

PENSAMIENTO, FICCIÓN E INTRIGA LITERARIA
EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA
(coordinadora)

PENSAMIENTO, FICCIÓN E INTRIGA
LITERARIA EN LA NARRATIVA
CONTEMPORÁNEA



Sevilla 2018

Colección: Literatura
Núm.: 148

COMITÉ EDITORIAL:

José Beltrán Fortes
(Director de la Editorial Universidad de Sevilla)
Araceli López Serena
(Subdirectora)
Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
Ana Ilundáin Larrañeta
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque Sánchez
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Motivo de cubierta:
Tempus IV, Betakat
(Esperanza Moya Utrera)

©Editorial Universidad de Sevilla 2018
C/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tfís.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: eus4@us.es
Web: <<http://www.editorial.us.es>>

©María Victoria Utrera Torremocha
(coordinadora) 2018

©De los textos, sus autores 2018

Impreso en papel ecológico
Impreso en España-Printed in Spain
ISBN: 978-84-472-1956-8
Depósito Legal: SE-1012-2018

Diseño de cubierta y maquetación:
Pedro Bazán Correa, pedrobco@gmail.com
Impresión: Podiprint

ÍNDICE

REFLEXIONES SOBRE LA INTRIGA. INTRODUCCIÓN María Victoria Utrera Torremocha	9
ANTICIPACIÓN Y SUSPENSE Juan Frau	31
LA VOZ DEL ENSAYO COMO ARMA DE URGENCIA EN LA NOVELA CONTEMPORÁNEA Ruth Robleda Caballero	61
<i>COMO LA SOMBRA QUE SE VA: LA DISOLUCIÓN DE LA TRAMA EN LA NARRATIVA DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA</i> José Manuel Begines Hormigo	75
<i>CONTINUIDAD DE LOS PARQUES. EL PACTO CON EL LECTOR COMO RESOLUCIÓN DE LA INTRIGA EN LOS CUENTOS FANTÁSTICOS DE JULIO CORTÁZAR</i> José Antonio Cienfuegos Fernández	107
PARADAS LÍRICAS EN LA NARRATIVA DE ROBERTO BOLAÑO Jaime Puig Guisado	119
REFLEXIONES SOBRE LA INTRIGA NOVELÍSTICA EN LA ERA DIGITAL Pablo Sánchez	133
LECTORES EN SUSPENSE: UNA APROXIMACIÓN A LAS ESTRATEGIAS DISCURSIVAS DE LA INTRIGA EN LA NARRACIÓN DIGITAL María Isabel Morales Sánchez	151

ANTICIPACIÓN Y SUSPENSE

JUAN FRAU
Universidad de Sevilla

1. La codificación del suspense

En un sentido lato, podría afirmarse que casi todo en la comunicación literaria es suspense. Toda unidad sintáctica, semántica o rítmica de una mínima complejidad comienza en un determinado punto y establece el compromiso de un final que ignoramos, de manera que ese inicio despierta en nosotros, lectores, la inmediata urgencia de construir alguna hipótesis, ya sea de forma voluntaria o inconsciente, al respecto de cuál será la manera en que se presente la conclusión. Sucede de manera continua, por ejemplo, en el verso, donde los sonidos convocan ecos que llegarán más tarde –es más evidente en procedimientos como la rima, pero la propia estructura del verso, la recurrencia de la pausa versal o la distribución de los acentos llevan en su esencia ese juego de anticipos y cierres parciales–. La obra literaria, valga la obviedad, es todo aquello que se encuentra entre el momento inicial y la necesaria conclusión, y la lectura se basa en el ejercicio primordial de descubrir cómo se transita desde el primero hasta la última.

Aunque fenómeno común en cualquier texto, dado el carácter discreto y lineal, es en la narrativa y en los géneros

dramáticos donde se manifiesta y se observa con más claridad ese planteamiento general. Los métodos más tradicionales de análisis, herederos de la teoría fundacional aristotélica, ya describían la estructura de las obras que contienen una fábula como una sucesión de tres momentos: planteamiento, nudo y desenlace o, en la formulación más simple y llana del estagirita, tal como lo expone en su *Poética*, principio, medio y fin (Aristóteles, 1974: 153-154):

Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no solo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra.

Es, pues, necesario que las fabulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas.

En esencia, toda historia, ya sea narrada o representada, parte de un conflicto inicial, y su misma exposición desencadena la curiosidad del lector o del espectador, que quiere saber cómo concluye.

El conjunto de los cálculos y cábalas a los que da origen esa curiosidad, insaciable hasta que se obtiene el conocimiento de todos los datos que se consideran importantes sobre la historia, son el objeto de estudio de las escuelas y los enfoques teóricos que conforman las diferentes teorías de la recepción, que tratan de explicar cómo se comporta la mente del lector en esos trances, al interpretar los universos simbólicos. La misma noción de *horizonte de expectativas*, crucial para la escuela de Constanza, incide en todo ese proceso de elaboración de hipótesis, tratando de explicar de dónde surgen éstas pero, sobre toda otra consideración, partiendo de la idea nuclear de que todo el proceso de la lectura se comprende únicamente como una continua sucesión de

preguntas y respuestas. Aunque hay una vertiente social e historicista del concepto de horizonte de expectativas, ahora nos interesa más su aplicación a la recepción individual, y en este sentido predomina el convencimiento de que todo elemento que aparece en la obra es una pista, una clave o un indicio que señala una dirección interpretativa.

Pues bien, en términos muy parecidos puede formularse y entenderse la noción de suspense, que, del mismo modo, tiene que ver con la estructura de preguntas y respuestas. Por eso mismo decíamos que, en un sentido lato –y tal vez laxo–, cuanto hay en la comunicación literaria –y ello se hace más evidente en los géneros narrativos–, en el fondo, una forma de suspense. Hay una serie de términos cercanos, que orbitan en la misma zona semántica y que, en cuanto a la relación pragmática que se establece entre los emisores –no sólo el autor; también el editor tiene un papel importante en este respecto–, la obra y los receptores, tienen que ver con el intento de seducir a estos últimos. Suspense, intriga, promesa o anticipación, o incluso reclamo y señuelo: todos estos conceptos se implican mutuamente y colaboran en el fin último de atrapar y conservar la atención del lector.

No obstante, este concepto, el de suspense, tiene suficiente entidad e importancia como para que se haya empleado y definido de una manera más específica. Así, cuando hablamos de suspense nos referimos a una herramienta, o más bien una técnica –incluso un efecto–, que se desenvuelve en el terreno de las historias narradas o representadas. No hace falta insistir demasiado en que el suspense no se circunscribe al dominio exclusivo de la literatura, sino que puede aparecer en cualquier manifestación narrativa, ya sea literaria, fílmica o de géneros gráficos como el cómic. De hecho, en el imaginario moderno y popular se suele asociar sobre todo con el cine, y se ha acuñado el marbete de “películas de suspense” para aludir al género que en la tradición anglosajona se denomina *thriller*,

que se caracteriza fundamentalmente por forjar una trama llena de tensión y de giros sorprendentes que incluyen algún peligro o situaciones angustiosas y que, por todo ello, tiene al espectador en un estado de continua expectación.

