



ZIELINSKI Y EL SUSPENSO HOMÉRICO

Tomás Fernández

[Universidad Nacional de Buenos Aires/ Conicet]
[tomas.fernandez@conicet.gov.ar]
ORCID: 0000-0001-8730-0249

Resumen: Este artículo intentará explicar por qué, en un sistema narrativo como el homérico, donde no predominan los segundos planos ni los detrás de escenas, no existe un suspenso ligado a la incertidumbre sobre un desenlace; ligará este fenómeno a la llamada "ley de Zielinski" (I). Inspeccionará tentativas recientes de encontrar baches de suspenso en Homero (II). Finalmente, propondrá una explicación alternativa para el suspenso, que se centra en la empatía por un personaje y la inmersión en el mundo narrativo (III).

Palabras clave: Homero; narratología; suspenso; Zielinski; Sternberg

Zielinski and Homeric Suspense

Abstract: This article aims to explain why in Homeric narrativity, where usually nothing happens in the background, there is no suspense linked to an uncertainty about an outcome; it will link this to the so-called "Zielinski's law" (I). It will also analyse recent attempts to find suspense gaps in Homer (II). Finally, it will advance an alternative explanation for suspense, based on empathy for a given character and immersion in the narrative world (III).

Keywords: Homer; narratology; suspense; Zielinski; Sternberg

I.

En una de las versiones sobre su suicidio tentado en el hotel La Delicia, Borges relata en tercera persona que adquirió un arma en la calle Entre Ríos, una novela ya leída (Ellery Queen: *The Egyptian Cross Mystery*) en Constitución y un pasaje de ida a Adrogué, donde se encontraba el hotel. Borges pone el acento en que ya había leído la novela¹: no quería caer en la tentación de posponer el suicidio por quedar atrapado en una trama intrigante. En una obra que se lee dos o más veces, según cierto consenso en el que también participa el Borges de esta anécdota, decae la curiosidad, decae el suspenso y decae

1 Para el relato del mismo Borges, publicado por primera vez en una traducción inglesa, YATES (1973: 322). El original castellano en BALDERSTON (2017: 139).



la sorpresa. En particular, el suspenso se ha considerado tradicionalmente correlativo de la incertidumbre acerca del resultado. Con una salvedad, o una aparente paradoja, la llamada “paradoja del suspenso anómalo”, cuando se experimenta suspenso pese a conocerse el resultado. De una manera clásica, la paradoja puede formularse así: “If uncertainty is integral to the creation of suspense, then how is it that some films can still be suspenseful on repeated viewings?” (SMUTS 2008: 282). La paradoja probablemente sea falaz; este suspenso probablemente no tenga nada de anómalo (cfr. *infra*, III). En efecto, numerosos estudios sugieren que el suspenso y la incertidumbre acerca del desenlace son relativa o enteramente independientes². Una parte del consenso crítico puede resumirse del siguiente modo: la incertidumbre puede acentuar el suspenso sin ser uno de sus componentes esenciales³; la empatía por un personaje, en particular, puede acentuar el suspenso por mucho que el final sea conocido por la audiencia⁴. Así, una definición actual del suspenso puede prescindir de la incertidumbre. Cito a ARGÜELLO MANRESA (2016: 50): “reacción emocional en la que el sujeto siente un estado de expectación frente al desarrollo de una acción”.

2 SMUTS (2008), por ejemplo, considera que la incertidumbre no es un componente del suspenso.

3 Cfr. DELATORRE (2018), sobre el modo en que incertidumbre y suspenso afectan la respuesta emocional de la audiencia en modos distintos.

4 ARGÜELLO MANRESA (2016).

GERRIG, por su parte, aborda el olvido parcial del desenlace a través de la inmersión en la situación narrada: “Anomalous suspense does not rely on an accidental retrieval failure. Rather, it reflects a systematic failure of memory processes to produce relevant knowledge as a narrative unfolds⁵”. Esto probablemente se vea potenciado en un autor como Homero, con su extrema ἐνάργεια o vividez que favorece la inmersión.

Estas perspectivas son bastante recientes. El consenso anterior tendía a poner el acento en la dinámica temporal y, ligada a ella, en la ausencia de información acerca del futuro narrativo. Hace más de cuarenta años, un modelo desarrollado por Meir STERNBERG fue particularmente difundido: el de la tríada curiosidad / suspenso / sorpresa⁵. En el modelo de 1978, afinado luego, la centralidad de la dinámica temporal es explícita para el suspenso y la curiosidad: “suspense derives from a lack of desired information concerning the outcome of a conflict that is to take place in the narrative future”, mientras “curiosity [relates] to the dynamics of temporal deformation⁶”. La diferencia entre suspenso y curiosidad, así, consiste en la dirección en que debe mirarse para completar los huecos de información: el futuro narrativo en el caso del suspenso.⁷ STERNBERG se detiene

5 STERNBERG (1978: 65-89; 2001).

6 STERNBERG (1978: 65).

7 “Our distinction [...] between curiosity and suspense relates to the chronological direction of the missing information (narrative past versus future”, STERNBERG (1978: 244).

en la capacidad del lector de cubrir baches (*filling gaps*). Aquí contraponen curiosidad y sorpresa, excluyendo el suspenso. El lector reconocería los “curiosity gaps” inmediatamente, al percatarse de la deformación de los antecedentes, mientras los “surprise gaps” se reconocerían sólo retrospectivamente. La peculiaridad de los “suspense gaps” se puede inferir fácilmente en el contexto. Se trata de la manifestación, más o menos explícita, de las dudas concernientes al futuro narrativo; típicamente, ¿sobrevivirá tal personaje a esta situación de riesgo?⁸.

En cualquier caso, la tríada de la narratividad de STERNBERG, y no sólo sus elementos individuales, se liga a la dinámica temporal. El autor lo manifiesta sin ambigüedad en repetidas ocasiones. Quizá la más difundida: “I define narrativity as the play of suspense/curiosity/surprise between represented and communicative time⁹”. Es interesante poner a prueba la utili-

8 Cfr. *infra*, n. 35, con la cita de STERNBERG (2001: 117): “[suspense] arises from rival scenarios about the future: from the discrepancy between what the telling let us readers know about the happening [...] and what still lies ahead.” Los baches de suspenso existirían, en este modelo, cuando un narrador exagera la distancia entre lo que puede suceder y lo que sucederá realmente. El procedimiento típico consiste en manifestar las posibilidades de que suceda un evento catastrófico que luego no se produce. Pero el evento catastrófico puede producirse efectivamente, como en *César Birotteau* de Balzac, y por ende no haber discrepancia entre el futuro sugerido y el efectivamente sucedido, y al mismo tiempo existir una alta dosis de suspenso.

