman. Some medium close-up shows the facial expression of the mother, while we see the face of the old blind woman in the body of Anne.

At that point the climax starts and the mother attacks the stranger, trying to return her daughter. When Grace takes off the veil Anne had we see the little girl terrified, a feeling that shares with her mother, unable to understand what is going on. At this moment, the hypothesis the spectator made may have been proven or not, all depends on how the narrator solved the conflict.

Once the previous explanation is developed, let's get back to the idea which says the suspense is not only present on dramatic, scared or thriller films: The intention of delay the end of a scene cannot be present on other movie genres? For example, think about a romantic film where a guy and a girl have a kind of relationship but nothing is stable between them. A new man appears to complicate the situation, creating a love triangle. The attitude the girl has with

them in private give us some clues of what she feels for the guys, but she's confused and doesn't know what to do. Now imagine we are in the future, almost at the end of the movie where we see a wedding, but we don't know who is going to be the husbands, something that create us a conflict.

We see the guests, the atmosphere, the slow steps of the girl going to the altar and the back of her future husband, but the narrator does not tell us who is the chosen one till the end of the scene. Until reveal the identity of the guy the director gives us a lot of information that is stressful for us, because all we want is to know the girl's decision.

We have raise in the viewers the impatience to known how the love triangle has been solved; in conclusion, we created suspense in a happy situation. The climax comes when we discover which of the two guys has been chosen to get married, and is in that moment when the audience will discover if its hypothesis was right or not.

After this clarification I thought necessary, we are going to focus on the sensations the suspense creates, and before the explanation I'm going to mention one of the several ideas about the topic of Alfred Hitchcock, reflected in the book *El cine según Hitchcock* written by François Truffaut: "The bomb is underneath the table and the public knows it, probably because they have seen the anarchist place it there. The public is aware the bomb is going to explode at one o'clock and there is a clock in the decor. The public can see that it is a quarter to one. In these conditions, the same innocuous conversation becomes fascinating because the public is participating in the scene. The audience is longing to warn the characters on the screen: 'you shouldn't be talking about such trivial matters. There is a bomb beneath you and it is about to explode'... we have given the public fifteen seconds of surprise at the moment of the explosion. In the second we have provided them with fifteen minutes of suspense. The conclusion is that whenever possible the public must be informed.

Except when the surprise is a twist, that is, when the unexpected ending is, in itself, the highlight of the story”.¹⁹

In the first place we need to know that the way to achieve suspense is not exploit to maximum a certain element, but it “derives from the good exposition of different elements of the productions, both narrative and thematic”.²⁰ Moreover, the abuse of a certain element can be terrible for the credibility of the film if, for example, we put the characters in extreme situations where the only way of save their lives is through impossible, illogic and even ridiculous circumstances. We have a lot of examples, especially in action movies, of scenes where some of the characters is on the verge of death and he’s saved at the very last minute by the less believable way, raising on the viewers the opposite effect than the on pretended.

Another important factor are the camera movements, essential to transmit a specific atmosphere and able to generate uncertainty or suspicion, among other feelings.²¹ For example, let’s imagine we have a girl taking a shower in the locker room after doing exercise and in the next shot we see another girl coming in an ordinary way. Now, think about the second girl coming in the locker room secretly, at the same time the camera shows us a shot of her and the girl in the shower interposed: the girl in the shower is relaxed and the other is a getting closer to her. In this last case the images warn the audience that something is going to happen, giving us privileged information the victim does not know. If the camera also shows us an extreme close-up of the sneaky woman holding a knife or some kind of weapon, her intentions will be discovered with no difficulty.

Also, the slowness is not essential to create suspense, as we will see in the next example: “A character leaves his house to take a taxi because he has to

¹⁹ Truffaut, François (1974) [1966]: *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 61.

²⁰ González, Juan Francisco (2004) [2002]: *Aprender a ver cine. La educación de los sentimientos en el séptimo arte*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 107.

²¹ <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Camera-Movement-FUNCTIONS-OF-CAMERA-MOVEMENT.html>

go to the train station. If before getting on the taxi that same man says <<My goodness, it's awful, I won't get the train! >> his journey turns into a suspense scene, because every red traffic light, every brake, manoeuvre of the gearbox or police officer is going to intensify the emotion of the scene. Thanks to the tension created by the frenzy of the image, the urgency of the action can not be doubt" (Truffaut, 1974:11).

The game of shots and the speed of the actions extending to extremes the end of the situation, make us nervous and give us the need of knowing what is going to happen. The key is to get the audience attentions as soon as possible, and then involve them in what is happening and keep them expectant.

Continuing with the importance of the image we see on the screen we will talk about ocularization, this is, the relation between what the camera shows and what the character sees. In the case of suspense, it's normal to use the zero ocularization, which is when any character see the image the camera shows. In times where the camera gives us privileged information, it is alongside the characters; give us a point of view that has nothing in common with them.

Another quality of suspense is its ability to create doubt in the viewer. The narration of suspense has the skill of generate interest on the ones who watch the scene, and settle on them the tension of knowing what is going to happen and how it is going to do it. That state of suspense is the one that creates feelings on the viewers, and those feelings are increased if the one who is watching feels identified with de 'victim' character or if he needs to protect it, always wishing that character been victorious over the bad situation. ²²

This doubt that we talked about can wake up with the introduction of various troubles: "if on the narrative intention of the piece, that materializes on the characters' intentions, difficulties or obstacles that prevent it arise, suspense would be created, and it could be increased progressively. All this owns to the trouble, the fight between action and characters, main characters and

²² Dovelg, Katrin; von Scheve, Christian; Konijn, Elly A. (2011). *The routledge handbook of emotions and mass media*. Londres: Routledge, 168.

antagonists, intentions and the contrary, etcetera.” (González, 2002: 106). In other words, everything that for us (the spectators) does not have a safe outcome and creates a problem to the characters will create that suspense because of the inability to predict what is going to happen.

Is commonly believed that to create suspense on a scene you must give all the information to the viewer, but this is not the truth. While it is true that some films put us on a privileged situation about the information, the interesting of suspense is to play constantly with the probability element to make us thinking we have all the control and the absolute truth. After all, the only one who has the power is the narrator; he is who decides the end of every moment.

We must have clear that we are a level above the characters in terms of information, but the narrator is the one who moves the strings. Like the creator of the movie, he is the one who decides the meaning of the scene and controls our perception as he pleases.

For example, and remembering the mentioned situation with the bomb, we can create a suspense moment with the same elements but a different ending. Let's imagine the shots happen in the same way Hitchcock said, but instead of dying because of the explosion the characters died for any other reason or even better, they don't die. What we had done is to create situations that provoke tension on the viewers, because even that we know the exact moment the bomb is going to explode, we could never know if finally it will do it or what will be the consequences.

In short, suspense gives to the audience the necessary ingredients to make them believe they know everything, but even knowing that, it's able to awake on them the tension of knowing nothing. On the book *Intriga and suspense, el gancho invisible*; we discover it's correct to talk about this resource like “a doubt that emerges inside the spectator”.²³

²³ Codes, María José (2013): *Intriga y suspense, el gancho invisible*. España: Alba Editorial.

Like we are seeing, we could be confuse and thinking that suspense is based on raising curiosity, but it's important to highlight that it is a simple consequence of the selected narration. "The curiosity is our wish to find the goal, while suspense exists only when we know the goal" (González 2002: 107). Like a viewers, the fact of don't knowing what the characters think or try, awake inside us the curious side. We try to unmask the protagonists in an emotional way to full our need of understand them.

The suspense is created when we know exactly what the character wants, but we doesn't know the way he will do it or if he will achieve it. In both cases we are expecting about every new information that can help us to discover the incognita, but the reasons that moves us inside are completely different.

In addition, and like we saw at the beginning of the section, all the scenes of suspense use a temporal dilatation in the solution of a problem. We can wait during a lot of minutes of the movie, even all the movie, to discover something about a character because we don't know what he hides, but in the moment we know his final aim we are going to focus during all the movie if what he does helps him to achieve his dreams or not.

In short, talking about suspense in little lines is complicated. To resume it, and based on the publications we saw, we could say that some of its main characteristics are:

- Extending on time the final resolution of a conflict to create tension and uncertainly on the viewers.
- The suspense is not an exclusive source of dark genres like horror, drama or thriller, but it can be present on films of different thematic like we saw on the previous examples.
- It's normal to use a zero ocularization in creating a suspense scene with the aim to give us privileged information, but this is not the only possibility.

- Suspense and curiosity are different concepts that create similar emotions, but the first one concerns tension of knowing how a character will achieve his goal, while the second one intends to know his motivations and worries.
- We could establish a series of levels based on the power of information in the creation of suspense. Therefore, the characters are in the last step; followed by spectators, who have privileged information, and at the top of the ranking is the narrator, the one who decides every aspect of the scene.

▪ **Characteristics of suspense in the cinema of Amenábar**

Previously we saw that suspense can be adapted to any genre. Is this huge variety on its implementation (even inside the same genre) what takes me to focusing only on the characteristics in the cinema of Alejandro Amenábar. I will as a base his first three movies: *Tesis*, *Abre los ojos* y *Los otros*.

If I had talked about the characteristics of suspense in a general way, even focusing on a single genre, it will be very complicated to get a contrasted result.

❖ **Time dilatation**

One of the characteristics of Amenabar's style consists in extend as much as possible the situations of tension, but without breaking it. The aim is to get the exact amount of tension to catch the viewers' attention and interest.

Amenábar takes the spectator from the beginning of the scene till the climax of it step by step, slowly but surely. First, he dedicates some seconds to introducing us a shot of the character (or characters) of that suspense moment, then, he stars increasing the anxiety gradually.

In *Tesis* we have a prefect example of what I'm talking about from the minute 31 when we see Angela nosing around the murder of Vanesa. Is at this moment when she sees someone that has the same camera than the one used to film the crime. Once we know the face of the guy Angela starts following him, but the level of suspense is increasing little by little and the scene ends with a big

moment of tension when the pursued is Angela and the calm at the beginning turns into frenzy.

While it's true that in the paragraph where we defined suspense we said that not all the scenes need a negative impact, suspense in the movies of Amenábar is the chronicle of a tragedy foretold.

❖ **Editing and shots**

When we talk about editing we are referring to the organization of the different shots done during the making of a movie. The chosen order of the shots, together with the relation between them, is able to create different meanings and emotions. On his three first movies Amenábar doesn't use a single kind of editing, but he uses different types to take the scene to the place he wants.

To explain it better we will first focus on *Tesis*, on we have several examples inside of the chosen scene that show us a parallel editing that, repeatedly, we see a rotation between two actions that are happening at the same time. In this case, it's a warning to viewers for them to pay attention to both of them, because it is understood that there is a relation between the scenes.