Hay algo de sinécdoque en esta denominación genérica, en la que se recurre al nombre de un ingrediente para aludir al todo. Dentro del *thriller* hay varios elementos habituales y complementarios entre sí –como la introducción de equívocos e indicios falsos que pretenden extraviar de manera transitoria al lector por senderos alejados de la verdad ficcional–, y el suspense, en sentido estricto, es sólo uno de ellos, aunque acaso el principal y más importante, y de ahí, como decíamos, su utilización como marcador o etiqueta del subgénero. En su acepción más precisa y restringida, que es al mismo tiempo la más literal, el suspense consiste ante todo en una forma de interrupción, que conlleva –o al menos eso es lo que se pretende– un determinado efecto sobre la lectura.

Aunque *suspense*, en la modernidad, llega a la lengua española a través de la francesa, que, a su vez, la había tomado antes del inglés, el origen último de la palabra, muy reconocible, es el latín *suspensio*, que deriva del verbo *suspendere*, cuya raíz vale lo mismo que el español *pender* –‘estar colgado’– e incorpora el prefijo *subs-*. Es forma cognada del vocablo *suspensión*, y emparenta de modo muy directo con *suspensio*, que ya se utiliza en el siglo XIII con los sentidos de cancelación o cese¹ y poco más tarde, en el XIV, en la expresión *tener en suspensio*², pudiendo aludir tanto a la pausa en algún negocio como a la expectativa creada en quienes aguardan la resolución del mismo. De este modo,

1. Anónimo: *Estatuto del cabildo de Ávila*, 1256: “sea suspensio de oficio e beneficio por esse fecho fasta que lo diga”. Documentos del Archivo Histórico Nacional (a1200-a1492). FOL. 162V.

2. Fernández de Heredia, Juan (Traductor): *Vidas paralelas de Plutarco*, II, 1379-1384: “Mas Silla prolongaua los afferes teniéndolos en suspensio con algunas ocasiones”. FOL. 182V.

en los textos clásicos de la literatura hispánica se dice de alguien que está suspenso cuando experimenta una conmoción –a menudo por arrobo o embeleso³– que, de manera circunstancial, le impide continuar con el desempeño normal de sus asuntos ordinarios. Hay en el ámbito académico, no hace falta insistir en ello, otro sentido de la expresión *estar suspenso*, que tiene relación con el incumplimiento de unos determinados objetivos, lo que provoca el consiguiente detenimiento de la progresión curricular.

En todas estas acepciones y variantes históricas hay un elemento constante, un sema ineludible: la pausa o la interrupción y, en consecuencia, el retraso. Igual que aquello que está físicamente suspendido ha perdido el contacto material con el terreno, siendo imposible cualquier desplazamiento, lo que queda suspenso en un sentido inmaterial interrumpe su avance y su desarrollo. Ese mismo contenido semántico, como era previsible, se encuentra en el sustantivo *suspense*, que hace referencia a la expectación suscitada por algún tipo de situación o circunstancia que queda provisionalmente detenida.

Aunque hemos afirmado que la noción de *suspense* suele asociarse en primera instancia con el cine, sobre todo en la moderna cultura popular, habría que hacer algunas precisiones al respecto. La primera es que, en realidad, la percepción generalizada que predomina entre el público consumidor de narraciones en la actualidad tiende a establecer, antes que nada, una asociación entre *suspense* y serialidad, y, más concretamente, en el ámbito de las series televisivas, muchas de las cuales basan una gran parte de su poder de seducción y de convocatoria en el carácter

3. Recuérdese a Cristóbal de Castillejo: “Y mirándola muy ledo / con ojos enamorados / estaba suspenso y quedo”. En otro poema suyo, sin embargo, el adjetivo se usa como expectante: “No tengáis más mi cuidado / suspenso con esperanza”. *Obras*, Madrid, Imprenta Real, 1792, pp. 338 y 462.

incompleto de cada episodio, que termina sin concluir, es decir, que deja para el final del capítulo alguna escena de especial intensidad que se corta de manera abrupta, dejando al espectador con una doble y contradictoria sensación de euforia e insatisfacción, puesto que el alto grado de excitación que ha alcanzado –algo positivo en su escala de valores en tanto que espectador– contrasta con el vacío discursivo que le obliga a esperar una semana –que es la periodicidad más habitual de los capítulos– para saciar su curiosidad y tal vez aliviar su angustia. Nótese, por cierto, que el término coloquial que se ha popularizado para describir esta práctica es el de *cliffhanging*, formado a partir del verbo *hang*, que equivale precisamente a *pender*: la expresión es muy gráfica, pues no hay nada que genere más suspense que dejar a alguien colgando de un precipicio. Esta imagen es, por otra parte, muy anterior a la existencia de las series televisivas, e incluso a la época hegemónica del cine comercial; ya en novelas populares como *Le Bouchon de cristal*, de Maurice Leblanc, encontramos pasajes como éste que transcribimos a continuación, con el que finaliza el capítulo VIII y cuyo protagonista es uno de los personajes más conocidos de la novela criminal, Arsène Lupin, a quien un enemigo acaba de asestar una puñalada por la espalda, hiriéndolo de gravedad (Leblanc, 1982: 171): “Se hizo un gran silencio en él, una paz infinita lo penetró y, sin rebelión alguna, tuvo la impresión de que su cuerpo, agotado, sin nada que lo retuviera, rodaba hasta el borde mismo de la roca, hacia el abismo...”. Así termina el capítulo, con la figura retórica de la aposiopesi, marcada por los puntos suspensivos –signo de puntuación cuyo nombre, como resulta evidente, delata su cercanía léxico-semántica con el suspense–.

No podemos profundizar ahora en las múltiples variantes que presentan los hábitos de consumo televisivo, pero es necesario introducir un importante matiz: el desarrollo tecnológico y la introducción primero de aparatos

de grabación y, en épocas más recientes, de formas electrónicas e informatizadas de almacenamiento y transmisión de datos han permitido una notable alteración a la hora de afrontar el visionado de una serie. Hoy resulta muy habitual el acceso a una serie ya emitida en su totalidad o en una gran proporción y es relativamente fácil elegir el momento en el que se ve cada capítulo; del mismo modo, al igual que sucede con los libros, el espectador decide el punto en el que interrumpe su actividad, que puede coincidir o no con el final del episodio.

