

La activación de la curiosidad en el filme *Them!*

Xavier Pérez



El análisis que presentamos ejemplifica los sistemas de creación de curiosidad y adhesión del interés general del público en una película paradigmática del clasicismo hollywoodiense de género y en el formato, habitualmente muy efectivo, de la serie B. El análisis demuestra la capacidad de este filme para retener al máximo el inicio de la acción, proyectando toda la curiosidad del receptor hacia hechos que han sucedido antes del principio del relato, y dejando muy en segundo término el interés por los hechos futuros que el público ha ido a ver desarrollarse.

La división que efectuamos entre *hechos pasados* y *hechos futuros* asume un procedimiento analítico paradigmático, que permite diferenciar, como ha hecho Meir Sternberg, (1) y como ha aplicado posteriormente David Bordwell, (2) entre *hipótesis de curiosidad* (las referidas a la comprensión del pasado), e *hipótesis de suspense* (las referidas al futuro). Admitiendo que la teoría de Sternberg (referida a análisis literarios) se revela limitada para las enormes posibilidades del cine para suscitar hipótesis proyectadas sobre el mismo presente –hipótesis muy fácilmente activables a través de estrategias de *fuera de campo*–, su diferenciación permite aplicaciones analíticas operativas, según si el régimen de curiosidad que un filme suscita se vertebra hacia hechos de la historia ya consumados (pero que la narración oculta), o a otros hechos de la historia que todavía deben acontecer. Aunque el interés esencial de la narrativa cinematográfica clásica acostumbra a vertebrarse hacia la resolución siempre crítica de los hechos futuros (una lucha difícil y accidentada hacia la felicidad final de los protagonistas), hallamos casos excepcionales, o zonas del filme, donde la ignorancia del pasado es el elemento esencial para suscitar la adhesión incondicional del espectador. Son precisamente los procedimientos de creación de esta curiosidad inicial los que centraran el análisis de los primeros minutos de *Them!*, (3) famosa película sobre una invasión de hormigas gigantes en el contexto post-atómico de la América de los años cincuenta, con dirección de Gordon Douglas.

Apertura *in media res*

Pocas aperturas de un filme de terror deben ser tan angustiosas y tensas como las de

esta reconocida obra maestra de la ciencia-ficción de Hollywood. Después de unos títulos de crédito clásicos inscritos sobre un paisaje desértico, enmarcado por las retorcidas ramas de un hostil árbol engrandecido en primer término, los planos iniciales de este filme nos muestran una desoladora zona desértica de Nuevo México, sobrevolada y recorrida paralelamente por un coche y un avión de policía. Los respectivos ocupantes de vehículos (el piloto del avión y los dos policías uniformados del coche) tienen comunicación por radio y, a través de su escueto diálogo podemos inferir que buscan alguna cosa tal vez no habitual (así lo hacen pensar las palabras del piloto: “*Creo que estamos perdiendo el tiempo. Posiblemente el tipo que dio el informe había bebido demasiado*”). (4) Pero de repente, una imagen tomada desde el avión, siguiendo en picado la mirada subjetiva del piloto sobre el paisaje, permite ver, en un gran plano general, una figura minúscula, casi indistinguible de entre los matorrales dispersos, que se aproxima con lentitud hacia delante, y que la rapidez del movimiento de acercamiento del propio avión apenas permite identificar como una niña; las palabras informativas del piloto lo refrendarán a continuación: “*Se ve a una niña como a cien metros del camino a vuestra izquierda. Volaré en círculo hasta que vengáis por ella*”.

La memorable cara de esta niña en estado de *shock* –que aparecerá rápidamente en primer plano, finalmente localizada y detenida por uno de los policías del coche- es una de las cimas expresivas de la figuración fílmica de todos los tiempos por lo que respecta a la representación del pánico, una imaginería silenciosa del terror sobre un rostro que tal vez no decepcionaría al mismo Ingmar Bergman. Pero en su radical mutismo está uno de los factores que incrementan de manera más ostensible el interés del relato. Como todos los conocedores del filme recuerdan, la niña, aferrada con los brazos a un pequeño juguete de trapo, se encuentra en un estado crítico de sonambulismo, y sus ojos desenfocados, proyectados hacia el vacío, no parpadean ni siquiera cuando el policía pasa la mano ante su rostro. Las preguntas del agente son, entonces, las de los espectadores del filme: “*¿Cómo te llamas?, ¿De dónde vienes?*”.

