

La paradoja del suspenso anómalo

The paradox of anomalous suspense

GEMMA ARGÜELLO MANRESA*

Resumen: En este trabajo se aborda lo que en los debates recientes de filosofía del cine se ha denominado la paradoja del suspenso. Esta paradoja radica en el problema de que algunos espectadores sienten suspenso frente a una narración que ya conocían, partiendo del presupuesto de que la incertidumbre es un estado cognitivo necesario para sentir esta emoción. Se analizan varias propuestas recientes y se ofrece una alternativa a la mismas en la que se recupera la simpatía y la anticipación como elementos que permiten explicar esta paradoja de la reincidencia.

Palabras claves: filosofía del cine, emociones, suspenso, valores morales, simpatía.

Abstract: This paper discusses what recent discussions in philosophy of film have called the paradox of suspense. This paradox lies on the fact that it is problematic that some audiences feel suspense when they watch a narration they already knew, based on the assumption that uncertainty is a necessary cognitive state for this emotion. This work presents recent proposals analyzing the paradox and it provides an alternative explanation based on the role sympathy and anticipation play in this paradox of recidivism.

Keywords: film philosophy, emotions, suspense, moral value, sympathy.

1. Introducción

En la discusión filosófica en estética contemporánea se encuentran diversas aproximaciones orientadas a comprender la recepción emocional de las obras. El caso cinematográfico ha llamado la atención de los filósofos por la frecuencia con que los espectadores miran determinadas películas y cómo la repetición no afecta necesariamente este tipo de recepción.

Si bien es cierto que es común que los espectadores busquen volver a leer o presenciar las mismas obras, el cine es representativo en la medida en que no sólo el espectador asiste a la sala para ver una película, sino también la mira repetidamente en distintos dispositivos, y además compra el libro cuando es una adaptación de una obra literaria. Sin embargo, esta

Fecha de recepción: 12/01/2015. Fecha de aceptación: 24/02/2015.

* Profesora en la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP): gemma.arguellom@gmail.com. Líneas de investigación: Filosofía del Cine, Estética y Filosofía del Arte Contemporáneo y Arte Digital, así como las intersecciones entre Estética, Ética y Filosofía Política. Entre sus publicaciones recientes se encuentran: "Comunidades alternas. Espacio, memoria y archivo en el arte relacional" (2014), co-coordinado con Mónica Benítez y editado por UAM-Lerma, UAM-Iztapalapa y Guernika.

repetición de la experiencia se torna problemática con el suspenso¹. Este fenómeno, conocido como “la paradoja del suspenso”, responde al cuestionamiento siguiente: “¿Por qué un espectador vuelve a sentir suspenso, si para sentir suspenso se requiere incertidumbre?” (Smuts, 2009, 282). La discusión filosófica reciente que se ha ocupado de este fenómeno proviene de aproximaciones de corte analítico y cognitivo. En este trabajo se cuestionarán varias de ellas, las cuales, al intentar explicar por qué los espectadores sienten de nuevo suspenso, parten de la definición que desde la psicología y la filosofía cognitivas se ha dado de esta emoción.

El suspenso es una reacción emocional en la que el sujeto siente un estado de expectación frente al desarrollo de una acción. Comúnmente se ha caracterizado al suspenso como una emoción que sólo sentimos frente las ficciones narrativas, aunque, como sostienen los trabajos de Ortony, Clore y Collins (1998), el suspenso es una emoción que no es sólo estética y que incluye “una emoción de esperanza y una emoción de miedo asociada con un estado cognitivo de incertidumbre” (Ortony, et al. 1998, 131).

En el caso específico de la recepción emocional de obras narrativas (tanto cinematográficas como literarias) es necesario distinguir el suspenso de la sorpresa o la curiosidad, reacciones emocionales que también responden a un estado de incertidumbre. El suspenso, como señala Brewer (1996), se produce gracias a que en la historia se marca un evento inicial cuyo resultado está causalmente ligado con los posibles resultados del mismo, mientras que el acontecimiento que despierta la curiosidad o la sorpresa difiere por completo de los eventos que lo anteceden. Hitchcock en su entrevista para Truffaut apunta a esta distinción con mayor claridad:

Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es muy anodina, no sucede nada especial y de repente: bum, explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense. 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». En el primer caso, se han ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, le hemos ofrecido quince minutos de suspense. (Truffaut, 1974, 61).

1 A lo largo de este trabajo utilizaré el término suspenso, siguiendo el uso que se le da al término en América Latina. Para aquellos lectores de España, para quienes el término suspense les resulta más conocido, pueden consultar la siguiente nota aclaratoria tomada del Diccionario Panhispánico de Dudas: “Suspense. 1. ‘Expectación por el desarrollo de una acción o suceso, especialmente en una película, obra teatral o relato’ Es voz tomada del inglés, presente también en otras lenguas como el francés; en español debe pronunciarse tal y como se escribe: [suspénse]. Se usa sobre todo en España, pues en el español de América se prefiere la voz suspenso”.

Gerrig señala que “en la perspectiva de Hitchcock, el suspenso requiere que el lector esté en posesión de la información suficiente para apreciar que existe un rango de resultados posibles. El suspenso ocurre cuando los lectores, usando sus propios recursos, no pueden determinar cuál de esos resultados se sucederá” (Gerrig, 1996, 102,103). Es decir, cuando sentimos suspenso requerimos tener incertidumbre de lo que sucederá a partir de un evento sobre el cual la narración nos provee de información relevante. Sin embargo, resulta problemático tener incertidumbre cuando ya conocemos todos los eventos de la historia, porque, como señala Kendall Walton (1990):

Uno puede suponer que una vez que tenemos la experiencia de una obra lo suficiente como para estar familiarizados con los rasgos relevantes de la trama debe perder su capacidad para crear suspenso, y las lecturas o miradas futuras de ésta van a perder la excitación que provocó la primera. Pero, en muchos casos esto no sucede. (Walton, 1990, 260).

En este sentido, la posibilidad de sentir suspenso frente a un evento cuyo resultado ya conocemos aparece como una situación anómala dado que, si bien sabemos lo que va a suceder, la ausencia de un estado de incertidumbre ante lo ya conocido no nos impide sentir de nuevo suspenso. Y sobre esta anomalía descansa el núcleo de lo que se ha denominado como la paradoja del suspenso que analizaré a continuación.

2. La paradoja del suspenso

Siguiendo las definiciones dadas con anterioridad, el suspenso que sentimos frente a las obras narrativas se produciría de la siguiente manera:

1. Se nos muestra un evento inicial.
2. Sentimos incertidumbre frente a las posibles consecuencias que tiene ese evento.
3. Tenemos miedo de que sucedan ciertas consecuencias de ese evento y tenemos esperanza de que sucedan otras.
4. Sentimos suspenso.

