

La experiencia del suspenso en la poesía homérica

Tomás Fernández, Alejandro Abritta

Universidad de Buenos Aires – Conicet (ambos autores)

tomas.fernandez@conicet.gov.ar, alejandroabritta@gmail.com

Filología griega

Debates y perspectivas contemporáneas en los estudios clásicos

El suspenso es una parte clave de nuestra experiencia con el arte narrativo en todas sus formas.¹ Cuando leemos una novela, vemos una película o una serie, e incluso cuando escuchamos a un amigo contar una anécdota, la ansiedad que nos produce la llegada de un posible desenlace es lo que nos mantiene atentos, y una emoción fundamental en el carácter satisfactorio de ese desenlace, que traiciona o cumple nuestras expectativas. Se trata de un fenómeno tan fundamental en nuestra relación con el arte narrativo, que su aparente inexistencia en la literatura clásica es uno de los desafíos habituales que debemos enfrentar como docentes: si los receptores de la literatura antigua conocían el desenlace de las historias, e incluso los poetas y escritores incluían en ellas profecías y prolepsis que lo anunciaban, ¿cuál es la gracia? ¿Cómo puede haber tensión respecto al resultado si sabemos que Aquiles va a volver a combatir y Héctor morirá? ¿Cómo puede haber suspenso si sabemos que Edipo está casado con su madre desde antes del primer verso de una obra?

Muchos autores han hecho un notable esfuerzo por responder estas preguntas. La cuestión es muy simple desde un punto de vista teórico: si el suspenso es la ansiedad por conocer un resultado, ¿cómo puede haber suspenso cuando el resultado es conocido? En la narratología y los estudios de cine contemporáneos, esta pregunta es conocida como la “paradoja del suspenso anómalo”, a saber, el hecho de que la experiencia del suspenso no se limita a la primera experiencia con una historia. No importa cuántas veces uno vea, por poner un ejemplo, *El silencio de los inocentes*: cada una de las veces los encuentros entre Hannibal Lecter y Clarice producirán el mismo efecto de tensión anticipatoria.²

¹ Definir “suspenso” es difícil, dada la diversidad de enfoques teóricos y metodológicos sobre el concepto (cf. ya Knobloch, 2003, y la situación se ha complejizado más desde entonces). Instrumentalmente, podemos entender el suspenso como “una reacción emocional en la que el sujeto siente un estado de expectación frente al desarrollo de una acción” (Argüello Manresa, 2016: 50). Como veremos más abajo, es importante que no se incluya la incertidumbre en esta definición.

² Hay, desde luego, un grado de exageración retórica en la frase, puesto que la sobreexposición podría modificar la experiencia. No hemos hallado, sin embargo, investigaciones que verifiquen el grado de resiliencia del suspenso, aunque sí hay evidencia de que las valoraciones emocionales de la mente humana son extraordinariamente resistentes (cf. Schupp *et al.*, 2006).

No hay acuerdo hoy respecto a la explicación de la paradoja, pero pueden identificarse dos grandes tendencias: la hipótesis del olvido³ y la hipótesis de la inmersión afectiva.⁴ Según la primera, los receptores de una película (o cualquier obra narrativa) “olvidan” selectivamente el resultado de las historias, de manera que pueden reexperimentar el suspenso asociado a ellas. Según la segunda, la reiteración de la experiencia se explica porque el suspenso es producto de la reproducción de una secuencia emocional (por ejemplo, una identificación con los personajes) que no se modifica con las relecturas o revisualizaciones. Aunque no podemos extendernos aquí sobre el problema, es importante notar que las hipótesis no son incompatibles, y es plausible que la solución implique una combinación de ambas: reexperimentamos el suspenso por nuestro temor a que un ser humano (o su equivalente ficticio) con el que tenemos una relación afectiva sufra, y ese miedo es demasiado primitivo como para ser dominado por el recuerdo de que ese sufrimiento no se producirá.⁵

Ahora bien, la validez de esto ha sido cuestionada para el análisis de la literatura antigua por Liotsakis (2021: 17), que considera al concepto del “suspenso anómalo” como “anacrónico”:

