



Hace más de setenta años, Alfred Hitchcock logró que la audiencia perdiera los nervios de la manera más reposada y silenciosa posible. Lo hizo con una única escena en esa voltereta maravillosa que fue *La soga* (1948), con el plano de una mesa improvisada siendo adecentada por una sirvienta, algo que en cualquier otro contexto hubiera resultado completamente trivial. En esta casa le dedicamos unos párrafos a aquella secuencia por lo poderosa que resultaba a la hora de amasar y colocar en su lugar una serie de elementos mínimos para lograr que todo el patio de butacas se mantuviera en tensión absoluta, al borde del asiento. Hitchcock siempre ha sido un maestro avanzado a la hora de jugar con la angustia más primigenia del ser humano, y el cine lleva desde sus propios orígenes demostrando que es capaz de comportarse como una extraordinaria batidora de emociones. La tensión, la angustia y el suspense son algunas de las reacciones más poderosas que puede provocar una obra. Provocar que el público se quede sin uñas es una meta a la que se



puede llegar tomando diferentes caminos, pero que no está al alcance de todos.

El chute de adrenalina de *Pulp Fiction* (1994)



Pulp fiction. Imagen: Miramax films.

Uma Thurman agonizando por una sobredosis de heroína en la casa de un camello y John Travolta empuñando una jeringuilla de adrenalina, de aguja considerable, instantes antes de clavársela a ella en el corazón. Si diez años antes alguien se hubiese atrevido a insinuar que la Venus de *Las aventuras del barón Munchausen* y el Tony Manero de *Fiebre del sábado noche* iban a acabar así, probablemente el resto del universo se hubiera reído en su cara. Pero Quentin Tarantino no solo construyó con *Pulp Fiction* su mejor película, sino que también colocó en ella una de las mejores escenas que ha rodado: la del chute de adrenalina.

Tras una cita de cortesía, Mia Wallace (Thurman) descubre en la chaqueta de Vincent Vega (Travolta) una bolsita con droga mientras este se entretiene en el baño hablando con el espejo sobre lo bonito de quererse mucho a uno mismo. Creyendo, por culpa del embalaje,



que el polvo blanco descubierto entre los enseres del varón es cocaína, la mujer se mete una raya de heroína por donde no debe y sucumbe ante una sobredosis que la deja con bastante mala cara. La tragedia se desplaza hasta la casa de un camello donde Vega se presenta con una Mia catatónica en busca de ayuda a la desesperada. Y la solución inmediata se basa en enchufarle a la mujer, con la ayuda de una jeringuilla de aguja gigantesca, un chute de adrenalina directo al corazón.

La secuencia resultó tan intensa como fabulosa, supo rebañar mucho humor negro durante los segundos previos a la administración de adrenalina («¡Tú me la has traído y tú le pondrás la inyección, cuando yo lleve una zorra moribunda a tu casa entonces se la pondré yo!» o ese «¿Tengo que apuñalarla tres veces?»), y convirtió el momento de clavar el pincho en una escena que invitaba a contener la respiración. Un carrusel de planos que saltaban entre el rostro ensangrentado de la chica con sobredosis, la aguja goteante, las miradas de los presentes, el punto del pecho donde debería hundirse la jeringa y la cara sudorosa de Travolta. Una revisión de los duelos del wéstern clásico donde un corazón ejerciendo de diana sería capaz de parar algún otro entre los miembros del público: al proyectarse la película en el *New York Film Festival* de 1994, uno de los espectadores se desmayó cuando Vega hincó la aguja en el torso de Mia.

Lo simpático es que la escena esconde truco, porque a la hora de rodar el momento en el que la aguja se clava en el pecho de la señora Wallace se decidió que era más sencillo hacerlo al revés: filmaron a Travolta extrayendo la jeringuilla del cuerpo y mostraron la secuencia rebobinada en la película para que diese la impresión de que aquel agujijón iba a hundirse en el corazón.

La espera en el hotel de *No es país para viejos* (2007)



No es país para viejos. Imagen: Paramount Pictures.