Iniciada, como era habitual en Hollywood, *in media res*, la narración apela ya a unos *hechos pasados*, cuyo conocimiento se revela esencial para la comprensión de los *hechos futuros* que acontecerán a partir de ese momento. El filme explicita con gran poder de síntesis que hay un saber sobre la historia, y lo cierra a cal y canto en el cuerpo sonámbulo de quien lo detenta: la figura infantil que se niega persistentemente a explicarse. Lo que ha sucedido –y alguna cosa importante ha sucedido para que una niña camine sola, por el desierto, aferrada a un juguete, indiferente a todo lo que la rodea- es indiscutiblemente imprescindible para el desarrollo futuro de la historia, pero el poder de fascinación de la misma viene dado, en buena parte, por este *off* casi respirable (el viento removiendo con ímpetu los cabellos de la pequeña no sería, por cierto, del todo ajeno a esta impresión) que manifiesta a gritos (desde el paradójico mutismo de la niña) que el drama ya ha tenido su trágico primer acto. Las preguntas emitidas por el policía –y la pregunta complementaria del otro policía: “*¿qué le pasa a esta niña?*”- constituyen el trampolín hacia la activación de la curiosidad sobre los hechos consumados: la gran pregunta implícita no es, en realidad, “*¿qué le pasa a la pequeña*” –¡ya lo vemos!-, sino más bien “*¿qué le ha pasado?*”. Porque de lo que

estamos seguros es de que el “autor del informe” aludido inicialmente por el piloto, no “debía estar borracho”; fuese lo que fuese lo que había visto, era suficientemente extraordinario para merecer que alguien –una instancia narrativa, una cámara cinematográfica- precipitase con curiosidad una mirada.

Hechos pasados y futuros

Un espectador puede inferir el pasado, pero lo que contempla está en presente. (5) Contemplamos las cosas *en presente*, (6) y en el curso de esta *contemplación constante* vamos imaginando el futuro, un futuro que, a medida que se produce (y se produce indefectiblemente) entra en dialéctica -unas veces suave, otras brusca- con la imagen hipotética que habíamos construido. Un filme puede ser racionalmente una especulación sobre acontecimientos pasados, pero emocionalmente (y sensorialmente) sólo se configura en presente, a través de la estimulación de una mirada lanzada a encontrar (pero que *no encuentra necesariamente del mismo modo que imagina*). Retardar la satisfacción de ciertas hipótesis es un recurso de suspensión narrativa destinado a producir placer: la tensión que el inicio de *Them!* acumula en el destinatario no se puede reducir a una especulación sobre lo que pueda haber sucedido, como si nos hallásemos estrictamente ante el planteamiento de una película detectivesca. La sucesión y la disposición de imágenes y de sonidos convoca también nuestra atención –y diríamos que sobre todo- hacia la preparación de algo extraordinario que tarde o temprano se manifestará ante el receptor del filme. Si la niña diese respuestas al misterioso *off* que le ha causado el enmudecimiento, la trascendencia de lo que ha de acontecer disminuiría y, tal vez el ojo, excesivamente satisfecho, dejaría de buscar: una cosa es establecer un juego dialéctico intuitivo con las posibilidades que abre una narración, y otra bien diferente tenerlas todas reveladas.