Los estudiosos y científicos que discuten el fenómeno de la “paradoja del suspenso” (...) se basan en el axioma de que la gente puede experimentar un fuerte grado de suspenso en las narraciones cuyo resultado desconocen. (...) precisamente en este punto hay que señalar la inadecuación de esta categorización moderna para la descripción del suspenso en el mundo grecorromano. Esto es porque los términos “paradoja” y “anómalo” implican que el suspenso en las historias de resolución conocida es una excepción a la regla del suspenso en las historias de resolución desconocida. Sin embargo, aunque esta forma de pensar corresponde a nuestra época (moderna) de inagotable producción de tramas *originales*, tiene mucho menos valor en la concepción del suspenso en la Antigüedad, precisamente porque en la mayoría de los géneros literarios antiguos la norma era crear tramas cuyo desenlace ya era conocido por los narradores.

Esta objeción es, sin embargo, inadmisibles. En primer lugar, porque el autor confunde la caracterización terminológica de un fenómeno cognitivo con el fenómeno mismo: que los investigadores denominen al suspenso anómalo “anómalo” no implica nada sobre su “normalidad”, sino que es consecuencia de una concepción del suspenso como derivado de la incertidumbre, que Liotsakis replica también de manera sistemática. En segundo lugar, porque

³ Cf. Walton (1990), Gerrig (1996).

⁴ Cf. Carroll (1996 y 2001: 254-269), Smuts (2008), Argüello Manresa (2016).

⁵ Una perspectiva por demás coherente con la psicología evolutiva (cf. Huron, 2006: 9-14): las experiencias narrativas repetidas son un fenómeno muy reciente en la historia biológica humana, y es natural que nuestro cerebro no esté preparado para procesarlas. En la vida salvaje, las mismas secuencias de eventos rara vez tienen el mismo resultado, y es una indudable ventaja para la supervivencia estar preparado para esto.

presupone que la diferente relación con la “originalidad” tiene impacto en la experiencia narrativa, algo sobre lo que no hay evidencia alguna (y, como veremos enseguida, todo lo contrario). Pero el problema más importante aquí es sin duda que Liotsakis parece asumir que un fenómeno cognitivo ampliamente verificado no existía en la Antigüedad porque los antiguos estarían habituados al fenómeno. Dicho de otra manera, los antiguos no podrían experimentar suspenso como nosotros, porque experimentan el suspenso como nosotros, solo que mucho más.

El inconveniente central con el enfoque de Liotsakis, y en general con el de muchos autores que han tratado el problema del suspenso en la Antigüedad, es la asociación estricta que hacen entre suspenso e incertidumbre: no podemos sentir tensión si conocemos el resultado. Pero esto es falso. La evidencia experimental ha demostrado de forma contundente que el suspenso es independiente de la incertidumbre,⁶ una observación sobre la que ya los mismos antiguos insistían.⁷ Saber lo que va a pasar en una historia no afecta las emociones que sentimos al experimentarla, por lo que no hay ninguna razón para considerar que la experiencia del suspenso en la Antigüedad fuera diferente de la nuestra.

La pregunta inevitable ante esto es por qué no observamos en la Antigüedad las mismas estrategias narrativas que en la ficción actual, por qué los autores antiguos no utilizan el suspenso como, digamos, Arthur Conan Doyle o Alfred Hitchcock. La respuesta es, por supuesto, que sí lo hacen, como nos proponemos demostrar estudiando las técnicas para construir suspenso en Homero.

El tema ha sido recientemente explorado por Ruth Scodel (2021), que identifica tres categorías del suspenso homérico:

[Primero,] algunos episodios no tenían un desenlace fijo, y el público experimentaba tanto la incertidumbre como el compromiso emocional. En segundo lugar, el narrador podía combinar la demora con un mínimo de incertidumbre: el público podía conocer el desenlace final de una secuencia narrativa, pero no exactamente cómo se llegaría a ese desenlace, y el narrador podía tomar una ruta tortuosa hacia lo inevitable, e incluso proporcionar pistas engañosas. (...) Por último, [el narrador] podría proporcionar al público un conocimiento mayor que el de los personajes, dejando aún una considerable incertidumbre sobre cómo responderán emocionalmente los personajes a los acontecimientos predichos.

