

El suspense cinematográfico: montaje y organización temporal

Josep Prósper Ribes | jprosper@har.upv.es
Universidad Politécnica de Valencia

Palabras clave

“Film”; “Suspense”; “Tensión”; “Conflicto”;
“Amenaza”; “Temporalidad”.

Sumario

1. Introducción
2. Metodología
3. La construcción del suspense: el conflicto
4. Organización temporal del suspense
5. Conclusiones
6. Bibliografía

Resumen

El presente artículo parte de un texto publicado en el libro *Elementos constitutivos del relato cinematográfico* (Prósper, 2004), agotado desde hace varios años. Se parte de este texto porque plantea una metodología para analizar el suspense que incide en su construcción audiovisual. Se ha ampliado el número de

ejemplos analizados y, sobre todo, se ha estudiado con una nueva visión el tipo de montaje que conduce a la estructura narrativa del suspense. En el suspense se crea un conflicto basado en una situación que implica una amenaza o un desafío y la acción de unos personajes destinada a superar la amenaza o desafío. La organización temporal de las distintas acciones que constituyen el suspense condiciona todo el proceso narrativo, de forma que se pueden establecer distintos mecanismos narrativos a partir de la relación temporal que mantienen entre sí. Las referencias temporales, especialmente de la amenaza, se pueden determinar con exactitud en el propio universo diegético del relato o, por el contrario, no delimitar con precisión la duración de la amenaza. El aspecto fundamental es la relación temporal entre la amenaza y las acciones de los personajes encaminadas a neutralizar dicha amenaza.

Cómo citar este texto:

Josep Prósper Ribes (2019): El suspense cinematográfico: montaje y organización temporal, en *Miguel Hernández Communication Journal*, nº10 (2), pp. 303 a 321. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v10i0.309>

The cinematographic suspense: montage and temporal organization

Josep Prósper Ribes | jprosper@har.upv.es
Universidad Politécnica de Valencia

Keywords

"Film"; "Suspense"; "Tension"; "Conflict"; "Threat"; "Temporality".

Summary

1. Introducción
2. Metodología
3. La construcción del suspense: el conflicto
4. Organización temporal del suspense
5. Conclusiones
6. Bibliografía

perceptual process. In the suspense a conflict is created based on a situation that implies a threat or a challenge and the action of some characters destined to overcome the threat or challenge. The temporal organization of the different actions that constitute the suspense conditions the whole narrative process, so that different narrative mechanisms can be established from the temporal relationship they maintain with each other. Temporal references, especially threats, can be determined exactly in the story's own diegetic universe or, on the contrary, not precisely define the duration of the threat. The fundamental aspect is the temporal relationship between the threat and the actions of the characters aimed at neutralizing this threat.

Abstract

The narrative mechanism of suspense is a means of creating tension and anxiety in viewers by presenting a number of situations in a story. The way in which information is arranged in suspense is the basis for understanding the viewer's emotional response, as the specific structure of suspense conditions the viewer's

How to cite this text:

Josep Prósper Ribes (2019): The cinematographic suspense: montage and temporal organization, in *Miguel Hernández Communication Journal*, nº10 (2), pp. 303 a 321. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v10i0.309>

1. Introducción

El suspense plantea muchas posibilidades de estudio. Por ejemplo, el estado anímico capaz de provocar en el espectador el procedimiento narrativo del suspense constituye una línea propia de estudio, donde se investiga los mecanismos que conducen a provocar una respuesta psicológica en el espectador y el placer que pueda experimentar al percibir una secuencia de suspense (Vorderer, Wulff, Friedrichsen, (eds.); 1996 o Zillmann/Vorderer (eds.): 2000, entre otros) Para entender adecuadamente cómo el suspense es capaz de modificar el estado de ánimo de los espectadores y crear tensión y ansiedad, es necesario conocer cómo funciona narrativamente y los procedimientos necesarios para su construcción en un relato. El presente artículo parte de un texto publicado en el libro *Elementos constitutivos del relato cinematográfico* (Prósper, 2004), agotado desde hace varios años. Se parte de este texto porque plantea una metodología para analizar el suspense que incide en su construcción audiovisual. Se ha ampliado el número de ejemplos analizados y, sobre todo, se ha estudiado con una nueva visión el tipo de montaje que conduce a la estructura narrativa del suspense.

Igualmente, se ha profundizado en el estudio de la organización temporal que condiciona la relación diegética de la oposición amenaza-acción de los amenazados, como elemento vertebrador del suspense. En este sentido, es esencial analizar la duración diegética de la amenaza (o amenazas) en relación con la acción de los personajes amenazados. En esta relación temporal es donde se centra una buena parte de la narrativa tensional. También, se han incorporado referentes significativos que aluden al suspense como estructura narrativa generadora de tensión.

Así pues, vamos a entender el mecanismo narrativo del suspense como un procedimiento que organiza el flujo informativo suministrado por un relato a un espectador a través de un método peculiar para obtener un efecto de tensión o ansiedad. En el presente estudio, analizaremos la construcción de suspense en el relato audiovisual, aunque los conceptos narrativos generales se pueden aplicar a cualquier relato.

2. Metodología y cuerpo teórico

En el presente trabajo, el estudio del suspense se aborda a partir de la narratología, donde a través del análisis del texto y la aplicación de los conceptos fundamentales que conforman el discurso, se intenta establecer las pautas generales de un procedimiento narrativo concreto. También se ha procurado fijar con claridad el concepto básico de suspense para poder desarrollar su estudio y establecer los procedimientos fundamentales utilizados en su construcción.

El suspense plantea una hipótesis sobre una acción o acontecimiento que provoca en el espectador una respuesta emocional. Al proponer una hipótesis sobre una situación diegética venidera, el suspense proyecta hacia el futuro una incertidumbre provocada. El suspense utiliza en su desarrollo específico una narración cronológica.

Ya que hace referencia a un porvenir, es una hipótesis de futuro que necesita el transcurrir sucesivo de los acontecimientos que conforman el conflicto, aunque en algún momento se pueda alternar la secuencia de suspense con otros sucesos diegéticos para posteriormente ser retomada. Para Bordwell (1996: 37), las hipótesis de suspense se caracterizan porque establecen anticipaciones sobre acontecimientos diegéticos venideros. En esta misma línea, el guionista Comparato señala que:

En realidad, el suspense es una anticipación urgente [...] Hay una regla bastante válida: el suspense es a la ficción lo que la aspirina a la medicina. Si la historia se vuelve tediosa, hay que

ponerle suspense. Nadie escapa del suspense de la anticipación urgente (Comparato, 1992: 126 y 127).