La segunda precisión es que el suspense, tal como se ha empleado en todo tipo de narraciones en el último siglo, literarias o fílmicas, tiene su origen en el teatro dionisíaco, y más concretamente en el melodrama. En tanto que elemento anejo a la narrativa de aventuras, el suspense es una herramienta milenaria, y lo encontramos, por ejemplo, en el venablo que lanza Laocoonte contra el caballo de madera abandonado por los griegos junto a Ilión y que queda vibrando mientras el infortunado sacerdote de Apolo proclama a voz en grito una verdad que nadie atiende. También hay suspense en la trampa metaficcional con la que Miguel de Cervantes y Saavedra acaba —aquí decir *cierra* o *concluye* no sería del todo exacto— el capítulo VIII del *Quijote*, que deja al estafalario hidalgo y al vizcaíno en plena acometida y con las espadas en alto, dispuestos a descargar el golpe definitivo. La frase que sigue a esta última estampa y la enmarca es harto reveladora; nos dice el narrador que “todos los circunstantes estaban temerosos y colgados de lo que había de suceder”, que es lo mismo, por otra parte, que ocurre con los lectores del libro. Ese quedar *colgados* es un perfecto sinónimo de quedar *suspendidos*, y recoge tanto los significados materiales y espaciales como los que se refieren a esa tensa espera que, en este caso, no se resolverá hasta el siguiente capítulo, el IX, cuyo título explicita esa circunstancia: “Donde se concluye y da fin a la estupenda batalla que el gallardo vizcaíno y el

valiente manchego tuvieron". Y hay suspense, en fin, en cada una de las ocasiones en las que Sherezade aplaza el relato del cuento en curso, al rayar el día, y deja expectantes al sultán y al lector. El sultán queda *suspense*, se nos dice en alguna ocasión, y como consecuencia *suspende* hasta el día siguiente la ejecución de la narradora.

No se puede negar, pues, que las técnicas que están orientadas a provocar efectos de este tipo en los receptores tienen una presencia acreditada en obras de todos los tiempos y latitudes. Ahora bien, cuando afirmamos que el origen de su uso moderno puede situarse en el melodrama decimonónico nos referimos al hecho concreto de que es ahí donde la intriga y el suspense se codifican y se convierten en prácticas recurrentes dentro del repertorio. Los autores del género convierten en una práctica habitual la hábil distribución de las peripecias de tal modo que los finales de los actos coincidan con un momento especialmente crítico, que se interrumpe cuando baja –o se despliega– el telón.

La interrupción, en este caso temporal, puesto que el público asiste a una representación en vivo, acrecienta la necesidad de saber lo que sucede a continuación, y deja a los espectadores en un estado de excitación contenida que conlleva una mayor implicación en la obra y favorece, por lo tanto, que la atención se vuelque con mayor intensidad en lo que se ofrece en el escenario desde el mismo momento en el que se vuelve a alzar el telón y la acción se reanuda. Sirva de ejemplo la última escena del segundo acto de *El payaso*, de Adolphe d'Ennery, una de las primeras obras que, en la versión hecha por Isidoro Gil, se representó en el recién inaugurado teatro Novedades de Madrid –en noviembre de 1857–, escena breve pero conmovedora en la que se descubre la desaparición de Magdalena y donde, en apenas una veintena de líneas, hay lugar para treinta y cuatro exclamaciones –junto a tres interrogaciones retóricas y varios ejemplos más de aposiopesis–. La gravedad de

los hechos con los que termina el acto y la viva emoción que provoca en los protagonistas, Belfegor y Enrique, expresada con esta notable profusión de figuras patéticas, suponen la eficaz culminación de esta unidad, que deja al espectador, que no puede evitar identificarse con los personajes, con el mismo ánimo convulso que estos exhiben, y ansioso por saber cómo continuará la historia.

Y sin embargo, como será tradición a la hora de emplear este tipo de recursos, el comienzo del siguiente acto no conserva el mismo nivel de intensidad, sino que presenta dos primeras escenas de conversación intrascendente y trivial entre varios personajes de la nobleza que participan en una cacería, y sólo en la escena tercera se revelará el paradero de Magdalena, y ello, además, en un tono natural y mesurado que poco tiene que ver con la sorpresa y las lamentaciones que el espectador todavía recuerda. Es una circunstancia recurrente en el género; la ficción va cargándose de forma progresiva de tensión hasta un grado máximo, y entonces se produce la pausa para volver, justo después, a comenzar el proceso una vez más. Es algo que, de igual modo, se observa con claridad con ocasión de la muerte de Vandech, que sucede al final del segundo acto de *Pólder o El verdugo de Amsterdam*, melodrama de Victor Ducange, y que horroriza a todos los que la presencian; a pesar de lo trágico de la escena, el siguiente acto se inicia con una conversación en tono menor entre criados y curiosos (Ducange, 1830: 76): “Callad, cotorras, que no dejáis oír una palabra. No es bueno que estas malditas hablan más alto que los jueces?”, etc.

Hay variantes en el procedimiento, sin embargo, y unas veces el acento se pone sobre todo en los elementos emocionales y otras se prefiere poner en la trascendencia que objetivamente tiene un hecho, por más que siempre suelen combinarse en diversa proporción. Puede suceder, en primer lugar, que se conceda mayor importancia a los factores que tocan a los sentimientos de los personajes.

Así, el reconocido fundador y principal exponente del melodrama, René-Charles Guilbert de Pixérécourt, cierra el primer acto de su *Guillaume Tell* con el juramento para liberar la patria que propone el protagonista ante los hijos del venerable Mechtal, cuyo cadáver, aún caliente, preside la escena; el unánime eco que responde “nous jurons” (Pixérécourt, 1828: 22) no puede menos que despertar los instintos más sensibles de quienes asisten a la función.

Pero, como se decía, hay finales de acto en los que predomina la acción; no es extraño encontrar en estas obras una súbita revelación inesperada, o la ejecución de una trampa –burda o ingeniosa, pero siempre mezquina– en la que cae el héroe, o la expresión definida de una conjura que supone un gran peligro para el mismo, y tampoco son extraños los votos de venganza o los gestos de ira, que conducen a la hipótesis obligada de una amenaza inminente. Esto último es lo que sucede, por ejemplo, en otra adaptación melodramática de Pixérécourt, la de *Ali-Baba ou les quarante voleurs*, cuando en la última acotación del primer acto se nos dice que “les voleurs menacent Saadi, et le suivent des yeux en étendant leurs cimenterres de son côté, et en manifestant le plus violent désir de se venger. La toile tombe” (Pixérécourt, 1822: 29). Por supuesto, un elemento que se da con frecuencia es la muerte –a menudo violenta– de algún personaje, que puede servir de resolución de un conflicto menor pero que, situada en lo que se conoce como nudo o medio de la obra, no puede sino tener una serie de consecuencias problemáticas, de convertirse en motivo de un conflicto nuevo y de abrir, por lo tanto, unas nuevas expectativas.

Aunque, conviene insistir, estas dos líneas suelen ser convergentes y tienden a colaborar entre sí para causar en el público los efectos que venimos describiendo –como ocurre con la desaparición de Magdalena, importante en sí pero también impactante por las reacciones que provoca en Belfegor y Enrique–, hay en el melodrama un cierto

predominio de la emotividad y el *pathos*. Así, son características las conclusiones parciales que representan un grito o un desvanecimiento; o un desvanecimiento con grito, que es lo que le sucede a Éliza al final del primer acto de *La femme à deux maris*, de nuevo de Pixérécourt, cuando se enfrenta a la aparición de su primer marido, Fritz, al que creía muerto; ante las amenazas que este profiere –anuncia que volverá dos horas más tarde “plus terrible, plus implacable que jamais” (Pixérécourt, 1802: 31): más ingredientes para el suspense–, no le queda otro recurso que exclamar *O mon Dieu!* y, mientras Fritz hace mutis por el foro, desmayarse. El grito –individual o colectivo, articulado o inarticulado– es especialmente eficaz para introducir el patetismo y la turbación, y de ahí la frecuencia con la que cierra actos en los melodramas. Un *cri général* –“Ah!!!”– sucede al momento en el que Germany maldice a su hijo en el gran éxito de Ducange, *Trente ans, ou la Vie d'un joueur* (1831: 36); incluso puede darse el caso de que quien lo profiere no se encuentre sobre el escenario, sino entre bastidores, como pudieron ver desde sus butacas quienes asistieron a la puesta en escena de *Le portefeuille ou Deux familles*, de Adolphe d'Ennery y Auguste Anicet-Bourgeois, al final de cuyo primer acto “un cri de Dupont se fait entendre” (1837: 10).