El suspenso resulta paradójico cuando el espectador repite la experiencia, pues si conoce el evento inicial, y en consecuencia sabe lo que va a suceder, no se encontraría en un estado de incertidumbre, por lo cual no podría sentir suspenso y, sin embargo, lo siente. Retomando a Aaron Smuts (2008, 282) la paradoja se presentaría de la siguiente manera:

1. El suspenso requiere incertidumbre.
2. El conocimiento del resultado de la historia impide la incertidumbre.
3. Sentimos suspenso frente a algunas narraciones cuando sabemos el resultado de lo que sucederá.

Una de las aproximaciones para explicar este fenómeno es la que propone Walton (1990), quien toma como punto de partida su teoría de los juegos imaginarios (make-believe). Para

Walton entramos en un juego imaginario con una ficción cuando nos imaginamos su contenido como verdadero dentro del marco que ésta establece, esto es “imaginamos que una proposición P es ficcionalmente verdadera”. Por otro lado, cuando sentimos una emoción frente a una obra de ficción, si bien es cierto que sentimos algunos de los síntomas fisiológicos que normalmente la acompañan, ésta es distinta a la que sentimos frente a un hecho no ficticio, dado que no reaccionamos de la misma forma y no creemos que su contenido sea verdadero.

Walton considera que lo que uno siente frente a la obra, por ejemplo de terror, no es miedo, dado que el estado emocional no responde a una creencia (es decir, no creemos que el contenido de una ficción es verdadero) sino a un contenido que consideramos ficcionalmente verdadero dentro del juego imaginario que establecemos con ella. Para Walton es equivocado afirmar que sentimos una emoción frente al mundo ficcional que nos presenta la obra, sino una cuasi-emoción, esto es, nos imaginamos que sentimos tal o cual emoción, aún a pesar de que fisiológicamente sentimos sensaciones similares a aquellas las que tenemos frente a una situación real. Walton considera que cuando repetimos nuestra experiencia con la ficción, aún a pesar de que el espectador conozca el resultado de los acontecimientos, se puede volver a sentir una cuasi-emoción si el espectador se imagina que no conoce la historia. Asimismo, el espectador puede sentir cuasi-suspense de nuevo en la medida en que además pueda imaginarse a sí mismo estando de nuevo en un estado de incertidumbre. Aquí Walton establece una distinción entre entrar en un juego en el que el espectador se imagina que el contenido de una ficción es ficcionalmente verdadero e imaginarse que no conoce el mundo de la ficción y, por lo tanto, imaginarse estando en un estado de incertidumbre. En este sentido afirma:

‘Lo que los lectores saben’ es ambiguo, ahora nos damos cuenta de que hay una distinción entre lo que ellos “saben” *qua* participantes en sus juegos imaginarios y lo que saben *qua* observadores de un mundo ficcional (el mundo de la obra y el mundo de sus juegos), entre lo que es ficcional que saben y lo que saben que es ficcional. (Walton, 1990, 270).

Sin embargo, como señala Yanal (1996), la respuesta que Walton ofrece a la paradoja tiene un problema fundamental, ya que Walton olvida que estar en un estado de incertidumbre depende de que no haya certeza frente a una determinada situación. Parece que Walton considera que el caso hipotético de un espectador que se imagina a sí mismo estando en un estado de incertidumbre, cuando al mismo tiempo tiene certeza de lo que va a pasar, es equivalente al que presentan ciertas situaciones en las que una persona se imagina estando en una situación de incertidumbre (por ejemplo, ser enterrada viva) y tiene la certeza de lo que realmente sucede (por ejemplo, saber que no lo está, porque sabe que está recostada sobre la cama), y aún a pesar de ello siente, por ejemplo, miedo. En el segundo caso la certeza se basa en el conocimiento que se tiene de la situación presente y, a pesar del mismo, la persona puede imaginarse estar en un determinado estado hipotético y sentir una emoción. Sin embargo, en el primer caso el espectador de una ficción no pierde la certeza que tiene gracias al conocimiento que ya adquirió acerca de las situaciones que presenta la historia y, aún a pesar de que pueda imaginarse a sí mismo estando en un determinado estado, a medida que sigue el contenido de la ficción y no pierde el conocimiento que tiene de dicho

contenido, este contenido determinará o influirá en la posibilidad de imaginarse estando en dicho estado, impidiendo justo estar en el de incertidumbre. Por otro lado, ya sea frente a situaciones ficticias que una persona puede imaginar frente a una obra de ficción, o frente a situaciones que la misma persona imagina sobre sí misma, la certeza que tiene sobre ciertos acontecimientos no se pierde, porque en el primer caso sabe lo que sucederá, mientras que en el segundo sabe lo que no sucede.

Efectivamente, como señala Walton, el hecho de que el espectador no pueda entrar en un estado de incertidumbre, gracias a la certeza que tiene de lo que va a suceder, no impide que vuelva a imaginarse las situaciones que presenta la ficción como ficcionalmente verdaderas. Sin embargo, imaginar el contenido de una obra de ficción como ficcionalmente verdadero es distinto a conocer con certeza dicho contenido, así como también tener la certeza de conocerlo, de tal forma que el espectador no podría entrar de nuevo en un estado de incertidumbre, pues la certeza depende del contenido de la ficción, que ya conoce, y no del contenido imaginativo que tiene para sí mismo. Además, si imaginarse estar en un estado de incertidumbre frente a una obra implica imaginarse no conocer el curso que tomarán los acontecimientos, también sería necesario imaginar olvidarlos, ya que previamente había certeza de conocerlos.

Finalmente, parece que en la propuesta de Walton se presentarían distintas cuasi-emociones, una cuando el espectador se imagina teniendo una emoción por primera vez frente a un contenido que imagina como ficcionalmente verdadero por primera vez, y otra cuando la experiencia se repite, puesto que el espectador entonces se imagina teniendo una emoción por segunda vez, ahora gracias a que se imagina estando en un estado de incertidumbre por primera vez frente a un contenido que imagina que no conoce pero que a su vez imagina como ficcionalmente verdadero por segunda vez. Entonces, si la experiencia se repitiera por tercera o cuarta vez, el contenido que condiciona las cuasi-emociones sucedería *ad infinitum*².