Se impone una consideración elemental sobre el posible conocimiento real que los productores del filme sabían que el público detentaría antes de entrar en la sala cinematográfica. ¿No sabía el espectador, efectivamente, cuál era el tipo de película en la que se había metido? Cuando el filme se estrenó, ¿ocultaba, tal vez, su publicidad que el argumento giraba en torno a un ataque de hormigas gigantes? En absoluto: mal marketing hubiese constituido la ocultación de esta información ante el público potencial (y, en definitiva, muy específico) que iba al cine a ver precisamente la actuación cruel de unos insectos mutantes. Pues bien: es esta audiencia ansiosa de disfrutar de una serie de fantasías previamente publicitadas la que, de repente, como si aceptase con unanimidad que es necesario suspender este mismo *saber* que le ha llevado a sentarse ante una pantalla, acepta, e incluso agradece, la dilación de lo que ha venido a ver, dilación inquietantemente encarnada en una niña obstinada en callar: en callar precisamente, lo que el espectador, en esencia, sabe perfectamente.

En esencia, pero no en la forma: el placer de la narración no es el del contenido substancial, sino el de la disposición formal. Las expectativas que esta genera –y la suspensión de conocimiento que se sigue produciendo- son la fuente esencial del interés sobre hechos futuros. Desde este punto de vista, es la misma maniobra consistente en demorar lo que ya estaba pactado contractualmente al entrar en la sala

cinematográfica, una de las claves de la inquietud que produce un filme en apariencia tan convencional como *Them!*, que sabe jugar fuerte, en toda su magistral primera parte, con aquella segura consigna del cine de terror que tan bien supo entender Jacques Tourneur, (7) según la cual el monstruo, cuanto menos se muestre, más terror puede producir: porque es la máquina que lo muestra, la propia textura cinematográfica, la auténtica y única portadora y distribuidora del terror.

El protagonismo, en *Them!*, no lo ostentan las hormigas, sino la propia narración, que demora su presencia. Esta narración debe encontrar, como tantas otras veces en el cine clásico, algún elemento físico en el interior de la ficción que la vehicule simbólicamente. Desde el primer segundo de su existencia ante el espectador, el relato cinematográfico ha efectuado una sutil retórica prolegómena destinada a evidenciar que “alguna cosa está a punto de llegar”, que la narración circula y, en consecuencia, ha salido en su busca: este anuncio encuentra el mencionado y necesario correlato simbólico en el vehículo aéreo que avanza hacia el espectador, cuya presencia móvil se incorpora ya sonoramente desde el primer plano del filme (el emblema de la productora Warner Brothers cubierto auditivamente por el sonido del avión en marcha), y se visualiza como un punto que aumenta progresivamente de tamaño a medida que avanza en segundo plano, justo después de los créditos, para delegar a continuación su comportamiento metafórico de *conductor del relato* (8) en el coche patrulla de los dos policías, que corren en paralelo hacia la mirada del espectador, en busca de un saber no sólo a propósito de hechos consumados, sino también de hechos suspendidos: una mirada en busca de nuevos acontecimientos.

Portadora de un conocimiento que abre la mente a todo tipo de *hipótesis sobre los hechos pasados*, la niña en estado de *shock*, súbitamente aparecida en el desierto gracias a una mirada que la busca, constituye, en paralelo, el primer *shock* fenoménico en el espectador, la primera advertencia que no es a propósito de aquello que el relato oculta del pasado, sino de lo que contiene sobre el futuro: este primer acontecimiento en la recepción del relato, esta primera alteración de la normalidad que constituye una de las claves del género terrorífico-fantástico, en el cual se inscribe en filme, no es sino el eslabón fundador de la cadena de acontecimientos impactantes que el espectador puede, desde este momento, comenzar a temer, pero cuya disposición ni siquiera puede intuir.

Obligado a prever, pero víctima de la demora de las confirmaciones, el público edifica sus hipótesis sobre los hechos consumados, hipótesis densificadas aquí gracias a la particular atmósfera de tensión que la disposición narrativa y figurativa de los elementos ha producido: una disposición que convierte las incógnitas -la suspensión del saber- en una angustiada (aunque gratificante) espera que se dilata. Una disposición que se basa en la presentación, dentro de la ordenación de acontecimientos, de un primer fenómeno suficientemente inquietante como para que toda demora narrativa estimule todavía más la curiosidad con la cual el espectador se ha dejado llevar por la llamada inicial de la narración. Ésta debe seguir advirtiendo que las leyes de demora y reanudación con las que mantiene un pacto inmemorial siguen siendo respetadas: y el coche policial, ahora convertido en correlato simbólico del relato, *vuelve a arrancar*,