Dada la eficacia de estas suspensiones dramáticas, el procedimiento fue adoptado muy pronto por los escritores de novelas populares. Se da la circunstancia, además, de que la inmensa mayoría de los primeros folletinistas y narradores por entregas había comenzado su carrera literaria cultivando las artes de Talía y Melpómene, y de que varios de los primeros autores de melodramas habían probado también con la narrativa. Las relaciones entre el teatro popular y la novela democrática del siglo XIX son innegables, y si hay un continuo trasvase de elementos temáticos y de personajes, con los recursos técnicos sucede otro tanto. La conexión es tal que son numerosas las obras dramáticas que se novelan, como es el caso de *El cura de aldea*, que

trionfaría en ambos géneros, pero sobre todo en el relato que Enrique Pérez Escrich compuso, ante la insistente solicitud de sus editores, los hermanos Manini, a partir del éxito que previamente había tenido el drama; las novelas que se adaptan luego a las tablas son, por su parte, incontables, y baste con recordar cómo Alejandro Dumas –a menudo junto con su principal colaborador, Auguste Maquet– llevó al teatro la materia novelada en *Los tres mosqueteros*, *El conde de Montecristo*, *La reina Margot*, *El caballero de Casa Roja*, o *La dama de Monsoreau*, entre otras obras.

En lo que respecta a la cuestión genérica, por otra parte, conviene tener presente que, aunque, como se ha visto, el suspense es un elemento conocido en las tradiciones literarias más antiguas y diversas, y un ingrediente habitual de todo tipo de literatura, también de la más canónica, se ha creado un tipo concreto de novela cuyo principal rasgo distintivo es el recurso constante al suspense, y de ahí la etiqueta de novela de suspense, en la que han destacado autores de éxito considerable pero de desigual valor estético, como William Irish, Graham Greene, Sue Grafton, Frederick Forsyth o Patricia Highsmith, por ejemplo. Highsmith, en un ensayo que se titula precisamente *Suspense*, alude al sentido que a este término le da la industria del libro, como “narraciones en las que existan amenazas de violencia física y peligro, o el peligro y la acción sin más” (2010: 17).

Añade Highsmith que “otra característica de las narraciones de suspense es que brindan un entretenimiento de carácter animado y generalmente superficial” (2010: 17), y es que, en efecto, ya sea por prejuicios arraigados contra el predominio de la acción en el relato, o por el hecho cierto de que la mayor parte de las obras que se encuadran en este subgénero tiende a exhibir pocas cualidades literarias y un escaso valor estético, el protagonismo del suspense se ha visto asociado de manera ya casi apriorística a la baja literatura o a la cultura de masas.

2. Factores extrapoéticos y liminares del suspense

Antes de entrar de lleno en las técnicas narrativas relacionadas con el suspense, especialmente la anticipación, conviene recordar que la decisión de apelar a la curiosidad del lector se traduce en la necesidad de hallar, desde un primer momento, estímulos vinculados a la obra pero previos al acceso a la misma. Esto es, se trata de facilitar una información mínima y anterior a la lectura que albergue, en consecuencia, determinados interrogantes que el público querrá ver resueltos. Ya se ha dicho que el suspense tiene que ver con la seducción, y ésta trata de ejercerse desde el mismo momento en el que la obra está a disposición de los consumidores potenciales, o incluso algo antes, como bien saben los aficionados a la narrativa cinematográfica más comercial, en la que no es infrecuente que se decida dar a conocer el tráiler o avance de una película con varios meses o hasta un año de antelación con respecto a su estreno en las pantallas.

En la literatura comercial hay campañas publicitarias que arrancan asimismo mucho antes de que una novela se encuentre a la venta, algo que ya se hacía en la primera mitad del siglo XIX, como se observa, por ejemplo, en el caso de Wenceslao Ayguals de Izco y su *María, la hija de un jornalero*, cuyas primeras entregas aparecen a finales de 1845 pero que es publicitada en la prensa periódica ya desde junio de ese mismo año (Baulo, 2005: 63-64). Como afirma David Viñas Piquer, “este tipo de superventas parece pre-existir a su propia creación” (Viñas, 2009: 77); dado que nos encontramos a menudo en el terreno de lo que ha dado en llamarse paraliteratura o subliteratura, conviene tener presente que la conciencia artística del autor tiene aquí muchas veces un papel secundario y que el espíritu que informa estos relatos está ciertamente muy próximo al de la propia mercadotecnia que trata de promocionarlos y venderlos, puesto que el motor último de la empresa

editorial, de su esfuerzo publicitario y de la pluma del novelista es el mismo: atraer en primer término la atención del máximo número de lectores y luego, si la publicación es seriada –bien porque se publique por entregas, bien porque forme parte de un ciclo abierto a posibles continuaciones–, conservar su fidelidad.

Aunque en ocasiones los propios escritores se involucran en este tipo de llamadas y anuncios de tipo extra-poético, lo más habitual es que la responsabilidad en estos respectos recaiga en la figura de los editores, cuya influencia en la gestación de las obras que caben dentro de la llamada literatura popular, y más concretamente en la novelística por entregas, folletinesca y de colecciones semanales –que durante el siglo XX se convertirá en novelas de kiosko, *bestsellers* o *blockbusters*–, es decir, la narrativa que se engloba en la literatura de consumo, será de hecho tan determinante –en lo que se refiere a la elección de temas, personajes, estilos, etc.– como la propia iniciativa particular del autor, o incluso más.

De este modo, los primeros elementos que vienen a conformar el incipiente horizonte de expectativas del todavía hipotético lector de una obra de este tipo tienen su origen en las diversas maniobras publicitarias que nacen prácticamente en el mismo momento que aparece el propio género. El editor procura crear un estado general de expectación que asegure un buen número de ventas, y la obra, concebida en última instancia como un producto, se presenta de la manera más impactante posible ante la opinión pública. En un primer momento –durante los años treinta y cuarenta del siglo XIX–, la actividad publicitaria, todavía en sus comienzos y, por lo tanto, algo rudimentaria, se reduce a la aparición de notas en la prensa periódica con el aviso de la próxima –de ordinario inminente– aparición de un determinado título, a la inserción de anuncios encomiásticos en los medios de comunicación afines a la editorial, y a la publicación de pequeños folletos que

elogian por igual los aspectos literarios de la obra en cuestión y las ventajas materiales y económicas de la edición (Botrel, 1974: 112-113; Lenoble, 2007: 260).