9 STERNBERG (1992: 529).

dad práctica de este modelo, particularmente su relevancia para abordar el suspenso. Hemos visto que en su definición convencional este se liga a la incertidumbre acerca de un resultado; así, tiene un vínculo evidente con la manipulación de escenarios temporales y con la presentación de sugerencias engañosas sobre un futuro narrativo alternativo.¹⁰ El modelo de STERNBERG ha sido muy criticado pero sigue empleándose como punto de partida en varios estudios, verbi-gracia el reciente volumen sobre suspenso en la literatura griega clásica (KONSTANTAKOS - LIOTSAKIS 2021). También aquí lo utilizaremos, con una advertencia. STERNBERG lleva a cabo un análisis de la *Odisea* pero, curiosamente, dicho análisis suele no ser coherente sus propios presupuestos. El autor encuentra el modo de argumentar que en Homero el desenlace de la acción no es conocido; llega a afirmar que el lector duda acerca de si Odiseo vencerá a los pretendientes (1978: 63) y dedica muchas páginas a la “overall suspense strategy” homérica (1978: 62). En lo que sigue, tomamos su modelo general, dejando de lado su análisis específico de Homero.

Recordemos que STERNBERG propone una dislocación temporal para la curiosidad (relativa al pasado) y un escamoteo de información, ligado a la posibilidad de que un desenlace di-

10 Como el Catilina de Salustio el autor que genera suspenso a través de la dinámica temporal es *simulator ac dissimulator*: simula y finge un futuro que no acabará sucediendo, y disimula y esconde el futuro que sí acabará produciéndose.

ferente se produzca, para el suspenso (relativo al futuro). En Homero no parece haber dislocación temporal para inspirar curiosidad ni escamoteo de información para generar suspenso. Sin embargo, puede postularse un entrecruzamiento de factores: dislocación temporal no ya para inspirar curiosidad sino para generar suspenso. El ejemplo por excelencia son los mal llamados elementos retardatarios. Deberían denominarse de otro modo porque, precisamente, no retrasan ni retardan, salvo desde una perspectiva impaciente que considere, de manera extraña al modo compositivo clásico, que “avanzar” significa “que sucedan eventos en la trama definida como principal”. Los elementos retardatarios son clave en la dinámica narrativa clásica y posclásica. En la novela bizantina, por ejemplo, el grueso del texto y el centro de interés son los elementos “retardatarios”; el peso de la trama principal es ínfimo y en esto reside el encanto del género. Desde una perspectiva de simple avance, la *Iliada* podría reducirse a la ofensa de Agamenón, la retirada de Aquileo, la muerte de Patroclo y la muerte de Héctor. Las demás subtramas, incluyendo la dimensión divina, podrían descalificarse como retardatarias, lo cual sería descabellado. A fines prácticos, sin embargo, mantengo en este artículo la denominación habitual de elementos o motivos retardatarios.

La mayor manipulación temporal de la *Iliada* y la *Odisea*, se ha considerado tradicionalmente, consiste en retardar la acción mediante estos elementos y, asociado a este proceder,

en ejecutar flashbacks. Ya lo notaban SCHILLER y GOETHE en un intercambio epistolar famoso de abril de 1797: “Una cualidad principal de la poesía épica es que siempre va hacia delante y hacia atrás, por esto todos los motivos retardatarios son épicos. Pero no deben ser propiamente *obstáculos*, los cuales pertenecen propiamente al drama¹¹”. Los elementos retardatarios pueden introducir una ruptura temporal, en particular mediante la incorporación de la analepsis. Más en general, agregamos nosotros, reducen la velocidad del relato, en ocasiones llevándola a cero¹².

Según varios eruditos, los elementos retardatarios generan suspenso. SCODEL, por ejemplo, pretende que la digresión sobre la cicatriz de Odiseo (19, 392-466) “seems obviously to seek suspense” (2021: 55). Pero no resulta claro que cumpla ese fin. En cualquier caso, no realza ninguno de los elementos que contribuirían a

11 GOETHE, carta del 19 de abril (la repetición de “propiamente” es suya): “Eine Haupteigenschaft des epischen Gedichts ist daß es immer vor- und zurückgeht, daher sind alle retardirende Motive episch. Es dürfen aber keine eigentliche *Hindernisse* sein, welche eigentlich ins Drama gehören”, SCHILLER - GOETHE (1856: 262). Cfr. EGLOFF (2022: 146) para una contextualización de la cita.

12 SCODEL (2021: 57) denomina a este fenómeno duración (*duration*), “the ratio between the time that the story takes and the time given it in the narrative discourse”. Sin embargo, está definiendo la *vitesse*, no la *durée*. Recordemos a GENETTE (2007: 83): la velocidad es “le rapport entre une durée, celle de l’histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages”.

crear suspenso¹³. Si el fin fuera ese, Homero daría la impresión de ser un narrador incompetente. La experiencia de algunos lectores, al contrario de lo que supone SCODEL, consiste en que los motivos retardatarios destruyen el suspenso. Sin duda, podrían ser motores de suspenso, pero sólo si pusieran en movimiento resortes específicos como el detenerse en la angustia de un personaje o evaluar qué sucedería si determinado héroe muere o subrayar la posibilidad de una catástrofe, etc. Sin embargo, las digresiones homéricas no apuntan a esto. La ausencia de estos resortes se verifica también en otros episodios que típicamente podrían tender a generar suspenso: los de *final desconocido*. Cfr. en particular *infra*, II, sobre el episodio de la carrera de carros. Allí, Homero deja de lado posibilidades fáciles y directas de generar suspenso apoyándose en la incertidumbre sobre un resultado. Lo mismo sucede con los elementos retardatarios. Este tipo de suspenso, anclado en la dinámica temporal, no aparece de modo repetido y productivo en Homero, y probablemente ni siquiera aparece de modo marginal.

13 SCODEL cita a ROTHE (1914: 239-243), como un antecedente de la idea de que la digresión sobre la cicatriz crea suspenso. Afirmaciones como “In Homer digressions typically mark the significance of the interrupted action” (SCODEL 2021:55) son más fáciles de enunciar que de fundamentar. AUERBACH (1996: 11), por su parte, considera que el ir y venir de los elementos retardatarios directamente atenta contra el suspenso. Cfr. GARRETT (2014: 158, n. 13).

Muy en general, el suspenso homérico, entendido del modo convencional, ligado a la incertidumbre sobre un resultado, conoce dos restricciones. Una es señalada desde tiempo inmemorial: la *fabula* en el sentido de SHKLOVSKY, el magma de material a partir del cual el poeta construye su relato, es conocido de antemano por la audiencia. Este aspecto probablemente no sea central para el tipo de suspenso que Homero practica ya que, como hemos sugerido, incluso cuando el resultado era verosímilmente desconocido para una primera audiencia, el poeta omite generarlo o incrementarlo.