In his other movies we see different cases. Probably, the editing of *Abre los ojos* is the most complicated to understand, not just at the selected scene, but in a general level. We are dealing with a movie that uses the 'editing of dreams'; a particular kind of editing that can be represented by each director in a different way. Just like is reflected on *Films and Dreams*²⁴, each director creates his particular universe, that is why defining this kind of editing is virtually impossible.

In the case of *Abre los ojos*, the editing give us a clue to discover at which moment César is dreaming and when he is in real life, but it's an aspect that can go unnoticed. During César's real life there is no temporary breaks, they begin after his bender during a night out with Pelayo and Sofía, and at the end

²⁴ Botz-Bornstein, Thorsten (2008): *Films and dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrik and Wong Kar-Wai*. Reino Unido: Lexington Books.

of the movie we discover since that night he was plunged in an eternal sleep. The alteration of the chronological order, together to the fact that the character is misunderstood by his surroundings, achieves to increase the level of desperation of the character and the viewers, because they are unable to understand what's happening and why.

Finally, in *Los otros* we mainly have continuous editing that shows us the scenes with a chronological order without any temporary change. We will see on the next paragraphs that Amenábar also uses parallel editing to put us in different places of and relate the different actions.

One of the main coincidences between his movies when we talk about editing is the presence of a frenzy rhythm at some point of the scene. On the selected scene of his first film we have two examples of it, the first one happens on the fight between Bosco and Chema, thanks to the camera movements and different shots that make the situation going even faster. The second one happen at the last minutes of the scene, when Angela gets free and starts fighting with Bosco and finally kills him. In both cases, the fast move of the camera, together with the constantly change of shots, make the spectators being concentrated on the screen.

Abre los ojos also uses frenzy two times during the same scene, the first one happens when César discovers his face totally broken when he looks himself at the mirror, and the second one when he discovers it's Nuria the girl on his bed. In both cases the camera movements are very fast, but in this example Amenábar uses a lot of close-ups to show the desperation and anger of the main character, at the same time that his body transmits a lot of violence.

Finally, *Los otros* increases the speed of its narration after the unexpected bang during the close-up shot of Grace. At this time, together with the speed of the camera like in the previous cases, the own frenzy attitude of the woman the thing that gets to create a moment without rest to the viewers.

Following with the previous ideas, at his three movies we can see the importance and protagonism the director gives to the facial expressions of his characters. Amenábar wants to increase the tension of a situation through close-ups because we can see perfectly what the character feels. It's important to highlight the fact that the facial expression does not have to be necessary fear or panic, but it can be used to reinforce the badness and craziness of a character, like we will see on the final analysis.

When it comes to transitions, Amenábar mainly prefers direct cuts after the mystery on the situation has been discovered, something that doesn't let the viewers to relax and assimilate what they saw. This kind of transition let the spectator in shock while the scenario has change.

❖ **Declining of characters**

At his scenes, Amenábar shows us his characters in a moment of weakness and desperation, making the ending even more horrible due to the fragility of the characters. When we feel reflected or represented by a character, or we see it vulnerable and unable to handle another hard blow, the sensation of suspense is even higher because we have feelings and wishes for that character. This feeling can happen even with a character the spectators hated at the beginning, because if bad thing happen to him or her while he or she is in a weak moment, the viewers will have good wishes always the character hasn't done any odious thing.

In *Tesis*, Ángela is a strong and self-confident girl that finally asks for help to the possible murderer in a weak moment, making a big mistake she will pay dearly.

In *Abre los ojos* César begins being a conceited guy on the top of the world. Although his first attitude could be hateful, the accumulation of desperation and sadness he has to live during the movie make the spectator wish a happy ending for him, or at least wish for him to discover what is happening and which is his problem.

Finally, *Los otros* shows us again a strong woman, but because of the desperation to protect her children from every bad thing makes her a fragile person that let her feelings control her.

❖ **Music**

At the moment to create suspense, we could say that Amenábar uses music with three main purposes: like a clear indicator of something that will go wrong, to reinforce the surprise and impact of a specific moment, and like a method to increase the drama of the situation.

On the first case, the music goes from lowest to highest, both at rhythm and volume. A perfect example is the moment when César (*Abre los ojos*) discovers the short black lock of hair of the woman is next him in bed. The music starts to increase at the moment we can intuit César tries understand what is happening; till the climax appears when César turns the face of the girl and sees is Nuria. At this first time, despite that we don't know who is the girl, we are able to understand she is a person that makes César have bad feelings.

Regarding to reinforce the impact of a specific moment Amenábar combines in several occasions an unexpected a visual and sound blow. A good example is the selected scene from *Abre los ojos* when Chema's hand hits the face of Bosco. The combination of an unexpected action, in both image and music, makes the spectator don't feel calm. This is a situation that makes the viewers wait to understand what is happening and what will be the solution.

Finally, the director uses the music like a resource to increase the dramatism of a specific situation that is more than just a simple visual blow. For example, after the slam during a close-up of Grace in *Abre los ojos*, the frenzy of the scene is intensified with the music that comes with the action in terms of speed. The selected music makes the situation being desperate to Grace and even more to the viewers.

❖ **The privileged information**

One of the main characteristics associated with Amenábar is the constant provision of privileged information to the viewers, that means, they know more than the characters.

He does not only give us this information like clues to imagine in our mind what will happen in the form of images, but like we saw at the music paragraph, this can warn us about something going wrong and only us know it, but there we have an example of an exception.

We are going to start talking about the exception I mentioned previously. Although the music is privileged information to the viewers when it is used to warn us that something bad is going to happen at any moment, it can also warn the characters if it is diegetic. In *Los otros* we see how the music from the piano warns Grace that something strange is happening, what is, the music did not only serves to warn us, but also one of the characters. Leaving this case aside, music can be a big privileged information source to the spectator.

Focusing only on the information the images give to us, specially at the chosen scenes of *Tesis* and *Los otros*, the director give us privileged data in small doses, achieving to raise suspicion on the ones who watch the scene. The clues the narrator give us help us to create in our minds an specific scene, formulating a hypothesis about what is going to happen, but the suspense will we present till the resolution of the problem.

As we saw at the paragraph where we describe suspense, this privileged information is usually given to us from a zero ocularization, when the camera turns into our eyes and shows us everything the narrator considers necessary; he is the one who controls the information in the way he wants. We can talk about the concept of anticipation²⁵ on the part of the viewers to know what is going to happen is one of the more important characteristics of suspense, since

²⁵ Vorderer, Peter; Hans Wulff, Jurgen; Friedrichsen, Mike (2009) [1996]: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. New York: Routledge, 5.

it keep them in a constant tension till the end of the scene or even till the end of the movie.

❖ **Illumination**

When it comes to illumination Amenábar usually uses a hard light²⁶ to get some marked lights and shadows, all of them derived from artificial sources.

In *Tesis* emphasizes the moment when Bosco turned off the lights at the garage and one of the highlights is focused on illuminate Ángela, who is tied up to the chair. She is at the same place where was Vanesa. In *Abre los ojos* is César the one who directly illuminates Nuria when he discovers the girl on his bed, while the candle Grace holds in *Los otros* obtains making her environment insignificant, getting the attention of the viewers at her expression and feelings.

The use of this kind of light makes the spectators giving special attention to the object or the character that illuminates, putting it on the spotlight and highlighting the importance of it to the development of the scene. At the same time, at the previous examples the light has a negative burden because it shows us with more intensity the characters' fears that did not show before.

The director is not afraid of film in a dark environment, the three selected scenes happen in places where the illumination is the minimal needed to see the scenario, something that increases our expectation because our sight needs to be very alert to differentiate what is happening. In addition, this darkness, plus the isolation and privacy of the place where everything happens, increase even more the tension on the spectator, because if something bad happens the victim won't be able to ask for help.

❖ **Twist**

The twist can be defined like an unexpected turn at the story; we are against a situation that takes an unexpected direction. The use of this resource achieves

²⁶ Bestard, María (2011): *Realización Audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC, 90.

to impact and keep the attention of viewers²⁷, being interesting for the creation of suspense that the director put us on warning about something is not going well, giving way to a twist.

Mainly *Abre los ojos* and *Los otros* have big unexpected changes at their stories during the final moments, and they are introduced to us little by little.

In the case of *Abre los ojos*, the revelation of César being part of Life Extension is a possibility that Amenábar gives us gradually with sporadic appearances of the program in television and the man who promote it, even at the same place where César is. While it's true that like spectators we can intuit every strange thing that happens at César's life is related with the futuristic offer, is not till the end when everything is confirmed.

The culmination of this twist is giving gradually, inserting the spectator and the character in a bubble of desperation because they both don't understand what is happening and can't differentiate the real life, in case it really exists. Once we know the secret the incertitude begins: ¿what will happen with César now? ¿Will he gets back his normal life? ¿How will be the world when he wakes up? Unfortunately, these questions don not have answer because the film ends with the apparent awakening of the guy, so if the spectator created any hypothesis after the discovery it won't be solved.

The end of *Los otros* is another clear example of twist. Probably, the people who saw *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, 1999) could intuit the end of the movie, but this is not a situation that does it less surprising and overwhelming.

The suspense is created little by little, starting from the point of view of Grace, who observes how a table plenty of unknown people are at her house near her kids, and they don't stop repeating they are not dead.

At this moment, the ones who where the spirits to the viewers are know the alive ones, provoking desperation inside the mother. The twist put the victims at the role of intruders. At that time the doubts on the viewers appear: how they

²⁷ <https://cinelipsis.com/2012/03/14/top-10-los-mejores-twists-del-cine/>

died? Why? What are they going to do know? In this case the narrator solves the questions.

❖ **The reflection behind the story**

Amenábar has raised at different opportunities his need of making questions and incite to reflection with his movies, being present in all of them the fear of death. Moreover, at his three first movies he introduces us topics that we easily talked and even thought about: violence, the development of technology and spirits.

Excluding *Los otros*, the scenarios the director choose and the lifestyle of the characters helps the viewer to feel even more real the possibility that the thing he is watching could be real, and even he could be the main character. Is not about feeling identified with the character, but feeling that you like spectator could be in one of Amenábar's situations in real life. For example, in the mind of a student, *Tesis* could take you to a stronger reflection, making you think about what would happen if you had to live a story like the one the director shows.

About the death topic, like I said before, the fear of pass away is always present at his films. The desperation of the characters in most of times comes from that fear to die and suffer. At the end of *Abre los ojos* we see César doubting about jumping from the roof, being understandable his scare to fall into the void and die instead of awaking. Amenábar exposes and takes to the limit the feelings of his characters, getting big moments of tension in all his movies.

▪ **Backgrounds**

Alejandro Amenábar (44) was born in Santiago de Chile in 1972 and is a director, scriptwriter, producer and musician. When he was one year old, and days before the beginning of Pinochet's dictatorship, his family moves to Spain, precisely Madrid.

Like a good camera lover, during his university time did some short films on he showed his inclination to the cinema he does nowadays, pieces where he takes to extremes the emotions of the spectators to catch them.