Pronto, además, se recurre a la cartelería, y a los anuncios ambulantes en los coches de caballos, y a medida que la industria editorial va consolidándose y desarrollándose, las formas de promoción irán adquiriendo una mayor variedad y un carácter más novedoso y llamativo. Recuérdese, por ejemplo, cómo Georges Simenon, que en ese momento abandona sus pseudónimos anteriores, organiza en 1931 el célebre baile antropométrico para lanzar las primeras novelas del comisario Maigret –sin imaginar que con el tiempo llegarían a superar las ocho decenas–; la fiesta se celebró en un cabaret de la *Rive Gauche* y los distinguidos invitados, que debían ir caracterizados como delincuentes habituales, veían cómo en la entrada se les tomaba la impresión de las huellas digitales. Hoy estamos acostumbrados a estas excéntricas ceremonias festivas y promocionales y presenciamos campañas editoriales de gran calado y ambición que provocan la omnipresencia de un título o un autor, con la inevitable repercusión en las elecciones literarias del gran público; como señala Viñas Piquer (2009: 79):

Cuando las sutiles estrategias propias de una economía mediático-publicitaria se despliegan hábilmente para estimular el deseo de leer (o de comprar, al menos) un determinado tipo de obras literarias, es lógico que sean esas y no otras las obras que mayores posibilidades tienen de llegar a ser *best-sellers* [...]. La elección de un libro queda sujeta así a las mismas leyes a las que queda sujeta la compra de la mayoría de productos de consumo desde su salida al mercado. Lo que significa que escoger un libro determinado, como comprar un producto determinado, puede ser en gran medida la respuesta a un estímulo mediático.

Es cierto que las técnicas de mercado no sólo se aplican a la literatura puramente comercial, sino que cualquier

género minoritario y prestigioso –la poesía lírica, por ejemplo– puede recurrir, en una escala menor, a formas de promoción en las redes sociales, o tratar de darse a conocer a través de medios relativamente novedosos, como, por ejemplo, el formato de anuncio o avance que se conoce con la etiqueta anglosajona de *book-trailer*.

Lo que aquí nos interesa ahora, en cualquier caso, no es tanto destacar el hecho indiscutible y bastante obvio de la influencia que todas estas formas de publicidad tienen sobre el público a la hora de elegir sus lecturas cuanto subrayar la medida en la que contribuyen a crear en los lectores una sensación previa, una *predisposición*; dicho en otras palabras, estos mecanismos publicitarios condicionan en una medida variable pero cierta la respuesta interpretativa y ponen los primeros cimientos en el proceso de construir un determinado horizonte de expectativas, y todo ello sin que todavía se haya producido un contacto efectivo entre el receptor y el texto. Este primer contacto real con la obra, sin embargo, puede tener lugar gracias a la misma campaña publicitaria, puesto que, en el caso de la venta a plazos de una novela, es decir, mediante la suscripción a una serie de entregas, llegó a ser costumbre repartir de forma gratuita, junto con los prospectos informativos que antes hemos mencionado, las primeras páginas de la propia novela. Este supuesto implica o incluye una variante formal del suspense, que puede lograrse a través de los recursos internos de la ficción, como más adelante se verá, pero que también deriva de la utilización más o menos intencionada y calculada de las pausas materiales relacionadas con la publicación seriada o en forma de entregas, ya sea en el folletín de un diario, en las páginas de revistas culturales o literarias, o en cuadernillos de aparición semanal o quincenal.

La publicación por partes, en efecto, favorece el aprovechamiento de la espera que impone el lapso entre una entrega y la siguiente, período durante el que el suscriptor

no tendrá fácil desentenderse de la historia que ha quedado provisionalmente detenida, ni olvidarse del personaje que tal vez ha quedado en un apuro. Por el contrario, tendrá ocasión de elaborar hipótesis propias al respecto del curso de esa historia, o de entrar en animado debate con otros lectores que afrontan al mismo tiempo –dada la peculiaridad del sistema– la lectura, y que compartirán sus inquietudes, afectos y temores acerca del universo de ficción.

3. Elementos del suspense: la anticipación

El suspense es el resultado inmediato de la intriga, y se produce cuando se dan a conocer determinados datos, circunstancias y hechos ficcionales que excitan la curiosidad del lector, pero sin que la información llegue a completarse y dejando abierta, por lo tanto, una serie de posibilidades que quedan sin actualizar de manera inmediata; la sensación de incompletitud y la supuesta importancia de lo que aún no se ha revelado estimulan una urgencia por saber que sólo puede solucionarse dando continuación a la lectura.

Eso que no se ha descubierto o resuelto todavía, y que constituye la intriga, debería tener, o sobre todo aparentar, como decimos, una especial importancia o un valor destacado, ya sea en la historia en su conjunto o, al menos, en una parte concreta y a corto plazo. La fórmula más habitual en la narrativa más popular y efectista para llevar a cabo este silencio parcial es la de dejar en una situación incierta o de peligro a aquellos personajes que han llegado a obtener nuestra simpatía –o nuestra empatía– y que tienen un considerable grado de protagonismo en el relato. Existen, por supuesto, muchas otras formas más variadas y sutiles de crear el suspense, pero ésta es la imagen primordial que acude naturalmente a nuestra conciencia, la del peligro inminente, la celada imprevista y el plazo inexorable.

Es necesario, claro está, que haya algún tipo de interés o de misterio en esa situación cuyo relato queda abortado, del mismo modo que sería conveniente que también lo hubiera en su resolución, una vez que la pausa narrativa queda atrás y el lector, por fin, recibe la información que tanto aguardaba. De lo contrario, es decir, en el supuesto de que las dudas suscitadas no obtengan una respuesta satisfactoria o de que la larga espera no se vea recompensada, se pasará sin remedio de la recepción a la decepción.

Por lo demás, para que pueda hablarse con propiedad de suspense es necesario que exista algún tipo de pausa o de información intercalada entre, por una parte, los datos que se suministran en primera instancia y que, al quedar incompletos, plantean la incógnita, y, de otro lado, la liberación final de aquellos otros datos que, precisamente, completan la imagen o el relato. Conviene, además, que el lector se implique emocionalmente en el texto, puesto que el suspense es antes que nada un efecto incompatible con la distancia o la falta de pasión.

Desde un punto de vista puramente estético y literario, son varios los procedimientos y recursos formales que contribuyen a crear el suspense, noción que, dado su protagonismo en la literatura, ha sido objeto de numerosos estudios; se ha analizado su presencia en textos dramáticos tan antiguos como las tragedias de Sófocles y Eurípides, por ejemplo, y en la novela negra del siglo XX, y sus recursos son muy bien conocidos –así como la manera en que se combina con anzuelos, pistas falsas y otros artificios semejantes. Nuestra aportación en estas páginas pretende ser la de analizar cómo se codifica el suspense y cómo se establece en el repertorio de la narrativa popular decimonónica y, sobre todo, la de reflexionar sobre la relación dinámica que se establece entre anticipación y suspense.