La anticipación es la capacidad del espectador para prever un suceso a partir de los datos que suministra el relato, independientemente de que dicho suceso finalmente se produzca o no. Para Raphaël Baroni (2007 y 2010), el suspense, junto con la curiosidad y la sorpresa, son los procedimientos principales para crear tensión narrativa. El suspense implica un pronóstico sobre un acontecimiento de desarrollo incierto. Baroni señala que:

Des questions typiquesque pourrait se poser le lecteur d'un récit structuré par le suspense seraient par exemple: "Quelle sera l'issue du conflit?"; le but sera-t-il atteint?>>; la catastrophe sera-t-elle évitée>; Arrivera-t—elle pure le train de 19h 53 (Baroni, 2010: 210)¹

Hans Hoeken y Mario van Vliet establecen la siguiente diferencia entre suspense, curiosidad y sorpresa:

Suspense is evoked by postponing the story's outcome, curiosity is evoked by presenting the outcome before the preceding events, and surprise is evoked by an unexpected event. Apart from evoking different affective responses, the manipulation of the event order can influence the cognitive processing as well" (Hoeken y van Vliet, 2000: 277)²

Por su parte, Umberto Eco (1987: 159) habla de señales de suspense que consisten en introducir "señales textuales destinadas a subrayar que la disyunción que está por aparecer es pertinente." El suspense, pues, siempre plantea una proyección de acontecimientos y acciones que se deben resolver en el futuro diegético a partir de unos datos que se ofrecen al espectador.

Por el término suspense también se ha designado un género narrativo, especialmente en el relato cinematográfico, caracterizado por plantear situaciones de tensión y provocar en el espectador temor ante la creación de expectativas sobre acontecimientos futuros que sugieren que algún mal pueda acaecer a un personaje, especialmente si entre el espectador y dicho personaje hay un cierto grado de empatía. Es usual, en esta concepción, considerar que el "género suspense" consiste fundamentalmente en relatos donde predominan efectos de intriga y causan miedo o terror en el espectador. Según este planteamiento, sería posible considerar el suspense de igual manera que se considera el género musical o la comedia por poner un ejemplo. Sin embargo, el suspense como procedimiento narrativo trasciende el género y se puede utilizar en cualquier tipo de relato. Al respecto es muy interesante la propia opinión del considerado maestro del suspense, el director de cine Hitchcock:

F.T.: Mucha gente cree que hay suspense cuando hay un efecto de miedo...

¹ Las preguntas típicas que podría hacer el lector de una historia estructurada por el suspenso serían: "¿Cuál será el resultado del conflicto?"; ¿Se logrará el objetivo? <¿Se evitará el desastre? <¿Llegará en el tren de las 19h 53> "

² El suspenso se evoca posponiendo el resultado de la historia, la curiosidad se evoca al presentar el resultado antes de los eventos anteriores, y la sorpresa es evocada por un evento inesperado. Aparte de evocar diferentes respuestas afectivas, la manipulación del orden del evento puede influir el procesamiento cognitivo también.

A.H.: Por supuesto que no. Volvamos a la telefonista del film *Easy Virtue*, ésta escucha al hombre y a la mujer a los que no mostramos nunca y que hablan de matrimonio. Esta telefonista estaba llena, cargada de suspense: ¿la mujer que está al otro extremo del hilo aceptará casarse con el hombre que la llama? La telefonista quedo muy aliviada cuando la mujer dijo que sí y se terminó su propio suspense. Este es, un ejemplo de suspense independiente del miedo. (Truffaut, 1974: 59).

En este ejemplo, Hitchcock establece con mucha claridad un caso de suspense independiente del “efecto miedo”, pero que introduce con mucha claridad una hipótesis sobre un acontecimiento donde existe incertidumbre. Pensamos que es mucho más adecuado considerar que el suspense lo que provoca es un efecto de tensión en el espectador al introducir una incertidumbre diegética en una situación determinada. En la película *Rebecca* (1940), Hitchcock utiliza un ejemplo de suspense melodramático muy sencillo y al mismo tiempo muy claro que nos permite comprender una forma básica de construcción del suspense. Una chica de compañía se ha enamorado de un noble inglés, Max de Winter. Pero su señora (Van Hopper) tiene que ir urgentemente a Nueva York y la chica (de la que nunca se dice su nombre en la película) debe ir con ella en ese mismo momento, con lo que ya no verá más a Max y por lo tanto le tiene que decir lo que ocurre. Pero Max de Winter no se encuentra en esos momentos en el hotel.

Toda la estructura de suspense consiste en plantear si la chica podrá ver a Max de Winter antes de tener que irse del hotel y contarle lo que le acontece. Cada vez que la chica intenta ponerse en contacto con Max de Winter, surge un obstáculo: Al principio Max no está en el hotel, después, cuando vuelve Mas, la señora Van Hopper interrumpe la llamada telefónica que la chica está realizando a la habitación, cuando Max la llama, ella no está en la habitación, en el momento en que está a punto de subir al coche para marcharse, pone una excusa para ir a la recepción del hotel y pedir que llamen a Max, pero se está duchando y no oye la llamada... Hasta que finalmente, cuando parece que es imposible que se vean, la chica decide ir personalmente a la habitación de Max. Hemos tomado como ejemplo esta película porque plantea un esquema muy simple de suspense pero que tiene todos los elementos básicos.

El suspense aparece en cualquier género, de hecho, una buena parte del cine de humor está basado en este mecanismo narrativo, incluso cuando la incertidumbre se genere a partir de una situación diegética que implique una amenaza o un peligro a un personaje. Como ejemplo podemos citar la película de 1923 *El hombre mosca (Safety Last!)*, interpretada por Harold Lloyd. Humor y suspense funcionan simultáneamente cuando el personaje se encuentra subido en la fachada de un edificio y en varias ocasiones está a punto de caer al vacío.

Otro ejemplo muy significativo de utilización del suspense en una comedia se encuentra en la película de 1942 *Ser o no ser (To be or not to be)*, dirigida por Ernst Lubitsch. Esta película nos sirve de ejemplo porque el humor se articula a partir de cómo recibe la información el espectador y de la relación entre el saber del espectador y de los personajes. En esta película, que se desarrolla en la Polonia ocupada por los alemanes, un actor de teatro, Joseph Tura, suplanta a un nazi (llamado profesor Siletsky) al que previamente han asesinado. En un momento determinado, Tura, que continúa haciéndose pasar por Siletsky, se dirige al cuartel alemán sin saber que los nazis ya han descubierto el cadáver. El espectador sí que lo sabe. Se plantea un primer conflicto que da paso a la secuencia de suspense.

El primer planteamiento es qué pasará cuando llegue Tura al cuartel general de los nazis. Cuando llega, los nazis encierran a Tura en una habitación donde se encuentra el cadáver de Siletsky. En estos

momentos, la información entre personaje y espectador ya es similar. Después de unos instantes de incertidumbre, Tura saca de su bolsillo una barba postiza de repuesto. Hay que señalar que la barba postiza forma parte del disfraz del actor para conseguir parecerse a Siletsky y que se justifica el que lleve otra barba de recambio porque había tenido problemas con la barba postiza que lleva puesta. Mira a su alrededor y ve un lavabo. Entra y toma una navaja de afeitarse. En este momento está claro cómo se desarrollará la secuencia de suspense: todo va a girar en torno a la barba falsa.