Un hombre, una habitación de un hotelucho, una maleta llena de dinero, un localizador escondido entre los fajos y una escopeta. Y el silencio. El silencio como herramienta principal, como artefacto mudo capaz de apuntalar tensión a martillazos. Todo lo que ocurre desde que Moss (Josh Brolin) descubre que Anton Chigurh (Javier Bardem) está a punto de darle caza son pequeños movimientos que convierten la espera en desasosiego ante la certeza de que los pasos del pasillo son una condena. La manera que tienen Joel y Ethan Coen de medir el suspense en *No es país para viejos* es tan reposada como milimétrica y efectiva, en aquella misma película una moneda lanzada al aire es capaz de poner los pelos de punta, pero lo mejor de todo es que los realizadores no se conforman con quedarse ahí: cuando todo estalla y el cazador impasible aparece, las emociones en lugar de diluirse se intensifican durante una extraordinaria huida desesperada.

El sótano de *Zodiac* (2007)



Zodiac. Imagen: Warner bros.

David Fincher tiene un don a la hora de acondicionar las historias ante una cámara. Cualquier otro hubiera convertido la novela *Perdida* de Gillian Flynn en un telefilm de sobremesa en lugar de elaborar un elegante (y muy cabrón) *thriller* encabezado por Rosamund Pike y Ben Affleck. Y ningún otro hubiese podido trasladar con tanto estilo al cine toda la anarquía y puñetazos que contenían las páginas de *El club de la lucha* perpetrado por Chuck Palahniuk.

Para *Zodiac*, un film sobre la investigación de un misterioso asesino en serie real, el realizador tiró también de material previamente publicado y se basó en el libro *Zodiac* de 1986. O el relato (narrado por su propio protagonista) de cómo un hombre llamado Robert Graysmith se obsesionó tanto con el asesino como para perseguirlo durante trece años intentando descubrir su verdadera identidad. En la pantalla, el tratamiento de los hechos fue meticuloso: Fincher evitó mostrar los asesinatos porque pretendía ser todo lo fiel a la realidad como fuese posible y en su momento aquellos homicidios se saldaron sin supervivientes ni testigos a la vista. Uno de los pasajes más escalofriantes del libro, la visita del protagonista al sótano de un señor especialmente *creepy* y sospechoso, elevó varias alturas su efectividad al ser trasladado a la gran pantalla. En la butaca uno podía masticar la congoja de Graysmith (Jake Gyllenhaal) cuando Bob (Charles Fleischer) le ofrecía una visita guiada por los bajos de su vivienda. En el mundo real, Gyllenhaal y Fleischer no se tienen tanto miedo: el segundo es amigo del primero desde que aquel contaba solo tres años.



El duelo de *El bueno, el feo y el malo* (1966)



El bueno, el feo y el malo. Imagen: United Artists.

El manual definitivo sobre cómo rodar un duelo, o cualquier otro tipo de escena de suspense: apilando la tensión constantemente (en este caso concreto durante más de cinco minutos), sin detenerse en ningún momento hasta que todo explota. Sergio Leone no inventó el cine, pero sí filmó algunas de las lecciones más brillantes de su historia.

La tortura de *Hard Candy* (2005)



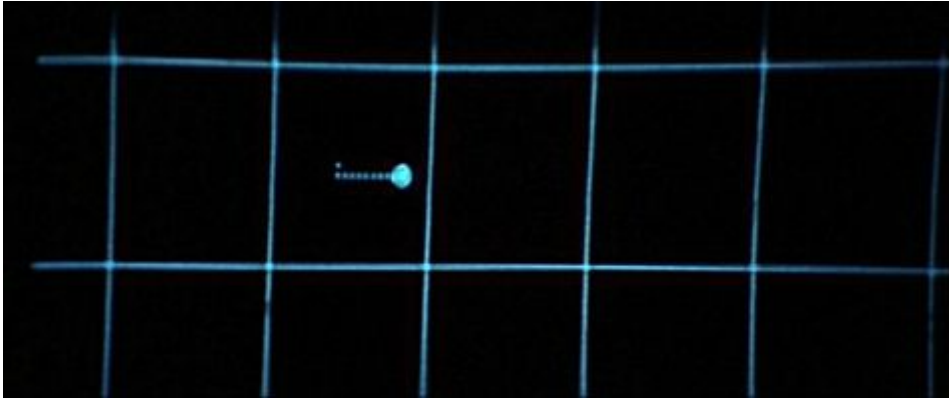
Hard Candy. Imagen: Lionsgate.

«Castración», la palabra ya suena bastante angustiada por sí sola sin necesidad de ponerle imágenes. Pero el realizador David Slade se emperrió en hacerlo todo mucho más jodido en *Hard Candy* al marcarse una escena de tortura que obligaba a todos los espectadores varones a cubrirse la entrepierna aterrorizados durante ocho intensos minutos. O la infame secuencia en la que Hayley (Ellen Page) castraba meticulosamente, y con material quirúrgico, a un hombre llamado Jeff (Patrick Wilson) con el que previamente se había citado por internet.