Si aceptamos la distinción que establece María José Codes entre intriga –que sería la curiosidad por los antecedentes, por aquello que ha sucedido antes del conflicto– y

suspense –que se entendería como la preocupación por lo que va a ocurrir más adelante– (Codes, 2013: 20), a la hora de abordar el estudio de este último habría que tomar en consideración todas aquellas técnicas narrativas y todos aquellos elementos en general que tienen alguna incidencia sobre la proyección ulterior de la lectura. Dicho de otra forma, nos interesa analizar todo aquello que determina de algún modo la expectativa, sugiriendo hechos que se confirmarán o se desmentirán más tarde pero que, en todo caso, provocan que la interpretación de lo que se va leyendo quede condicionada por lo que se cree adivinar.

No se trata de algo puramente lógico o de carácter semántico, sino que tiene que ver más bien con las emociones y el ámbito psicológico. Se trata de predisponer al lector o de inducirle a experimentar un estado de tensión que debería acompañar a la lectura y mantenerse hasta que las incógnitas que él mismo se plantea encuentren su explicación. Y eso es algo que no tiene tanta relación con la trascendencia objetiva de los hechos en sí como con la manera en la que un escritor hábil es capaz de presentarlos. Puede ser, en fin, una forma de modelar la recepción del texto, de generar una actitud concreta en el lector –con el propósito de generar una experiencia más intensa de la lectura– y de orientar sus interpretaciones.

Hemos visto que esa predisposición, todavía con un alto grado de abstracción, se comienza a forjar en un marco preliterario o extraestético, mediante las maniobras publicitarias antes descritas. Todavía hay otra estrategia que antecede al relato en sí, pero que tiene una importancia capital en la elaboración del horizonte de expectativas y que pretende ser, además, un poderoso instrumento de seducción. Nos referimos al título de la obra, que forma parte del paratexto y que puede o no ser responsabilidad del autor; lo es en la mayoría de las ocasiones, pero en otras muchas viene dado por imposición de los editores. Novelistas populares de finales del siglo XIX y principios del XX, como

Maxime La Tour o Julio Nombela insisten en el carácter prioritario que tienen los títulos de las obras como factor de reclamo, pero habría que añadir que se trata del primer signo que hace alusión, de manera clara o de manera velada, a lo que los lectores que adquieran la obra –o se suscriban a las entregas– van a encontrar en sus páginas.

Una primera información que suele contener el título es la de la adscripción de la novela a algún subgénero, que en la época que aquí nos interesa eran en un principio, en esencia, la novela de costumbres contemporáneas, sobre todo la llamada de dualismo social y la novela de aventuras históricas; paralelamente, aunque se irán consolidando algo más tarde, van surgiendo otros subgéneros como la novela de crímenes y judicial, la de aventuras exóticas, la científica y de anticipación o la sentimental. El simple ejercicio de relacionar cada uno de los siguientes títulos con alguno de los subgéneros puede ilustrar la medida en la que el título, a la vez que atrae lectores, proporciona una valiosa información para que estos se predispongan a encontrar determinados contenidos: *La Honra y el Trabajo* o *La sangre del pueblo* (Manuel Fernández y González), *The Black Arrow* (Robert Louis Stevenson) o *La Jeunesse du roi Henri* (Ponson du Terrail), *Le mystère de la chambre jaune* (Gaston Leroux) o *Le Crime d'Orcival* (Émile Gaboriau), *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* o *Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe* (Jules Verne), *Le Prisonnier de la planète Mars* (Gustave Le Rouge) o *The War of the Worlds* (Herbert G. Wells), *Les Drames de L'Adultere, Ou L'Amant D'Alice* (Xavier de Montépin) o *La esposa mártir* (Enrique Pérez Escrich).

No siempre el título da la clave exacta del género y del contenido, y puede limitarse a generar una primera incógnita, como sucede con *La Tulipe noire*, de Dumas o *The Moonstone*, de Wilkie Collins, por ejemplo. Es inevitable que el lector potencial se pregunte qué es esa piedra lunar o cuál es la trascendencia y el significado de ese tulipán

negro. Tampoco se puede negar que existe un cierto riesgo de caer en el equívoco, y atribuir al título un tipo de historia que no se corresponde con lo que efectivamente presenta; así, nada más sencillo, dada la aparente analogía, que considerar que *El tulipán negro* debería pertenecer al mismo subgénero de aventuras históricas que *La pimpinela escarlata*, impresión que resultaría errónea –dado que la última novela es posterior a la primera, ella marcaría, como resulta obvio, el término *post quem* de la posible confusión–.

En cualquier caso, el título de las novelas populares decimonónicas, tan dado en numerosas ocasiones al exceso retórico y al patetismo, es sólo una primera herramienta para despertar en el lector una curiosidad que debería desembocar en la aproximación a la obra y en la creación de una primera hipótesis interpretativa, por más que los elementos en los que esta pueda asentarse sean todavía muy escasos y limitados.

Sostiene Marie-Claire Zimmermann que el suspense no es algo que se limite a la narrativa o el drama, sino que también puede encontrarse en el poema lírico, y subraya la importancia que, en este respecto, tiene también el título (Zimmermann, 1993: 33):

El título es un enigma: casi siempre el texto que sigue no tiene ninguna relación aparente con él. El arte del poeta residirá en la manera de no contestar a la espera, de desmentir el título, de crear fábulas o intrigas a propósito de ese título que tendrá sus razones de ser. Dato primordial, el título se inscribe así de modo latente para que surja al final una posible respuesta a la pregunta inicial. A veces el lector ve en la suspensión una serie de confirmaciones del título y un reforzamiento de la expresividad.

Aunque no tenga en sí mismo la finalidad específica de crear suspense o de anticipar contenidos, otro elemento que sirve para ambas cosas es el título del capítulo. Ya se ha hablado del título del libro, cuyo comportamiento es

parecido, aunque dentro de un marco más general. El título de un capítulo tiene la particularidad de que sucede inmediatamente a una unidad textual que muy bien puede haber terminado en uno de esos momentos críticos que tan relacionados están con el suspense. En ese caso, el título es la primera respuesta a las incógnitas que acaban de plantearse, pero al mismo tiempo aporta una información sobre lo que está a punto de suceder, de manera que funciona como una especie de bisagra o eslabón en la cadena de los silencios y las revelaciones. Hay títulos más o menos explícitos y precisos, sugerentes o vagos, crípticos, enfáticos, sintéticos, descriptivos o neutros. También hay títulos ambiguos o incluso mentirosos, que prometen o parecen prometer algo que al final no se llega a producir, provocando que las hipótesis que elabora el lector se vean tarde o temprano desmentidas y que lo lleven por caminos interpretativos paralelos o tangenciales a la verdad relativa de la fábula, hasta que el engaño se hace evidente y se impone la reformulación.

Con todo, por más que el título general de la obra o los títulos parciales de los capítulos tengan una relativa importancia en este sentido, las herramientas más efectivas y efectistas a la hora de suministrar anticipaciones son las que se integran en el texto, en el cuerpo del relato. Conviene subrayar que cuando utilizamos el término *anticipación* en este marco no aludimos a la prolepsis, puesto que no se trata de un salto temporal, sino de anuncios, promesas o sugerencias de lo que aún está por llegar.