después de un prólogo sustentado magistralmente en la ocultación del saber, con la nueva -y todavía precaria- pista que el piloto del avión ofrece ("*Hay un remolque a unos cinco kilómetros delante de vosotros apartado a un lado de la carretera. No veo nadie alrededor pero debéis revisarlo*"), (9) y que conduce la imagen del vehículo en movimiento a un fundido encadenado que debe reencontrarla, sin ninguna otra solución de continuidad, allí donde las diversas hipótesis formuladas puedan encontrar, tal vez, alguna satisfacción, pero sobretodo nuevas demoras.

En efecto, *Them!* es un filme que estimula, desde este preciso momento, una curiosidad por los hechos consumados que se reproduce en una serie de ocho secuencias más, hasta que, en el curso de la secuencia 10, al iniciarse el minuto 27 de proyección -sobre un total de 1 hora, 28 minutos y 35 segundos (prácticamente una tercera parte de su proyección!)- la cámara muestra finalmente el objeto causante del desesperanzador mutismo de la niña encontrada en el desierto, una de las diversas hormigas gigantes con las que un conjunto de tropas militares deberán enfrentarse desde ese mismo momento, convirtiendo lo que había constituido la brillante paráfrasis de un relato-enigma sobre *hechos pasados* en un acelerado conjunto de tensas secuencias de enfrentamiento que apelan a un interés sobre *hechos futuros*: no ya cuál es la naturaleza de los fenómenos que han provocado el *shock* de la pequeña, sino de qué manera el ejército conseguirá librarse de la plaga. En medio, el conjunto de ocho secuencias que siguen a la inicial, se construye como una prolongación del enigma, lleno de nuevas pistas, distribuidas esquemáticamente, de la siguiente manera:

La secuencia 2 da cuenta de la llegada del coche policial a la rulot abandonada que el piloto del avión ha manifestado haber visto en la secuencia anterior y hacia la cual se ha dirigido el coche policial con la niña. Justo antes de que el coche llegue, la planificación vuelve a remarcar el motivo de la investigación, con la obtención de un nuevo primer plano de la niña silenciosa, ahora cerrando los ojos, y recogiendo de nuevo su saber hacia dentro. La curiosidad acerca del nuevo escenario se ratifica todavía por el emplazamiento de una cámara subjetiva mostrando, desde el punto de vista de los policías, la llegada del vehículo a la enigmática rulot, que aparece destruida (lo que se constituye en un nuevo interrogante que convendrá aclarar). La entrada en la rulot por parte de los policías se revela lenta: el misterio del escenario cobra toda su potencia. Introducidos en su interior (en busca de los secretos que esconde el escenario), los policías descubren ropa manchada de sangre (uno de los dos investigadores la fecha en unas diez horas, de modo que satisface una parte de la curiosidad: la localización de los hechos en el tiempo) y por el descubrimiento de otros detalles de destrucción -entre ellos, dos pequeños fragmentos de tela que, al final de la secuencia, uno de los policías encajará sobre la muñeca a la que se aferraba la pequeña, ahora dormida en el interior del coche, que se complementan con dos nuevos enigmas: terrones de azúcar en el exterior y en el interior (terrones señalados como enigma por un primer plano) y el descubrimiento (también levemente demorado por el público: uno de los policías prepara y anticipa al otro: *Oye, aquí hay algo que me parece digno de atención. No sé si será importante o no. pero...*) de una misteriosa huella destacada en primer plano, sobre las que el diálogo advierte: *no existe felino que pueda dejar esa huella*. El azúcar y la huella se convierten ahora en depositarios de la atención de los

espectadores, siendo como son las piezas que menos encajan (el relato así lo ha consignado) en la comprensión global del enigma: muy probablemente, resolviendo los misterios metonímicos de la huella y el azúcar, quedará resuelto el enigma en su conjunto.