Por su parte, Richard Gerrig considera que la propuesta de Walton “requiere que los espectadores imaginen que no saben lo que pasará y al mismo tiempo generen preferencias a la luz de lo que ellos imaginan que no saben” (Gerrig, 1989, 279) y frente a ella propone la teoría “del olvido momento a momento” (Gerrig, 1997). Partiendo de una aproximación cognitiva a la recepción de los textos fílmicos y literarios³, Gerrig considera que mientras estamos leyendo un libro o mirando una película estamos constantemente haciendo hipótesis y predicciones del curso que pueden tener los acontecimientos⁴. Al mismo tiempo opera lo que él denomina una “expectación de unicidad”, que consiste en la expectativa de que cada experiencia sea única, la cual, según él, también se encuentra en los procesos cognitivos que guían nuestra experiencia en el mundo, de tal forma que “nuestra arquitectura cognitiva casi requiere experiencias de suspenso” (Gerrig, 1996, 103). Cuando repetimos nuestra experiencia frente a una ficción esa “expectación de unicidad” falla y para Gerrig caeríamos en una “ilusión cognitiva” (Gerrig, 1989).

2 Agradezco a uno de los/las revisores/as anónimos/as por señalar la posibilidad de esgrimir este argumento.

3 Una aproximación en este sentido es la que ofrece Carroll (1990), Bordwell (1996) y el mismo Gerrig (1996).

4 Para Carroll la generación constante de hipótesis se explica gracias a que muchas narraciones tienen una estructura narrativa erotética, esto es, “las escenas, situaciones y eventos que aparecen tempranamente en la historia están relacionados con escenas, situaciones y eventos posteriores, de tal manera que las preguntas están relacionadas con respuestas” (Carroll, 1990, 130). Una explicación similar se puede encontrar en Bordwell (1996).

Para Gerrig la memoria es un activador de la expectación de unicidad que el espectador tiene frente a lo que va sucediendo en la historia. Cuando éste tiene incertidumbre frente al resultado de eventos repetidos, su memoria no funciona de manera completa y olvida ciertos momentos cruciales que le impiden tener una visión precisa de lo que va a suceder. De ahí que, en consecuencia, vuelva a experimentar los sucesos como si fuera la primera vez.

Gerrig no toma en cuenta que de la misma forma que estamos inmersos en una rutina, y la buscamos porque nos da seguridad, en algunas ocasiones queremos tener experiencias únicas, como lanzarnos de un paracaídas. Tampoco, como señala Smuts (2009), da cuenta del hecho de que los espectadores son capaces de dar cuenta de nuevas pistas (aún partiendo del supuesto de que olvidan) ante el conocimiento que van teniendo la historia durante la repetición de la misma. De tal forma que, si olvidan momento a momento lo que pasó previamente, no serían capaces de entender lo que está sucediendo, ni prever el curso posible de los acontecimientos, pues si generan hipótesis constantemente, sólo es posible que las generen si no olvidan lo que sucedió con anterioridad. Por otro lado, no explica en qué momento de la narración el espectador olvida, además de que tampoco toma en consideración el hecho de que, aunque el espectador pueda olvidar algunos detalles de la historia, es posible que no olvide el contenido total de la obra.

Frente a la propuesta de Gerrig está la de Robert Yanal (1996), quien sostiene una teoría de la “identificación errada”. Para Yanal la paradoja del suspenso descansa en lo que denomina un “suspenso anómalo”, ya que para él los espectadores identifican erróneamente la emoción que sienten, porque en lugar de sentir suspenso sienten anticipación, aún a pesar de que olviden detalles de la historia.

Yanal no toma en cuenta que es posible encontrar algunas convenciones del género del suspenso⁵, como la presencia de un antagonista que amenaza al protagonista, la salvación del mismo y la representación de un evento inicial en la historia (en uno o varios momentos de la narración), cuyas consecuencias son inciertas (principalmente en relación a la salvación del protagonista)⁶. Estas convenciones pueden generar expectativas en el espectador, de tal forma de que, aún anticipando que el protagonista se va a salvar (porque siempre se salva), puede llegar a sentir suspenso. Si esta situación se da, entonces nunca sentiría suspenso, sino siempre anticipación, de la misma forma que cuando genera nuevas hipótesis sobre el curso de cualquier historia, por ejemplo, frente a un drama o un chickflick, en el que el espectador siente anticipación de que los enamorados terminen juntos (aunque puede ser que ya lo sepa) y elabora hipótesis sobre cómo pueden lograrlo. Por otro lado, Yanal no deja claro

5 Las películas de Hollywood siguen más este tipo de convenciones. Sin embargo, cualquier tipo de convención a partir de la cual se establezca un género, ya sea literario o cinematográfico, tiene fronteras imprecisas, de tal forma que es sólo una abstracción con fines metodológicos que no niega que existen elementos comunes que están presentes en obras que pertenecen a distintos géneros (Altman, 2000).

6 Estos elementos también pueden estar presentes en otros géneros como el del terror. Sin embargo, siguiendo a Carroll (1990), un rasgo distintivo del género del terror es que la emoción central que intenta producir en el espectador es miedo, así como también la presencia de monstruos, seres o fuerzas sobrenaturales letales, y que las “ficciones de terror gastan más tiempo estableciendo la improbabilidad de la eficacia de la humanidad vis a vis el monstruo que en establecer la maldad del monstruo” (Carroll, 1990, 143). Por otro lado, si bien es cierto que los géneros no garantizan que se despierte una determinada emoción, sí generan expectativas de que haya una determinada respuesta emocional, las cuales se pueden cumplir dependiendo de distintos factores culturales, de estilo, etc.

qué distinguiría el suspenso de la anticipación, ya que justo la incertidumbre provocada por el ejercicio de estar generando hipótesis frente a los distintos cursos que pueden tomar los acontecimientos permite al espectador anticipar distintas posibilidades y, por lo tanto, sentir suspenso, así como otro tipo de emociones y estados como el de anticipación.

Ante las propuestas anteriores, Aaron Smuts (2008 y 2009) sostiene lo que denomina “la teoría del suspenso del deseo-frustración”. Smuts niega que la incertidumbre sea una condición necesaria para sentir suspenso, porque frente a la incertidumbre se puede sentir miedo, y existen obras, como las dramatizaciones de hechos históricos o documentales, que no generan incertidumbre, pero producen suspenso, como “Touching the Void” (Dir. Kevin MacDonald, 2003), cuya historia es conocida. Su primera objeción muestra que la incertidumbre no es una condición suficiente para sentir suspenso, porque tanto puede producir suspenso como miedo, o puede sentirse frente a otros géneros como el terror (Carroll, 1990). Ahora bien, retomando la réplica a Yanal que toma en cuenta el papel de las convenciones de género y siguiendo a Smuts en su segunda objeción, parecería que la incertidumbre tampoco es necesaria para sentir suspenso y, si es así, entonces no sería problemático sentir suspenso por segunda vez, partiendo de que la paradoja descansa en la aparente imposibilidad de volver a entrar en un estado de incertidumbre. Sin embargo, es posible que aunque sea conocido el desenlace de la historia existan elementos a lo largo de la misma que no sean conocidos y éstos generen incertidumbre. Smuts niega esa posibilidad, ya que afirma, por ejemplo, que “el aspecto que genera suspenso en las historias de guerra puede que no sea el resultado de la gran batalla, sino si uno o algunos personajes sobreviven. Sin embargo, este no es siempre el caso” (Smuts, 2008, 283).