Como puede verse, en las tres categorías la recuperación de la incertidumbre es fundamental. La autora desarrolla cada una de ellas, ejemplificando la primera con la carrera de carros del

⁶ Cf. Gerrig (1989), Delatorre *et al.* (2018).

⁷ Cf. Novokhatko (2021: 32-39).

canto 23 de *Iliada*, la segunda con el duelo entre Paris y Menelao en el canto 3, y la tercera con diversos casos de retardación a lo largo de ambos poemas.

Por mor de la brevedad, nos concentraremos en el segundo caso, donde la técnica homérica del suspenso puede verse en plenitud. El duelo ocupa la totalidad del canto 3 de *Iliada*, y presenta las características habituales que llevan a cuestionar la importancia del suspenso en la literatura antigua: tanto los personajes como el resultado son bien conocidos desde el comienzo. Es inconcebible que Menelao mate a Paris o Paris mate a Menelao, y la interrupción del combate no es más que un retraso.⁸ Como suele suceder, esto ha impedido aceptar que hay aquí verdadero suspenso en nuestro sentido, es decir, una ansiedad por el resultado, incluso a un autor como Morrison (1992: 54-63), que estudia y reconoce una serie de recursos utilizados para construirlo:

En el libro 3, el narrador estructura la narración para que el público experimente un fuerte grado de suspenso. Sabe que el duelo debe terminar para que la historia continúe, pero el narrador no da ninguna indicación de cómo se logrará: el resultado del duelo sigue siendo un misterio. La audiencia debe oponer sus propias ideas previas sobre lo que puede ocurrir a la narración, que en este punto se mueve en una dirección totalmente diferente. La audiencia no tiene idea de lo que sucederá para interrumpir esta digresión. En cierto sentido, espera una nueva batalla y una derrota griega, pero no sabe cómo el narrador devolverá la narración a su curso previo.

La conclusión, como puede verse, es típica: el público siente ansiedad no porque piensa que Paris o Menelao morirán, sino porque sabe que no lo harán, y se pregunta cómo hará el poeta para volver a la guerra. ¿Hay, sin embargo, algún indicio de esto? La respuesta es contundentemente negativa, y el mismo Morrison (1992: 58) ofrece la pista central para falsear su hipótesis: no hay en todo el canto una sola referencia ni a un nuevo comienzo de la guerra ni al resultado del duelo. Como esperaríamos en una novela moderna, el narrador presenta el episodio como si el resultado fuera desconocido. La importancia de esto no puede menospreciarse: hay aquí una clara incompatibilidad de objetivos y técnicas que solo puede explicarse asumiendo que el narrador homérico es inhabilísimo, o que la hipótesis es falsa. Si se pretendiera estimular el suspenso por el cómo, el qué debería estar enfáticamente explicitado, incluso reiterado, a fin de que la audiencia lo tenga en cuenta.⁹

⁸ Scodel se ocupa especialmente de esto, y no debe dejar de notarse, en efecto, que la introducción del duelo aquí es un uso bien reconocido del suspenso en el poema (cf. Reichel, 1990), puesto que retarda el comienzo de la batalla que se anuncia en el canto 2.

⁹ Esto sucederá, de hecho, con las muertes de Héctor y Patroclo (cf. 8.471-477, 11.604, 15.61-73, 17.201-208), pero aun en estos casos hablar de un suspenso por el “cómo” es debatible, porque en ambos el resultado es tan negativo que es inconcebible que la audiencia no ansíe que no llegue nunca (podemos dar fe anecdótica de semejante efecto).

El análisis de la secuencia permite reconocer los dispositivos que el narrador utiliza en la construcción del suspenso. El episodio comienza en 3.15, con un verso formulaico para introducir duelos.¹⁰ El oyente habituado a la técnica del rapsoda anticipa en este punto que algo va a suceder, porque los ejércitos acaban de encontrarse. Es el primer paso del *crescendo*. Enseguida (3.16) aparece Paris, descrito de una forma que caracteriza al personaje como jactancioso y soberbio.¹¹ Cuando Menelao aparece del otro lado (3.21), el auditorio puede identificarse con él: aquí está el hombre cuya traición ha producido la guerra. Para estimular todavía más el desprecio, Paris huye al ver al espartano (3.30-37).