La secuencia 3 sucede, un tiempo después, en el mismo emplazamiento, ahora visitado por un equipo policial más completo: se realizan fotografías, se examinan huellas, y la pequeña, ahora inconsciente, es colocada en una ambulancia. Es en este momento cuando se produce una nueva -y ésta marcadísima- señalización que estimula la curiosidad, en este caso sobre la naturaleza de un objeto sonoro pero también sobre su ubicación, difícilmente localizable en una zona concreta: mientras uno de los policías y un enfermero hablan sobre el estado de la pequeña, estirada sobre la camilla de la ambulancia, una extraña señal sonora, una especie de siseo continuado surgido de la nada, rompe la monotonía del viento del desierto, y paraliza unos instantes la conversación. Los personajes escuchan y miran hacia el paisaje -un desierto agitado sólo por el viento- desatendiendo por unos momentos la atención de la pequeña, y sin advertir que ésta se ha levantado tan pronto como ha escuchado la señal misteriosa, y no vuelve a reclinarsse en la camilla hasta que la señal cesa. Al producir un leve *decalage* de saberes entre el conocimiento del público y el del resto de personajes, el relato enfatiza la importancia de esta señal sonora para la resolución del enigma.

La cuarta secuencia tiene lugar, ya de noche, en una casa en el medio del desierto, que al final de la secuencia anterior ha sido señalada como la *tienda de Grant Johnson*, y hacia donde los dos policías se han dirigido *a ver si él sabe algo*. El escenario parece haber sido nuevamente sometido a un proceso de destrucción por una fuerza no identificable. Algunos elementos físicos tienden a exacerbar el clima inquietante de la secuencia: el viento silbando cada vez más fuerte, una radio encendida sin que nadie pueda ya oírla, y una lámpara pendiendo de un hilo, oscilando constantemente por culpa del viento exterior, y revelador final del cadáver de Johnson iluminado a intervalos, intervalos que lo hacen pasar constantemente de la luz a la sombra: este momento coincide con el inicio de un inquietante segmento musical, clarísimo señalizador de la gravedad del descubrimiento. A este descubrimiento, y a la constatación del proceso de destrucción que se ha efectuado contra toda la casa, se añade todavía una nueva señalización, otra vez en primer plano, que funciona como estímulo de la curiosidad (ya que se trata, nuevamente, de la presencia del azúcar) y como autopublicitación del propio relato. Sobre el azúcar se mueven minúsculas hormigas, que anuncian, en clave terriblemente irónica, la esperada aparición, en el interior del relato, de aquello que el público ha venido a consumir para satisfacer un oculto deseo escópico: la presencia, en pantalla, de un devastador ejército de hormigas gigantes.

Pero si el relato fílmico publicita encubiertamente el motivo de la catástrofe, sigue densificando los enigmas de la historia, y sigue impidiendo la circulación del saber: la secuencia todavía guarda una última y esta vez poderosísima estimulación de la curiosidad. Acabada la búsqueda en la casa, los dos policías se separan, y mientras el primero emprende el camino de regreso para alterar al resto del equipo, el segundo se

queda vigilando la casa, hasta que, pocos segundos después, la banda sonora vuelve a introducir el misterioso sonido que ya había alertado a los personajes en la secuencia anterior, y que provoca que el policía de guardia salga fuera. La cámara, ahora, se queda en el interior de la maltrecha cabaña, y muestra una ventana por la cual circula el policía, hasta volver a salir de cuadro: un tiro y un grito de terror y agonía son las señales acústicas de su inequívoca destrucción por parte de una fuerza maligna que se obstina en permanecer *fuera de campo*.

Al haber resuelto este primer ataque de las hormigas invisibles en fuera de campo, la narración satisface, por una parte, el deseo del espectador (en un filme de este tipo deben producirse ataques malignos) pero priva de otro deseo -el de ver realmente la actuación de las hormigas- y conserva, por lo que respecta a la cognición, un completo hermetismo sobre la naturaleza de la entidad maligna que ataca a las personas.