El espectador puede esbozar un desenlace del conflicto planteado, pero el placer radica en observar cómo realmente se va a terminar desarrollando en el relato. En este caso, espectador y personaje (Tura) comparten una misma información frente al resto de personajes (nazis) que suponen una amenaza para el actor, dado que si descubren que realmente no es Siletsky le espera un futuro aterrador. Y sin embargo nos movemos en los esquemas de una comedia. Del plano del lavabo se pasa por encadenado a un plano de la habitación donde se encuentran los nazis esperando a que Tura se derrumbe y acabe confesando, ya que el coronel Ehrhardt, responsable de la investigación, opina que con los intelectuales lo mejor es la vía intelectual para lograrlo. Es muy significativa la pregunta que realiza un nazi al coronel Ehrhardt: “Pero, ¿y si resulta que él no es un intelectual?” A lo que el coronel responde con sarcasmo: “Intentaremos un poco de cultura física.”

Finalmente, se abre la puerta y aparece Tura. Ha tenido lugar una elipsis temporal: el tiempo de la historia es mayor que el tiempo del discurso y se han omitido acontecimientos (Tura afeitando al cadáver y colocándole la barba postiza, que ha tenido lugar en fuera de campo) para que el ritmo del relato y la tensión narrativa no disminuyan. Todos los personajes entran en la habitación donde está el cadáver del verdadero Siletsky con el propósito de descubrir lo acontecido. Después de realizar una breve disquisición sobre qué puede haber ocurrido, el coronel Ehrhardt sugiere a Tura que tire de la barba para comprobar si es falsa (en este caso, sería el cadáver de un suplantador que intentaba parecerse a Siletsky y Tura conseguiría salvarse) o verdadera (en este caso el cadáver sería del verdadero profesor Siletsky).

Obviamente, el espectador supone que el cadáver lleva puesta la barba postiza después de que le fuera afeitada la barba verdadera. Pero Tura dice que no puede estirarle la barba. Finalmente, en una situación bastante cómica, es el coronel Ehrhardt quien tira de la barba y, claro, se la quita al cadáver. Seguidamente, forzando mucho la situación, Tura sugiere al coronel que, si no está seguro de que él es el verdadero profesor Siletsky, pruebe a tirarle de la barba. El coronel no realiza esta acción.

Esta secuencia de suspense tendrá un final un tanto inesperado dado que cuando parece que el conflicto ha quedado totalmente resuelto (y efectivamente, el conflicto principal ya está resuelto), aparece el grupo de actores que suplanta a gerifaltes nazis y que acaban descubriendo a Tura, aunque se lo llevan del cuartel. En este ejemplo de suspense hemos podido comprobar la presencia de un conflicto principal sustentado en dos situaciones diegéticas: Tura se dirige al cuartel de los nazis suplantando al profesor Siletsky y los nazis han descubierto su cadáver. En principio el espectador tenía más información que el personaje principal (Tura), sin embargo, muy pronto espectador y protagonista comparten la misma información frente a los nazis que tienen menor información. La resolución del suspense se basa en esta diferencia informativa que permite al espectador “saborear” el desenlace que gira en torno a la barba postiza.

Hemos podido examinar en este ejemplo algunas de las características básicas del suspense: creación de un conflicto que puede ir variando a lo largo del desarrollo del suspense (Tura suplanta a Siletsky y los nazis han descubierto el cadáver), incertidumbre informativa en el desarrollo diegético (qué y cómo se solucionará el conflicto), aparición de una crisis en el universo diegético (cuando Tura llega al cuartel necesariamente se tiene producir un cambio de situación diegética que implica un desenlace del conflicto), posibilidad de creación de hipótesis de futuro (el espectador tiene datos para prever

²La primera versión de este método se presentó en el artículo Enhancing the explanatory power of usability heuristics, en 1994, durante la CHI94 Conference, en Boston, Estados Unidos.

³<https://www.nngroup.com/articles/usability-101-introduction-to-usability/>

la evolución de los acontecimientos), relación informativa entre espectador y personaje y relación de conocimiento con respecto a la incertidumbre planteada (el espectador puede suponer el resultado final a partir de los datos, pero no puede estar completamente seguro de que será de la forma en la que piensa).

A partir de los datos expuestos, y como primera aproximación, podemos considerar que el suspense consiste en la creación de un conflicto que crea una inestabilidad en una situación diegética, plantea incertidumbre lo que induce al espectador a elaborar hipótesis de futuro y es una unidad narrativa con una presentación, un desarrollo y un desenlace. De esta manera, pensamos que se puede hablar de secuencia de suspense. A continuación, vamos a desarrollar la construcción del suspense.

3. La construcción del suspense: el conflicto

El conflicto constituye el primer elemento básico en la construcción de una secuencia de suspense. En principio, un conflicto implica un choque de fuerzas antagónicas (Souriau et al., 1998: 339), que conducen a una situación de inestabilidad diegética. Según Benavides (2012: 159) “El conflicto es el elemento que aglutina y da coherencia a los demás elementos de la construcción narrativa, a saber: la trama, la acción y el personaje.” Benavides (2012: 161) señala tres grandes tipos de conflicto: contra un antagonista, contra uno mismo y contra la fatalidad.

El conflicto es un elemento básico en cualquier relato, en cualquier narración ya sea audiovisual o no. Sin conflicto no hay historia ni progreso narrativo. Siguiendo a Melgar (2007: 23) podemos señalar que “Para que exista conflicto es preciso que el personaje tenga un deseo, una necesidad, un objetivo que alcanzar y un antagonista *algo o alguien* que trate de impedirlo con una fuerza y unas motivaciones iguales o superiores.”

A partir de aquí, se pueden plantear hipótesis sobre acciones y acontecimientos futuros. Para Feldman:

En el campo del guion, conflicto se refiere también a un enfrentamiento, pero en un sentido mucho más amplio. Se trata de una confrontación de diferencias, de acción y de reacción: caracteres opuestos, intereses opuestos, sentimientos internos opuestos, que se vinculan y se oponen en la acción narrativa y que conducen a una culminación y a un desenlace. Feldman (1990: 32).

En el suspense, el conflicto generado se caracteriza porque requiere un desenlace rápido o bien porque constantemente se está haciendo referencia a la amenaza que genera, es decir, se está actualizando frecuentemente para recordar al espectador la inminencia de un peligro o una dificultad que deben superar unos personajes. El conflicto implica los siguientes aspectos:

3.1. Creación de una amenaza

El suspense establece como punto de partida una relación entre un desafío o una circunstancia peligrosa que afecta a unos personajes y las acciones de los personajes implicados o amenazados por la situación. Por lo tanto, el conflicto se estructura a partir de una situación que comporta una amenaza, desafío o peligro a unos personajes y de las acciones que realizan los personajes afectados (u otros que intentan ayudarles) y cuyo propósito es detener o eliminar dicha amenaza, superar un desafío o detener un hecho peligroso.