Como alternativa Smuts propone una explicación del suspenso a partir del deseo y la frustración. Smuts encuentra que

Lo que encontramos en todas las narrativas de suspenso y en todas las situaciones de suspenso en la vida real son factores que suspenden nuestra eficacia, frustrando nuestras habilidades para lograr la satisfacción de un deseo. El suspenso sólo surge cuando nuestra capacidad para hacer una diferencia se reduce radicalmente. (Smuts, 2008, 284).

Para Smuts “la frustración de un fuerte deseo de influir en el resultado de un evento eminente es necesaria y suficiente para el suspenso” y para sentir suspenso “uno debe preocuparse por el resultado, esto es tener un deseo fuerte de que sea como queremos” (Smuts, 2008, 284). Sin embargo, aunque en la vida real las personas se sienten frustradas cuando no pueden satisfacer sus deseos, pueden actuar para alcanzarlos, mientras que frente a una narración el espectador es impotente y, por lo tanto, para Smuts, es más susceptible de sentir suspenso. La frustración del deseo que produce el suspenso, según Smuts, es causada cuando el “deseo de influir en un evento es inminente frustrado” (Smuts, 2008, 286), y como espectadores sentimos suspenso “no porque simplemente sepamos algo que pueda potencialmente salvar la vida del personaje, sino porque no importa cuánto queramos ayudar, no podemos hacer nada con lo que sabemos” (Smuts, 2008, 289).

Smuts niega la primer premisa de la paradoja, esto es, que el suspenso requiere incertidumbre, y la sustituye por el supuesto de que el suspenso requiere la insatisfacción de un deseo. De esta forma logra evitarla, porque considera que “los espectadores sienten suspenso

cuando ven una película en repetidas ocasiones no porque no recuerden cuál fue el resultado de la historia, sino porque sus deseos no fueron satisfechos la subsecuente vez” (Smuts, 2008, 286). Sin embargo, a pesar de que la propuesta de Smuts es atractiva, no está libre de complicaciones. Cuando decidimos mirar una película o leer una novela sabemos que las situaciones que nos serán presentadas son ficcionales y que, por ejemplo, no podremos informar al protagonista de aquello que la narración nos informa y él no sabe dentro de la historia. Si esta situación se da, entonces cabría suponer que cada vez que miramos una película en donde el protagonista se encuentra en riesgo, y en consecuencia nuestros deseos de ayudarlo no son satisfechos, entramos en contradicción con nuestra tendencia natural de intentar satisfacerlos. De la misma forma, resulta problemático que el espectador tenga un deseo de que se resuelva una situación ficcional como quisiera si ya conoce la historia, pues su deseo ya está satisfecho, a menos que sus deseos sean otros. Finalmente, Smuts tampoco considera que nuestros deseos en el plano de la ficción también pueden ser satisfechos, como cuando ya de antemano sabemos que en una película de suspenso, por ejemplo “Cape Fear” (1991, Dir. Martin Scorsese), los protagonistas se van a salvar y nuestro deseo de que se salvasen el bienestar de los mismos se satisface.

La insatisfacción que sentimos cuando nuestros deseos en nuestra vida diaria no se realizan es distinta a la que se siente frente a una narración cinematográfica o literaria, porque sabemos que ahí no podemos intervenir y que aquello que nos imaginamos no es propiamente ayudar a alguien (un ente ficcional), sino que la situación se resuelva como desearíamos en función de la información que la narración nos presenta. Smuts confunde dos planos del deseo, esto es, nuestros deseos de ayudar al otro o intervenir en la situación que el otro sufre (que en el plano de la ficción es imposible), y los deseos que despierta una narración en función de la situación imaginaria que nos presenta, en la cual nuestros deseos pueden dirigirse hacia el resultado que tomará alguno de los escenarios posibles (aún sabiendo cuál será). Posteriormente elaboraré este argumento con mayor detalle, pero antes revisaré otra de las propuestas que intenta superar la paradoja del suspenso, la de Noël Carroll, quien la considera como una subparadoja dentro de la familia de las “paradojas del reincidencia”, es decir “paradojas que involucran a las audiencias regresando a aquellas ficciones cuyos desenlaces ya conocen –como las historias de misterio, las bromas, así como los relatos de suspenso–, pero que de igual manera disfrutan a pesar de haberlas visto dos o más veces” (Carroll, 1996, 73).

Carroll sostiene que el suspenso es una respuesta emocional que se puede presentar en dos niveles, ya sea en respuesta a toda la narración o a algunas escenas o secuencias (Carroll, 2001). Considera que en algunos casos volvemos a sentir suspenso, aún conociendo la historia, porque “olvidamos cómo termina” (Carroll, 1996, 73). Sin embargo, Carroll da cuenta de que el olvido no es una explicación fehaciente de la paradoja, como se presentó en las objeciones a Gerrig, puesto que podemos sentir suspenso pese a que recordemos los sucesos que se presentan en la narración.

Para Carroll el suspenso se caracteriza por un estado de incertidumbre frente a lo que va a suceder, mientras que el misterio por la incertidumbre de una situación que ya pasó⁷.

7 En su distinción del misterio y el suspenso, Carroll sigue a Hitchcock, quien en su entrevista con Truffaut afirma: “No olvide que para mí el misterio es raramente suspense; por ejemplo, en un ‘whodunit’, no hay

Siguiendo a Hitchcock e incorporando una aproximación cognitiva a la recepción cinematográfica⁸, Carroll (2001) considera que la clave para poder producir suspenso consiste en que la narración provee a los espectadores de información crucial que los personajes carecen. La posesión de esta información genera incertidumbre, dado que el espectador tiene una perspectiva más completa que los personajes sobre su situación en la historia y comienza a generar hipótesis en torno a los posibles rumbos que ésta puede tomar. Sin embargo, este proceso puede presentarse en distintas respuestas emocionales. Por ello, Carroll considera que la incertidumbre que se presenta en el suspenso es resultado de la forma en la que el autor muestra dos posibles resultados de la acción, uno de los cuales es moralmente correcto e improbable y sería preferible, mientras que el otro no (Carroll, 2001 y 1996). La probabilidad de que el resultado preferible pueda darse es “interna a la ficción”, esto es, se nos presenta un personaje que se relaciona los espectadores guiándolos en la “percepción moral” de la acción. Por probabilidad interna a la ficción Carroll entiende “la que cae dentro del operador ficcional (por ejemplo, “es ficcional que ”)” (Carroll, 1996, 81), de tal forma que el espectador accede a esta probabilidad interna, sin caer en el error de creer que sea probable que la situación ficticia suceda en la realidad. Así, la narración presenta dos cursos de acción que para el espectador no se presentan como creencias, sino como pensamientos que entretiene en la mente (“entertained thoughts”).