La secuencia 5, situada en el despacho de la comisaría, puede ser considerada una típica *recapitulación* del (poco) saber sobre los *hechos pasados* (se recuerda que el misterioso asesino no busca dinero, sino sólo azúcar) y sirve para anunciar -creando una nueva expectativa- la inmediata intervención de un miembro del FBI. Secuencia, en fin, reposada, que se adscribe al ritmo habitualmente sinuoso de las películas de terror y angustia (después de una escena de fuerte tensión puede incluirse alguna escena de reposo y reflexión), condición que también se da en la secuencia 6, con la presentación, en la comisaría, del mencionado agente del FBI, que continuará a partir de este momento la investigación. Pero esta secuencia vuelve a recordar enfáticamente algunos de los elementos enigmáticos que han activado la curiosidad (se vuelve a visualizar en primer plano la huella sobre la arena, ahora en un molde de yeso, se alude verbalmente al obstinado silencio de la niña recogida en el desierto), y el diálogo se cierra con una nueva revelación: examinado el cadáver hallado, se ha detectado en su interior una considerable cantidad de ácido fórmico...

La llegada, anunciada por un telegrama que el policía protagonista lee, de un par de científicos gubernamentales del Departamento de Agricultura, centra la secuencia 7 del filme, una presentación de nuevos personajes -un experto científico y su hija, figuras habituales en el género durante los años cincuenta-, precedida, eso sí, del ceremonioso y lento aterrizaje del avión que los transporta, y de una pequeña suspensión sobre la imagen facial de la hija, demorada por el clásico recurso de mostrar primero las piernas y, seguidamente, el cuerpo entero. La secuencia 8 es una nueva secuencia de recapitulación, otra vez en la oficina, pero en ella se dan indicios de que los dos científicos llegados saben alguna cosa más que el resto de personajes acerca de la causa de la destrucción inicial. No puede extrañar, entonces, que el agente del FBI adopte la posición de quien, curioso, desea rápidas respuestas (haciéndose portavoz de la curiosidad del público) ni que el doctor concedor de los hechos lo demore, (representado en este caso la voz dilatoria del narrador). Observemos este pequeño cruce de frases:

AGENTE: Si realmente ustedes saben qué es eso, les ruego que nos lo digan. Estamos encargados del caso lo mismo que ustedes.

DOCTOR: Señor Graham, no podemos decirlo hasta estar completamente seguros de nuestra teoría.

Una declaración, la del doctor, que los aficionados a las historias policiales reconocerán muy bien: aquellos inevitables momentos en los que el detective, siempre inquirido por un colega que se convierte en portavoz de la curiosidad del receptor, manifiesta ostensiblemente que tiene una teoría articulada a propósito de los *hechos pasados*, pero dilata su explicación hasta un *estar seguro*, que equivale al momento en que la narración ha encontrado el instante óptimo para producir la revelación. En el caso que nos ocupa la declaración ambigua del doctor indica el carácter completamente extraordinario de los fenómenos sobre los que se está investigando, y publicita el interés por los dos nuevos escenarios a los que el científico se dirige en su investigación: primero, el hospital donde todavía permanece la niña, y a continuación, el desierto inicial:

DOCTOR (saliendo de la habitación): Cuando vea a la niña, deseo examinar el lugar donde encontró la huella.

La secuencia 9, centrada en la visita del doctor a la niña silenciosa, en el hospital, es rápida y contundente, pero contiene en su interior un clásico efecto de *autopublicidad*. Enterado a través de la enfermera de que la niña ha perdido la voz como consecuencia del trauma, y que sólo podría recuperarla a partir de un nuevo shock, el doctor pide a su hija que le acerque un poco de las muestras de ácido fórmico que han traído con ellos, muestra que el doctor pone ante la nariz de la pequeña, y le hace oler. La reacción, fulminante, supone un despertar decidido de la niña, que huye hacia las paredes, como escapando de un mal invisible, mientras pronuncia tan solo las palabras *Ellas, ellas*, que responden al título original del filme, *Them!*. Una publicitación del filme como tal, y un recordatorio del carácter hermético del mismo título, articulador de un deseo escópico (la visión del ataque de unas hormigas) encubierto bajo un (simulado) deseo de cognición (¿De qué naturaleza son los seres que encubre el pronombre *Them!*).