La segunda restricción es más polémica, en particular por la virulencia de los ataques que ha recibido en los últimos tiempos. Se relaciona con la llamada ley de Zielinski, que tiene varias formulaciones pero que, de modo muy general, y en el aspecto que nos interesa, puede definirse como la tendencia homérica a no relatar eventos simultáneos a otros ya narrados. En lo que sigue mantengo la denominación tradicional de “ley” por simple comodidad, y sin ninguna pretensión de que sea la más adecuada. Según esta ley, Homero no narra un día, por ejemplo, desde la perspectiva de un personaje, para volver a narrarlo desde la perspectiva de otro. Si narra lo sucedido en un momento determinado, ya nunca volverá a ese momento¹⁴.

Si bien ZIELINSKI se ocupa en particular de la simultaneidad, su

14 ZIELINSKI (1899-1901: 418).

constatación puede extenderse: Homero tampoco vuelve en el tiempo para relatar un episodio posterior al inicio del relato principal. A menudo narra hechos anteriores a ese inicio, como la digresión sobre la cicatriz de Odiseo, pero nunca lleva a cabo el mecanismo típico de la novela de misterio que consiste en narrar lo que sucedió el día 1, el día 3, y sólo más adelante lo que sucedió el día 2.

Hay otra peculiaridad que ZIELINSKI no estudia explícitamente: Homero ni siquiera narra lo que sucedió el día 2 y luego lo que sucedió el día 1 (con sus efectos sobre el día 2), como sí hacen los novelistas griegos, y en particular Heliodoro en el comienzo de las *Etiópicas*; no practica ese tipo de inicio *in medias res*, nunca narra primero los efectos y luego las causas.

Este aspecto tiene que ver con los *curiosity gaps* de STERNBERG, que típicamente se resuelven más adelante en el relato. Otros autores omiten relatar un hecho en el orden cronológico esperable y así crean *curiosity gaps*, que luego cubren. Homero se diferencia de ellos, en tanto no siembra lagunas reconocibles como tales en el antecedente para obligar a la audiencia a preguntarse qué sucedió realmente y, luego, proveer de respuestas en el relato principal. Este procedimiento sería extraño a su práctica narrativa ya que, de acuerdo con ZIELINSKI, el relato principal no vuelve atrás en el tiempo. Si la audiencia siente curiosidad acerca de un período temporal ya narrado, esta nunca se resolverá; el bache de curiosidad nunca será llenado y, efectivamente, este tipo de omi-

sión de información sí es frecuente en Homero.

La ley de Zielinski permite encuadrar la ausencia de baches de curiosidad en Homero en una dinámica temporal más general; si las restricciones a la representación de la simultaneidad y la vuelta atrás en el tiempo del relato principal son ciertas, los *curiosity gaps* necesariamente serán mínimos o inexistentes.

Pero el tema del suspenso parece no tener relación con la ley de Zielinski, en tanto el suspenso no se relaciona con la vuelta atrás en el tiempo narrativo. El modelo de STERNBERG sí podría explicar explicar que, así como no siembra baches de curiosidad, Homero tampoco siembra baches “reales” de suspenso. Por “reales” deben entenderse baches que conciernen a una incertidumbre real de la audiencia, como la que STERNBERG tiene en mente. Cuando el narrador da a entender que los pretendientes vencerán a Odiseo, y resalta su empresa casi imposible contra todos ellos, no hay ningún bache de suspenso en el sentido de STERNBERG, porque la audiencia no tiene ninguna incertidumbre acerca del resultado. Sí hay, sin duda, baches aparentes, donde el narrador se comporta como si su audiencia ignorara un desenlace (cfr. *infra*, II), pero eso es un asunto diferente.

Sin embargo, la ley de Zielinski puede contribuir a comprender, por vía negativa, el tema del suspenso ligado a una dinámica temporal y, en particular, a la incertidumbre sobre el resultado. En efecto, esta ley puede

entenderse como parte de un fenómeno más general que se verifica en Homero, y este fenómeno sí provee de una hipótesis sobre el suspenso homérico en su dimensión ligada a la dinámica temporal. Adelanto que mi conclusión será más bien la constatación de una ausencia: en Homero el suspenso ligado a la dinámica temporal no es productivo, con la excepción que se verá al final de este apartado (la intercalación de series narrativas paralelas). El aspecto positivo de este artículo se presenta en el último apartado: el innegable suspenso homérico no se relaciona con la dinámica temporal ni con la incertidumbre sobre el resultado, sino con la empatía, la inmersión y el olvido selectivo de hechos conocidos. Este fenómeno más general en el que encuadro mi análisis, y una de cuyas aristas es la ley de Zielinski, consiste en la tendencia homérica a no tener un detrás de escena, a no esconder del lector elementos significativos de la trama, algo que denomino “principio de diafanía”¹⁵. Esta ausencia de un detrás de escena se verifica en todas las dimensiones de los poemas. ZIELINSKI lo observó en la cuestión de la dislocación temporal. AUERBACH, en un capítulo famoso de *Mimesis*, en el de la perspectiva¹⁶.

Uno de los aspectos donde el principio de diafanía se manifiesta con mayor claridad es el de la elipsis. El foco de los poemas se dirige a

cierto lugar y detrás no hay ninguna subtrama secreta, ni siquiera por elipsis, y la elipsis que aquí y allí se pueda encontrar, como la vuelta sano y salvo de Telémaco a Ítaca pese a la emboscada de los pretendientes, que no se narra pero se da por supuesta, parece más un desvío o una excepción que una práctica narrativa productiva y repetida¹⁷. Este es un caso que puede encuadrarse como bache de curiosidad, de los que señalamos que, en Homero, muy raramente se rellenan *a posteriori*. La peculiaridad que vuelve única a esta elipsis es precisamente ese relleno posterior. Porque la elipsis homérica no se rellena con posterioridad. Por eso no es un bache de curiosidad típico. Nunca hay versiones concurrentes sobre un pasado, ni siquiera por omisión de información (salvo cuando la concurrencia de versiones nunca se resuelve)¹⁸. Simétricamente, no hay versiones concurrentes sobre el futuro, al menos en lo que concierne a los hechos.

Antes de adentrarnos en el principio de diafanía, vale la pena recordar que la ley de Zielinski es polémica. RENGAKOS ha argumentado que ni siquiera Homero la cumple, y es verdad que un número elevado de pequeñas excepciones atentan contra la supues-

15 FERNÁNDEZ (2023). Allí mismo se encontrará bibliografía actualizada sobre la ley de Zielinski.

16 AUERBACH (1996: 9-30).

17 COMBELLACK (1973: 22) estudia la anomalía y la considera “thoroughly Homeric”. Se ve obligado a señalar en nota, sin embargo, que los analistas utilizaron la anomalía para abogar por el carácter compuesto de la *Odisea*.