When he was 19, Amenábar started to work on his first short film, *La cabeza*, a piece impossible to see nowadays because he considered a poor work.

In this first contact with filmmaking, Amenábar show us his need of surprise and agitate the spectators. Based on a urban legend with a different ending, it tell the story of a woman that turning home from work sees a note of his husband saying he would be late. That same night, she discovered his husband was in home, be he is unable to speak. Hours later, someone calls saying his husband died in a car accident.

Till this moment Amenábar and his partner, Mateo Gil, decided to give a different ending, more gore and surrealist than the original, making the woman discover the disfigured face of his husband and rip off his head.

Even we are unable to watch the short film, we see on the description of the final sequence how the young man marked his way to a cinema of tensions, overwhelming and unexpected developments and emotions that he shows at his three first films.

We won't talk about his second short film, *Himenóptero*, made in 1992, and we will focus on his last work before his feature debut.

His medium-length film, called *Luna*, tells the story of a young guy (Eduardo Noriega) that is lost in the middle of the night and after making auto stop, is taken by a girl that offers him help. This could sound like the typical journey, but it turns into a nightmare when he discovers the girl is not as kind as she seems.

At this last work we see again something representative of the director at the moment to create suspense: transform a normal situation into something dark and able to create fear inside the viewers. At the same time, we start to see his

search of reflection: ¿what innocent people hide? ¿Which is the hidden face of human beings that we don't show?

BLOQUE II: CASOS PRÁCTICOS

2. Tesis

❖ *El descubrimiento del asesino*

1H. 43' 15''



Ilustración 1



Ilustración 2

Por un fundido encadenado se nos muestra un plano medio corto de Ángela (il.1) mirando fijamente a través de la ventana, pensando qué hacer ante las amenazas que ha recibido por teléfono en la escena anterior. Un plano picado nos enseña a la protagonista salir de su casa (il.2), en una circunstancia que la pone indefensa y en el punto de mira. Es a partir de este momento cuando comienza la música que nos sumerge en una situación tensa y enigmática que nos crea aún más expectación por saber las intenciones ocultas que la chica tiene al abandonar su casa.

1H. 43' 31''



Ilustración 3



Ilustración 4

Un corte nos lleva al exterior donde la noche es fría y lluviosa, dotando a la situación de un aura de misterio aún mayor. En este momento tenemos un travelling de seguimiento lateral que se centra en la figura de Ángela (il.3), con abrigo y paraguas negro para mezclarse con el oscuro entorno. Es interesante destacar la posición del espectador en esta toma, puesto que la distancia con la que observamos a la protagonista nos pone en el lugar de 'espías'. En cuanto Ángela sube al taxi tenemos otro travelling que nos aleja de ella y nos descubre un nuevo problema: alguien la está observando pero no sabemos su identidad (il.4), un momento que se ve acompañado por un repentino aumento del volumen de la música.

En el siguiente plano vemos a Ángela dentro del taxi (il.5) con la mirada perdida que delata su preocupación, al mismo tiempo que su imagen resulta borrosa para el espectador ya que la observamos desde fuera del vehículo.



Ilustración 5

Es importante destacar que todo este trayecto está acompañado por una música tensa y misteriosa que refuerza la importancia del momento.

El taxi de Ángela llega a su destino y la vemos, otra vez desde una posición lejana y oculta, dirigirse a una gran casa en medio de la noche oscura. El plano general al exterior de la vivienda y la duración del mismo hacen presagiar que

allí dentro sucederá algo de vital importancia, y que se trata de un inmueble que esconde grandes misterios.

La música que acompañaba a Ángela desde que abandonara su casa se detiene mientras en un plano medio corto la vemos llamar al timbre de la vivienda. Es entonces cuando, solo acompañado por pequeños sonidos y el sonido de la lluvia, Bosco emerge del inmueble y se dirige a recibir a la chica.

En la puerta exterior mantienen un corto diálogo:

- *¿Qué haces aquí? - Pregunta Bosco*
- *¿Puedo pasar?*

La contestación de Ángela nos da a entender que tiene que contarle algo importante, que se trata de un problema real que no puede ser resuelto en poco tiempo. Además, delata el secretismo del mensaje que quiere darle al chico.

1H. 44' 55''

En un plano medio los vemos a ambos dentro de la casa. Se trata de una vivienda muy grande y tradicional que refleja lo adinerado del joven. Ambos suben las escaleras únicamente acompañados por el sonido de sus voces y sus pasos. Es en ese momento cuando conocemos un dato importante: están solos en casa, lo cual aumenta la facilidad de que algo malo ocurra y nadie sea testigo.

1H. 45' 16''



Ilustración 6



Ilustración 7



Ilustración 8



Ilustración 9

Bosco invita a Ángela a pasar a otra habitación donde Amenábar juega con la luz que entra por las ventanas y un gran espejo (il.6). Vemos al mismo a tiempo un plano medio corto de la chica y a Bosco en el lado contrario del dormitorio al mismo tiempo (il.7). A continuación pasamos a un juego de planos medios entre los protagonistas, más corto en el caso de Ángela. Mientras mantienen una conversación sobre las amenazas que la novia de Bosco le ha hecho a la chica, con clara preocupación por parte de Ángela, el chico se muestra totalmente relajado (il.8) y quitando importancia a una situación donde la vida de la chica podría estar en peligro. En cuanto Bosco menciona que no sería la primera vez que su novia hace eso tenemos un *close-up* a la reacción de la Ángela totalmente atónita ante lo que acaba de escuchar (il.9), y podemos intuir que en su cabeza esa frase ha significado algo más que una simple declaración: ¿Podría ella haber matado también a Vanesa por celos?

1H. 46' 15''



Ilustración 10



Ilustración 11



Ilustración 12



Ilustración 13

Un corte brusco nos lleva al exterior donde nuevamente jugando con la luz que aportan los truenos, reconocemos que la persona que anteriormente seguía a Ángela se encuentra ahora fuera de la casa de Bosco (il.10).

Después de dar esta información privilegiada al espectador volvemos al interior, donde Ángela le pregunta directamente a Bosco si él mantenía una relación con Vanesa, algo que él niega mientras abandona su posición lejos de la chica para acercarse a ella con un claro objetivo de seducirla y conseguir que se olvide del asunto (il.11).

Amenábar utiliza un travelling de acercamiento para introducirnos en ese momento íntimo que ambos están teniendo, pero cuando Bosco intenta besarla Ángela se aparta, volviendo a ofrecernos un plano que juega con el gran espejo y que consigue que ambos protagonistas permanezcan en pantalla. Cuando la chica intenta irse Bosco la detiene, insistiendo en la atracción que sienten el uno por el otro (il.12), algo que ella reconoce y llega al punto de dejarse llevar por lo que siente. Antes de besarse son interrumpidos por un relámpago (il.13) y la posterior pérdida de luz en toda la casa. Es entonces cuando Bosco decide bajar y solucionar el problema, aumentando la tensión puesto que sabemos que una persona está fuera de la casa y probablemente logre entrar, pero no sabemos cuando aparecerá y a quien de los dos atacará ya que estarán en habitaciones separadas. En este momento es cuando el espectador comienza a crear situaciones hipotéticas en su cabeza.

1H. 48' 01''



Ilustración 14



Ilustración 15

Bosco entra en la cocina totalmente a oscuras con la intención de arreglar los plomos que según él se han saltado por la tormenta. El movimiento de cámara y la posición una vez dentro, situándonos a su espalda y haciéndonos girar a su alrededor sigilosamente, convierte al chico en un blanco fácil de atacar, a la vez que nos posiciona en el lugar del atacante misterioso.

A partir de aquí Amenábar nos plantea un plano detalle de Bosco cogiendo una caja de cerrillas (il.14) y un primer plano donde enciende una y el fuego alumbró su cara (il.15), para después ver una mano cogiéndosela por sorpresa (il.16). Un golpe de música acompaña este momento inesperado y de tensión.

Pasamos entonces a un plano medio corto de Ángela, quien se preocupa rápidamente por el ruido que acaba de oír del piso de abajo, así que decide acercarse para descubrir qué sucede. Únicamente acompañada del ruido de la tormenta y sus pasos, la situación crea una necesidad en el espectador de avisarle a la chica a donde se dirige y recomendarle que se aleje, creando un sentimiento de impotencia en quien lo ve.



Ilustración 16

Una vez abajo la cámara nos sitúa en los ojos de la chica, quien ve los pies de un cuerpo boca abajo en el suelo de la cocina, pero no es hasta que se acerca y decide ponerle boca arriba cuando, jugando nuevamente con la luz que

proporcionan los relámpagos del exterior descubrimos que es Bosco quien está 'inconsciente'.

Después de un primer plano de Bosco pasamos a uno de Ángela donde su expresión denota incredulidad.



Ilustración 17



Ilustración 18

Es en ese momento cuando la música vuelve a escena para marcar un momento de máxima tensión: vemos a la persona que ha atacado a Bosco detrás de la chica. El siguiente plano picado nos enseña la expresión de Ángela (il.17) alertada por la presencia de esa persona y en una posición totalmente indefensa.

Un nuevo cambio de plano con el aumento del ritmo de la música nos muestra a Chema (il.18) nuevamente utilizando la luz del exterior para desvelar el misterio de su identidad. Volvemos a la chica que se levanta rápidamente y coge un cuchillo, amenazando a su antes amigo si se acerca a ella. Comienza entonces una alternancia de planos cortos de ambos mientras hablan, y en el último dedicado a Chema vemos a Bosco levantarse y cogerle por la espalda para enzarzarse ambos en una pelea cuya tensión es acompañada con una música frenética.

A partir de ese momento Bosco se ensaña con Chema propinándole varios golpes en la cara y patadas mientras está en el suelo incapaz de moverse. Ángela, consciente de la gravedad del asunto, propone llamar a una ambulancia, momento en que Bosco sale de la habitación con la intención de buscar una cuerda para atar a Chema y que no escape. A pesar de su dolor,

en cuanto Bosco abandona la habitación Chema se esfuerza en pronunciar una palabra que será clave para la resolución del asesinato de Vanesa: Garaje. Nada más pronunciar la palabra la música empieza a sonar y la cámara nos traslada al garaje donde se encuentra Bosco, avisándonos ambos elementos de que tanto el chico como el lugar esconden algo malo.