Hasta este punto, el narrador ha insinuado de manera sutil que se producirá un duelo, y presentado a los personajes: un joven despreciable y el hombre al que ha traicionado. La huida de Paris traiciona la expectativa del enfrentamiento, “pinchando” todavía más el deseo del auditorio de que llegue:¹² queremos que Menelao mate a Paris. Esto produce un suspenso que es, por supuesto, completamente independiente de nuestro conocimiento de que esto no sucederá, porque estamos involucrados con la historia y los personajes.

Para reforzar esto, el narrador nos coloca a continuación en la perspectiva de Héctor, que ve, como nosotros, a Paris, y le reprocha su cobardía. El discurso subraya todo lo que la presentación de los personajes acaba de generar: Menelao tiene excelentes motivos para querer matar al príncipe troyano, y este es cobarde y traicionero. En el cierre de su discurso, Héctor expresa la emoción que el narrador ha comenzado a construir en el auditorio (3.56-57): ἀλλὰ μάλα Τρῶες δειδήμονες· ἢ τέ κεν ἦδη / λάϊνον ἔσσο χιτῶνα κακῶν ἔνεχ' ὅσσα ἔοργας [Pero muy temerosos son los troyanos, o realmente ya / de piedra te habrías vestido la túnica por los males que hiciste].

Ahora bien, en este momento de la historia, el suspenso está en un mínimo. Paris ha huido de Menelao y el duelo está tan lejos como al comienzo. Entonces sucede algo extraordinario: el cobarde Paris acepta la crítica de su hermano y el desafío de combatir con su enemigo. La aguja del suspenso ahora salta al máximo, no solo porque el duelo se producirá, sino porque nuestros sentimientos por Paris se confunden. El troyano no puede ser tan despreciable como creíamos, y eso hace que el enfrentamiento con Menelao sea mucho más

¹⁰ Cf. A Britta (*versión provisoria: ad 3.15*). También es propio de duelos el verso 3.20.

¹¹ Cf. A Britta (*versión provisoria: ad 3.19*). Sobre la importancia de la caracterización de los personajes en la construcción del suspenso, cf. Liotsakis (2021: 13-15), pero el autor no parece tomar en consideración el aspecto más significativo de esto, a saber, la opinión de la audiencia de ellos.

¹² La metáfora, interesantemente, es antigua: cf. Novokhatko (2021: 39-41).

emotivo: no se trata de satisfacer nuestra ansiedad de que el “malo” sufra, sino un conflicto dramático de dos personas con una postura moral legítima.¹³

A partir de aquí comienza un extenso retardamiento, que contribuye al delineamiento de los personajes (tanto en la negociación del duelo como en la *Teikhoskopía*), y aumenta la ansiedad por ellos. Es interesante que Paris no vuelve a hablar hasta después del duelo, lo que, habida cuenta de la técnica narrativa externa homérica, significa que no tendremos acceso a sus pensamientos ni emociones.¹⁴ El narrador nos ha ofrecido solo un vistazo a la dignidad del troyano que hace que el duelo sea emocionalmente complejo, y podamos sentir el sufrimiento de ambos participantes, aun si deseamos que Paris sea castigado.

El relato se retoma en 3.313, tras la escena de los juramentos. Héctor y Odiseo delimitan el terreno de combate (3.314-315), y se sortea quién arrojará la lanza primero. En este momento se introduce una súplica de los aqueos y troyanos anónimos (3.319-323), que piden que muera “el que de los dos impuso estas acciones”. Pero, ¿quién es este? La complejidad emocional alcanzada dificulta saberlo, y es claro que la intención no es que la referencia sea identificada:¹⁵ Menelao tiene un reclamo justo contra el despreciable Paris, pero este no puede ser responsabilizado por los dones de Afrodita (cf. 3.64-66). Mientras tanto, las suertes rebotan en el casco, hasta que salta una: la de Paris. El peor guerrero y el más despreciado será el primero en arrojar la lanza, una clara ventaja.¹⁶