18 Para este último aspecto, crucial, de lo que podría llamarse reescritura del pasado en Homero, cfr. ANDERSEN 1990.

ta “ley”¹⁹. Hay repeticiones temporales que implican un doble pasaje por el mismo momento, aunque siempre se trate de recapitulaciones que no agregan eventos nuevos a la trama. El principio de diafanía, que abarca no sólo la dinámica temporal sino la perspectiva como la entiende AUERBACH (con su tendencia a una ausencia de segundos planos narrativos), también puede ser polémico. Personalidades como DE JONG demuestran que Homero puede focalizar de manera bastante clara según la mirada subjetiva de un personaje o del mismo poeta, que no hay ninguna “objetividad” épica, etc.²⁰; su perspectiva no puede constar sólo de un plano.

Las críticas de RENGAKOS contra la ley de Zielinski y de DE JONG contra la perspectiva homérica son adecuadas y, en un análisis microscópico como el que ellos practican, irrefutables. Sin embargo, es oportuno poner el acento en los grandes rasgos de la narración homérica, no sólo en los casos especiales que afinan esos grandes rasgos. Homero puede volver sobre sus pasos temporalmente y narrar eventos simultáneos a otros ya narrados (*contra* ZIELINSKI), pero no lo hace salvo en una escala mínima. Al mismo tiempo, sin duda focaliza y pone en perspectiva (*contra* AUERBACH), pero de un modo menos prominente que sus sucesores. Baste con recordar que el discurso indirecto, un claro modo de poner

en perspectiva sintácticamente, está casi ausente en Homero y es bastante habitual en Apolonio de Rodas. De la coordinación homérica se pasa a un notable crecimiento de la subordinación²¹. Homero suele citar literalmente el discurso directo más de una vez, mientras que Apolonio lo hace sólo una vez y luego remite a lo ya dicho. Esto es parte del mismo fenómeno de puesta-en-perspectiva de la narración posthomérica que aborda el principio de diafanía.

Estos dos aspectos, la cuestión de la simultaneidad y los baches de curiosidad, por un lado, y la perspectiva que se concentra en el primer plano, por el otro, son centrales para apreciar la particularidad tendencial homérica frente a la narrativa posterior. Ambos son clave para definir con precisión las peculiaridades de Homero. Sin duda, hay mucho en común entre Homero y los narradores posteriores. Sus relatos no son categóricamente diferentes. Sin embargo, tendencialmente, Homero se distingue claramente de ellos.

El principio de diafanía, con su ausencia generalizada de segundos planos secretos, tiene una de sus manifestaciones en los fenómenos abarcados directa o indirectamente por la ley de Zielinski (infrecuencia de ciertos tipos de simultaneidad, ausencia de baches de curiosidad rellenables *a posteriori*). Otra de sus manifestaciones se verifica en la ausencia o, al menos, la escasa prominencia de los baches de suspenso.

19 RENGAKOS (1995). Esta es probablemente la crítica más brillante contra ZIELINSKI.

20 DE JONG (2004).

21 Cfr. CANTILENA (2002).

Homero no puede resaltar la incertidumbre de un resultado ni escamotear información sobre un futuro narrativo, ya que su audiencia conoce el desarrollo de su épica y sabe, por ende, si dicho resultado se producirá o no. Y Homero, desde luego, sabe que su audiencia sabe. La importancia de este aspecto es relativa. Más crucial parece que en él no existen segundos planos secretos, ni siquiera en lo relativo al futuro, salvo los que permanecerán como secretos o ambiguos incluso al fin de los poemas. Este aspecto se comprueba en episodios cuyo desenlace no era conocido por la audiencia original como, presumiblemente, la carrera de carros (cfr. *infra*, II). En ellos Homero no explota el desconocimiento potencial de su auditorio. Omite disparar los resortes que permitirían acicatear el suspenso y esto, desde luego, es coherente con su práctica narrativa general.

El principio de diafanía, entonces, permite dar cuenta de la ausencia de baches reales de suspenso en Homero. Esta ausencia se explica no tanto por una limitación material, explicable porque los desenlaces ya eran conocidos de antemano, sino sobre todo por la preferencia narrativa de no subrayar un segundo plano ambiguo con relación a hechos que se verán precisados en otro lugar del relato.

La ley de Zielinski, por un lado, es una de las principales aristas del principio de diafanía, que explica la ausencia de baches de suspenso en Homero. Su relevancia, aquí, es indirecta. Pero hay otro generador típico del suspenso que sí es un elemento clave de la ley

de Zielinski en uno de sus aspectos: la coordinación de cursos narrativos paralelos, llamada *interlace technique* o *desultorisches Methode*; esta última formulación aparece ya en ZIELINSKI²². Homero suele narrar lo que sucede en un ámbito (el de Odiseo, el de Telémaco, el de los dioses, por ejemplo) para luego pasar a otro ámbito. La explicación de ZIELINSKI es que, cuando el poeta deja de relatar lo que sucede en uno de ellos, el tiempo sigue transcurriendo allí pero no sucede nada relevante. Este mecanismo de intercalación de historias es muy productivo en el suspenso moderno. Lo utilizan, por ejemplo, numerosas series televisivas. En ellas, cada línea narrativa suele terminar con un *cliffhanger*, semejante a un final de capítulo en el folletín, antes de pasar a la otra²³. No recuerdo estudios especí-

22 ZIELINSKI (1899-1901: 412-413). Cfr. FERNÁNDEZ (2023) donde se la llama "simultaneidad de tipo II", mientras la simultaneidad llamada "real" por Zielinski es la simultaneidad de tipo III.

23 Esta referencia al folletín y al *cliffhanger*, típicas del suspenso moderno y por ende potencialmente anacrónicas en un artículo sobre Homero, no es casual. Tanto el folletín como el *cliffhanger* están ligados a una práctica comercial de la narración, ligada a mantener cautivo a un público. Este suspenso, que sí es muy dependiente de la incertidumbre, motivo por el que esta a menudo se incrementa de un modo que puede resultar artificial, sí se ve atenuado o aniquilado en sucesivas lecturas. Este suspenso exacerbado podría denominarse *hard suspense* y se opondría al *soft suspense* porpio de relatos más cercanos a los estudiados por la narratología "natural". Probablemente el *hard suspense* como principio compositivo estructural, productivo y repetido, tenga una finalidad pragmática,

ficos sobre el potencial que tiene para el suspenso en Homero este pasaje de una línea narrativa a otra. Parece claro, en todo caso, que Homero no lo emplea para incrementar el suspenso. Este autor no sólo no recurre a ningún *cliffhanger*. Tampoco corta una acción en pleno desarrollo, pudiendo hacerlo fácilmente antes de pasar a otra línea narrativa. Creo que la explicación es sencilla. El pasaje en ese punto parecería antinatural y daría la impresión de que el autor (no ya los personajes) manipula las expectativas de la audiencia, como si tuviera una agenda secreta además de narrar los eventos del modo más efectivo posible.