Hay que tener en cuenta que el personaje puede ignorar que hay una amenaza que le afecta y, por

lo tanto, no será consciente (pero sí el espectador) de que la acción que realiza detendrá la amenaza siempre que la pueda llevar a cabo correctamente, como es el caso de la película de 1936 dirigida por Alfred Hitchcock *Sabotage*. En esta película, un niño transporta una bomba sin saberlo en un paquete con películas cinematográficas. La bomba debe estallar a una hora determinada. Si logra entregar el paquete con la bomba a tiempo, el niño se salvará, es decir, anulara la amenaza. En caso contrario, la bomba estallará y matará al niño. El espectador sí que sabe que el niño transporta una bomba y que explotará a las 13:45. Si no lo supiera, no habría suspense dado que el espectador desconocería el conflicto planteado.

Por supuesto, el personaje (o personajes) puede o no lograr detener la amenaza. La amenaza no tiene por qué ser una situación que produzca terror en el espectador, sino que también puede ser algo cómico (como es el caso comentado de *El hombre mosca*) o plantear una intriga melodramática: (por ejemplo, *Easy Virtue* o *Rebecca*).

3.2. Inestabilidad en el universo diegético

El suspense crea una crisis que implica una necesaria resolución y una transformación de acontecimientos diegéticos. Para Ferrater Mora

El sentido originario de “crisis” es “juicio” (en tanto que decisión final sobre un proceso), “elección”, y, en general, terminación de un acontecer en un sentido u otro. (...) La crisis “resuelve”, pues, una situación, pero al mismo tiempo designa el ingreso en una situación nueva que plantea sus propios problemas. (Ferrater Mora, 1979: 666).

Ramón Ramos también parte del significado original de crisis:

Crisis viene del verbo griego *krino*, significando separar, escoger, enjuiciar, decidir (se). Su uso se arraiga en la Cultura Antigua (greco-romana-cristiana) en contextos muy distintos: político-jurídico, teológico y médico, especialmente. De estos tres campos, será el último el más influyente. (Ramos, 2016: 334).

A partir de aquí, señala:

Por un lado, y atendiendo a su origen médico, crisis va a suponer siempre la aparición de una situación o coyuntura urgente de cambio que, en principio, no puede ser duradera (aunque puede ser recurrente) y se encamina hacia un final; por otro lado va a hacer referencia siempre a la relevancia pragmática de lo que se juega en esa situación (la verdad, la salvación, la moral, el derecho, la vida, el bienestar, etc.); y además, se subraya la incertidumbre que domina la situación y sus posibles resultados; por último, hay siempre una llamada a la acción en forma de decisión que ha de ser adoptada en condiciones de urgencia, incertidumbre y pragmáticamente cruciales. (Ramos, 2016: 334).

Por lo que respecta al relato, la crisis que genera el conflicto establece un desequilibrio en las relaciones diegéticas lo que implica necesariamente un cambio inminente de la situación diegética en un sentido u otro.

3.3. Incertidumbre diegética

El resultado final de algún aspecto concreto del acontecimiento que se desarrolla no está claro en el universo diegético, es decir, en la diégesis caben distintas opciones. En nuestra opinión, el funcionamiento de la incertidumbre diegética es independiente de que el espectador pueda suponer como acabará finalmente el suceso o que bien lo sepa porque ya ha visto la película (Prieto-Pablos, 1998). El fundamento de la incertidumbre diegética es que el desarrollo de los acontecimientos tiene posibilidades de tener distintos resultados, hay diversas opciones diegéticas. Esto es debido a que las fuerzas desencadenantes del conflicto (por una parte la amenaza, desafío o circunstancia peligrosa y por otra la acción de los personajes encaminada a su solución) tienen similares posibilidades de triunfar, en caso contrario se crearía un desequilibrio en el conflicto que eliminaría la tensión narrativa.

4. Organización temporal del suspense

La estructura temporal del suspense es uno de los factores claves para lograr el efecto de tensión en el espectador y lograr centrar su atención en el desarrollo del conflicto. Especialmente importante es la duración de los diversos sucesos que conforman una secuencia de suspense. Tal y como indica Mario Rajas (2011: 369): “Todas las principales técnicas ficcionales de implicación emocional dependen de la duración, de la manipulación de la extensión del tiempo.”. Existe la tendencia a considerar que en el suspense se tiende a la dilatación temporal de los acontecimientos y acciones que tienen lugar en una situación diegética. Estas ideas suelen ser en muchas ocasiones poco precisas o incluso inexactas en determinados casos.

Lo importante no es que el tiempo del suspense en su conjunto (desde que se inicia el conflicto hasta su finalización) se dilate, sino la relación entre el tiempo que dura la situación que implica una amenaza o desafío y la duración de la acción o acciones que desarrollan los personajes inmersos en esa situación.

Llegados a este punto, es indispensable precisar qué entendemos por los conceptos de tiempo de la historia y tiempo del discurso. Todo relato narra acontecimientos y acciones que tienen lugar en un universo diegético. Estos sucesos se desarrollan en un tiempo y un lugar. Por ejemplo, la vida de un personaje desde que nace hasta que muere a los 80 años. Este lapso temporal (los 80 años de su vida) es lo que se denomina tiempo de la historia o tiempo diegético. La representación en el relato de este tiempo es lo que se denomina tiempo del discurso (representación temporal de los acontecimientos). En un relato audiovisual, la vida de este personaje se puede representar en 10 minutos. Este sería el tiempo del discurso. Entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso se pueden plantear diferentes relaciones (Genette, 1989), que establecerán la arquitectura temporal del discurso: duración, orden y frecuencia. Las posibilidades de manipulación temporal del tiempo del discurso son enormes, lo que permite configurar el sentido final del relato y la percepción del espectador. Como consecuencia, el espectador generará una respuesta emotiva ante las situaciones diegéticas que le son planteadas.

Por lo que respecta a la duración, se pueden establecer diferentes relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso ya sea en el relato en su conjunto o bien en una secuencia concreta. Puede haber dilatación temporal, es decir que el tiempo del discurso sea mayor que el tiempo de la historia. También puede formularse la secuencia de suspense con tiempo equivalente (tiempo de la historia es igual al tiempo del discurso) o tiempo reducido o elíptico (tiempo de la historia es mayor que el tiempo del discurso). Pero a nuestro entender, lo verdaderamente importante es la relación que se establece que entre la duración de la situación que implica una amenaza o dificultad y la duración

las acciones claves que realizan los personajes amenazados para detener la amenaza o superar un desafío. De esta forma, es muy común tener la siguiente estructura temporal en una secuencia de suspense con carácter general:

4.1. Tiempo de la amenaza o desafío

Es el tiempo que tardará en ejecutarse la amenaza, por ejemplo el momento preciso en la diégesis en que la bomba que lleva un niño hará explosión. La duración es una amenaza en sí misma. Aquí tendríamos dos variantes: tiempo de fin delimitado con exactitud o tiempo de fin no determinado con exactitud. En el primer caso, el espectador conoce con precisión el momento diegético en que la amenaza se cumplirá o finalizará la posibilidad de que un personaje cumpla un desafío determinado. Son los casos de las películas *Sabotage* y *El tren de la muerte* que analizaremos un poco más adelante. En el segundo caso, no existe una referencia temporal precisa que marque un punto final, sino que es el propio transcurrir de la amenaza el factor que determina su duración. Las películas *Encadenados* (*Notorius*), o *Misión Imposible: Protocolo fantasma* (*Mission: Impossible. Ghost Protocol*), nos ofrecen ejemplos significativos de esta segunda variante. Hay que tener en cuenta en ambos casos, que el personaje puede o no tener información sobre el transcurrir temporal de la amenaza.