Una nueva retardación del duelo sigue, con la escena de la colocación de las armas, y en 3.340 los duelistas se colocan uno frente a otro. Menelao es indudablemente mejor guerrero (Paris ha huido de él, después de todo), pero el troyano tendrá la primera lanzada. Este es el momento que hemos estado esperando. Los hombres sacuden las picas, “resintiendo el uno al otro” (3.345). Ambos tienen motivos para sentir un odio profundo por su rival, y el narrador nos lo recuerda antes del primer tiro. Alejandro lanza, y no logra penetrar el escudo. El suspenso parece agotarse. Menelao, mucho mejor que su rival, no puede fallar. Antes de tirar, suplica a Zeus (una nueva retardación), y lanza. ¡El arma golpea el escudo (356) y lo atraviesa (357) y alcanza la coraza (358) y desgarró la túnica (359-360a)! Pero Paris se inclina y evita la muerte (360b). Son por lo menos veinte segundos desde el tiro, hasta que nos enteramos de su resultado. Es inconcebible pensar que la audiencia estaría relajada pensando que el troyano sobreviviría,

¹³ Cf., en el mismo sentido, Kirk (1985: ad 3.67-70).

¹⁴ Cf. de Jong (2004: 13-18). Es importante notar también que no hay focalizaciones sobre Paris a lo largo de la narración del duelo, que podrían haber compensado la ausencia de discursos.

¹⁵ Cf. Abrisita (*versión provisoria*: ad 3.321).

¹⁶ Sobre el problema de esta ventaja, cf. Abrisita (*versión provisoria*: 3.317 y 325). El primer tiro en los duelos siempre falla, pero esto es, desde luego, inconsecuente en este contexto.

porque eso es lo que dice la historia. ¿Cuántas veces el héroe de la película de acción está a punto de morir, y nada de nuestro conocimiento sobre su supervivencia afecta la emoción que sentimos?

Menelao toma su espada, golpea a Paris en la cabeza, y esta se rompe. La relajación de la tensión ante la victoria inminente del espartano estalla: la rotura de las armas es en el poema un signo casi ineludible de derrota. Hasta que Menelao no termina su discurso, no podemos estar seguros de qué sucederá luego. Pero Paris no reacciona, y Menelao comienza a arrastrarlo hacia los aqueos. Ahora sí, no hay duda de que el troyano está perdido. Su derrota y humillación es total. *καί νύ κεν εἴρυσσέν τε καὶ ἄσπετον ἦρατο κῦδος, εἰ μὴ ἄρ' ὄξῶ νόησε Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη* [Y entonces se lo habría llevado y conseguido indecible gloria, si no lo hubiera visto agudamente la hija de Zeus, Afrodita] (373-374). El uso de los contrafácticos para construir emoción en Homero ha sido bien estudiado,¹⁷ pero es importante destacar que este primer anuncio del resultado posible del duelo es también el último: la condicional negada no crea la tensión, sino que la resuelve. La intervención de Afrodita acaba el duelo, y abre la puerta a la siguiente escena (el encuentro de Paris y Helena) y al siguiente episodio (la reanudación del combate).

La secuencia completa combina todo tipo de técnicas para estimular el suspenso: el compromiso emocional con los personajes, las anticipaciones, las retardaciones, la construcción de falsas expectativas. Pero no puede dejar de notarse que en ningún punto se apela a una pregunta por el cómo, ni se sugiere que el resultado está definido. Desde el comienzo hasta el final, el narrador trata el episodio como si pudiéramos pensar que uno de los guerreros matará al otro, e incluso en los momentos clave nos mantiene en la punta del asiento creyendo que eso sucederá. Sea cual sea la explicación del suspenso anómalo, es imposible pensar que este proceso cognitivo es diferente al que experimentamos cuando vemos por quinta vez esa película que nos atrapa.