1H. 51' 27''



Ilustración 19



Ilustración 20



Ilustración 21

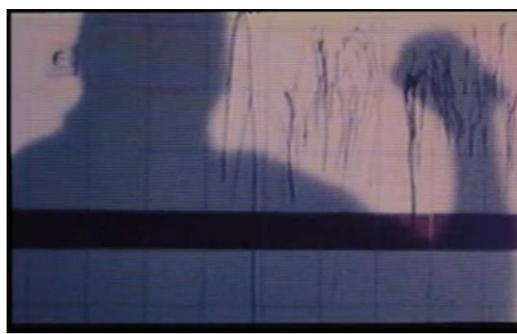


Ilustración 22

Bosco regresa a la cocina donde se dispone a atar a Chema, momento en que Ángela aprovecha para lentamente y presa de la incertidumbre, dirigirse al garaje (il.19). En este instante la cámara nos sitúa en el exterior del garaje, acompañando el descubrimiento del lugar con una música más lúgubre puesto que si el espectador ha estado atento reconocerá que se trata del mismo escenario donde fue grabado el asesinato de Vanesa. Por si la imagen por sí sola no fuera suficiente, Amenábar hace un plano medio corto de la cara incrédula de Ángela (il.20) y lo mezcla con una pequeña imagen y los gritos de la chica durante la *snuff movie*, al mismo tiempo que compara la pared blanca

que Ángela ve en ese momento (il.21) con la que aparece en el vídeo (il.22). Sin tiempo para reaccionar vemos a Bosco serio entrar en el garaje, cerrando la puerta tras de sí y haciendo lo mismo con la gran puerta que da al exterior (il.23), privándonos de presenciar el espectáculo en ese plano. Nadie fuera de esa casa vería lo que allí va a pasar.



Ilustración 23



Ilustración 24



Ilustración 25



Ilustración 26

Podemos ver en el rostro de Ángela desesperación y pánico, al mismo tiempo que locura en el de Bosco, disfrutando de las palabras que le dice: “*Te voy a matar*” (il.24).

Un plano detalle nos muestra al joven atando las manos de Ángela mientras está sentada en una silla, ocupando la posición que en otro momento ocupó Vanesa. Vemos también cómo al abrir una de las puertas del garaje cae desplomado el cuerpo sin vida de la novia de Bosco, entendiendo que él ha sido el responsable de su muerte. Mientras tranquilamente el chico explica a Ángela cómo va a matarla y monta el equipo para grabarlo, un plano detalle nos revela que la chica tiene un cuchillo en la mano (il.25), por lo que el

espectador tiene aún esperanzas de que escape. A su vez, la música en este momento se encuentra en un volumen lo suficientemente bajo para dejar protagonismo a la respiración agitada de Ángela.



Ilustración 27



Ilustración 28

Una vez se ha puesto un pasamontañas para no ser reconocido en vídeo Bosco empieza a golpear a Ángela, quien logra romper la cuerda que la retenía y liberarse. Tras un forcejeo consigue hacerse con la pistola de Bosco, teniendo ahora ella el control de la situación y situándole delante de la cámara (il.26). El inteligente Bosco intenta engañarla para robarle el arma (il.27), pero antes de lograr su objetivo vemos cómo la chica le dispara en la cabeza en un plano que se muestra en blanco y negro (il.28), como si el espectador estuviese viendo la escena en una cinta de vídeo casera. La muerte del asesino que grababa la tortura de sus víctimas ha sido grabada.

❖ **Personajes**

Amenábar nos muestra dos personajes con una manera de actuar muy contraria en esta escena. Por una parte tenemos a Ángela, quien transmite inseguridad e incredulidad en todo momento, consiguiendo crear un halo de tensión e inquietud durante estos minutos finales de la película. Hasta ahora habíamos visto a una chica fuerte, independiente y segura, por lo que estamos ante su momento de mayor debilidad cuando la vemos acudir sin reparos a pedir ayuda a un chico que ella consideraba responsable de un asesinato. Pero sin duda el momento donde perdemos a la Ángela del principio es cuando se

abandona a sus instintos y a esa búsqueda de intimidad con Bosco, casi demostrando su pérdida de fuerzas con un beso.

En el lado contrario en cuanto a actitud tenemos a Bosco, él nunca se altera y siempre está tranquilo. Mientras Ángela se preocupa por las amenazas de muerte que ha recibido, el joven no se plantea en ningún momento que eso pueda llegar a pasar, está muy seguro de que todo saldrá bien. Es esta actitud y el no contarle a Ángela por qué está tan tranquilo, lo que hace sospechar al espectador de que el chico ha controlado la situación de formas que van más allá de lo que cualquier persona haría. Bosco es un manipulador nato y sabe cómo hacer que Ángela deje de pensar e investigar: seduciéndola. La calma de Bosco desaparece cuando comienza a pegar a Chema, es en ese momento cuando vemos al joven violento y sádico que se esconde detrás de su fachada de buen chico. Al mismo tiempo, su total tranquilidad durante el montaje del escenario en el que pretende matar a Ángel demuestra la insensibilidad del personaje por el sufrimiento ajeno. Por su actitud vemos que no hay ni un segundo en que él pueda pensar que su plan va a salir mal, está muy seguro de cómo acabará todo.

❖ Iluminación

Los juegos de luces con la tormenta del exterior son claves en esta escena. Nada más comenzar tenemos una noche lluviosa y desagradable, estamos ante un escenario que potencia esa sensación misteriosa que despierta la situación.

La utilización de los relámpagos empieza a estar muy presente en el momento que se va la luz de la casa, siendo los únicos capaces de acabar con la incertidumbre que crea ver todos los planos principalmente oscuros. La luz que proviene del exterior resulta reveladora de datos importantes como la identidad de la figura misteriosa.

Amenábar también usa el fuego de la cerilla que enciende Bosco para que el espectador aprecie con toda claridad que una mano va a parar a la cara del

muchacho con la intención de atacarle, utilizando un recurso muy habitual en su cine como es el golpe visual durante un primer plano o plano corto de alguno de los protagonistas.

Por último, destaca la gran luminosidad del espacio donde graba la tortura a sus víctimas: un espacio blanco, brillante e impoluto. Una claridad que contrasta con la oscuras cosas que ocurren allí. Al encender el foco y dirigirlo íntegramente a Ángela se posiciona al personaje aún más en el punto de mira, nuevamente la luz se centra en destacar una situación desagradable. De haberse llevado a cabo la tortura que Bosco pretendía, el foco hubiese hecho al espectador olvidarse del entorno y centrarse únicamente en el ataque.

❖ **Planos y Montaje**

Amenábar utiliza repetidamente los planos detalle para centrar la atención del espectador en aquello que él quiere. Vemos los ejemplos en la mano de Chema en la cara de Bosco o ese plano donde somos conscientes de que Ángela está atada pero tiene un cuchillo en las manos. Como vemos, en ellos se nos aporta una información privilegiada como espectadores respecto a los personajes.

A su vez, esta información privilegiada puede darse de otras maneras, por ejemplo, sabemos que alguien está siguiendo a Ángela pero no sabemos quién es; al mismo tiempo que cuando alguien ataca a Bosco sabemos que es esa misma persona pero continuamos desconociendo su identidad. La creación del suspense está en ofrecernos información importante pero que continúa creando una serie de posibilidades, nada concreto, por lo que es el público quien comienza a plantear diversas situaciones en su cabeza.

Como he comentado en el apartado anterior, un recurso que utiliza con frecuencia Amenábar son los primeros planos y planos cortos a las expresiones de los personajes. En este caso la tensión de Ángela y la superioridad de Bosco quedan reforzadas por este tipo de planos de sus caras, lo que ayuda a transmitir ese mismo sentimiento a los espectadores.

El montaje que nos ofrece Amenábar en esta escena es lento, adaptándose a esa creación de suspense en el espectador. Poco a poco va dándonos la información que necesitamos para llegar al desenlace de ese conflicto que se ha estado gestando desde que Ángela sale de su casa. Tenemos un orden cronológico en la situación, por lo que es fácil para nosotros entender que todo ocurre en un espacio-tiempo limitado.

Otro dato importante es reconocer que estamos ante un montaje paralelo que sirve en este caso para dar información al espectador y al mismo tiempo aumentar la tensión durante la escena. Amenábar nos enseña tanto lo que sucede dentro de la casa como a la persona de fuera, por lo que intuimos que más pronto que tarde los tres personajes llegarán a encontrarse, la incertidumbre está en saber cuando y cómo. Así ocurre también en otros ejemplos:

Plano	Situación paralela
Ángela camina por la calle, sube al taxi y se aleja	Vemos a una persona que ha estado observando la situación en todo momento
Ángela y Bosco mantienen una conversación dentro de la casa	La misma persona que observaba a la chica está fuera, y apreciamos cómo camina
Chema intenta comunicarse con Ángela después de la paliza que le ha dado Bosco	Bosco entra en el garaje en busca de una cuerda para atar a Chema y consigue encontrarla
Bosco prepara el material para rodar la <i>snuff movie</i> mientras explica a Ángela cómo la torturará y matará	Ángela escucha al chico perpleja mientras intenta cortar la cuerda de sus manos con un cuchillo

❖ **Música y Sonido**

Respecto a la música estamos ante una escena que principalmente usa el silencio como método para tener al público expectante. Esta tranquilidad se ve

perturbada en algunas ocasiones por la música, la cual sirve para avisarnos de que estamos ante un momento de gran nivel dramático para los personajes.

Es el silencio uno de los principales recursos que consiguen mantener la atención del espectador en todo momento, mientras que la música sirve para adecuar el tono emocional de la escena, puesto que cada vez que aparece sabemos que estamos ante algo negativo para los protagonistas. Al mismo tiempo, se utiliza para reforzar el impacto de un momento inesperado y que sorprende al espectador.

En cuanto al sonido, Amenábar juega con aquellos que proceden de fuera de campo como la lluvia y los truenos. Si en el tema de luces era para remarcar aquello que el espectador debería ver, en el caso del sonido es exactamente igual, reforzando el dramatismo de aquello que acaba de suceder o estamos viendo. Por ejemplo, el momento en que descubrimos la cara de Chema, no está únicamente acompañado por luz exterior, sino también por el sonido procedente de fuera.

❖ **Relación con el espectador**

Amenábar nos ofrece información privilegiada con el objetivo de aumentar en nosotros la tensión y la implicación con lo que sucede en pantalla. Un ejemplo de ello lo vemos en el extraño que sigue a Ángela, sabemos que alguien la sigue pero no quién es ni en qué momento se relacionará con la chica, es entonces cuando volvemos al concepto de probabilidad del suspense: puede ser Chema y podemos intentar creer que estamos seguros de ello, pero hasta que no se desvele su identidad seguiremos teniendo dudas. A su vez, intuimos por su sigilo y distancia respecto a la chica que intentará atacar por sorpresa, pero no estamos seguros de en qué momento pasará eso, por lo que únicamente podemos hacer conjeturas.

Otro ejemplo de este juego con los sentimientos que despierta en el espectador el tener una información privilegiada lo vemos en el descubrimiento de que Ángela tiene un cuchillo. Somos conscientes de que la chica tiene un cuchillo,

por lo que tiene probabilidades de escapar, pero no lo sabemos con certeza hasta que sucede. Será finalmente el narrador quien decida si ella vive o no, como público únicamente podemos crear hipótesis y esperar que se cumplan.