4.2. Tiempo de la acción realizada por los personajes amenazados o que deben superar un desafío.

Las acciones que realizan los personajes deben tener una duración similar a la duración del tiempo de la amenaza o desafío para que el conflicto pueda desarrollarse plenamente. La posibilidad de que la amenaza se cumpla debe ser plausible y, por lo tanto, las acciones de los personajes encaminadas a detener la amenaza o superar un desafío deben alargarse en el tiempo.

Hay dos modalidades básicas de acciones que realizan los personajes. En primer lugar, el personaje (o los personajes) actúa directamente contra la amenaza: su objetivo es atacar o suprimir algún aspecto concreto de la amenaza para conseguir anularla. Por ejemplo, en el caso de la película *El tren de la muerte* intentar detener el mecanismo de la cuenta atrás de una bomba antes de que llegue a cero y haga explotar el artefacto. En segundo lugar, el personaje actúa indirectamente contra la amenaza: realiza una acción que de cumplirse elimina la amenaza. El personaje puede realizar esta acción de forma consciente o inconsciente. En el caso de la película *Sabotage* un niño transporta sin saberlo una bomba. Debe llegar un lugar determinado antes de una hora concreta. Para conseguir llegar a tiempo al lugar de destino y anular la amenaza, debe superar una serie de obstáculos que aparecen en su camino. Por lo tanto, su acción no se dirige concretamente contra la amenaza (desactivar la bomba). En este caso, además, el niño no es consciente de la amenaza.

Para entender mejor estas ideas, utilizaremos una serie de ejemplos para analizar por un lado cómo funciona la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso y por otro lado la relación entre la duración de la amenaza o desafío y la duración de las acciones que realizan los personajes para superar la amenaza o desafío. En primer lugar, analizaremos ejemplos donde el tiempo de la amenaza está delimitado con exactitud.

4.3. Duración de la amenaza delimitada con exactitud

Uno de los ejemplos más obvio de tiempo de fin delimitado con exactitud es el de *Sabotage*. En esta película un niño debe transportar un paquete de películas cinematográficas que contiene una bomba

que hará explosión a las 13:45. El niño no sabe que en el paquete está la bomba, pero el espectador sí lo sabe. Es un caso claro de espectador que sabe más que personaje. El conflicto expuesto se estructura a partir de la duración de la amenaza y de la acción del niño:

i) Amenaza: duración del mecanismo de relojería que cuando llegue a una hora concreta activará la bomba.

ii) Acción que realiza el niño: duración del trayecto del niño. El desarrollo del conflicto plantea una incertidumbre básica: ¿podrá llegar a su destino el niño antes de que la bomba explote?

En este ejemplo, junto a la diferencia informativa entre el saber del espectador y del personaje, la referencia temporal exacta es fundamental y es el eje a partir del que se va a ir articulando el efecto de tensión creciente. Vamos a analizar las distintas referencias temporales de la diégesis que se van ofreciendo al espectador desde que se muestra la hora durante una parada militar hasta que finaliza la secuencia de suspense.

La primera referencia diegética que tomamos como punto de partida para el análisis, es un plano de un reloj que marca aproximadamente las 13:19 horas. Por lo tanto, faltan 26 minutos para que la bomba haga explosión. El niño está detenido contemplando el desfile. Una vez que finaliza el desfile, un personaje exclama: “¡Vamos, no te entretengas o llegaremos tarde! ¡Vamos!” Evidentemente, está recordando al público la posibilidad de que el niño no llegue a tiempo a su destino.

A continuación, el niño logra subir a un autobús a pesar de que lleva un paquete con películas de cine (hay que recordar que la película era inflamable y estaba prohibido subir con ellas al transporte público). El niño se siente, juega con un perrito que está con una pasajera y mira por la ventana buscando referencias temporales. En la segunda vez que se muestra la hora, el reloj marca las 13:31. Es decir, han pasado 12 minutos en la diégesis (tiempo de la historia), pero en el tiempo del discurso han transcurrido 1 minuto y 36 segundos. Claramente, hay reducción temporal: el tiempo de la historia es mucho mayor que el tiempo del discurso. Nos encontramos con un ejemplo contrario a la dilatación. Obviamente, en el proceso narrativo hay que eliminar tiempos muertos, situaciones que no hacen avanzar la acción principal. En caso contrario, la eficacia del suspense decaería.

Durante la secuencia de suspense, se van alternando planos del niño, planos detalle del paquete de películas donde se encuentra la bomba, planos de la calle repleta de vehículos y planos de semáforos.

La tercera referencia temporal muestra un reloj que marca las 13:36. Por lo tanto, ha transcurrido 5 minutos en la historia. Pero en el discurso han pasado solamente 19 segundos. ¿Qué efecto causa esta reducción temporal? Lo importante no es la duración global de la secuencia de suspense y la relación entre el tiempo de la historia (o tiempo diegético) y el tiempo del discurso, sino la relación entre la duración de la amenaza y la duración de la acción que realiza el personaje amenazado.

Para que se produzca suspense, se debe plantear una incertidumbre que en muchas ocasiones se centra en la posibilidad de que la amenaza pueda llevarse a cabo, independientemente de que en el desenlace la amenaza se cumpla o no. El niño cada vez está más inquieto. También hay que destacar el uso de música extradiegética que contribuye a crear tensión.

En la cuarta referencia temporal, el reloj marca las 13:44. Han pasado 8 minutos de la historia. En el tiempo del discurso han transcurrido 35 segundos. En el siguiente plano de un reloj, se marca casi las 13:45. La bomba está a punto de estallar. Han transcurrido 14 segundos del tiempo del discurso. Las últimas referencias temporales son un plano detalle de un reloj donde se observa la manecilla de los minutos casi en el minuto 45 y un plano detalle muy corto del extremo de la manecilla que avanza

al minuto 45. A continuación hay 4 planos del paquete de películas y en el último, la bomba explota.