Lo inteligente de la puesta en escena ideada por Slade fue esquivar deliberadamente lo truculento, por torear el gore pero también por motivos de guion como se revelaría más adelante, y en su lugar optar por no mostrar de manera directa lo que estaba ocurriendo. En vez de eso el director hacía algo mucho peor: permitir que *se escuchase* lo que estaba ocurriendo. Sonidos nítidos de remiendos charcuteros acompañados de la fugaz visión en segundo plano de un monitor borroso donde se intuía algo horrible, y un pedazo de chicha carnosa en las manos de la torturadora para rematar la intervención. Pero *Hard Candy* se sabía incluso más retorcida que aquello, y cuando desvelaba su sorpresa final el espectador ya no se sentía tan mal por lo que, supuestamente, había sufrido la entrepierna de Jeff.



El radar de *Alien* (1979)



Alien. Imagen: 20th Century Fox.

Una nave espacial, siete pasajeros y una criatura, diseñada por H. R. Giger, que tenía la mala costumbre de ir por ahí creyendo que todos los demás eran la merienda-cena. Ridley Scott cuando estaba en forma fue capaz de agarrar un escenario de ciencia ficción y montarse sobre él una casa del terror con su *Alien*. En otras manos, la muerte del personaje de Dallas (¡*spoiler!*) hubiera sido un *jumpscare* del montón, un susto-o-muerte fácil, un truco probablemente muy capaz de provocar el brinco, pero mucho más convencional y menos efectivo que el de la cinta de Scott. Porque en su película el sobresalto resultaba más poderoso al cocinarse con alevosía y temporizador: utilizando los pitidos y la pantalla de un radar para mostrar dos puntos centelleantes a punto de chocar.

La caravana en la frontera de *Sicario* (2015)



Sicario. Imagen: Lionsgate

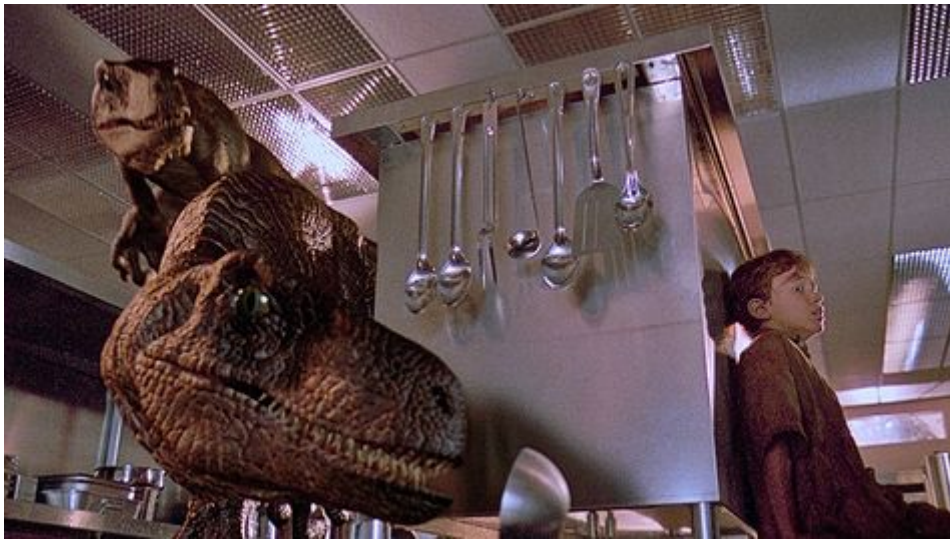
El personaje de Benicio Del Toro en *Sicario* era mucho más locuaz en el libreto original. Pero a la hora de meterse en sus pantalones, el puertorriqueño le propuso al director de la película, Denis Villeneuve (*Prisioneros, La Llegada, Blade Runner 2049*), prescindir de la mayoría de sus líneas con el objetivo de aumentar el misterio en torno al individuo. Las explicaciones más gratuitas, un recurso habitual en el cine para poner al público en contexto, se podaron del guion y entre actor y realizador decidieron recortar las líneas innecesarias del personaje hasta dejar su diálogo en una décima parte de lo que se había planeado inicialmente. El propio realizador justificaba la decisión sentenciando: «Las películas tratan sobre el movimiento, el personaje y la presencia, y Benicio tenía todo eso».