El narrador crea una relación de complicidad limitada con nosotros, nos está dando una información privilegiada pero no nos resuelve ninguna duda, lo que suspende en el tiempo la tensión de la escena. Nos hace sentir que sabemos muchas cosas cuando realmente nos aporta información útil pero nada específica como para adivinar el desenlace final de las situaciones.

❖ **Espacios**

En esta escena los espacios principales son la cocina y el garaje. En general, y en un primer momento, podemos ver que la casa de César conecta con esa imagen de chico adinerado y tradicional, mostrándole como una persona totalmente normal sin ninguna extravagancia.

Durante la pelea en la cocina todo está oscuro, por lo que no llegamos realmente a apreciar nada característico de este espacio. Sin embargo, el garaje rompe con la estética de la casa: pasamos de un hogar tradicional a un lugar moderno que parece (o es) un estudio de grabación.

La claridad y pulcritud del lugar rompen con lo terrible que sucede allí dentro, además de situar al espectador en un espacio limitado del lugar, consiguiendo crear una sensación de agobio puesto que parece un sitio del que es imposible escapar.

La localización de la vivienda, así como su magnitud, nos dan la impresión de que todo lo que ocurra allí dentro será un secreto para el exterior. Además, el hecho de que las únicas personas que estén en la casa sean Bosco y Ángela aporta aún más dramatismo puesto que de matar a la chica nadie se enteraría.

3. Abre los ojos

❖ *La desesperación de César*

1H. 05' 00''



Ilustración 1



Ilustración 2



Ilustración 3



Ilustración 4

En pantalla vemos una situación a priori normal, es por la noche y César duerme abrazado a Sofía (il.1). Después de todas las situaciones dramáticas que ha tenido que vivir por culpa de su aspecto el joven ya ha recuperado su cara de siempre y a la chica de sus sueños, por lo que entendemos que es feliz. Vemos que César comienza a moverse y se levanta de la cama. Tranquilamente se sienta y mira el reloj para comprobar la hora, hasta que se levanta y podemos intuir que se dirige al baño.

Es importante destacar que desde el momento en que se sienta en la cama (il.2) no volvemos a ver su rostro hasta la situación clave que viene después, simplemente vemos su espalda.

César camina en la oscuridad, resultando imposible para el público distinguir alguna parte de su cuerpo, simplemente vemos su silueta (il.3). Una vez

consigue encender la luz vemos en primer plano su rostro desfigurado (il.4), algo que logra desesperarle y aterrorizarle, al mismo tiempo que logra confundirle no sólo a él sino también al público. Este momento está acompañado por la aparición repentina de la música, inexistente hasta ahora puesto que predominaba el silencio.

1H. 05' 49''



Ilustración 5



Ilustración 6

Después de unos segundos de histeria, un corte nos lleva nuevamente a la cama donde César y Sofía duermen. Vemos cómo él se mueve bruscamente, indicándonos que todo ha sido una pesadilla (il.5). Se puede ver aún el terror en sus ojos por culpa de aquello que acaba de 'vivir'. Nuevamente vemos su silueta entrando al baño, solo que esta vez su cara está completamente normal (il.6), por lo que después de comprobarlo vuelve a la cama con la chica.

1H. 06' 43''

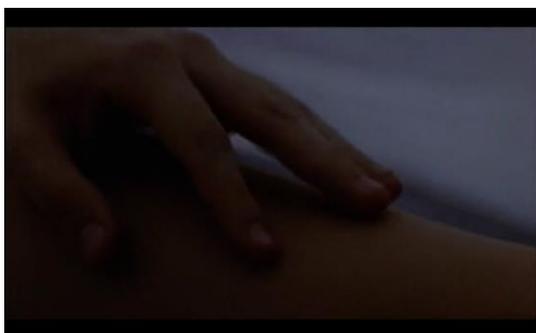


Ilustración 7

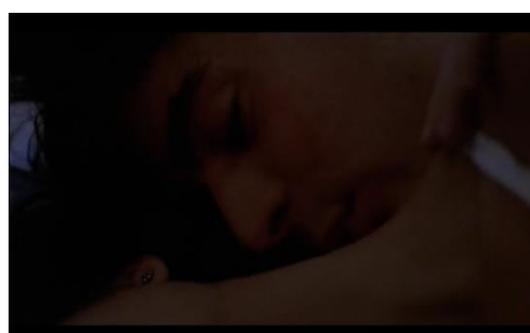


Ilustración 8



Ilustración 9

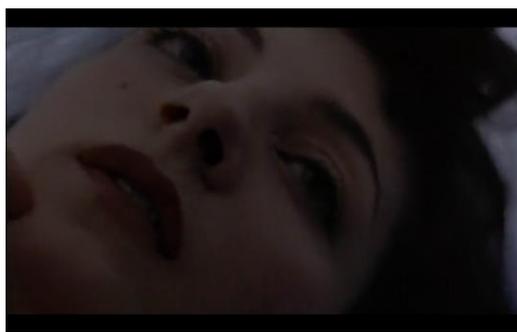


Ilustración 10

César, ya más relajado, comienza a acariciar (il.7) y dar besos a Sofía (il.8) después del mal momento que ha tenido que pasar. Lo que parecía ser una vuelta a la realidad da un giro de 180° cuando, mientras la acaricia, se da cuenta de que la melena (il.9) que está tocando en ese momento no es la de su novia. Desconcertado, César gira la cara de la joven que está en su cama y comprueba con rabia que se trata de Nuria (il.10). Como espectadores, tanto la música como el plano detalle del mechón de pelo, nos avisan de que en breves la tranquilidad del momento va a romperse y dar paso a la histeria.



Ilustración 11



Ilustración 12

A partir de ese momento el chico pierde el control de sus acciones. Nada más descubrir que no es Sofía la que está a su lado cae al suelo y se dirige rápidamente a encender la luz (il.11), momento en que al espectador ya no le quedan dudas de que efectivamente es Nuria quien estaba en su cama (il.12). La desesperación se apodera de César, quien propina una bofetada a la chica al tiempo que le pregunta dónde está Sofía. Esta situación imposible de comprender para él se convierte también en un misterio para el espectador,

puesto que Nuria contesta sin pensárselo dos veces que ella es Sofía. Además, lo hace en un primer plano de ambos donde podemos ver su expresión de desconcierto entre lágrimas, incapaz de entender cómo César se comporta de esa manera.

1.H 07' 39''



Ilustración 13



Ilustración 14

La situación se le va a César de las manos de un instante al otro y sin pensarlo dos veces coge una cuerda para atar a Nuria a la cama (il.13), evitando así que escape, pues está convencido de que ha hecho daño a Sofía. Podemos ver en la expresión de César la desesperación más absoluta, al mismo tiempo que la chica atada se deshace en llantos por la incomprensible situación.

El chico empieza a buscar a Sofía por la casa, entrando en las habitaciones con rabia al mismo tiempo que la velocidad de la música acompaña al frenesí de la imagen (il.14). Una vez se da por vencido se sienta frente a Nuria, que aún continúa atada, para amenazarla con llamar a la policía si no le dice dónde está Sofía. César saca entonces el tema del accidente, atacándola por haber sobrevivido al mismo.



Ilustración 15



Ilustración 16

Ambos personajes comienzan una conversación donde tienen una visión de la historia diferente: César cree que Nuria ha sobrevivido al accidente y le echa en cara las secuelas que el mismo le dejó; pero la chica no comprende qué está diciendo puesto que, según sus palabras, ella no ha tenido ningún accidente, reiterando que ella es en realidad Sofía.

Con la paciencia agotada por no sacar nada en claro César coge el teléfono para llamar a la policía (il.15), momento en que Nuria pronuncia su nombre y con una expresión que consigue transmitir toda la tristeza que la chica siente, le recuerda al joven que le quiere (il.16).

❖ Personajes

En esta escena el protagonista absoluto es César. Vemos el declive en pocos minutos de un chico que se va a la cama creyendo tenerlo todo y cuando despierta descubre que su vida no ha conseguido la calma que creía. Nuevamente estamos ante la desesperación de un personaje de Amenábar, vemos la tensión y la rabia en sus ojos.

El joven guapo y al que la suerte le sonreía al principio del filme se ha convertido en una versión desmejorada de sí mismo que hace algo que antes no hacía: sufrir. La pérdida de su 'perfección física' supone para César la primera causa de sufrimiento pero no la única, y es que no ver a Sofía a su lado empeora aún más la situación. Como vimos en *Tesis* con el personaje de Bosco, aquí tenemos otro ejemplo de chico que pierde totalmente los papeles.

Si en el primer caso se trataba de sacar a su verdadero yo, en el caso de César la desesperación que siente le hace actuar de forma violenta con Nuria, a quien pega y ata. No somos capaces de adivinar hasta dónde puede llegar César, por lo que como público nos preocupa qué le hará a la chica.

Por su parte Nuria se muestra asustada e incapaz de comprender qué está pasando, pero en su rostro podemos apreciar que siente tristeza por ver el comportamiento del hombre al que quiere. Lejos de lo que podría ser normal en este caso, la chica se muestra más preocupada por él que por lo que le hace, puesto que en ningún momento comienza a gritar para pedir ayuda o intenta desesperadamente escapar.

❖ **Iluminación**

Al igual que vimos en la opera prima del director los momentos de luz en *Abre los ojos* suponen una revelación de la verdad, es decir, se trata del punto clave en el que lo normal se torna en algo incomprensible para espectador y personaje.

Cuando él va al baño en la oscuridad todo parece familiar y típico, pero al encender la luz descubrimos el mal. Esa falta de luz que nos imposibilita distinguir perfectamente las cosas es la que consigue crear en el espectador un sentimiento de ansiedad por descubrir qué está pasando. ¿Qué rostro de César veremos cuando encienda la luz del baño por segunda vez?

Son estos momentos de iluminación más potente los que, como hemos visto, sirven para confirmar la existencia del problema: la cara de César y la figura de Nuria en la cama, por ejemplo.

❖ **Planos y Montaje**

El chileno recurre constantemente a la utilización de primeros planos para impactar al espectador. En esta escena es chocante el primer plano de la cara deformada de César puesto que es algo que no se espera. Puede intuirse que algo va mal con su rostro una vez se despierta y no lo enseña, pero todo son

conjeturas hasta la revelación final. Segundos antes habíamos sido capaces de observar su rostro totalmente normal, por lo que sorprende ese cambio repentino. Es el ejemplo de cómo una situación tan cotidiana como es levantarse al baño en mitad de la noche se torna en algo catastrófico y alarmante para el protagonista.

Otro de los puntos clave en cuando a planos es el plano detalle que hace Amenábar al pelo de Nuria en la mano de César. Como espectadores somos conscientes de la longitud y color de pelo de Sofía (largo y marrón), por lo que al ver un mechón corto y negro en las manos de César sabemos que algo no va bien. Si bien es cierto que podemos intuir quién está en su lugar, no es hasta que vemos un primer plano de su cara cuando, efectivamente, reconocemos a Nuria.