En este trabajo basta señalar que para Carroll los pensamientos, y no las creencias, son el núcleo de las emociones estéticas y entiende por pensamientos proposiciones no asertivas (Carroll, 1990), que en el caso del suspenso giran en torno a la posibilidad de que una situación tenga resultado probable moralmente bueno. En consecuencia, señala que cuando el espectador siente suspenso “entretiene un pensamiento de que el resultado pertinente es incierto o improbable. Esto es que aún a pesar de que sepamos lo contrario, entretenemos (como no asertiva) la proposición de que un desenlace moralmente bueno es incierto o improbable” (Carroll, 1996, 87).

Para Carroll la diferencia entre estar en un estado de incertidumbre frente a una situación que creemos verdadera y un estado de incertidumbre frente a una situación que pensamos como ficticia es una distinción fundamental que es la base de su intento de explicación de la paradoja del suspenso, puesto que, en tanto que las emociones contienen pensamientos cuyo contenido son proposiciones no asertivas, podemos seguir pensando las proposiciones ficticias que nos presenta la narración como probables o improbables, siempre que lo moralmente bueno esté en riesgo. En resumen, los argumentos de Carroll son los siguientes:

1. Existe un concomitante emocional en la narración del curso de los eventos
2. en el que los eventos apuntan a dos resultados lógicamente opuestos
3. cuya oposición es destacada (al punto de que llama la atención de la audiencia) y
4. donde uno de los resultados posibles es moralmente bueno pero improbable (aunque vivo) o al menos no más probable que su alternativa, mientras que
5. el otro resultado es moralmente incorrecto o malo, pero probable (Carroll, 1996, 78).

suspense sino una especie de interrogación intelectual. El ‘whodunit’ suscita una curiosidad desprovista de emoción; y las emociones son un ingrediente necesario del suspense” (Truffaut, 1974, 59, 60).

8 Para este tipo de aproximaciones véase Bordwell, (1996); Carroll (1990) y Ohler y Gerhild (1996).

La definición que Carroll ofrece del suspenso sigue a la que proponen Ortony, Clore y Collins (1988), en la medida en que sugiere que esta emoción se puede producir gracias a que el espectador tiene incertidumbre frente a los rumbos que puede tomar una acción, a la esperanza que tiene de que suceda un resultado incierto (y a su vez moralmente bueno) y el temor de que suceda lo contrario (que es más probable y moralmente malo o incorrecto). Sin embargo, su respuesta a la paradoja tiene varios problemas, justo al considerar la incertidumbre como un estado necesario para sentir suspenso. Carroll niega la segunda premisa de la paradoja, es decir, que el conocimiento del resultado de la historia impide la incertidumbre, porque el espectador puede seguir entreteniendo en la mente las proposiciones ficticias si el resultado moralmente bueno está en riesgo. Sin embargo, no explica cómo es que el espectador puede seguir entreteniendo un pensamiento cuyo contenido proposicional es un resultado moralmente bueno, incierto e improbable, cuando ya no considera que hay un riesgo para los personajes en la situación que la narración muestra, puesto que sabe que resultará y, por ejemplo, que lo moralmente bueno prevalecerá, de tal manera que sería complicado que entrara de nuevo en un estado de incertidumbre. Por otro lado, no explica qué entiende por moralmente correcto o bueno, es decir, ya sea que dependa del marco que la narración establece y desde el cual el espectador considere una situación moralmente buena o mala, o que los valores morales del espectador lo definan.

Por otro lado, si partimos de la experiencia del espectador, es difícil afirmar qué tipo de situaciones o personajes pueden producir suspenso. Como señala Brewer, “Zillman sostiene la hipótesis de que el lector no siente suspenso por personajes malos, mientras que Klavan ha argumentado que uno puede sentir suspenso tanto por personajes malvados como por buenos” (1996, 115). Por su parte, Ohler y Nieding, han señalado que:

A diferencia de Carroll, la ocurrencia de un valor en una dimensión moral buena-mala en cada escena no es prerequisite para la experiencia del suspenso. En el curso de la recepción de una historia fílmica, los elementos de la acción y los motivos son reunidos con un protagonista o un grupo de protagonistas en el modelo mental del espectador. Este primer plano sirve para establecer una estructura narrativa específica en el modelo mental del espectador en el que el protagonista es un nodo organizacional que gira alrededor de una perspectiva específica sobre toda la historia. En consecuencia, entre otras cosas, las perspectivas son establecidas desde la valoración de qué tan deseables son los resultados posibles. La asignación que le da Carroll a los valores morales, ..., no es más que, desde nuestro punto de vista, la adopción de las perspectivas específicas en curso del protagonista. (Ohler y Nieding, 1996, 139).

3. Una alternativa de explicación al fenómeno

Como señala Carroll en varios de sus trabajos, las ficciones narrativas, y aún más las cinematográficas, indican (más no determinan) qué emociones es oportuno que sienta el espectador frente a las distintas situaciones que se presentan en la historia a partir de diversos mecanismos narrativos y de estilo. Sin embargo, si bien difícil afirmar que el espectador se inclina por lo moralmente bueno o lo malo, tampoco es posible negar, a diferencia de lo que sostienen Ohler y Nieding, que la narración utiliza esos mecanismos para indicar implí-

citamente un sistema de valores (Prieto-Pablos, 1998) que no sólo enmarca las situaciones que se resuelven a favor o en contra de los protagonistas, sino que también puede influir en la manera en que los espectadores reaccionan emocionalmente frente a los sucesos de la historia. Ese sistema de valores, como justo señala Carroll, opera bajo el operador ficcional, esto es, imaginar como ficcionalmente verdadero el contenido de la obra. Ahora bien, en este proceso de recepción imaginaria los procesos cognitivos con los que el espectador procesa la información recibida y reajusta los esquemas de expectativas que tiene y que la narración continuamente sugiere (Ohler y Nieding, 1996; y Gerrig, 1996) juegan un papel fundamental. En el caso del suspenso, como señalan Ohler y Nieding, antes o durante del proceso de recepción “se genera una expectativa tácita de que las expectativas de los espectadores serán manipuladas” (1996, 139), esto es, que el espectador que asiste a ver la película espera sentir suspenso.