Una constatación final alusiva a las nueve secuencias analizadas hasta aquí: la planificación de esta película clásica parece completamente canónica en relación a las fechas de producción, pero revela algunas particularidades genéricas: ha dado por descontada la poca curiosidad que se articula sobre los personajes de la historia (no dedica un primer plano a ninguno de ellos, con la significativa excepción de la niña muda), y ha vehiculado, mediante una serie de señalizaciones enfáticas, todo el interés hacia los hechos pasados: de donde la presencia de *planos detalle* y *primeros planos* reservados en exclusiva a las pistas e indicios misteriosos de lo que ha ocurrido.

Del no-saber al saber

Pero hay, finalmente, un saber. La secuencia 10 del filme, ya situada en la misma zona del desierto donde fue descubierta la primera huella, servirá para cambiar completamente las expectativas cognitivas del público. Después de una serie de nuevas y pequeñas demoras articuladas a propósito de la búsqueda del doctor y su hija *in situ*,

(10) una nueva irrupción sonora del misterioso silbido, que ahora ya asociamos a la fuerza destructiva, lleva el relato a transformar la cualidad del conocimiento receptivo. La hija del doctor, sensiblemente alejada del resto del grupo, detenida en una duna, queda aislada en el interior del plano, mientras el espectador asiste a la progresiva emergencia, tras la duna, de aquello que el filme ha estado postergando desde su inicio: la presencia amenazante de una hormiga gigante. A la preocupación sobre los hechos pasados se superpone ahora una curiosidad sobre los hechos futuros: *¿atacará la hormiga gigante a la chica indefensa?*

Lo que viene a continuación responde, entonces, a una instrumentalización de los recursos fílmicos hacia la creación de las sternberguianas *hipótesis de suspense* hacia el futuro, hipótesis suscitadas a partir de estrategias retóricas bien diferenciadas de las que hemos examinado en este artículo. Porque lo que hemos querido demostrar, hasta aquí, es cómo el juego de retención que *Them!* elabora en su primera parte consigue, con la mínima producción de nuevos acontecimientos y con una paralización sistemática de la acción proyectada hacia el futuro, una motivación máxima de la curiosidad del público hacia aquellos elementos del pasado de la historia, anteriores al inicio *in media res* del relato. La fortaleza narrativa para la creación de este interés sobre el pasado es la que ayuda a intensificar, cuando la acción se desencadena finalmente en la secuencia 10, la tensión que, desde este punto de inflexión, el filme suscita en relación a los hechos futuros que articulan narrativamente el resto del filme.

Notas

(1) Sternberg, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. Pág.65.

(2) David Bordwell. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996. Pág.37.

(3) *La humanidad en peligro* (1954).

(4) Los diálogos en castellano han sido extraídos de la versión videográfica editada por Salvat, Warner Bros. Pictures, DL. Barcelona, 1992.

(5) Todo *flash-back* es visto por el espectador sólo *en presente*.

(6) O en un pasado inmediato tal vez significativo para la física óptica, pero no para la narratología. No entramos ahora tampoco en la lógica asunción de la imagen cinematográfica como una visión del pasado: el caso es que la vemos *en presente*.

(7) Véase el caso clásico *Cat People* (*La mujer pantera*, 1942) o el muy revelado de *Night of the Demon* (*La noche del demonio*, 1957), filme este donde la visualización final del monstruo, obligada por los productores, resulta un pálido reflejo de la fuerza de sugestión terrorífica que Tourneur consigue en el resto del filme, a base de sugerir

sin mostrar.

(8) Sobre la noción metafórica de la "narración como vehículo", véase Bou, Núria. *La mirada en el temps*. Barcelona: Edicions 62, 1995. Pág. 86-87.

(9) No es casual que esta frase se demore también, en el interior del coche detenido, por unas interferencias que impiden prácticamente su escucha y obligan al piloto del avión a repetirla.

(10) Y en las cuales todavía se intercambian algunas frases de diálogo en las que el agente del FBI pide respuestas, que el doctor y la hija vuelven a demorar.

