



El **suspense**: una espera **inteligente**

Roberto Domínguez Cáceres



El suspense puede enfocarse al cómo pasará o al qué pasará. En ambos casos, el espectador participa en una dinámica con la historia, pues mientras observa debe hacer hipótesis, suponer con base en lo expuesto, y descubrir, finalmente, algo genial.

El suspense es una forma efectiva de contar una historia porque nos hace sentir parte de lo que sucede: nos intriga, nos implica. ¿Cómo se logra este efecto? ¿Por qué despierta interés? Porque nos gusta pensar en lo que vemos.

La etimología de “espectador” proviene de la actividad que define a quien ve cine: esperar a que nos cuenten una historia. El suspense es una relación entre la historia y el interés intelectual del espectador por saber qué y cómo sucederá. Permite formular hipótesis siguiendo lo postulado en el filme, echando mano de las experiencias previas o de la educación.

La estrategia

En el *suspense* las estrategias para contar deben ser sutiles y calculadas, porque si adivinamos lo que pasará, perdemos el interés. ¿Por qué esperamos? Porque se nos propone atender e interactuar con la historia planteada condicionadamente: si pasa A, entonces B. Si ha ocurrido B, entonces puede haber una bifurcación C. Así, lo que sucederá nos produce interés, ansiedad e incluso una *catarsis*: el ver lo que le sucede al personaje de la película nos ayuda a entender nuestras penas o a gozar con las dichas ajenas.

Las tramas de suspense se mueven con delación para presentar y escamotear datos que mitigarán la ignorancia inherente a toda historia. Quien cuenta, nos



entera; quien se entera así está dispuesto a participar en una dinámica de presentación/ocultamiento de la información. El espectador de películas de suspenso no quiere que le digan todo de manera fácil ni inmediata, pues disfruta con el retardo del conocimiento como una angustia controlada e inteligente.

Un ejemplo clásico

Recordemos el inicio de la cinta *Psicosis*, de Alfred Hitchcock (1960): es viernes; Marion, vestida con *bustier* (una especie de corsé) y fondo de satín y encaje blancos, está en brazos de su novio en un cuarto de hotel. Hablan de casarse si tuviesen dinero. Ella se viste y se va. Ya en la oficina, anuncia a su compañera que depositará en el banco cuarenta mil dólares en efectivo,

como le ordenó su jefe, y que después irá a dormir a casa todo el fin de semana. Luego, la vemos en su recámara vestida con *bustier* y fondo de satín y encaje, pero ahora son negros. ¿Sucedio algo que no se ha revelado en ella, pues dejó de usar blanco y ahora va de negro? Marion empaca nerviosamente y mete el sobre del dinero en su bolsa. Una vez vestida, sale. Maneja intranquila cuando, en un alto, ve pasar a su jefe. Se altera. Suponemos que ya es el lunes, porque muchas personas caminan apresuradas en una calle transitada. Su rostro nos revela que ha decidido robar el dinero. Sembrada esta expectativa, huye: conduce, se orilla para descansar, despierta. Un policía la sigue hasta un lote de autos donde ella compra, en efectivo, otro coche, lo aborda y sale libremente. Se ha cerrado una posibilidad: si no la detuvo el policía, ¿qué puede pasar?

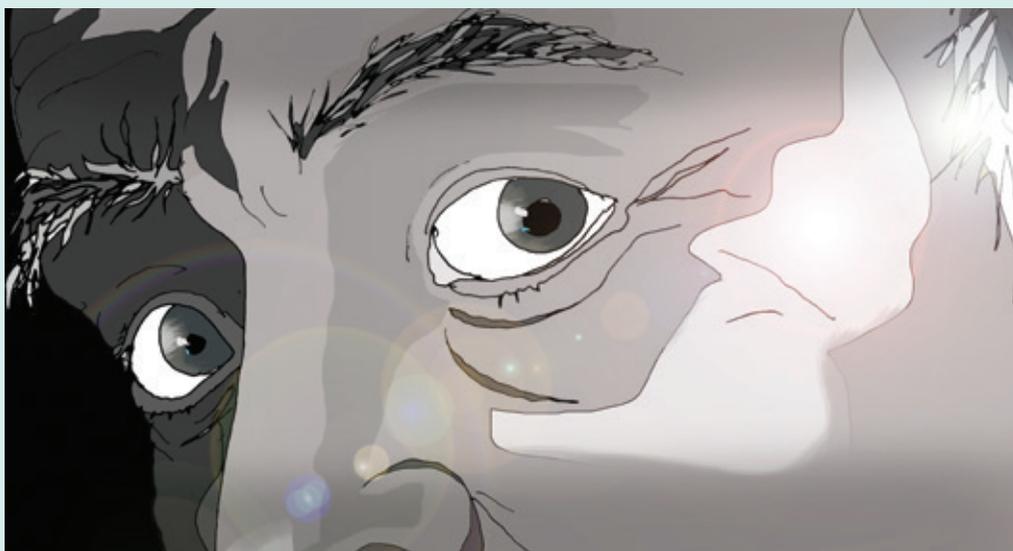
¿Quién sabe y quién ignora?

Conocer qué sucederá permite establecer tres reacciones, según el teórico Mieke Bal. Si espectador y personaje ignoran qué pasará, se genera un modelo de búsqueda o *rompecabezas*; si el lector sabe qué pasará, pero el personaje

lo ignora, se genera *amenaza*; si el lector ignora qué pasará, pero el personaje lo sabe, se genera *secreto*; y, finalmente, si ambos saben, no se genera ningún *suspense*.