A pesar de que la propuesta de Gerrig tiene varios problemas, es importante señalar, al igual que él, que la memoria cumple un papel primordial en los procesos cognitivos que involucran la recepción de las ficciones narrativas, pues permite articular el reajuste constante de las expectativas que el espectador tiene durante el proceso de recepción. Sólo es posible generar hipótesis y reajustar o generar expectativas sobre el probable curso de los acontecimientos a partir del recuerdo que el espectador tiene de las distintas situaciones que previamente se le han mostrado a lo largo de la trama. Por ejemplo, si es probable que el asesino mate al protagonista, la expectativa de que esto suceda depende de la caracterización con la que se ha presentado al asesino, supongamos que se presenta como alguien muy hábil en artes marciales. Asimismo, la memoria genera expectativas cuando el espectador asiste al cine escogiendo una película de acuerdo a un género, así como cuando espera la presencia de algunos elementos intertextuales en secuelas cinematográficas o ciertas readaptaciones de otras películas y obras literarias (Zavala, 2000). Sin embargo, la memoria cumple estas funciones en cualquier respuesta emocional frente a cualquier narración. Entonces, ¿qué caracterizaría al suspenso?

Hitchcock ofrece una clave para comprender el suspenso que los autores revisados han pasado de largo. Cuando explica en la entrevista con Truffaut cómo se puede producir suspenso en el espectador, comenta que “el público sabe que la bomba estallará” y el espectador “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»”. De ahí se seguiría que el espectador no tiene incertidumbre de que suceda A o B, puesto que ya sabe qué sucederá, esto es el evento inicial concluirá con un estallido. Ahora bien, el espectador sabe que no puede avisar a los personajes, y que “la frustración”, a la manera de Smuts, será garantizada. Detrás de la afirmación de Hitchcock lo que se podría derivar es que esos “quince minutos que la película ofrece de suspenso” se caracterizan por un estado de tensión en el que hay una dilatación temporal⁹ (Gaudreault y Jost, 1990 y Bordwell, 1996) entre el evento inicial y su conclusión, por ejemplo, que los personajes tengan un diálogo banal de 30 segundos y se nos

9 De acuerdo a Gaudreault y Jost (1990, 128) la dilatación “correspondería a esas partes del relato en las que el filme muestra cada uno de los componentes de la acción en su desarrollo vectorial (y por ende integrando cada uno de los momentos de la acción en su narración), aunque salpicando su texto narrativo de segmentos descriptivos o comentativos cuyo efecto consiste en alargar indefinidamente el tiempo del relato”. Bordwell (1996) por su parte ofrece una definición similar.

muestre una toma del cronómetro de un reloj indicando que la bomba está a 3 segundos de explotar. Por otro lado, también es cierto que una película no solamente ofrece esos minutos de suspenso, sino que a veces varios más. La tensión que provocan está acompañada de una preocupación por el bienestar del personaje, esto es, miedo de que sea lastimado y esperanza de que se de cuenta a tiempo de lo que sucede para salvarse. En este sentido, el espectador no tiene “incertidumbre frente a las posibles consecuencias que tiene ese evento (inicial)”, sino que estaría en “un estado de anticipación frente a las posibles consecuencias (una que teme y otra que espera) que tiene ese evento (inicial) para el personaje” combinado con la esperanza de que una de ellas suceda y el temor de que suceda lo contrario. La anticipación se caracteriza por ser un estado de tensión por tener que esperar qué sucederá, aún cuando se sepa qué va a suceder¹⁰. Esto es, por un lado, como señala Wulff, “las descripciones indirectas del peligro indican a los espectadores que deben interpretarlas para completar las piezas de evidencia presentadas y arreglarlas conforme a la información dramática parcial” (Wulff, 1996, 15), de tal forma que el espectador intenta anticipar aquello que tiene que esperar que suceda, realizando inferencias e hipótesis a partir de la información presentada. Por el otro, en la medida en que el espectador entra en un estado de anticipación, éste sólo puede estar justificado si previamente ha generado un horizonte de expectativas que pueden cambiar o que, aunque no cambien, tiene que esperar a que se cumplan. Sin embargo, estas expectativas cumplen un papel en el estado emotivo de suspenso que el espectador siente, sólo si éste ha desarrollado cierta actitud emotiva por el protagonista. Como señala Zillman, “los espectadores no sólo necesitan temer por la vida del protagonista, sino que existe una amplia gama de causas para preocuparse, como ser lastimado, violado, estrangulado o severamente herido” (1996, 207). Este temor, así como la esperanza de que no suceda aquello que se teme, si son componentes del suspenso como emoción, responderían a la proactividad (Carroll, 1990) de simpatía frente al personaje. Aquí, al igual que Darwall, entiendo la simpatía como:

Un sentimiento o emoción que (a) responde al un obstáculo o amenaza aparente al bienestar o bien de un individuo, (b) tiene al individuo como objeto, (c) e involucra una preocupación por él, y por lo tanto por su bienestar, por su propio bien. (Darwall, 1998, 261).

Wied y Zillman señalan que existe evidencia empírica de que las respuestas emocionales frente a las narraciones de suspenso puede ser motivada por diversos factores como “el grado de incertidumbre subjetiva acerca de los rumbos que amenazan los protagonistas, las disposiciones de los espectadores hacia los protagonistas, la magnitud de peligro que amenaza a los protagonistas, la duración del daño anticipado y el conocimiento previo del

10 Shita y Kalat (2007, 247), quienes analizan la emoción conocida como anticipación o entusiasmo anticipatorio, esto es “el placer de esperar una recompensa”, consideran que esta emoción opera de la siguiente manera: “Podemos arreglar ofrecerte un maravilloso beso romántico con la estrella cinematográfica de tu preferencia. ¿Prefieres tenerlo ahora o en una semana? La mayor parte de la gente prefieren retrasarlo (Loewenstein, 1987), presumiblemente porque disfrutan esperar. Investigadores han encontrado también evidencia de la sorpresiva conclusión de que las interrupciones de los comerciales en los programas de televisión incrementan el placer que los espectadores tienen del programa. ¿Por qué? Durante la interrupción ellos esperan con impaciencia la reanudación del programa, y cuando vuelve, disfrutan más que antes de la interrupción (Nelson, Meyvis, & Galak, 2009)”.

resultado” (Wied y Zillmann, 1996, 261). También señalan que “factores de presentación (por ejemplo, las expresiones emocionales del personaje, el ritmo de corte, el marco, los efectos de sonido) y otros factores situacionales (por ejemplo, ver la película en el cine, mirar la película a altas horas de la noche o en la mañana, solo o acompañado) también pueden afectar la experiencia del suspenso” (Wied y Zillman, 1996, 261). Estos factores, dejando de lado los situacionales, pueden despertar suspenso, si es que la narración permite que el espectador tenga simpatía hacia al protagonista u otros personajes, proactividad cuyo papel también es reconocido, por ejemplo, por Zillman (1996).