En cualquier caso, el potencial para generar suspenso de la intercalación de historias paralelas es semejante al de la adición de motivos retardatarios. Ambas permiten introducir una demora en el desarrollo de determinada acción, haciendo que la audiencia se haga preguntas sobre su desarrollo. En la medida en que esa acción esté marcada por la tensión narrativa, pueden generar suspenso. Pero el aspecto clave del empleo de estas técnicas en Homero, desde la perspectiva del suspenso, puede caracterizarse negativamente, ya que este autor deja pasar oportunidades claras para realzarlo, casi sugeridas a nuestros ojos por la propia ruptu-

ra del orden cronológico lineal. Estas omisiones de efecto, que serían oportunidades desaprovechadas si Homero quisiera generar este tipo de suspenso, aparecen tanto en los episodios sin final desconocido como en los elementos retardatarios o la intercalación de líneas narrativas simultáneas. Prueban que Homero no tiene interés en el suspenso ligado a una manipulación de la dinámica temporal, que puede tener que ver con la demora en presentar un evento (elementos retardatarios, líneas narrativas paralelas) o con el desconocimiento de un desenlace.

Lo anterior se opone a una parte del consenso crítico actual. Persisten las tentativas de fundamentar que en Homero el suspenso se explica por algún tipo de incertidumbre sobre el resultado. En el siguiente apartado tomo como hilo conductor la contribución reciente de SCODEL (2021), quien afirma, por ejemplo: “Many surely knew the texts so well that genuine suspense was not possible” (2021: 57). Esta idea de suspenso “genuino” ligado a la incertidumbre sobre un resultado, como si el que existe con conocimiento de los finales fuera espurio, no puede defenderse. Sin embargo, y como enfoque convencional, vale la pena detenerse en él para apreciar su alcance en Homero.

II.

Por las restricciones temporales del relato homérico, ligadas al conocimiento previo de la *fabula* y la ausencia de baches “reales”

ligada a un origen comercial: lograr que el lector quede atrapado para que compre el siguiente número del folletín o consuma la novela en el menor tiempo posible. Tiene un antecedente claro en, por ejemplo, las *Etiópicas*, pero creo que en la Antigüedad el *soft suspense* era el predominante.

de suspenso, grandes luminarias simplemente han negado que en Homero existiera el suspenso. La exposición más difundida es la de AUERBACH, según quien en Homero el suspenso no es decisivo, ni siquiera en los elementos retardatarios donde, al parecer, más claramente se manifiesta: “Lo primero que se le ocurre pensar al lector moderno es que con este procedimiento [el *excursus* sobre el jabalí y la cicatriz en el momento de la anagnórisis de Odiseo por parte de Euriclea] se intenta agudizar aún más su interés (*Erhöhung der Spannung*), lo cual es una idea, si no completamente falsa, al menos insignificante (*nicht entscheidend*) para la explicación del estilo homérico. Pues el elemento ‘tensión’ (*Spannung*) es, en las poesías homéricas, muy débil”²⁴. En su ensayo sobre épica y novela, por su parte, BAJTÍN dice explícitamente que “el interés específico por la continuación (¿qué va a pasar ahora?) y por la conclusión (¿cómo va a terminar esto?) caracteriza únicamente a la novela”²⁵, no al relato épico.

24 AUERBACH (1996: 10). Si bien el término “*Spannung*” es menos específico que “suspenso”, se lo suele utilizar en alemán para referirse puntualmente al suspenso. (Mantengo las libertades de los traductores al castellano en mi cita.) Para mi visión sobre la relación entre suspenso y digresiones, cfr. *supra*, I.

25 BAKHTINE (1978: 465-466). Este ensayo, aunque retoma tácitamente muchas categorías de LUKÁCS, en particular del capítulo 3 de la *Teoría de la novela*, lo completa en muchos aspectos. La dinámica temporal es uno: LUKÁCS no parece interesada en ella. Cfr. LUKÁCS (2009: 43-53). Nótese la sutileza del teórico ruso, que no habla de suspen-

so sino de la falta de curiosidad sobre qué va a suceder (fácticamente).

Para dar cuenta de la existencia del suspenso, pese a todo, cuando el final es conocido, algunos críticos, como YANAL, declaran que no se trata de suspenso sino de “anticipación”; pero, como señala UIDHIR²⁶, no parece que suspenso y anticipación sean conceptos incompatibles.

En este marco de ambigüedades sobre los alcances del suspenso homérico y, más en general, sobre la relación entre el suspenso como categoría y la incertidumbre acerca de un resultado, SCODEL dio a conocer su perspectiva en una contribución de 2021²⁷. Ya desde la introducción, el suspenso se revela como una categoría difícil de precisar. SCODEL (2021: 57) asegura que el narrador homérico continuamente busca generarlo (“seeks [...] to build suspense”), aunque sin explicar por qué medios lo hace. Luego se detiene en el “enfrentamiento” (*encounter*) entre Eneas y Aquiles (*Il.* 20, 79-352; SCODEL 2021: 58). Tiene suspenso, asegura, porque la audiencia sabe que Eneas sobrevive y que Aquiles debe matar a Héctor antes de morir, pero en realidad, agrega, el combate mismo no contribuye mucho a ese suspenso²⁸. La batalla pue-

so sino de la falta de curiosidad sobre qué va a suceder (fácticamente).

26 YANAL (1999: 125-141); UIDHIR (2011).

27 SCODEL (2021).

28 SCODEL (2021: 58): “the combat itself does not contribute much to that suspense”. Probablemente SCODEL esté contraponiendo “encounter”, que al parecer encuadra como “battle” y por ende sí engendraría suspenso, a “combat”, que no engendra suspenso. La distinción, que no es autoevidente, no es explicada.

de tener suspenso, pero los combates individuales no tanto (2021: 58). Su siguiente párrafo comienza con la afirmación: “Homeric epic does manifestly seek suspense, however”. Por qué Homero aspira al suspenso de manera tan manifiesta resulta misterioso. En el resto del artículo el suspenso se mueve entre la tensión dramática (que incluye la curiosidad y la sorpresa), la anticipación y la aprensión, y la ironía dramática. La interrelación de esta serie de conceptos afines, no siempre bien diferenciados, no importa tanto como la taxonomía que propone SCODEL para el suspenso homérico (2021: 58-59):

- a. Ausencia de final predeterminado en ciertos episodios.
- b. Combinación de la retardación con una incertidumbre parcial (se puede conocer el desenlace, pero no el cómo: *Spannung auf das Wie*), en la que el narrador puede incluso proveer de pistas falsas.
- c. Incertidumbre acerca de la respuesta emocional de los personajes a determinado evento.