Ya se trate de un narrador omnisciente, de un narrador personaje o de un narrador testigo, lo habitual en este género de novelas es que se cuente la historia cuando supuestamente ya han ocurrido los hechos que la integran, de manera que no es nada infrecuente que se incluyan enunciados del tipo del que encontramos en *El perfume de la dama de negro*, la segunda de las novelas policíacas de Gastón Leroux que protagoniza el joven y sorprendente reportero Joseph Rouletabille, cuyo narrador –equivalente en

gran medida al Watson de las aventuras de Sherlock Holmes–, es el abogado Sainclair: “Toda aquella actitud de Rouletabille, pese a la gravedad de los acontecimientos, me parecía incomprensible. ¡Ay, cuán natural iba a encontrarlo más tarde!” (Leroux, 1988: 288).

Esta clase de afirmaciones presupone una autoridad que viene dada por la experiencia o el conocimiento directo, y –si bien todo narrador merece, en principio, una credibilidad irrestricta, según lo dicta el pacto ficcional que suscribe el lector– otorga la necesaria legitimidad para dictar qué es cierto, qué es engañoso y cuál es la medida de la previsibilidad y de la sorpresa. En última instancia, lo que aquí nos interesa considerar es que en declaraciones así se hace evidente, y en cierto modo explícito, que quien adopta el papel de narrador se permite regular el flujo de información de la manera que estima más conveniente y eficaz. Puesto que lo sabe todo –o al menos todo cuanto es necesario saber para construir el relato–, la dosificación de los datos y la elección de los tiempos y los silencios se revela como un artificio consciente y orientado a la creación de determinados efectos sobre la lectura, entre ellos el suspense.

Como el narrador sabe lo que va a ocurrir más tarde, se permite jugar con el lector anticipando pequeñas partes de lo que sucederá más tarde o diseminando pistas e indicios –no siempre claros o fiables–. El propósito último de estas prácticas es el de obligar al lector a la generación de hipótesis que traten de explicar cómo se conjuga la situación en la que se encuentran los personajes en un momento dado con la supuesta evolución de los hechos, en función de esos pequeños anticipos que proporciona el narrador.

Hemos partido de la premisa inicial de que el motor primero de la lectura es la voluntad de saber cómo concluye aquello que hemos empezado a conocer. La curiosidad nos guía hacia adelante como al explorador que recorre un territorio ignoto y, al igual que éste, dibujamos nuestro mapa de las diversas dimensiones del universo ficcional a medida

que avanzamos. Rara vez, sin embargo, el explorador conoce el punto de destino, y tampoco es frecuente que el lector lo sepa; las anticipaciones suministran una información que en teoría no debería estar ahí, que se ha adelantado a su tiempo natural, y en cierto modo altera las condiciones convencionales de la lectura y del conocimiento de una historia. Véase, para ilustrar este recurso, este pasaje concreto del ciclo de Rocambole, de Ponson du Terrail: “En aquel momento, sin duda, el audaz bandido tuvo el presentimiento del castigo terrible que le aguardaba, castigo que debe ser el desenlace de esta larga historia” (Ponson, 1909: 93). Cabe preguntarse qué finalidad tiene esta insospechada y arriesgada revelación, formulada cuando todavía quedan bastantes páginas del relato y que podría aminorar el interés que tienen los lectores de las aventuras, acercándose mucho a lo que de modo coloquial se designa hoy con el término anglosajón de *spoiler*. Antes de aclararlo, habría que hacer una precisión: este pasaje sólo aparece en la publicación de las aventuras de Rocambole en volumen, y no estaba, sin embargo, en el texto que previamente había triunfado por entregas en el diario *La Patrie*. Es decir, que Ponson du Terrail decidió correr ese riesgo en un segundo momento, en el que se supone que el lector ya ha adquirido la obra completa, y cuando no tenía la responsabilidad de asegurar su fidelidad jornada tras jornada. Aun así, es un riesgo calculado, puesto que no hace sino sustituir un interrogante –¿qué es lo que va a suceder al final?– por otros –¿cuál será ese terrible castigo? y ¿cómo va a llegarse hasta él?–.

Lo más habitual en estos casos es que el narrador anuncie algún suceso luctuoso, o se limite a sugerirlo. En ambos casos logra inocular cierta desazón en el lector, que no cesará hasta que el progreso de la lectura confirme o desmienta lo anunciado. Hay ocasiones en las que lo que se anticipa, por el contrario, es de un carácter positivo, pero este es el tipo de avance menos empleado por los autores, dado que su efecto, tranquilizador, no combina bien con

el suspense –es, de hecho, su opuesto–; se trata de informaciones que, del mismo modo, llegan antes de tiempo, pero que, consciente o inconscientemente, restan emoción al relato, como cuando el narrador de *El tapón de cristal*, todavía en el capítulo segundo, comete una indiscreción al decirnos: “Lupin, que por aquella época aún no había sido promovido –honor de su carrera– al puesto de jefe de la Seguridad” (1982: 30). Una vez que sabemos cuál será el destino de Lupin, no deberíamos inquietarnos demasiado en las ocasiones en las que su vida corre peligro, como aquella, antes mencionada, en la que recibe una puñalada y se desvanece al borde de un precipicio. Sí podemos sentir curiosidad, en todo caso, sobre las circunstancias que harán que su vida experimente un vuelco tan notable, aunque no será en este relato donde se nos cuente, y nos veremos obligados, para descubrirlo, a buscar otras novelas del ciclo. Esto último nos lleva a apuntar un par de consideraciones sobre la relación entre la anticipación y la serialidad: la primera es que puede tratarse de un mecanismo publicitario, como sucede en el epílogo de *María, la hija de un jornalero*, de Ayguals de Izco, donde el propio narrador nos remite a la continuación de la obra, que publicaría próximamente con el título de *La marquesa de Bellaflor o El niño de la inclusa*. La segunda consideración es que, por encima de las implicaciones comerciales de esta práctica, la referencia a hechos que corresponden a otros relatos de la serie, sean posteriores o anteriores –en ese último caso habría que hablar de recordatorio o de analepsis (si externa o interna sería un tema interesante de discusión), no de anticipación–, supone un refuerzo de la coherencia de lo que puede entenderse como un macrorrelato, una unidad mayor que la propia novela.

En realidad, el narrador puede anticipar algo que sucederá más tarde, pero también puede basar el anticipo en la negación, esto es, desvelar al lector lo que no sucederá en ningún momento. Esta última forma de anticipación también opera en buena medida en detrimento del suspense,

puesto que alude a la ausencia de un hecho o una circunstancia, sin bien, como cualquier afirmación sobre el futuro, puede suscitar algunas dudas y preguntas en el lector, en función del carácter más o menos previsible o sorprendente, o de su importancia.

La anticipación, por otro lado, no tiene necesariamente que ser concreta, y en numerosos casos tiene un carácter genérico. Son aquellas ocasiones en las que el narrador se limita a advertir de la importancia que tiene el pasaje que se dispone a relatar, o bien a anunciar que se avecina un momento trágico, sorprendente, divertido o aterrador, por ejemplo, pero sin adelantar ningún detalle. Con esta táctica se pretende provocar en el lector una determinada disposición de ánimo, que hará que afronte la lectura de esa parte de un modo distinto.