Los personajes son el objeto sobre el cual el espectador evalúa el grado de amenaza de una situación, la magnitud del peligro, la preocupación que siente por su bienestar y la experiencia de la duración del posible daño producido a partir de un evento inicial. De esta forma, la simpatía que el espectador siente por los personajes le permite entrar en un estado de tensión, en tanto que le preocupa cómo les puede afectar la situación que sufren.

Ahora bien, la reacción de simpatía frente al personaje está enmarcada dentro del sistema de valores implícitos en la narración. Si bien es cierto que los valores morales que los espectadores tienen pueden variar considerablemente, la narración, como han analizado en el caso literario Martha Nussbaum (2005) y Wayne Booth (1961), mantiene implícitamente un sistema de valores que puede ser deducido. El espectador puede responder de distintas formas, sin embargo, en el cine narrativo la focalización, esto es el “foco cognitivo adoptado por el relato” (Gaudreault y Jost, 1990, 148)¹¹, que se deduce a partir las acciones que realizan los personajes, permite no sólo encontrar determinados de valores, sino también analizar cómo se podría esperar que el espectador tenga respuesta emocional específica. En el cine de suspenso podemos encontrar focalización externa en la que “nos muestran una retención de la información” (Gaudreault y Jost, 1990, 150), de tal forma que la narración no nos dota de suficiente información para saber cuál será el resultado del evento inicial. Asimismo, focalización espectral en la que la narración da “una ventaja cognitiva al espectador por encima de los personajes” (Gaudreault y Jost, 1990, 152), de tal manera que el espectador entra en un estado de anticipación, puesto que posee información que no tienen los personajes, y tiene que esperar que éstos respondan de la manera que desea.

De la misma forma que Zillman considero que “los espectadores se formarán nociones, aunque sean vagas, de las fortunas que ciertos protagonistas (como antagonistas) merecen o no merecen durante el curso del drama” (Zillman, 1996, 208). Sin embargo, mis razones difieren a las de Zillman, quien adopta una postura en la que las disposiciones afectivas del espectador dependen de los valores morales implicados en la narración y considera que el espectador disfruta la narración si el malo es castigado y el bueno tiene un desenlace apremiante. Antes de afirmar que lo que merece el protagonista es lo moralmente “bueno”, como señala Carroll, y que disfrutamos si lo obtiene, como Zillman, hay que considerar que hay películas de suspenso o con escenas de suspenso en las que el antagonista moralmente “malo” (por ejemplo, roba, asesina, etc.) es bastante atractivo (como en “The Silence of the Lambs”, 1991, Dir. Jonathan Demme; o “Nikita”, 1990, Dir. Luc Besson) y es difícil sostener una posición

11 En este trabajo no entraré en la discusión sobre la existencia de un narrador en el caso cinematográfico. Simplemente tomo de manera general la forma en la se presenta un punto de vista en la narración y de ahí los distintos tipos de focalización que ya desde Gérard Genette se han analizado, por ejemplo, en el caso literario.

maniquea (bueno vs malo), dada la complejidad de los personajes, tanto psicológica, como en la interacción que tienen entre ellos. Efectivamente la narración puede marcar un sistema de valores en los que el personaje merecería que no suceda aquello que puede preocupar al espectador. Sin embargo, el espectador puede comenzar a sentir simpatía por el personaje si la narración logra convencerlo de que el sistema de valores interno a la narración justifica que un personaje merezca o no las consecuencias del evento inicial, aún siendo “malo”, y entonces puede entrar en un estado de anticipación frente a lo que el protagonista se supone merece.

Por otro lado, como sostiene Brewer y curiosamente también señala Zillman, “el suspenso en el drama es producido predominantemente por la sugerencia de resultados negativos” (Zillman, 1996, 202). Ahora bien, estos resultados negativos no se reducen a un sistema de valores binario. La narración marca uno o varios eventos iniciales que desencadenan una serie de sucesos que el espectador anticipa, cuyas consecuencias serían positivas y deseables, o negativas e indeseables, de acuerdo al sistema de valores que implícitamente demarca la narración. Como Carroll señala, existe un resultado probable y otro improbable, pero éstos no generan necesariamente incertidumbre, porque pueden ser conocidos, sino que producen un estado de anticipación, dado que el resultado final se presenta dilatadamente.

Como señala Wulff, el ejercicio de anticipación implica que “la descripción de la situación dada por el film es procesada por los espectadores en un conjunto de posibles extrapolaciones de la situación. Ahora bien, a los espectadores no se les abandona con sus propios recursos, y cada película no se remite a la competencia del cálculo de riesgos en la vida cotidiana” (Wulff, 1996, 15). Esto es, el espectador toma como punto de partida el evento inicial y la narración le permite calcular consecuencias probables, aunque el conocimiento previo que tiene puede ayudarle. Sin embargo, el espectador puede llegar a sentir suspenso si, gracias a la simpatía que siente por el personaje, entra en un estado emocional de anticipación, en tanto que tiene que esperar a que suceda el evento menos probable, es decir, el que sería positivo para el personaje y que más desea, y que está en conflicto con el más probable y negativo. Aquí por negativo entiendo aquél que viola el sistema de valores implícito en la narración, es decir, incorrecto (aunque no necesariamente malo) y no merecido para el personaje. De esta forma, en la medida en que el espectador siente simpatía por el personaje, la preocupación que desarrolla por su bienestar será un elemento que motivará su deseo de que la historia se resuelva a su favor (esperanza), así como el temor de que suceda lo contrario. Ésta dinámica generará suspenso si es que la espera para la resolución, ya sea a favor o en contra, produce un estado de anticipación.

Tomando en cuenta los elementos anteriores, es posible reformular el planteamiento inicial en torno a la emoción de suspenso frente a las ficciones narrativas de la siguiente forma:

1. La narración presenta un sistema de valores implícito.
2. El espectador puede sentir simpatía por el personaje gracias a que ese sistema de valores le otorga una justificación (merecido vs no merecido) para sentir preocupación por su bienestar.
3. Se muestra un evento inicial.
4. La narración sugiere al menos dos consecuencias de ese evento que están en conflicto: una que viola los valores implícitos en la narración y que afecta el bienestar del personaje, y otra que no.

5. El espectador desea que suceda aquella consecuencia que no afecta el bienestar del personaje.
6. El espectador tiene esperanza de que suceda la consecuencia deseada para el bienestar personaje y tiene temor de que sucedan la no deseada.
7. El espectador espera a que se resuelva el evento inicial.
8. El espectador entra en un estado de anticipación.
9. El espectador siente suspenso.