El primer punto, en el que el suspenso está determinado enteramente por la dinámica temporal y por la incertidumbre de una audiencia acerca de un desenlace, podría ser aceptado incluso por los negadores de la existencia de suspenso en Homero. Los episodios con este suspenso convencional son escasos en Homero. Pero hay un factor más crucial: el poeta descuida oportunidades para realizar en ellos el suspenso, mostrando así

que este tipo de suspenso no es característico de su técnica narrativa. El episodio del que se ocupa SCODEL en detalle (2021: 59-61), la carrera de carros de *Iliada* 23, no deja dudas. El discurso de Néstor (vv. 307-348) demora la acción sin reforzar los resortes del suspenso salvo indirectamente; si su función tuviera que ver con el suspenso, el discurso habría sido más breve y se habría estructurado en torno a las falsas expectativas de la audiencia. Cuando Atenea rompe el yugo de Eumelo, hijo de Admeto, condenándolo a perder la competencia, el poeta ya dejó pasar la oportunidad de inspirar simpatía (crucial para el suspenso) por este personaje menor y, en particular, narró la ruptura del yugo de modo puntual, preciso y breve, sin dejar al auditorio en ascuas acerca de si produciría o no, ni resaltar los eventuales peligros que hubiera podido correr Eumelo en caso de accidente, etc.²⁹ Así, incluso cuando existen elementos que podrían explotarse para generar suspenso en episodios como este, en los que el desenlace es indeterminado, el poeta los deja de lado. Esto es clave para comprender, por vía negativa, el

29 SMUTS (2008: 283), por su parte, niega específicamente la posibilidad de que sean pequeños eventos cuyo desenlace es incierto los que contribuyen a dar suspenso a una narración (o, en su caso, a una película). Sobre la centralidad de que el personaje sobre el que se focaliza no sea indiferente al auditorio, cfr. *infra*, III. SCODEL (2021: 61), desde luego entiende que “[t]his episode demonstrates that the *Iliad*-poet seeks to create suspense where he can rely on uncertainty”: una visión diametralmente opuesta a la de este artículo.

rol que el suspenso convencional (ligado a la incertidumbre acerca de un resultado) juega en Homero: cercano a cero, por no decir nulo.

Según SCODEL (2021: 61), el retardamiento homérico “genera suspenso al jugar con las expectativas y frustrarlas incluso cuando el desenlace está predeterminado”. Esto es opinable, porque Homero, al menos en la lectura de varios críticos, no da la sensación de engañar al lector³⁰. En el análisis de su segunda categoría, relativa a una incertidumbre parcial y pistas falsas, SCODEL glosa la escena en la que Odiseo es visto como un candidato perfecto para el matrimonio por Nausícaa y su padre. Aquí el suspenso no residiría en si Odiseo rechazaría a Nausícaa sino en cómo se las arreglará para hacerlo sin insultar a ella y a su familia (2021: 62). Para SCODEL es un típico caso de “suspenso acerca del cómo”. Podría suponerse, por el contrario, que el suspenso se da porque el lector sigue la perspectiva de Nausícaa, empatiza con ella, y asume su ansiedad acerca del resultado. Se trataría de un suspenso por interpósita persona para el que la narratología cognitiva puede dar una explicación teórica satisfactoria³¹. Algo semejante puede decirse de las prolepsis, que suelen concernir un énfasis distinto, más que un falsea-

miento de los hechos futuros; nunca engañan realmente a una audiencia, salvo a una que decida ser engañada. Si incluyen datos que van a revelarse como falsos, estos no implican tanto frustrar las expectativas de la audiencia como mostrar que en el mundo narrativo homérico, si bien el futuro es cognoscible, no lo es para quienes están inmersos en ese mismo mundo. Incluso los dioses hacen predicciones inadecuadas, por accidente o con deliberación. Pero Homero, cuyos personajes engañan continuamente a otros personajes, no engaña al lector, al menos de un modo comparable al de un Heliodoro o, incluso, un Eurípides.

La vividez y la empatía quizá expliquen el suspenso en la batalla final de Odiseo contra los pretendientes donde, en términos de SCODEL (2021: 64), se pasa de “probabilidades de éxito muy desfavorables” a un “éxito casi imposible” por parte de Odiseo: la audiencia sabe que Odiseo triunfará, pero en ese mundo de *ἐνάργεια* homérica, de transporte y vivencia actual de lo que está sucediendo³², la idea de futuro queda borrada por la intensidad del presente y la audiencia, compenetrada con los personajes, comparte su incertidumbre. SCODEL, sin embargo, nuevamente lo trata como un caso acerca de “suspenso acerca del cómo”.

SCODEL (2021: 71) no profundiza en su tercera categoría, relativa a la empatía con un personaje. Asevera con razón que Odiseo relata desde la

30 Betiana MARINONI subraya, con razón, que en las llamadas “inversiones” Homero sí da la impresión de engañar al lector, al apartarse de la versión conocida sobre los mitos; se trata de una excepción; cfr. MARINONI (2014: 97-98).

31 Cfr. ARGÜELLO MANRESA 2016.

32 Cfr. GRETHLEIN – HUITINIK (2017).

postura del yo experimentante, que no sabe lo que ocurrirá, más que desde la del yo narrador. El peligro que el héroe corre está en nuestro foco de atención, mientras que nuestro conocimiento del resultado pasa a un segundo plano. Sin duda, aquí SCODEL estuvo cerca de descubrir que la incertidumbre no es un componente necesario del suspenso. Pero pronto se deja llevar por distinciones poco concluyentes y postula que “nuestro suspenso se vuelve anticipación³³”. No hay mayores conclusiones, ni para esta tercera categoría ni para el artículo en general. La impresión que le queda al lector es que, incluso en esta tercera categoría, pero más todavía en las otras dos, la incertidumbre sobre un desenlace es clave para el suspenso homérico. Algo que, esperamos haber demostrado, es falso.

III.

Hay una dinámica temporal, con ciertos desconocimientos puntuales sobre el futuro, asociados típicamente al suspenso. SCODEL se detiene en ella más que en el suspenso propiamente dicho, como si el suspenso fuera inconcebible sin incertidumbre y, casi, como si cualquier incertidumbre presupusiera algún grado de suspenso. En un modelo alternativo, suelen considerarse elementos clave del suspenso no al desconocimiento de un resultado sino a la expectativa y el temor; estos no son del todo disímiles de la compa-

sión (ἔλεος) y el temor (φόβος) de la *Poética* aristotélica (1449b24-28) que llevan a la catarsis en el drama³⁴. Las dos explicaciones pueden complementarse, sosteniendo que la expectativa y el temor se refuerzan gracias a una dinámica temporal que oculte en determinado momento cierta información, desplazándola a otro punto del relato en busca de un efecto.