Respecto al montaje de la escena es difícil para nosotros saber qué es real y qué no lo es, ¿cómo podemos pensar que la realidad es que Nuria es Sofía si se supone que la primera ha muerto en un accidente de tráfico? El espectador es incapaz de diferenciar realidad de sueño: ¿Ha tenido César un accidente? ¿Nuria es realmente Sofía? Y ¿existe realmente la figura de Sofía o son imaginaciones del chico?. El desorden voluntario del montaje persigue el propósito de transmitir al espectador el mismo sentimiento de agonía y desconcierto que vive César en mayor medida, pero también Nuria por no comprender qué está pasando; además de descolocarnos constantemente y hacernos dudar sobre la verdad de todo lo que sabemos.

❖ **Música y Sonido**

El silencio vuelve a ser en esta segunda obra de Amenábar un actor principal, apareciendo en momentos destacados para otorgar fuerza a la imagen. En el momento que César se dirige al baño el clásico silencio de la noche es el protagonista, pero al encender la luz la música anuncia esa sorpresa tan negativa para el protagonista. La música acompaña en ritmo al posterior ataque de histeria, aumentando así el dramatismo de las imágenes que

estamos viendo. Al igual que la imagen, la música se corta bruscamente cuando volvemos al 'despertar' y vemos nuevamente el plano de César y Sofía en la cama.

Posteriormente, un nuevo golpe de efecto musical nos avisará de otro gran problema. César acaricia a Sofía en silencio, pero en cuanto tenemos un plano detalle de 'su pelo' la música comienza a sonar, alertando al público de que un nuevo giro inesperado en la historia va a suceder. Como en el caso anterior, el ritmo frenético de la escena va acompañado por el de la música, creando la mayor ansiedad y expectación posible en quien presencia la situación.

❖ **Relación con el espectador**

Amenábar ha puesto la semilla de la duda en escenas anteriores a la analizada, sabemos que César confunde a Sofía y Nuria, al mismo tiempo que somos conscientes de su lado agresivo en cuanto los cuerpos de las jóvenes 'se cambian', por lo que el suspense se crea por no saber cuando aparecerá una u otra y cómo reaccionará en ese momento César.

Además, juega constantemente con la realidad y nos sitúa en un punto de incompreensión: ¿quién es Nuria? ¿Y Sofía? ¿Cómo distinguimos el sueño de la realidad? O, mejor dicho, ¿hay alguna realidad?

En este caso no contamos con información privilegiada de la situación, pero aún así vamos un paso por delante de César.

Mientras él cree que todo va bien, la música nos alerta de que las cosas se tornarán negativas, por lo que nuestro conocimiento es superior al suyo.

❖ **Espacios**

En esta escena vemos cómo un espacio cotidiano e íntimo se torna algo extraño y violento. Un lugar como es la cama, que en principio representa la unión de esas dos personas es el escenario de la locura del chico, quien no duda en pegar y atar a Nuria a la misma con tal de que le revele el paradero de Sofía.

La acción se concentra en un lugar cerrado y es la desesperación del personaje buscando a Sofía la que nos transmite esa sensación de que el apartamento es asfixiante. Se consigue, por tanto, transmitir lo que siente César en ese momento al no encontrar a la chica de sus sueños por ninguna parte: la casa se queda pequeña.

Estamos ante un piso aparentemente normal en el que cualquier persona podría vivir, sin embargo dentro de él ocurren cosas fuera de lo común que agobian a los protagonistas y al que lo presencia. Al mismo tiempo, Amenábar vuelve a desarrollar la acción en un lugar ajeno al exterior, por lo que cualquier cosa que pase allí dentro será un secreto.

4. Los otros

❖ *La presencia de los intrusos*

00H. 46' 40''



Ilustración 1



Ilustración 2

La escena comienza mostrando a Grace en su estado más débil e indefenso. La mujer protectora, fuerte y de hielo pierde la fuerza mientras llora desconsolada (il.1) tras una charla con su hijo pequeño sobre el paradero de su padre. Sola, acurrucada en la oscuridad de la noche, su expresión cambia cuando escuchamos el sonido del piano que proviene de la sala de música y podemos ver el miedo en sus ojos (il.2).

00H. 47' 10''



Ilustración 3

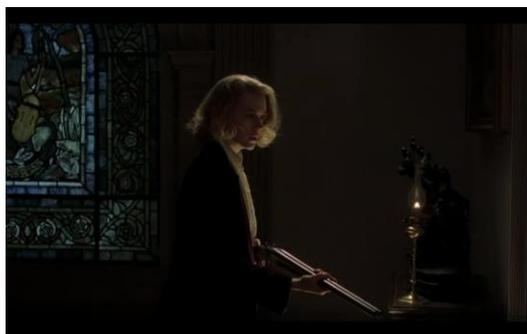


Ilustración 4



Ilustración 5



Ilustración 6

La madre de familia, vela en mano (il.3), se decide a bajar a la sala de la que proviene el sonido sigilosamente. En todo momento podemos apreciar su desconcierto por lo que está sucediendo gracias a la expresión de su rostro iluminado, centrando toda la atención en su expresión. En cuanto se sitúa en la puerta de la sala vemos también que tiene una escopeta en su mano (il.4), por lo que es consciente de que se avecina un momento de peligro.

Su respiración, expresión y sigilo al abrir la puerta (il.5) muestra al espectador una situación que ella no puede controlar, al mismo tiempo que la incertidumbre llega a su máximo por descubrir quién (o qué) está dentro del salón de música.

Al abrir la puerta el piano deja de sonar repentinamente y vemos cómo no hay nadie dentro. Una vez se encuentra en el interior, alerta con el rifle en su mano,

la puerta se cierra sola tras ella y podemos ver en la rigidez de su cuerpo la inseguridad que le causa la situación.

Grace se apresura a cerrar el teclado del instrumento con llave (il.6), y tras observar con cuidado a su alrededor, decide abandonar la habitación.

00H. 48' 50''



Ilustración 7



Ilustración 8



Ilustración 9



Ilustración 10

Una vez fuera la mujer comprueba la puerta que anteriormente se había cerrado sola, inquieta porque no observa ningún problema. Mientras tenemos un plano medio corto de Grace (il.7) la puerta se cierra repentinamente, provocando el sobresalto tanto en ella como en el espectador que ven cómo la calma del silencio se rompe con un brusco portazo (il.8) acompañado de la música.

En un plano detalle en el cual el sonido es clave para entender lo que sucede, vemos que la cerradura de la puerta se cierra sola (il.9). Presa del pánico, Grace comienza a llamar mediante gritos a la Señora Mills para pedirle sus

llaves. Una vez dentro la mujer observa horrorizada cómo las teclas del piano que ella había cerrado con llave están nuevamente al descubierto (il.10), dando a entender que la habitación efectivamente no estaba vacía, pero no había personas dentro .

00H. 50' 06''



Ilustración 11



Ilustración 12



Ilustración 13



Ilustración 14

En un corte nos situamos en la cocina donde la Señora Mills le ofrece a una aún alterada Grace pastillas para calmarse, al mismo tiempo que comparten un té. La expresión de la madre deja ver claramente que se encuentra aún asustada y en estado de shock (il.11) tras lo que ha sucedido.

La conversación que ambas mantienen deja claro que la ama de llaves sabe más de lo que dice sobre lo que sucede en la casa. Importante es el momento en que Grace le dice que probablemente piense que está loca porque no cree en cosas de espíritus malignos, pero rápidamente la Señora Mills le aclara que

sí cree en ello y ese tipo de sucesos ocurren. Es la tranquilidad de ésta última (il.12 y 14) la que hace sospechar al espectador que es conocedora del trasfondo del problema.

La desesperación de la madre va en aumento cuando comprueba que según su ama de llaves ese tipo de cosas son más normales de lo que ella cree (il.13), situaciones donde el mundo de lo vivos y los muertos se mezclan y confunden.

00H. 51' 48''

En la expresión de Grace podemos ver una gran necesidad de respuestas, por lo que bruscamente se levanta de la mesa y en la siguiente toma la vemos bajando decidida por las escaleras para ir en busca del cura del pueblo. La Señora Mills intenta retenerla verbalmente sin éxito, pues la madre está decidida a que bendigan su casa para así alejar a los malos espíritus que según ella habitan en el lugar.

00H. 52' 25''



Ilustración 14



Ilustración 15

Mientras vemos al señor Tuttle recogiendo hojas entre una espesa niebla (il.14). escuchamos fuera de escena cómo ambas mujeres se acercan hacia él. Grace pide a Tuttle que busque un pequeño cementerio que se supone hay en la casa. Mientras él comunica que no ha visto nada, ella no deja de insistir en que lo encuentre. La madre busca respuestas sobre la identidad de sus 'inquilinos fantasma' mientras la vemos decidida a salir de la mansión en la que vive para adentrarse sola en la niebla (il.15).

00H. 53' 04''



Ilustración 16



Ilustración 17



Ilustración 18



Ilustración 19

Una vez Grace se ha ido el señor Tuttle y la señora Mills mantienen una conversación en el exterior (il.16) que será clave para afirmar sin lugar a dudas que ellos saben qué sucede en la casa y por qué:

- *Ahora cree que la casa está encantada*
- *¿Crees que es seguro dejarla ir?*
- *Tranquilo, la niebla no la dejará ir lejos*
- *Oh sí, la niebla. La niebla, claro. ¿Y cuando crees que sea oportuno hacerle saber la verdad? (dice el señor Tuttle mientras señala algo fuera de escena – il.17)*
- *Todo a su tiempo Señor Tuttle, todo a su tiempo. Y por cierto, falta eso (refiriéndose nuevamente a algo que está fuera de escena – il.18)*

Rápidamente el jardinero se apresura a tapar las lápidas para así ocultar su existencia a la familia (il.19). Como espectadores sabemos que estos personajes tienen un secreto que no quieren compartir con la familia, pero no sabemos cual es, por lo que en nuestra cabeza comienza a plantearse varias posibilidades a raíz de su comportamiento.

❖ **Personajes**

Volvemos a encontrarnos con un personaje que pierde la fuerza que le caracteriza. Grace es una mujer dura que tras una charla con su hijo sobre su padre se muestra vulnerable, pero se deja llevar por sus sensaciones a solas sin que nadie la vea.

Una vez escucha el sonido del piano su expresión se tensa, demostrando que ante este tipo de situaciones donde la vida de sus hijos puede peligrar el miedo intenta apoderarse de ella, pero logra controlarlo con el objetivo de hacerse responsable de la situación.