Se puede observar con claridad como las referencias temporales son más numerosas a medida que se acerca el momento final, ya que contribuyen a crear tensión y ansiedad en el espectador. Se indica claramente que hay una crisis en la situación diegética y que el desenlace está a punto de producirse. En la diégesis han transcurrido 26 minutos desde la primera referencia temporal que hemos tomado en consideración. El tiempo del discurso ha sido de 3 minutos y 22 segundos. Hay reducción temporal. Pero lo importante, insistimos, es en la articulación de la duración de la amenaza y de la acción del personaje para que el conflicto avance, cree inestabilidad y se llegue a una crisis que implique un desenlace.

En el caso de la película *El tren de la muerte*, un artefacto atómico se activa y explotará en un tiempo determinado. Unos personajes, especialmente el protagonista, intentan desactivar la cuenta atrás. En este caso es fundamental el tiempo de la amenaza (cuenta atrás que cuando llegue a cero activará el dispositivo que detonará la bomba atómica) y el tiempo que invierten los personajes amenazados (o anuladores de la amenaza) en suprimir la amenaza. Vamos a indicar los 7 momentos en que se hace referencia en la película al tiempo que falta para que la bomba explote a partir del instante en que se activa el artefacto:

i) Plano detalle de la cuenta atrás. En ese instante, el contador marca 59 segundos. La cuenta atrás ya ha comenzado.

ii) Plano detalle de la cuenta atrás. El contador marca 37 segundos. En la historia han transcurrido 22 segundos, pero la duración del tiempo del discurso es de 34 segundos.

iii) Plano detalle de la cuenta atrás. Faltan 20 segundos para la explosión. El tiempo de la historia que ha transcurrido es de 39 segundos. La duración del tiempo del discurso es de 68 segundos.

iiii) Primer plano de un personaje diciendo que faltan 10 segundos para que explote la bomba. Llevamos 49 segundos de tiempo de la historia y 83 segundos de tiempo del discurso.

v) Plano detalle de la cuenta atrás. Faltan 5 segundos, por lo tanto han transcurrido 54 segundos de tiempo de la historia. El tiempo del discurso es de 87 segundos.

vi) Plano detalle de la cuenta atrás. Faltan 2 segundos para la explosión. El tiempo de la historia, obviamente, es de 57 segundos. En el tiempo del discurso han transcurrido 90 segundos.

vii) Plano detalle de la cuenta atrás. Justamente cuando falta 1 segundo, el protagonista logra detener el mecanismo. Han transcurrido 58 segundos de tiempo de la historia. El tiempo del discurso es de 91 segundos.

Como se puede comprobar, el tiempo total de la historia es de 58 segundos (desde que se muestra la cuenta atrás que comienza en 59 segundos hasta que se consigue detener el artefacto a falta de 1 segundo) y el tiempo del discurso es de 91 segundos. Por lo tanto, la duración del tiempo del discurso es de 33 segundos más que la duración del tiempo de la historia. En este caso hay dilatación temporal en el conjunto de la secuencia de suspense. Sin embargo, la dilatación temporal se centra en el principio del conflicto. Por ejemplo, desde que aparece por primera vez un plano detalle de la cuenta atrás hasta que aparece el segundo, han transcurrido 22 segundos del tiempo de la historia y 34 del tiempo del discurso. Hay, por lo tanto, dilatación temporal con 12 segundos más en el

tiempo del discurso. Pero, sin embargo, los últimos 10 segundos de la historia equivalen a 8 segundos, aproximadamente, del tiempo del discurso. Hay una contracción temporal, aunque tan pequeña que podemos hablar de tiempo equivalente.

Los últimos segundos del tiempo de la historia (últimas tres referencias temporales) coinciden con el tiempo del discurso. Obviamente, en la parte final de la secuencia de suspense las referencias temporales son mucho más numerosas, tal y como sucedía en el ejemplo de *Sabotage*, ya que la tensión se concentra fundamentalmente en este momento en que se determina si se conseguirá detener la cuenta atrás. En este ejemplo, la dilatación temporal en su conjunto no es un elemento decisivo. Lo fundamental, como en el caso anterior de *Sabotage*, es la relación temporal entre el tiempo de la ejecución de la amenaza y el tiempo de anulación de la amenaza. Por otra parte, es un ejemplo donde espectador y personaje comparten la misma información, ya que la emoción radica en la capacidad que tiene el personaje para ser capaz de desactivar el mecanismo en un tiempo determinado. Es decir, su actividad se dirige directamente contra la amenaza. El personaje, al igual que el espectador, tiene perfecto conocimiento del transcurrir de la amenaza. En esta misma película, se activa la cuenta atrás de una segunda bomba más adelante. El esquema de la duración temporal es el siguiente:

- i) Plano detalle de la cuenta atrás. Faltan 20 segundos para que la bomba explote.
- ii) Plano detalle de la cuenta atrás. Faltan 3 segundos para la explosión. El tiempo de la historia, por lo tanto, es de 17 segundos. Han transcurrido 18 segundos del tiempo del discurso.
- iii) Primer plano de los protagonistas. Un sonido fuera de campo indica que se acaba de activar el mecanismo que hará explotar la bomba nuclear. Han transcurrido 3 segundos tanto del tiempo de la historia como del tiempo del discurso.

En la diégesis se activa el detonador, pero no había ninguna bomba. La amenaza era falsa, pero ni espectador ni personajes lo sabían. En este caso nos encontramos con sorpresa en una resolución de suspense. Tal y como indica Chatman:

El suspense y la sorpresa son términos complementarios no contradictorios. Ambos pueden trabajar juntos en las narraciones de maneras muy complejas: una cadena de sucesos puede empezar como una sorpresa, llegar hasta una pauta de suspense y, luego, terminar con un “giro imprevisto”, es decir, la frustración del resultado imprevisto, otra sorpresa. (Chatman, 1990: 63)

El tiempo total de la historia es de 20 segundos y el tiempo total del discurso de 21 segundos. Se puede considerar realmente como tiempo equivalente.

La diferencia básica entre la estructura temporal de *Sabotage* y *El tren de la muerte*, desde la perspectiva de la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, es el punto de partida temporal de la situación diegética. En *Sabotage* el conflicto implica mostrar un recorrido largo que debe realizar el niño para transportar el paquete con la bomba de un lugar a otro y, por lo tanto, resulta más adecuado utilizar un tiempo reducido con la finalidad de evitar puntos muertos en la historia que podrían reducir o eliminar el efecto de tensión en el espectador. Por el contrario, en *El tren de la muerte* el conflicto que supone la posibilidad de que explote la primera bomba, plantea una secuencia temporal muy corta (59 segundos de cuenta atrás) y para mostrar adecuadamente los sucesos se recurre a una dilatación temporal en el conjunto de la secuencia de suspense. Como hemos observado, la dilatación se centra sobre todo en la primera parte del conflicto, cuando es necesario mostrar con

más detenimiento las diferentes acciones que realizan los personajes. Posteriormente, la relación temporal entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso es prácticamente equivalente.