Aquella declaración formal sobre la naturaleza de las historias era extensible a *Sicario* en general. La película se sustenta sobre el movimiento, los personajes y su presencia. Y cuando decide combinar todas las cartas que ha ido acumulando durante la partida es capaz de hacer una jugada maestra, una de aquellas en la que todos los testigos de repente están conteniendo la respiración: la secuencia con la caravana de coches en el control fronterizo. Un prodigio de edición, planificación y realización en el que incluso el más pequeño detalle (una ventanilla de coche deslizándose, un *travelling* casi imperceptible, un perro ladrando) está colocado para contar algo y, sobre todo, para conducirnos a algo mientras mascamos la ansiedad del personaje de Emily Blunt. En el canal Cinemafix realizaron un extraordinario



despiece de la secuencia ilustrando sobre cómo era posible que trece minutos de metraje, que desembocan en nueve segundos de violencia, estuvieran tan bien armados y resultaran tan eficaces. Un pequeño ensayo que se puede ver aquí mismo.

La cocina de *Parque Jurásico* (1993)



Parque Jurásico. Imagen: Universal Studios.

Los dinosaurios y los críos son una combinación ganadora, especialmente cuando los primeros intentan comerse a los segundos. Veinticinco años antes de que J. A. Bayona se hiciese con el control del lugar, Steven Spielberg inauguró el parque de atracciones más peligroso del mundo y dejó a la platea con la boca abierta al mostrar en pantalla lo nunca visto combinando *animatronics* con espectaculares FX por ordenador: dinosaurios que parecían reales. Y en un momento dado, al director se le ocurrió que sería buena idea hacer que un par de personajes infantiles jugasen al escondite con unos velociraptores en una cocina llena de trastos potencialmente ruidosos. Y tenía toda la razón.



El parking de *It Follows* (2014)



It Follows. Imagen: Dimension films.

La secuencia del aparcamiento abandonado y la silla de ruedas, aquella que Tarantino calificó en cierta ocasión como «*one of the best expositions scenes I ever seen*». *It Follows* no iba nada escasa de momentos espeluznantes, contruidos gracias a una premisa sencilla pero ingeniosa y subrayados por la inusual banda sonora de Disasterpeace, pero con aquella escena demostró que sabía bastante bien qué cuerdas era necesario tocar. Su director, David Robert Mitchell, no solo utilizaba el escenario (un entorno abandonado) y la situación (una chica atada a una silla de ruedas y esperando a que *algo* llegase) para poner sobre la mesa las reglas del juego (expuestas por el captor de la chavala) sino que además localizaba y se recreaba en ese terror primigenio de saber que algo espantoso está a punto de aparecer, pero no saber el qué.

Radiohead - «No surprises» (1998)



No surprises. Imagen: Capitol.

El nombre del realizador Grant Gee siempre ha orbitado en torno a la música: ha colaborado con U2 durante la gira mundial *Zoo TV* basada en el álbum *Achtung Baby*, vestido con imágenes el electrónico *Found Sound* de la banda Spooky y filmado crónicas sobre iconos como Joy Division, David Bowie, John Cale o Radiohead. Persiguiendo los pasos de estos últimos, en 1998 elaboró el documental *Meeting People is Easy* rodado durante la gira promocional de *OK Computer*, y maravilló a los fans de la banda. Un año antes había aterrado a esos mismos fans con un vídeo musical.

El videoclip dirigido por Gee para acompañar al *single* «No Surprises» solo contaba con un único (y primerísimo) plano. Y con un único figurante: Thom Yorke, la voz cantante de Radiohead sometido a una ocurrencia tan sencilla como cruel. En aquel vídeo, el líder de la banda entonaba la canción desde el interior de lo que parecía ser un casco de astronauta. Un yelmo de cristal que gradualmente se iba llenando de agua hasta sumergir la cabeza del pobre hombre por completo, forzándole a aguantar la respiración durante algo más de un minuto. Cuando el líquido finalmente se drenaba del casco, el espectador se sentía liberado y comprendía que todo aquello era una osadía. Un videoclip desasosegante en extremo capaz



de poner muy nervioso a todo el mundo al valerse de un pánico tan primigenio como es el miedo al ahogamiento. Gee, Yoke y Radiohead habían capturado una de las experiencias más angustiosas posibles, y la habían condensado en tan solo cuatro minutos. En un videoclip.