Como hemos visto anteriormente, esa necesidad de mostrar a sus personajes en su momento más débil consigue que cada uno de ellos se humanice y se convierta para el público en alguien real. Si bien no se busca específicamente la identificación del espectador con los protagonistas, sí se intenta crear un vínculo invisible entre ambos que consiga tensar al público una vez nace alguna situación donde los actores corran peligro. Desde el momento en que empatizamos o tenemos una relación invisible con alguno de los personajes, automáticamente cada acción que se antoje negativa y los involucre conseguirá despertar esa inquietud en el espectador.

Otro de los personajes principales durante esta escena, la Señora Mills, muestra una actitud totalmente contraria a la de Grace. La seguridad y tranquilidad con la que habla de la posible presencia de fantasmas es capaz de alertar al espectador de que oculta información relevante la familia. Esta elección a la hora de crear suspense es altamente eficaz debido a la gran

dilatación en el tiempo que supone revelar qué oscuro secreto esconden la Señora Mills y sus dos acompañantes.

En esta escena además, descubrimos que efectivamente los tres están escondiendo información de vital importancia, especialmente para Grace. Una vez que sabemos su postura Amenábar alarga la tensión e incertidumbre hasta los momentos finales de la película, donde se descubre cuales eran las verdaderas intenciones de estas personas.

Desde un primer momento la aparición de estos tres personajes resulta inquietante para el espectador, y poco a poco Amenábar nos hace entender que no están allí por casualidad pero no nos aclara el motivo real de su presencia, por lo que alarga la resolución final de la situación.

❖ **Iluminación**

Si bien es cierto que Amenábar juega constantemente con la iluminación en sus momentos de más suspense utilizando principalmente espacios con una claridad escasa, es en esta película donde vemos de forma más destacada la presencia de la oscuridad como un instrumento de suspense e intriga.

La curiosa enfermedad de los niños es un factor clave a la hora de poder rodar el filme con el mayor número de escenarios oscuros posible. La oscuridad en aquellos momentos que vemos a Grace desplazarse sola por la casa en medianoche consiguen despertar en el espectador esa necesidad de alertarla sobre el error que comete acercándose al epicentro del problema.

La oscuridad sumada a la magnitud del lugar consiguen hacer desaparecer a la mujer en medio de las sombras, logrando mostrar una imagen de ella que la empequeñece y sitúa como el objetivo principal de un irremediable final trágico e inesperado.

❖ **Planos y Montaje**

Si conocemos el cine de Amenábar sabemos que los primeros planos o cortos a sus personajes siempre esconden sorpresa, en este caso vemos a una Grace

que no comprende por qué la puerta se ha cerrado sola y es entonces cuando nos da un susto cerrando la puerta mientras vemos un primer plano de la actriz.

La cara de desesperación e incompreensión de Grace nos muestra que está pasando algo tan terrible que incluso ella, la mujer que parece mantener siempre la compostura, no puede reprimir sus emociones y está realmente asustada.

A su vez, el director es capaz de despertar la duda en el espectador con dos simples planos detalle del piano: en el primero vemos perfectamente cómo Grace cierra con llave las teclas del instrumento. En el segundo que ocurre momentos después vemos que está abierto. Alguien o algo que probablemente desconozcamos lo ha abierto, pero cuando Grace ha mirado en la habitación no había nadie, por lo que ¿quién ha sido?.

Uno de los planos más significativos ocurre casi al final de la escena cuando vemos cómo el Señor Tuttle cubre una lápida con varias hojas. Se trata de la prueba más evidente de que no quieren que la familia descubra un importante secreto.

El montaje de esta escena sigue un orden cronológico, es decir, es lineal. Poco a poco se nos va introduciendo en la acción con un orden determinado y la historia se nos cuenta sin alteraciones espacio-temporales.

❖ **Música y Sonido**

En este caso la música más potente y significativa es la que viene del piano, puesto que representa una situación inusual que no debería estar sucediendo, una melodía que se intensifica a medida que Grace se acerca a la sala de música. A mayor intensidad de la música más cerca estamos del núcleo del problema, por lo que la tensión va aumentando junto con el volumen de la misma. Se trata de unos acordes que nos penetran en la mente para hacer cada vez más obvio la posibilidad de un desenlace final terrible.

Junto con la melodía del piano, la presencia del silencio es otra de los grandes recursos en esta escena. En el momento en que Grace abre la puerta hay una ausencia de música total, lo que provoca que el espectador esté expectante a lo que vaya a suceder, cualquier pequeño sonido le sorprenderá y le hará saltar de la butaca. Como público acostumbramos a relacionar la ausencia de sonido con la inminente presencia de un impacto musical que nos asustará e impactará, pero Amenábar no cae en el recurso simple y decide engañarnos avisando de una acción que no va a suceder; al menos en ese momento.

Por otra parte, Amenábar sí utiliza este recurso en el momento que la puerta se cierra durante un primer plano de Grace. La ausencia de sonido cuando mira la puerta se ve seguida de un inesperado golpe de música que nos aleja de la tranquilidad, tanto visual por el portazo como auditiva por el sonido estridente.

Volviendo a la escena donde el Señor Tuttle esconde bajo las hojas las lápidas, la música acompaña este momento para reforzar la importancia de lo que acaba de suceder. Asistimos al culmen de la escena con una gran subida del volumen de la música, enfatizando el drama que está ocurriendo en ese momento al ocultarle el secreto a Grace.

❖ **Relación con el espectador**

Amenábar va durante toda la película dando pequeñas dosis de información al espectador que los personajes no tienen. Por ejemplo, no son pocas las ocasiones antes de esta escena en las que podemos intuir, ya sea por miradas o conversaciones, que los nuevos empleados del hogar esconden un importante secreto a la familia.

Principalmente enigmáticas son las escenas que comparten los 3 nuevos a parte de la familia, pero también existen otras de gran importancia como la conversación de la Señora Mills con Anne sobre los cambios que se avecinan en el hogar.

❖ **Espacios**

La inmensidad de la mansión hace ver a Grace diminuta, la vemos minúscula en el papel de una mujer que debe enfrentarse a algo que desconoce y se le queda grande. En esta película hay una gran diferencia con los escenarios elegidos en *Tesis* y *Abre los ojos*. En las tres películas se comparte esa sensación de aislamiento y de que si pasa algo en el interior de la vivienda nadie se enterará, pero en el caso de *Los otros* estamos en una mansión antigua que se aleja de escenarios más cotidianos como pueden ser una casa normal y corriente o un apartamento en Madrid.

El hecho de que en la sala de música únicamente rompa el vacío de la misma un piano nos hace comprender que ese lugar oculta algo, se trata de una habitación prohibida que trae consecuencias negativas para la familia, por lo que en el momento en que Grace está dentro sola la vemos desprotegida y tensa, y tememos porque le suceda algo malo.

5. Mar Adentro, Ágora y Regresión

Con el objetivo de contrastar la hipótesis, y una vez analizadas en profundidad algunas escenas de suspense en sus tres primeras películas, dedicaremos un breve apartado a identificar este tipo de situaciones en sus últimas películas: *Mar Adentro* (2004), *Ágora* (2009) y *Regresión* (2015).

❖ **Mar adentro**

Inicio de la escena: 1H 30' 31''

Comenzamos la escena con una carta que Ramón escribe a Julia. La mujer le había prometido que una vez publicado el libro volvería a Galicia para acabar con su vida juntos, algo que daba esperanzas al tetrapléjico para por fin cumplir su deseo: morir. Con la voz de Ramón de fondo vemos imágenes del hombre escribiendo, observando por la ventana y finalmente de la cadena de montaje del libro.

Una vez Julia tiene el libro en sus manos su expresión de felicidad cambia repentinamente, tornándose en preocupación e inseguridad, al mismo tiempo

que comienza a sonar una música acorde con la situación. La mirada vacía con la que observa posteriormente la sustancia que se supone acabará con su vida y la de Ramón hace presagiar que algo no va bien, pero únicamente el espectador es consciente de ello, dejando a Ramón ajeno a las posibles nuevas intenciones de la mujer.

La siguiente imagen nos enseña a Julia y su marido en la playa, la primera llora desconsolada mientras éste la abraza. Es justo en este momento y antes de llevarnos a un fundido en negro, que la música aumenta de intensidad considerablemente respecto a los planos anteriores. ¿Qué ha pasado con Julia? ¿Ha decidido no acabar con su vida? o ¿Ha decidido que no quiere hacerlo junto a Ramón?

Tras el fundido volvemos a casa de Ramón cuando recibe un paquete con su primer libro dentro. Nuevamente la expresión del personaje nos delata que sabe que algo no va bien, y lo confirmamos una vez lee la carta que Julia ha incluido dentro del ejemplar.

Amenábar no comparte con nosotros el contenido de la carta, pero los aproximadamente 15 segundos que el rostro de Ramón permanece en pantalla leyendo las palabras de Julia nos hacen sospechar de su cambio de planes.

La resolución de lo que ha pasado con la mujer no llega hasta el final de la película, cuando descubrimos a una Julia con su enfermedad en un estado ya avanzado, incapaz de recordar y razonar. En definitiva, continúa viviendo, pero mentalmente es otra persona. Hasta este descubrimiento el público puede haber creado mil hipótesis en su cabeza sobre qué ha sucedido con la abogada y el único capaz de corroborar lo que creíamos es el narrador.

❖ **Ágora**

Inicio de la escena: 44' 21''

El emperador de Las provincias de Oriente llega para comunicar que los insurgentes serán perdonados a cambio de que los cristianos controlen uno de los lugares más importantes: la biblioteca. Un plano detalle de los escudos de

aquellos que defienden el recinto sagrado siendo empujados por los cristianos nos alerta de que su entrada no será en son de paz.

Las expresiones de Hipatia y su padre demuestran la gravedad del asunto que vendrá: saben que los cristianos destrozarán todo aquello de valor que encuentren, por lo que se apresuran a salvar el mayor número de valiosos pergaminos antes de que lleguen los intrusos.

Mientras Hipatia, su padre y sus discípulos están inmersos en salvar las obras, podemos escuchar de fondo a la muchedumbre gritar alterada. Esto, sumado a la tensión musical, hacen que el espectador necesite ver a los protagonistas abandonando el lugar lo antes posible para no sufrir ningún tipo de daño.

A su vez, Amenábar nos da el privilegio de saber qué ocurre en cada momento en los diferentes escenarios: la biblioteca, el exterior y el camino de Davos.

Con cada plano la tensión aumenta considerablemente, somos conscientes de que los cristianos no tardarán mucho en entrar pero Hipatia y los suyos siguen aún dentro, por lo que es probable que se encuentren. Una vez Davos encuentra a Hipatia muy alterada por la situación ésta se dirige al joven de muy malas maneras. En ese entonces podemos ver la mirada del esclavo, claramente enfadado y desconforme con el trato recibido.