Hasta el momento no quedaría claro por qué el espectador vuelve a sentir suspenso, si es que ya tiene conocimiento del resultado de la historia. Ahora bien, una de las explicaciones exploradas es el olvido, pero el espectador sólo sentiría suspenso en ese caso si no se acuerda totalmente de la historia o del resultado del evento inicial. Una alternativa sería que el espectador vuelva a sentir simpatía por el personaje, en tanto que, al entrar en el juego imaginario con la narración, sienta de nuevo preocupación por el bienestar del personaje y, en consecuencia, tenga de nuevo esperanza de que el resultado positivo suceda, porque el personaje lo merece, y sienta otra vez temor por la preocupación de que se vea amenazado su bienestar. Sin embargo, esta respuesta tendría los mismos problemas que varias de las anteriores, pues el espectador ya sabría que aquél resultado que desea será cumplido. Por otro lado, si el espectador tiene ciertas expectativas de sentir suspenso antes de ver la película, pues conoce la historia o algunas convenciones, y por lo tanto sabe cómo va a terminar, entonces el punto 5 resultaría problemático, no sólo para explicar la reincidencia, sino también para entender por qué siente suspenso cuando estas situaciones se dan. En estos casos no hay miedo de que el resultado no merecido y no deseado suceda, porque ya se sabe lo que sucederá, pero permanece la esperanza de que aquél que es merecido se obtendrá, porque sólo se desea el bienestar del personaje. La esperanza se mantiene cuando sabemos que se puede obtener aquello que se desea, porque de lo contrario hay desilusión. Cuando el espectador no sabe cómo se resolverá el evento inicial puede tener esperanza de que suceda lo que desea, porque es probable, pero también cuando no lo sabe, a menos que cada vez que mire la película el resultado del evento inicial sea distinto. De esta forma, se replantearía ese punto de la siguiente manera:

5. El espectador tiene esperanza de que suceda aquello que desea, esto es, que el evento inicial concluya en aquello que resulta en el bienestar del personaje, aunque no tiene necesariamente temor de que suceda lo contrario.

Ahora bien, a diferencia de Yanal, quien considera que el espectador sólo siente de nuevo anticipación, aquí he propuesto una aproximación en la que el suspenso incluye un estado de anticipación, pero que se caracteriza por la tensión que se siente ante una espera. El espectador siente esperanza y puede sentir temor gracias a que genera una proactividad de simpatía frente al personaje. Ambas emociones implican que el espectador desea que el resultado del evento inicial sea la situación más favorable para el personaje, porque para sentir esperanza se necesita desear algo y, por el contrario, para sentir temor sería necesario no desear aquello que pone en peligro lo que se desea. Sin embargo, el espectador siente suspenso si además hay una espera para que llegue el resultado, esto es, si entra en un estado de anticipación.

La dilatación temporal se presenta independientemente del espectador y la simple espera puede producir de nuevo un estado de anticipación, aún cuando el espectador sepa lo que sucederá, como que la bomba va explotar. Para explicar este proceso utilizaré un ejemplo común: un niño esperando qué le trajeron los Reyes Magos. El niño tiene esperanza de que tendrá los juguetes que desea porque se ha portado bien y temor de que no, porque algunas veces se ha portado mal. La primera vez que le pidió a los Reyes Magos pudo sentir temor, pero no las que siguen, si sabe que siempre recibirá los regalos que pidió. Sin embargo, cada año entrará de nuevo en un estado de anticipación en el que entrará en juego lo que desea y la esperanza de que su deseo sea satisfecho (porque se porta bien), de tal forma que sentirá suspenso, y la noche anterior dormirá poco y se levantará muy temprano ansioso de abrir sus regalos. El mismo proceso puede presentarse en el espectador cinematográfico, de tal forma que pueda volver a sentir suspenso. Y si es así, entonces no resultaría problemático que un espectador en algunos casos vuelva a sentir suspenso, si es que sigue teniendo esperanza de que su deseo de que la resolución del evento inicial a favor del bienestar de los personajes sea satisfecho, gracias a la simpatía que siente por ellos, y a que la dilatación temporal con la que se presenta el resultado de dicho evento lo haga esperar lo suficiente para entrar de nuevo en un estado de anticipación.

Bibliografía

- Altman, Rick (2000), *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.
- Booth C. Wayne (1961), *The Rhetoric of Fiction*, USA, University of Chicago Press.
- Bordwell, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
- Brewer, William F., “The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading”, en: Vorderer, P. y Wulff, Hans J. (eds.) (1996), pp. 107-126.
- Carroll, Noël (1990), *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge.
- (1996) “The Paradox of Suspense”, en: Vorderer, P. y Wulff, Hans J. (eds.) (1996), pp. 71-96.
- (2001), “The Paradox of Suspense”. En Carroll, Noël, *Beyond Aesthetics*, UK, Cambridge University Press, pp. 254-269.
- Darwall, Stephen (1998), “Empathy, Sympathy, Care”, *Philosophical Studies*, 89, pp. 261-282.
- Gaudreault, André y Jost, François (1990), *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós.
- Gerrig, Richard (1989), “Reexperiencing Fiction and Non-Fiction Author(s)”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47, pp. 277-280.
- (1996), “The Resiliency of Suspense”, en: Vorderer, P. y Wulff, Hans J. (eds.) (1996), pp. 193-106.
- (1997) “Is there a Paradox of Suspense? A Reply to Yanal”, *British Journal of Aesthetics*, 37, pp. 168-174.
- Nussbaum, Martha C. (2005), *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, New York, Cambridge University Press.
- Ohler, Peter y Nieding, Gerhild (1996), “Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films”, en: Vorderer, P. y Wulff, Hans J. (eds.) (1996), pp. 129-148.

- Ortony, Andrew, Gerald L. Clore, y Allan Collins (1998), *The Cognitive Structure of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Prieto-Pablos, Juan. A. (1998), "The paradox of suspense", *Poetics*, 26, pp. 99-113.
- Shiota, Michelle N. y Kalat, James W. (2007), *Emotion (2nd Edition)*, USA, Wadsworth.
- Smuts, Aaron (2008), "The Desire-Frustration Theory of Suspense", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66, pp. 281-291.
- (2009) "The Paradox of suspense", *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/paradox-suspense/>
- Truffaut (1974), *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza.
- Vorderer, P. y Wulff, Hans J. (eds.) (1996), *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, USA, Lawrence Erlbaum Associates.
- Walton, Kendall (1990), *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1990.
- Wied, de Minet y Zillmann Dolf (1996), "The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama", en: Vorderer, P. y Wulff, Hans J. (eds.) (1996), pp. 255-282.
- Wulff, Hans J., "Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations", en: Vorderer, P. y Wulff, Hans J. (eds.) (1996), pp. 1-18.
- Zavala, Lauro (2000), *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Zillmann, Dolf (1996), "The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition", en: Vorderer, P. y Wulff, Hans J. (eds.) (1996), pp. 199-232.
- Yanal, Robert (1996), "The Paradox of Suspense", *British Journal of Aesthetics*, 36, pp. 146-158.