Pero el suspenso puede existir plenamente sin incertidumbre, y el autor que mejor lo prueba probablemente sea Homero. Para entender su posición es necesario desacoplar el suspenso de la dinámica temporal que suele adoptar, por ejemplo, en las formas modernas de la novela. Según la obra, este suspenso puede desgastarse en una segunda o una tercera lectura. Si estuviera separado de la incertidumbre, no decaería. Y sin embargo en ciertas experiencias narrativas es una experiencia común que de veras decae. Esto tiene que ver con que la incertidumbre puede en ciertos casos potenciar el suspenso y que ciertos tipos de suspenso sí dependen de la in-

34 ORTONY - CLORE - COLLINS (1988: 131) presentan “suspense as involving a Hope emotion and a Fear emotion coupled with the cognitive state of uncertainty. Clearly, uncertainty alone is not enough. Uncertainty is not always suspenseful [...]”. La analogía con el par aristotélico ἔλεος y φόβος parece clara. Ya aparece, explícitamente ligada al suspenso, en STERNBERG (1978: 65 y *passim*). Incluso SCODEL (2021: 68) da por supuesta la pertinencia de la expectativa y el temor, repentinamente y sin explicación, sobre el final de su artículo, que sin embargo analiza casi exclusivamente el suspenso en relación con la incertidumbre.

33 SCODEL (2021: 72), sobre *Iliada* 24.

certidumbre. Sin embargo, no parece haber ninguna correlación necesaria entre suspenso e incertidumbre.

STERNBERG asegura que el suspenso “surge por escenarios rivales acerca del futuro: por la discrepancia entre lo que la narración nos deja saber acerca de lo que sucede en cualquier momento y lo que todavía está en el futuro, ambiguo en tanto aún no resuelto en el mundo”³⁵. STERNBERG presupone que esta discrepancia “nos” afecta (a nosotros, lectores). Así omite un aspecto crucial del suspenso: que esta discrepancia no es indispensable, ya que una audiencia puede conocer perfectamente cómo se desarrollarán los hechos, y sin embargo existir suspenso. Omite otro aspecto: la “discrepancia” puede no afectar a la audiencia, sino a los protagonistas del mundo narrativo. Por una transi-tividad con la que todos los lectores están familiarizados, el suspenso y emociones análogas de inquietud e incertidumbre experimentada por personajes por los que la audiencia siente empatía, interés, o con quienes se identifica, puede generar un suspenso muy real, independientemente de que la audiencia conozca el desenlace. Vale la pena recordar aquí que el suspenso no está generado solamente por personajes que nos convoquen a

través de la empatía³⁶. Los personajes odiosos, que merecen de manera explícita una venganza en la lógica narrativa, también generan suspenso: el resultado justo, en la economía de las obras típicas, es que sufran su merecido. La duda acerca del castigo del villano puede generar tanto suspenso como la duda por la salvación del protagonista. En cambio, personajes indiferentes como Eumelo, en algo igualmente indiferente como ganar una carrera, no inspiran ni empatía ni suspenso: prueba suplementaria de que la incertidumbre no es un factor necesario.

El involucramiento emocional con los personajes puede ser la clave para entender la “paradoja del suspenso anómalo”, con la salvedad de que este suspenso no es anómalo, sino habitual, y de que la paradoja sólo sobrevive como tal si se presu-

35 STERNBERG (2001: 117): “[suspense] arises from rival scenarios about the future: from the discrepancy between what the telling let us readers know about the happening [...] at any moment and what still lies ahead, ambiguous because yet unresolved in the world”. Agrega a continuación: “Its fellow universals [curiosity, surprise] rather involve manipulations of the past [...]”

36 ARGÜELLO MANRESA (2016: 61) se detiene en el personaje moralmente dudoso que roba o asesina pero es “bastante atractivo”. La supuesta paradoja parece algo naïf. El lector y espectador no quieren que el bien absoluto triunfe, sino que triunfe el personaje en el que ha focalizado con afecto, aunque en términos objetivos pueda ser un indeseable. Argüello tiene en mente la distinción de Brewer, entre otros: “Zillmann (1980) hypothesized that readers will not feel suspense for bad characters, whereas Klavan (1994) argued that one can build suspense for bad characters just as well as for good characters” (BREWER 1996: 115). La discusión crucial no es sobre el carácter de los personajes, ni sobre el evidente atractivo, tan explotado por Hollywood, de los personajes malvados, sino sobre qué resultado es satisfactorio, o justo, en el contexto (castigo para el antagonista, salvación para el protagonista).

pone que el suspenso es correlativo de la incertidumbre. Uno de los mayores ejecutores del suspenso moderno, Hitchcock, lo prueba. Truffaut calcula que en 45 sobre 50 películas hay un duelo entre el bien y el mal, sin incertidumbre sobre el resultado, ya que, se sabe, el bien triunfará; lo mismo sucede con casi todos los *thrillers* de Hollywood. Hitchcock, como Homero, juega limpio. No le hace falta engañar al lector para tenerlo en tensión a cada momento. La amnesia selectiva a la que se somete voluntariamente su audiencia, independiente de cualquier incertidumbre fáctica, probablemente sea más fácil de lograr para autores entre comillas “fiabiles”, que no buscan engañar a su audiencia ni la hacen sospechar de todas las pistas que siembran (como los autores de policiales)³⁷.

La ley de Zielinski permite explicar que en Homero no haya versiones concurrentes sobre el pasado narrativo o predecir que, si las hay, la ambigüedad no se resolverá nunca. De modo simétrico, en el futuro narrativo nunca habrá dos o más series narrativas verdaderamente concurrentes. En los raros casos en los que existe más de una, es casi indiferente cuál resultará victoriosa, como en la carrera de carros del canto 23. Esta restricción sobre el futuro se liga in-

37 En un típico *whodunnit*, el decaimiento del interés en sucesivas lecturas quizá tenga que ver con que la curiosidad por quién será el asesino, que en cierto modo se encuentra en el futuro, en tanto está ligada a una revelación (futura) de su identidad, no tanto con el suspenso. Esta curiosidad tal vez sí sea correlativa a la incertidumbre.

directamente, por analogía, a la ley de Zielinski: donde el futuro y el pasado son cognoscibles y unitarios, como en Homero, los baches de suspenso y de curiosidad son correlativos.

Así, Homero no presenta dos cursos causales posibles, con diferencias fácticas, ni en el pasado ni en el futuro narrativo. No recorre por segunda vez un período temporal para agregar detalles fácticos o presentar hechos discrepantes. Esto aplica tanto al pasado como al futuro y se liga directamente al principio de diafanía, al que contradiría un futuro posible que rivalizara de modo sustancial con el que efectivamente sucederá. La audiencia conoce *τά τ' ἔόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἔόντα* (*Il.* 1, 70): el presente, el futuro, el pasado.