Como conclusión, utilizar tiempo reducido, equivalente o dilatado cuando hay referencias temporales precisas en la diégesis (como son conocer con exactitud la hora en que explotará una bomba o una cuenta atrás) depende fundamentalmente de lo que se tiene que mostrar. Pero para crear el suspense, lo primordial es la relación entre la duración de la amenaza y la duración de las acciones de los personajes para cancelar dicha amenaza.

4.4. Duración de la amenaza no delimitada con exactitud

En la película *Encadenados* tenemos un ejemplo canónico de secuencia de suspense. La situación diegética de partida es la siguiente: una espía norteamericana, Alicia, se casa con un nazi, Alex Sebastian, para intentar descubrir un secreto, es decir, nos encontramos con el clásico Mac Guffin de Hitchcock (Cfr. Truffaut, 1974). Sebastian está muy enamorado de Alicia, pero ella está enamorada de Devlin, que es otro espía estadounidense. Alicia sospecha que hay algo oculto en la bodega de la casa y para poder descubrir qué hay allí, invita a Devlin una fiesta que se celebra en la casa para que pueda acceder a la bodega. El conflicto se plantea de la siguiente manera: Devlin y Alicia deben bajar a la bodega y disponer de tiempo suficiente para descubrir si hay algún secreto, pero en la fiesta beben champán y si se agota Alex Sebastian y Joseph, el mayordomo, deberán bajar a la bodega a por más. Si Devlin y Alicia continúan en la bodega serán descubiertos. En la diégesis se hacen varias referencias a esta amenaza. Es muy significativo que en *Encadenados* la típica aparición de Alfred Hitchcock en sus películas sea en la fiesta y bebiendo champán. Por lo tanto, el conflicto se articula de la siguiente forma:

- i) Amenaza: que se acabe el champán y Alex Sebastian y Joseph deban bajar a la bodega.
- ii) Acción de los amenazados: tiempo que invierten Devlin y Alicia en registrar la bodega y descubrir el supuesto secreto.

En este caso, no hay una referencia temporal diegética exacta, sino que la progresión del conflicto viene determinada por el acontecer diegético, que puede ser imprevisible. Una vez Devlin y Alicia se encuentran en la bodega, la mayor parte de los planos son de ellos, ya sean planos de Devlin en el interior intentando descubrir el secreto que guarda la bodega, planos de Alicia en el exterior por si viene alguien o planos de ambos en la bodega. Esto es lógico, ya que le empatía del público se encuentra con los protagonistas, especialmente cuando están en peligro. Pero hay tres momentos claves que se muestran de la fiesta para recordar al público la amenaza:

- i) Primera referencia a la fiesta. Hay dos planos. Plano medio en contrapicado de Joseph que está sirviendo champán en las copas situadas en primer término y desenfocadas. En esta composición destacan especialmente las copas que recuerda la amenaza. Cuando termina de servir, Joseph se gira y mira a su derecha y abajo. Corte a plano detalle de cinco botellas de champán.
- ii) Segunda referencia a la fiesta. Plano medio de un camarero sirviendo champán en primer término y a la derecha del plano y al fondo Joseph que mira a su derecha. Corte a plano detalle de tres botellas de champán. Corte a plano medio similar al primero. Joseph sale de campo por la derecha. Obviamente se supone que va a buscar a Alex Sebastian para bajar a la bodega a por más champán.

iii) Tercera referencia a la fiesta. Plano de Joseph que se desplaza hasta llegar al lugar donde se encuentra Alex Sebastian. No se escucha lo que le dice a Sebastian, pero se supone que le está comunicando que se acaba el champán y hay que ir a la bodega a por más.

Finalmente, Devlin y Alicia acaban siendo descubiertos justo cuando salían de la bodega después de haber conseguido descubrir el secreto que guardaba la bodega. Una vez más, nos encontramos que la duración de la amenaza y de la acción de los personajes amenazados debe ser muy similar para que el conflicto cree tensión y pueda progresar adecuadamente.

En la película del 2011 *Misión imposible: Protocolo fantasma*, dirigida por Brad Bird, hay un ejemplo de suspense bastante complejo donde se desarrollan simultáneamente dos acciones en espacios próximos diferentes con la particularidad de que cada una de las acciones determina la evolución de la otra. La referencia temporal no es precisa, no hay ninguna información diegética sobre una duración concreta, sino que es el transcurrir de cada una de las situaciones lo que hace avanzar el conflicto. En el universo diegético tienen lugar dos reuniones por separado en dos habitaciones de un hotel, situadas justo una debajo de la otra:

i) En una de las reuniones, que tiene lugar en la habitación que vamos a denominar A, se pretende vender por parte de la agente del IMF Jane (que simula ser una asesina) unos códigos de lanzamiento de misiles a un terrorista que lleva consigo a un experto para asegurarse que los códigos son correctos. A cambio de los códigos, Jane recibirá del terrorista unos diamantes.

ii) En la otra habitación, que vamos a denominar B, se reúnen la verdadera asesina, que tiene los códigos de lanzamiento, con los agentes del IMF Ethan Hunt y Brandt. Ethan Hunt simula ser el terrorista que se encuentra con la agente Jane en la otra habitación y Brandt el experto. La asesina está acompañada por dos matones.

El conflicto es muy enrevesado porque los diamantes recibidos por la agente Jane que está en la habitación A deben servir para pagar a la verdadera asesina a sueldo, que está en la habitación B, a cambio de los códigos de lanzamiento. Es decir, casi simultáneamente la agente Jane debe recibir los diamantes y dar los códigos de lanzamiento al terrorista (códigos que no tiene al principio) y el agente Ethan Hunt debe dar los diamantes (diamantes que no tiene al comienzo de la reunión) y recibir los susodichos códigos. Un intermediario (otro agente que hace de camarero) es el responsable de llevar los diamantes de una habitación a otra.

Pero, además, los códigos que tiene la asesina deben ser transferidos de una habitación a otra mediante un artilugio tecnológico: una lentilla que lleva el agente Brandt y que transfiere los datos al maletín que tiene la agente Jane que se hace pasar por asesina en la habitación A.

El desarrollo de los acontecimientos es el siguiente: En la habitación A, la agente Jane logra recibir los diamantes que el agente camarero llevará posteriormente a la habitación B. Casi simultáneamente, en la habitación B, Ethan Hunt logra recibir los códigos y Brandt los transfiere al maletín que tiene en la habitación A la agente. Mientras dura la transferencia de los códigos, Jane distrae al terrorista con la manera de abrir el maletín para dar tiempo a que la transferencia de los códigos termine. Finalmente, la transferencia termina, el terrorista recibe los códigos que el experto aprueba y el camarero lleva los diamantes a la habitación B. Por lo tanto, ambas acciones acaban estando perfectamente ajustadas entre sí, independientemente de que una vez finalizado el intercambio, la terrorista descubra a Brandt y de esta forma se pase a una nueva situación de suspense.