Cuadro 1. Posibilidades, según Mieke Bal.

Lector ignora	Personaje ignora	=	Rompecabezas
Lector sabe	Personaje ignora	=	Amenaza
Lector ignora	Personaje sabe	=	Secreto
Lector sabe	Personaje sabe	=	No hay suspense



¿Y qué pasará más adelante?

El *suspense* se orienta al resultado si genera una ansiedad encaminada al *qué* sucederá, o bien se orienta al proceso si provoca interés en *cómo* sucederán los eventos. La originalidad del *suspense* es resolver creativamente las posibilidades que plantea. Como lo que sucede cuando Marion maneja mientras supone/escucha en su mente los diálogos que en esos momentos estarán manteniendo sobre ella el vendedor, el policía, el jefe, el dueño del dinero y su compañera de oficina. Sus suposiciones nos van cancelando todas las posi-

bilidades en las que derivaría la historia del robo o su huida mientras la noche y la lluvia caen. De repente, algo cambia: cesa la música, escuchamos la lluvia y el compás de los limpiaparabrisas, y aparece el anuncio: “Bates Motel. Vacancy”. Aquí se abre otra posibilidad: ella pasará la noche en un motel. Esto es suspenso: la motivación para ver la sucesión de planteamientos de la historia como partes orgánicas de una larga secuencia. Veremos que Norman Bates espía a Marion, mientras ella se desviste. Lo que sigue es parte de la historia del cine.



Figura 1. Norman espía. *Psicosis*, 1960, Alfred Hitchcock.



Figura 2. Marion lo ignora. *Psicosis*, 1960, Alfred Hitchcock.

El *suspense* se orienta al resultado si genera una ansiedad encaminada al *qué* sucederá, o bien se orienta al proceso si provoca interés en *cómo* sucederán los eventos

● Ver lo que esperamos

El suspenso se interrumpe cuando acontece lo que estamos esperando, prevenidos por lo visto antes. La estructura narrativa de la historia es una combinación de espacios de ausencia de información que se espera (el *suspense*) y acciones evidentes (los acontecimientos vistos).

Así, la última secuencia de *Psicosis* es un lento acercamiento a la figura de Norman arropado por una manta y sentado en una habitación. Su rostro cambiante deja ver los pensamientos que una *voz en off* (es decir, de alguien que no aparece en pantalla) nos revela. Esta toma del personaje aislado es una alusión al cuadro de Diego de Velázquez, *Retrato de Pablo de Valladolid* (1632-1637, Museo del Prado, Madrid). En am-

bos casos, el manto y la pared desnuda centran nuestra atención en el personaje y en esa mirada extraña que genera una ansiedad distinta, que nos hará pensar más allá de lo que vemos. El final de *Psicosis* propone que la historia no ha concluido. Esta apertura a otros desarrollos motiva a reflexionar sobre lo que hemos visto, así como también permite que en la industria se den las “precuelas” y las secuelas.

● Conclusión

La organización de una historia por la cuidadosa administración de información en la trama, el *suspense*, alimenta la inteligencia, provoca una catarsis e ilustra

El suspenso organiza la información que administra

Toda organización suspensiva de una historia requiere primero de una apertura, luego de una expansión y posteriormente del cierre de lo planteado. Ésta es la estructura básica. Si un filme termina por concederle al lector la posibilidad de decidir la conclusión, siempre tentativa, de lo sucedido, se considera de *final abierto*. Esta apertura debe ser resultado de una meditación inteligente dado lo pasado.



Figura 3. ¿Final abierto? *Psicosis*, 1960, Alfred Hitchcock.



nuestra condición de seres cuyas historias se cuentan mejor con sombras en el cine. Puede enfocarse al cómo pasará o al qué pasará. En ambos casos, el espectador participa en una dinámica con la historia, pues mientras observa, debe hacer hipótesis, suponer con base en lo expuesto, y cuando el filme supera las expectativas, se descubre algo genial. Ver películas como *Psicosis* despierta posibilidades de entender más allá de lo que vemos, para plantear y recordar que el cine proporciona experiencias para entender mejor nuestra existencia.

Roberto Domínguez Cáceres es doctor en Letras y maestro en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana; licenciado en Letras Españolas por el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, campus Monterrey. Es profesor investigador del Tecnológico de Monterrey campus Estado de México, donde imparte clases de literatura contemporánea, cine y literatura, y teoría literaria. Pertenece a la cátedra de Humanidades del Campus Toluca de la misma institución, y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.
rdomingu@itesm.mx

Lecturas recomendadas

- Bal, Mieke (1987), *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra.
- Peach, Anne y Joachim Peach (2002), *Gente en el cine. Cine y literatura hablan de cine* (traducción de Julia García Lenberg), Madrid, Cátedra, colección Signo e Imagen.
- Sánchez Noriega, José Luis (2006), *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (prólogo de Román Gubern), Madrid, Alianza.
- Shamley Productions, Alfred Hitchcock (director, 1960), *Psicosis (Psycho)*, Estados Unidos, Universal Studios, DVD, 108 min.
- Valles Calatrava, José R. (2002), *Suspense y novela*, México, UNAM, Serie Alfonsina.
- Zavala, Lauro (2003), *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM Xochimilco.