La ausencia de baches “reales” de suspenso en Homero es acorde a su práctica narrativa más general. De todos modos, Homero sí genera suspenso. La explicación de este fenómeno debe tomar como base una conceptualización que prescindiera de cualquier vínculo necesario entre suspenso e incertidumbre y que tome en cuenta las preferencias narrativas homéricas más generales. Este autor, que narra como por mosaicos yuxtapuestos, más que por subordinación y jerarquización sintáctica, hace que cada mosaico tenga su propio suspenso según la perspectiva del o de los personajes principales. La vividez y la empatía son la clave, no la incertidumbre sobre el resultado³⁸.

38 Precisamente esto se propone A. Abritta, con quien tuve la instructiva experiencia de presentar una ponencia en el Simposio

Ediciones

- COLONNA, A. (ed.) (1937). *Heliodori Aethiopica*. Romae: Typis Regiae Officinae Polygraphicae.
- WEST, M.L. (ed.) (1998-2000). *Homeri Ilias*. Vol. 1. *Rhapsodias I-XII continens*. Vol. 2. *Rhapsodias XIII-XXIV et indicem nominum continens*. Stuttgart/ Leipzig: B.G. Teubner.
- WEST, M.L. (ed.) (2017). *Homeri Odyssea*. Stuttgart/ Leipzig: B.G. Teubner.

Bibliografía citada

- ANDERSEN 1990 = Ø. ANDERSEN, "The Making of the Past in the *Iliad*", *Harvard Studies in Classical Philology* 93 (1990), 25-45.
- ARGÜELLO MANRESA, G. (2016). "La paradoja del suspenso anómalo": *Daimon*. *Revista Internacional de Filosofía* 68; 49-65.
- AUERBACH, E. (1950 [1942 en alemán]). *Mimesis*. Fondo de Cultura Económica: México.
- BAKHTINE, M. (1978 [1975 en ruso]). *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard: Paris.
- BALDERSTON, D. (2017). "Cómo escribía Borges. Un cuento y un poema": *Lo que los archivos cuentan* 5 (2017), 129-152.
- BREWER, W.F. (1996). "The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading", en VORDERER - WULFF - FRIEDRICHSEN (1996); 107-126.
- CANTILENA, M. (2002). "Sul discorso diretto in Omero", en F. MONTANARI - P. ASCHERI (eds.). *Omero tremila anni dopo*. Edizioni di Storia e Letteratura: Roma 2002; 21-39.
- COMBELLACK, F.M. (1973). "Three Odyssean Problems": *California Studies in Classical Antiquity* 6; 17-46.
- DE JONG, I.J.F. (2004 [1987]). *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*. London: Bristol Classical Press.
- DELATORRE, P. et al. (2018). "Confronting a Paradox: A New Perspective of the Impact of Uncertainty in Suspense": *Frontiers in Psychology* 9; 1392-1405.
- EGLOFF, M. (2022). *Episches Erzählen bei Goethe als Reflexion auf moderne Zeitlichkeit*. Paderborn: Brill-Fink.
- FERNÁNDEZ, T. (2023). "Ley' de Zielinski y elipsis homérica", en prensa: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*.
- GARRETT, M. (2014). *Episodic Poetics*. Oxford: Oxford University Press.
- GENETTE, G. (2007 [1972, 1983]). *Discours du récit*. Seuil: Paris.
- GERRIG, R.J. (1989). "Reexperiencing Fiction and Non-Fiction": *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47/ 3; 277-280
- GERRIG, R.J. (1997). "Is There a Paradox of Suspense? A Reply to Yanal": *British Journal of Aesthetics* 37/ 2; 168-174.
- GRETHLEIN, J. & HUITINIK, L. (2017). "Homer's Vividness. An Enactive Approach": *Journal of Hellenic Studies* 137; 67-91.
- KLAVAN, A. (1994). "The Uses of Suspense": *Writer* 107/5, 13-15, 22.
- KONSTANTAKOS, I.M. & LIOTSAKIS V. (eds.) (2021). *Suspense in Ancient Greek Literature*, Berlin - Boston: De Gruyter.
- LUKÁCS, G. (2009 [1916]). *Die Theorie des Romans*. Bielefeld: Aisthesis.

Nacional de Estudios Clásicos, Santa Rosa, 2022: "La experiencia del suspenso en la poesía homérica".

- MARINONI, B.P. (2014). "La posibilidad de elegir y el compromiso con la tradición: mecanismos determinantes de la modalidad narrativa de la *Ilíada*": *Circe* 18; 95-109.
- ORTONY, A., CLORE, G. & COLLINS, A. (1988). *The cognitive structure of emotions*. Cambridge University Press: Cambridge.
- RENGAKOS, A. (1995). "Zeit und Gleichzeitigkeit in den homerischen Epen": *Antike und Abendland* 41; 1-33.
- ROTHER, C. (1914). *Die Odyssee als Dichtung und ihr Verhältnis zur Ilias*. Paderborn : Ferdinand Schöningh.
- SCODEL, R. "Homeric Suspense", en KONSANTAKOS - LIOTSAKIS (2021); 55-72.
- SCHILLER, F. & GOETHE, J.W. VON (1856). *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, vol. 1. Stuttgart/ Berlin/ Leipzig: Union Deutsche Verlagsgesellschaft.
- SMUTS, A. (2008). "The Desire-Frustration Theory of Suspense": *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 66/3; 281-290.
- STERNBERG, M. (1978). *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press.
- STERNBERG, M. (1992). "Telling in Time (II). Chronology, Teleology, Narrativity": *Poetics Today* 13/ 3; 463-541.
- STERNBERG, M. (2001). "How Narrativity Makes a Difference": *Narrative* 9/2; 115-122.
- UIDHIR, C.M. (2011). "An Eliminativist Theory of Suspense": *Philosophy and Literature* 35; 121-133.
- VORDERER, P., WULFF, H.J. & FRIEDRICHSEN, M. (eds.) 1996. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- YANAL, R. (1999). *Paradoxes of Emotion and Fiction*. Penn State University Press: University Park PA.
- YATES, D. (1973). "Behind Borges and I": *Modern Fiction Studies* 19/3; 317-324.
- ZIELINSKI, T. (1899-1901). "Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos. Erster Theil": *Philologus*, Supplementband 8; 406-449 (impreso como libro en 1901).
- ZILLMAN, D. (1996). "The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition", en VORDERER - WULFF - FRIEDRICHSEN (1996); 199-232.

Recibido: 24-11-2022
 Evaluado: 18-12-2022
 Aceptado: 15-03-2023