Mientras la mujer huye con sus discípulos, Amenábar nos enseña la mirada de Davos cruzarse con un arma y como espectadores entendemos que el joven abandonará a los suyos, algo que Hipatia descubre horrorizada. A partir de aquí surgen dudas en el público: ¿Luchará contra los cristianos ó se pasará al bando contrario al suyo?

Hipatia será desconocedora de la respuesta hasta tiempo después, pero los espectadores tendremos el honor de conocer sus intenciones: Davos se ha pasado al bando cristiano. Pero no solo eso, ha demostrado gran rechazo a los emblemas de su antiguo grupo. Esta traición resultará más sorprendente para la astrónoma y matemática que para el espectador, puesto que desde el

principio del filme se nos ha mostrado una lucha de sentimientos en el esclavo: el amor por Hipatia y su necesidad de luchar por aquello que cree.

Desde el momento que los cristianos invaden los muros sagrados hasta el final de la escena, la música y los sonidos acompañan la acción. En el caso de la primera va aumentando su intensidad acorde a la tensión de la escena. Respecto a los sonidos, tienen un gran peso los gritos victoriosos de los cristianos, así como aquellos que se producen cuando los creyentes destrozan todo lo que encuentran a su paso.

❖ **Regresión**

Inicio de la escena: 53' 28''

La escena comienza con un plano detalle del libro que está leyendo el detective Bruce Kenner sobre rituales satánicos. Se trata de una noche de tormenta y el hombre se encuentra en la cama. Inesperadamente la televisión y la luz que estaban encendidas se apagan, intuimos que por el fuerte temporal que hay fuera.

Kenner, sin darle menor importancia, deja el libro en la mesa de noche y se dispone a dormir.

Como espectadores somos conscientes de que esa noche algo le pasará al detective, puesto que una escena donde vemos a Kenner irse a dormir no es a priori relevante para la trama, por lo que esperamos impacientes descubrir qué sucederá. A partir de aquí las hipótesis comienzan a sucederse en la mente del público.

Alumbrado por una tenue luz del exterior y en el más absoluto silencio, estamos alerta de que ocurra algo que rompa bruscamente con esa tranquilidad. En cuanto Kenner dirige la mirada al pasillo vemos una luz de linterna acercarse a la habitación. Sin tiempo para reaccionar y recurriendo al ya típico golpe de efecto visual y musical durante un plano corto del protagonista, vemos como unos encapuchados inyectan algo en el brazo de

Kenner. Él, desesperado y acompañado por una música frenética, intenta coger el teléfono inútilmente hasta quedar totalmente inmovilizado, momento en que una mujer aprovecha para abusar de él delante de todos los encapuchados que toman fotos del acto.

El ritmo e intensidad de la música, unidos al sonido de la tormenta del exterior y la oscuridad de la escena consiguen crear un escenario tenebroso y agobiante. Además, Amenábar recurre nuevamente a la tenue iluminación se centra en destacar aquello más negativo, en este caso los flashes de las cámaras que centran su atención en lo que ocurre en la cama de Kenner.

Conclusiones

A continuación, pasaré a plantear una serie de conclusiones extraídas tras la investigación del suspense en el cine de Alejandro Amenábar:

- En primer lugar, podemos afirmar que la hipótesis planteada al inicio de este trabajo queda contrastada. El uso del suspense no se limita simplemente a sus tres primeras obras, sino que Amenábar hace uso de este recurso en sus posteriores películas: *Mar Adentro*, *Ágora* y *Regresión*. Ésta última es la más relacionada con sus inicios puesto que factores como los escenarios, la iluminación y la utilización de la música, entre otros, recuerdan enormemente a *Tesis*. Destacable es el uso que hace del sonido exterior durante la tormenta, justo como hizo en el final de su opera prima.
- Continuando con la hipótesis, hemos podido comprobar que efectivamente los rasgos más característicos respecto a su forma de crear suspense están presentes en todas sus películas. La dilatación del tiempo, la información privilegiada, el mostrar a sus personajes en los momentos más complicados... son elementos que Amenábar utiliza en sus filmes. Es importante tener en cuenta que si bien estos rasgos están presentes en todas sus obras, la manera de plasmarlo en pantalla puede variar.

Por ejemplo, en *Tesis* vemos cómo se nos da una importante información a través de un montaje paralelo en la escena, mientras que en el caso de *Abre los ojos* este tipo de orden de las imágenes es inexistente, al menos en la secuencia elegida. Sin embargo, volvemos a ver un ejemplo de montaje paralelo en *Ágora* en la escena descrita.

- El director juega constantemente con ofrecer un golpe visual a la audiencia mientras la cámara nos ofrece un primer plano de alguno de los protagonistas. Como espectadores nos centramos en observar fijamente el rostro de dicho personaje, por lo que cualquier cosa que rompa con ese plano conseguirá alterarnos. Además, se trata de una manera excelente de exteriorizar los sentimientos internos del personaje: miedo, inseguridad, desconcierto... entre otros.
- Como hemos podido apreciar la música tiene varios papeles a la hora de crear suspense: avisa de momento negativo que vendrá, refuerza la tensión del momento y sirve de golpe sorpresa durante una situación aparentemente tranquila. En todas sus películas el director adjudica estos tres papeles a la música, llegando a combinar en una única escena los tres usos.
- La iluminación tiene un papel importante en sus películas. En sus inicios es muy frecuente que el director nos sitúe en entornos donde predomina la oscuridad, dejando que sean aquellos elementos más significativos los que sean iluminados y así darles el protagonismo que él desea.
- La creación del suspense no depende de un único elemento, sino que debemos pensar en cada escena como un puzzle que se forma por diferentes piezas (montaje, iluminación, música...) y únicamente si éstas encajan conseguiremos despertar la tensión permanente en el espectador.

Conclusions

Now I'm going to raise a series of conclusions taken after the investigation of suspense in the cinema of Alejandro Amenábar:

- In first place, we can say the hypothesis proposed at the beginning of the investigation is verified. The use of suspense is not just present at his three first films, but Amenábar uses this resource in his following works: *Mar Adentro*, *Ágora* and *Regresión*. This last one is even more related with his beginnings because things like scenarios, illumination and the use of the music, among others, remember to the ones used in *Tesis*. It is important to highlight the use he makes of the outside sound during the storm just like he did at his feature debut.
- Following with the hypothesis, we have seen that the most characteristic things about the way creates suspense are present in all his movies. The expansion of time, the privileged information, the fact of showing his characters at the worst moments of his life... these are elements that Amenábar uses on his films. It's important to take into account that, since this characteristics are present in all his movies, the way of show them on the screen can change.
For example, in *Tesis* we see how the parallel editing give us some important information, while in the case of *Abre los ojos* this kind of order is non-existent, at least in the chosen scene. However, we have again an example of parallel editing in the described scene of *Ágora*.
- The director plays constantly with giving us a visual shot while the camera shows us a close-up of some of the characters. Like spectators we focus in watching fixedly the face of the character, that's why everything that could break this shot will disturb us. Moreover, it's an excellent way to externalize the hidden feelings of the character: fear, insecurity, confusion... among other.
- The illumination has an important role in the movies of Amenábar. At his beginnings is normal to see the director putting us in dark environments, only illuminating the most significant things and giving them the protagonism he wants.
- The creation of suspense doesn't depends on one element, but we must think about every scene like a puzzle made by different pieces (editing,

illumination, music...) and just if they match we will get to awake that constantly tension on the viewers.

Futuras líneas de investigación

- Sería interesante seleccionar un grupo reducido de personas de diferentes sexos y edades e invitarles a visualizar las tres escenas seleccionadas. Una vez vistas, les preguntaríamos sobre qué han sentido al verlas y qué elementos destacarían de cada una de las escenas. Además, podríamos preguntar sobre las diferencias y similitudes que ven entre las tres escenas elegidas.

El objetivo de estas encuestas sería:

1. Descubrir si Amenábar despierta las mismas emociones en todos los encuestados
 2. Saber si resulta sencillo para el espectador reconocer los rasgos más característicos del suspense de Amenábar sin haber realizado un análisis en profundidad
- Investigar sobre sus últimas tres películas de la misma manera que se ha hecho con las iniciales. Lo positivo de esta opción sería tener un análisis más completo de *Ágora*, *Mar Adentro* y *Regresión*, una posibilidad interesante que facilitaría el posterior estudio del suspense en toda su carrera cinematográfica.
 - Por último, y para profundizar en el por qué se decanta por el suspense en sus películas, así como por géneros de terror o drama, convendría hacer una vuelta al pasado y estudiar las primeras influencias del director. Si bien Amenábar ha confesado que su forma de hacer cine está marcada por directores como Hitchcock o Spielberg, resultaría positivo para entender su forma de plantear el cine conocer exactamente qué características de estos artistas se ven a día de hoy reflejadas en sus películas.

Bibliografía

- Bestard, María (2011): *Realización Audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Botz-Bornstein, Thorsten (2008): *Films and dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrik and Wong Kar-Wai*. Reino Unido: Lexington Books.
- Caballero, Ángel (2015): *Alejandro Amenábar: "Haciendo películas aprendo cosas y entierro algunos miedos"*. Disponible en: <http://www.algopasacom.com/alejandro-amenabar-haciendo-peliculas-aprendo-cosas-y-entierro-algunos-miedos/>
- Codes, María José (2013): *Intriga y suspense, el gancho invisible*. España: Alba Editorial.
- Crespo, Rebeca; Ros Fernando (2002): *Guía para ver y analizar: Los olvidados, Luis Buñuel*. Valencia: Nau Llibres// Barcelona: Octaedro. S.L.
- Derry, Charles (2001): *The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. Londres: McFarland Classics
- Dovelng, Katrin; von Scheve, Christian; Konijn, Elly A. (2011). *The routledge handbook of emotions and mass media*. Londres: Routledge.
- Gaudreault, André; Jost, François (1995) [1990]. *El relato cinematográfico: ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Film Reference: *Functions of camera movements*. Disponible en: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Camera-Movement-FUNCTIONS-OF-CAMERA-MOVEMENT.html>
- González, Juan Francisco (2004) [2000]: *Aprender a ver cine: la educación de los sentimientos en el séptimo arte*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A.
- Martin, Rubin (2000): *Thrillers*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Mott, Parker: *Alfred Hitchcock: Six Fundamentals of Good Suspense*. Disponible en: <http://www.aotg.com/index.php?page=suspense>
- Rubio Alcover, Agustín (2004): *Guía para ver y analizar: Seven, David Fincher*. Valencia: Nau Llibres / Barcelona: Octaedro. S.L.

Estudio del suspense en los inicios de Alejandro Amenábar

- Sema Mené, David (2005): *Guía para ver y analizar: Minority Report, Steven Spielberg*. Valencia: Nau Llibres / Barcelona: Octaedro. S.L.
- Truffaut, François (1974) [1966]: *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Vorderer, Peter; Hans Wulff, Jürgen; Friedrichsen, Mike (2009) [1996]: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Nueva York: Routledge.