El montaje alterna imágenes de ambas situaciones que terminan por finalizar de manera independiente, es decir, no acaban convergiendo en sentido estricto, tal y como ocurría en *Encadenados*. Los acontecimientos adquieren una evolución diferente en cada caso. El tiempo como factor del suspense tenía como clave la relación entre las acciones que se desarrollaban simultáneamente en ambas habitaciones sin establecer una duración determinada con precisión, sino que se circunscribe a lo que dura cada una de las situaciones que están interrelacionadas entre sí.

La amenaza fundamental es que en el universo diegético no se pudieran ajustar entre sí adecuadamente la duración de las dos acciones, por ejemplo, que los códigos de lanzamiento no los obtuvieran los agentes del IMF Ethan Hunt y Brandt en el momento preciso y no pudieran transmitirlos al maletín de la agente Jane antes de que el terrorista sospechara algo. El montaje alterno permite ir mostrando los dos espacios donde se desarrollan los acontecimientos y relacionarlos entre sí.

5. Conclusiones

El presente artículo parte de un texto publicado en el libro *Elementos constitutivos del relato cinematográfico* (Prósper, 2004), agotado desde hace varios años. Se parte de este texto porque plantea una metodología para analizar el suspense que incide en su construcción audiovisual. Se ha ampliado el número de ejemplos analizados y, sobre todo, se ha estudiado con una nueva visión el tipo de montaje que conduce a la estructura narrativa del suspense.

El suspense es un procedimiento narrativo capaz de provocar en el espectador una respuesta emocional de tensión y ansiedad. El suspense, por lo tanto, forma parte de la denominada narrativa tensional. En este sentido, como se ha podido comprobar, el suspense aparece en cualquier tipo de relato audiovisual, independientemente de su género. Tenemos suspense en películas melodramáticas, de terror, cómicas, etc.

Para lograr estos efectos, el suspense recurre a la presentación de un conflicto que genera una crisis en el universo diegético, de forma que plantea incertidumbre en algún aspecto del desarrollo de los acontecimientos. La necesaria incertidumbre de la que parte la estructura narrativa de suspense no tiene que limitarse al qué pasará, sino que es el desarrollo del conflicto el que genera la tensión. Pensamos que en los ejemplos analizados ha quedado suficientemente demostrado que la necesaria incertidumbre no tiene que limitarse al qué pasará, sino que es el desarrollo del conflicto el que genera la tensión.

A partir de aquí, el espectador tiende a elaborar hipótesis de futuro, es decir, intenta pronosticar cómo se desarrollarán los sucesos, desea saber la posible solución a la incertidumbre provocada en el relato.

El conflicto suele estar constituido por una situación que implica una amenaza o desafío y una acción que realizan un personaje o personajes que tiene como finalidad anular la amenaza o superar el desafío. A través del montaje, se articula la correcta exposición de los acontecimientos para crear tensión en el espectador. Es necesario que la amenaza sea verosímil en el universo diegético propuesto por el relato y pueda cumplirse. Igualmente, los personajes amenazados deben tener capacidad para detener o anular de algún modo la amenaza, ya sea de forma directa o indirecta, pero siempre en el límite de lo posible. En caso contrario, la amenaza no sería creíble.

La relación temporal entre amenaza y acción de los personajes es determinante para que el suspense provoque tensión narrativa. Entendemos que no es significativa la duración total de las distintas acciones que conforman la estructura de suspense, sin la relación de las distintas acciones entre sí.

El montaje condiciona sustancialmente cómo percibirá el espectador la situación de forma global. Por ejemplo, qué acontecimientos mostrar predominantemente y cuándo retomar la amenaza. En los análisis realizados queda demostrado que se tiende a alargar las acciones de los personajes amenazados y a contraer la duración temporal de la amenaza predominantemente con elipsis temporales. El concepto de que el suspense produce una dilatación temporal en su duración total es erróneo. En muchas ocasiones lo que tenemos es todo lo contrario: tiempo reducido y elipsis en el total del proceso. Pero hay una convergencia temporal entre la amenaza y la acción de los amenazados que genera toda la tensión. Esta relación temporal es la clave y esta remarcada por el montaje.

6. Bibliografía

- Baroni, R. (2007). *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*. Paris: Seuil.
- ____ (2010). Réticence de l'intrigue, en *Narratologies contemporaines: approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Pier J. et Berthelot F. (eds.), (pp 199-214). Paris: Éditions des archives contemporaines.
- Benavides, J.E. (2012) *Consignas para escritores*. Madrid: Editorial Casa de Cartón.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Chatman, S. (1990). *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.
- Comparato, D. (1992). *De la creación al guión*. Madrid: IORTV.
- Eco, U. (1987). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Editorial Lumen: Barcelona.
- Feldman, S. (1990). *Guión argumental, guión documental*. Barcelona: Gedisa.
- Ferrater Mora. (1979). *Diccionario de Filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Hoeken, H. y van Vliet, M. (2000). Suspense, curiosity, and surprise: How discourse structure influences the affective and cognitive processing of a story. *Poetics*, nº27, 277-286.
- Melgar, L.T. (2007). *El guion de cine*. Andoain: Escuela de cine y vídeo.
- Prieto-Pablos, J. A. (1998). The Paradox of Suspense. *Poetics*, nº26. 99-113.
- Prósper Ribes, J. (2004). *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*, Valencia: Ed. UPV.
- Rajas, M. (2011). Tiempo de la historia, tiempo del discurso, en *Narrativas Audiovisuales: el relato*. García y Rajas (Ed.). Madrid: Icono14.
- Ramos Torre, R. (2016). Contar la crisis: materiales narrativos en la semántica social de la crisis. *Política y Sociedad*, nº 53 (2). 331-352
- Souriau, E. et al. (1998). *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal.

Truffaut, F. (1974). *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza Editorial.

Vorderer, Wulff and Friedrichsen (eds.). (1996). *Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*, Hillsdale. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

Zillmann and Vorderer (eds.). (2000). *Media entertainment: the Psychology of its Appeal*. Mahwah/New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

7. Referencias audiovisuales

Easy virtue (id.). GB, 1927. Director: Alfred Hitchcock.

El hombre mosca (Safety Last!). EEUU, 1923. Directores: Fred C. Newmeyer y Sam Taylor.

El tren de la muerte (Death Train). GB, 1993. Director: David Jackson

Encadenados (Notorius). EEUU, 1946. Director: Alfred Hitchcock.

Misión Imposible: Protocolo fantasma. (Mission: Impossible - Ghost Protocol). EEUU, 2011. Director: Brad Bird.

Rebeca (Rebecca). EEUU, 1940. Director: Alfred Hitchcock.

Sabotage (id.). GB, 1936. Director: Alfred Hitchcock.

Ser o no ser (To be or not to be). EEUU, 1942. Director: Ernst Lubitsch.



Licencia Creative Commons
Miguel Hernández Communication Journal
mhjournal.org

Cómo citar este texto:

Josep Prósper Ribes (2019): El suspense cinematográfico: montaje y organización temporal, en *Miguel Hernández Communication Journal*, nº10 (2), pp. 303 a 321. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v10i0.309>