El narrador, máxima autoridad de la diégesis y del discurso ficcional, tiene en todo momento el gobierno de la palabra, pero por ello mismo puede cederla y dejar que sean otras voces, las de los personajes, las que asuman el diálogo o incluso, de forma delegada y secundaria, alguna tarea diegética. Y en el curso de esa cesión, como es lógico, los personajes están plenamente autorizados y capacitados para participar en el juego de las anticipaciones. Lo harán a su manera y de forma coherente, claro está, en función de su supuesto conocimiento de la historia y de las circunstancias concretas. Cuando se trata de un narrador testigo o narrador personaje –esto es, cuando se recurre a la perspectiva externa o interna, de forma respectiva– las técnicas pueden ser similares a las que emplea el narrador omnisciente, pero el hecho de que se trate de voces más subjetivas y personales, que ocupan un determinado lugar en la historia narrada –o en sus alrededores– añade nuevas posibilidades que enriquecen el tratamiento del futuro narrativo y que se suman a las herramientas del suspense.

Los personajes, de forma genérica y más indeterminada, pueden mostrar emociones relacionadas con lo que

está por venir, como, por ejemplo, el miedo o la esperanza, con lo que ya provocan en el lector, por contagio, un interés especial y un enfoque distinto durante la lectura. Pero a estas formas inconcretas de la anticipación habría que añadir otras más precisas y elaboradas, que en su mayor parte tienen que ver con la intuición o la presciencia. En la novela popular del siglo XIX hay una notable presencia de pasajes en los que algún personaje dice haber tenido algún tipo de pálpito, revelación o certeza presciente.

Dentro de esos augurios y presentimientos, es claramente superior la proporción de aquellos que tienen un carácter ominoso y señalan alguna desventura próxima. Hay personajes que intuyen la cercanía de alguna desdicha, que detectan alguna amenaza oculta y que incluso llegan a vaticinar su propia muerte –algo que, por otra parte, no siempre termina por cumplirse–. Son mecanismos, por otra parte, que, a la vez que sirven para poner al lector en alerta, tienen la utilidad de caracterizar a los propios personajes. Su supuesta habilidad para descifrar las claves del futuro sin el concurso de la razón o los indicios objetivos, sino mediante el solo concurso de la intuición, convierte a quien la posee en alguien especial, destacado y valioso: la capacidad de experimentar presentimientos resulta ser, en definitiva, un signo de distinción.

Al suspense, en fin, se llega mediante muy diversas fórmulas, suficientemente conocidas y analizadas, basadas sobre todo, y como se ha dicho con anterioridad, en la interrupción y el corte abrupto. Si la luz –o la claridad– y el hecho de tener a nuestra disposición toda la información necesaria nos hace abordar la lectura de una manera sosegada y complaciente, la oscuridad y lo fragmentario, es decir, la dosificación calculada de la información que llega hasta nosotros, nos conducen hacia una lectura –entendida como actividad más o menos lúdica pero también como acto cognitivo o interpretativo– en la que la hipótesis se enreda en las emociones y nos sacuda la indiferencia.

Estas formas de anuncio y retardo tienen una finalidad en gran medida comercial, pues pretenden *fidelizar al cliente* mediante el estímulo de su curiosidad, pero no es fácil, ni conveniente, despreciar estos resortes que coinciden, por lo demás, con algunos de los más grandes hallazgos de las principales obras de la historia de la literatura, hoy guardadas con celo en la parte más canónica del núcleo o en la parte más nuclear del canon.

La importancia que el autor concede a estos procedimientos de la anticipación y la sugerencia se demuestra y hace patente en el hecho de que todas las instancias enunciativas pueden colaborar en el cometido común y global de ir suministrando información de manera anticipada para captar la atención y el interés de los lectores. Ya se ha visto cómo incluso los emisores institucionales, mediante los diversos procedimientos publicitarios, van creando unas expectativas generales, cómo después el autor –o tal vez el editor– elige un título cuya importancia se considera esencial para forjar una primera predisposición en el público, algo que puede complementarse con otros elementos paratextuales, como prólogos o notas a pie de página, y hemos comprobado, además, cómo los títulos de los capítulos, cuyo responsable no siempre está claro, contribuyen a la construcción de enigmas provisionales. Ha quedado demostrado, por otra parte, que son aquellos elementos diegéticos que aparecen en el propio texto los que desempeñan un papel más activo y valioso en la generación de aquellas variantes de la hipótesis y el suspense que pretenden causar ciertos efectos sobre la lectura: el narrador es el gran responsable de estas técnicas y el máximo ejecutor de lo que tiene que ver con la anticipación y los silencios narrativos, aunque se sirva, cuando lo estima oportuno, de la voz que aportan los personajes y de la manera en la que estos expresan sus temores –fundados o no–, sus conjeturas y sus presentimientos. Al lector le queda la emocionante tarea de comprobar si, finalmente, estos se cumplen.

Bibliografía

- ARISTÓTELES (1974): *Poética*, Madrid, Gredos.
- BAULO, Sylvie (2005): “Prensa y publicidad en el siglo XIX: el caso de la Sociedad Literaria de Madrid”, en *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*, Burdeos, Université Michel de Montaigne, pp. 61-71.
- BOTREL, Jean-François: (1974) «La novela por entregas: unidad de creación y consumo», en J.-F. Botrel y S. Salaún (eds.): *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, pp. 111-155.
- CODES, María José (2013): *Intriga y suspense: el gancho invisible*, Barcelona, Alba.
- DUCANGE, Victor Henri-Joseph (1830): *Pólder o El verdugo de Amsterdam*, Valencia, Imprenta de José Gimeno.
- (1831): *Trente ans, ou la Vie d'un joueur: mélodrame en trois journées*, Bruselas, Canongette.
- ENNERY, Adolphe y ANICET-BOURGEOIS, Auguste (1837): *Le porte-feuille ou Deux familles*, París, Marchant.
- HIGHSMITH, Patricia (2010): *Suspense*, Barcelona, Mosaico.
- LEBLANC, Maurice (1982): *El tapón de cristal*. Madrid, Anaya.
- LENOBLE, Benoît (2007): “Promouvoir le roman-feuilleton. Les fascicules et affiches de lancement comme matériaux publicitaires en France (années 1880-1914)”, en M.-F. Cachin: *Au Bonheur du Feuilleton*, París, Créaphis, pp. 259-272.
- PIXÉRÉCOURT, René-Charles Guilbert de (1802): *La femme à deux maris: mélo-drame en trois actes, en prose et à spectacle*, París, L'Ambigu-Comique.
- (1822): *Ali-Baba ou les quarante voleurs, melodrame en trois actes a spectacle, tiré des Mille et une nuits*, París, Chez Pollet.
- (1828): *Guillaume Tell, melodrame en six parties, imité de Schiller*, París, Chez Lami.
- PONSON DU TERRAIL, Pierre Alexis (1909): *Rocamboles tiene miedo*, Madrid, La Novela Ilustrada.
- VIÑAS PIQUER, David (2009): *El enigma* best-seller, Barcelona, Ariel.
- ZIMMERMANN, Marie-Claire (1993): “Poesía y suspensión”, en ALSINA, Jean (ed.): *Suspens / Suspense. Actes du 5^o Colloque*, Universidad Complutense de Madrid-Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, Ibéricas-Cahiers du CRIC, pp. 27-35.