Al incorporar en nuestro trabajo con la poesía antigua las conclusiones recientes en los estudios cognitivos respecto a la relación con el suspenso y la incertidumbre podemos comprender, así, por qué un comediógrafo podía quejarse de que los trágicos contaban con la ventaja de que la audiencia conocía las historias que contaban.¹⁸ Lejos de ser un impedimento para generar suspenso, esto ofrece una base para construir falsas expectativas, compromiso emocional con los personajes y la tensión inherente a la posibilidad de que los eventos terminen o no como deseamos. Ningún receptor griego antiguo se preocupó jamás por el “¿cómo va a

¹⁷ Cf. Nesselrath (1992), Louden (2006).

¹⁸ Cf. Antífanos, fr. 189 (K/A).

pasar lo que sé que va a pasar?”, porque ningún ser humano lo ha hecho nunca. Si la lanza de Menelao hubiera golpeado unos centímetros a la izquierda, Paris habría muerto. La sensación que pensar eso nos provoca es el verdadero suspenso que nos atrapa al leer la *Iliada*.

- Abritta, A. (*versión provisoria*) *Iliada: Canto 3. Texto bilingüe comentado*. Buenos Aires: iliada.com.ar.
- Argüello Manresa, G. (2016) “La paradoja del suspenso anómalo”, *Daimon* 68, 49-65.
- Carroll, N. (1996) “The Paradox of Suspense”, en Vorderer y Wulff (1996), 71-96.
- Carroll, N. (2001) *Beyond Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- de Jong, I. J. F. (2004) “Homer”, en de Jong, I. J. F., Nünlist, R. y Bowie, A. (eds.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature. Studies In Ancient Greek Narrative*, Vol. 1, Leiden: Brill.
- Delatorre, P. *et al.* (2018) “Confronting a Paradox: A New Perspective of the Impact of Uncertainty in Suspense”, *Frontiers in Psychology* 9, art. 1392.
- Gerrig, R. J. (1989) “Suspense in the Absence of Uncertainty”, *Journal of Memory and Language* 28, 633-648.
- Gerrig, R. J. (1996) “The Resiliency of Suspense”, en Vorderer y Wulff (1996), 193-106.
- Huron, D. (2006) *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge: MIT Press.
- Kirk, G. S. (1985) *The Iliad. A Commentary*, vol. I, Cambridge: Cambridge University Press.
- Knobloch, S. (2003) “Suspense and Mystery”, en Bryant, J., Roskos-Ewoldsen, D. y Cantor, J. (eds.), *Communication and Emotion: Essays in Honor of Dolf Zillmann*, London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Konstantakos, I. M. y Liotsakis, V. (2021) (eds.) *Suspense in Ancient Greek Literature*, Berlin: De Gruyter.
- Liotsakis, V. (2021) “Introduction”, en Konstantakos y Liotsakis (2021), 1-28.
- Louden, B. (1993) “Pivotal Contrafactuals in Homeric Epic”, *ClAnt* 12, 181-198.
- Morrison, J. V. (1992) *Homeric Misdirection: False Predictions in the Iliad*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Nesselrath, H.-G. (1992) *Ungeschehenes Geschehen 'Beinahe-Episoden' im griechischen und römischen Epos von Homer bis zur Spätantike*, Stuttgart: Teubner

- Novokhatko, A. A. (2021) “ἵν’ ὁ θεατῆς προσδοκῶν καθῆτο: What Did Ancient Critics Know of ‘Suspense’?”, en Konstantakos y Liotsakis (2021), 31-51.
- Reichel, M. (1990) “Retardationstechniken in der Ilias”, en Kullmann, W. y Reichel, M. (eds.), *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur beiden Griechen*, Tübingen: Gunter Narr, 125-151.
- Scodel, R. (2021) “Homeric Suspense”, en Konstantakos y Liotsakis (2021), 55-72.
- Smuts, A. (2008) “The Desire-Frustration Theory of Suspense”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 66, 281-291.
- Schupp, H. T. *et al.* (2006) “Stimulus novelty and emotion perception: the near absence of habituation in the visual cortex”, *Cognitive Neuroscience and Neuropsychology* 17, 365-369.
- Vorderer, P. y Wulff, H. J. (1996) *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Walton, K. (1990) *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, MA: Harvard University Press.