

mo que al lector: « ¡Poco ay ya en ti, o mundo, que conservar! » En este ensayo de escritura moderna, Guevara no sabe utilizar más asideros que los que tenía el «sermón» para seguir la vía comunicativa con el receptor, afirma Rallo.

Con respecto a las citas y forma de citar, la autora subraya que Guevara parte del principio de que todos los escritores toman sus doctrinas de otros:

Estas y otras muchas sentencias y doctrinas puso el tirano Phalaris en sus Epístolas, de las cuales se aprovechó Cicerón en todas sus obras y no menos Séneca en sus Epístolas y otros muchos en sus escrituras (*Relox*, I, cap. XLV, pág. 110 b).

Fray Antonio unas veces traduce correctamente, otras transforma datos, cambia nombres, interpreta libremente o inventa. Funde lo ajeno y lo propio, adapta las palabras de Séneca o Plutarco, imaginando la circunstancia de su pronunciamiento. Lo que está claro es que le preocupaba poco la fidelidad al texto-fuente. Todo en Guevara muestra la conformación de la materia a la intencionalidad pretendida por el autor. Todo se interpreta desde la propia vivencia, de la misma manera que acopla la materia religiosa a su propia sensibilidad. En las *Epístolas familiares* se autorretrata, y en ese verse a sí mismo y reflejarse se produce el desdoblamiento. El Antonio de Guevara de ilustre linaje se desprende del narrador, que ha de crear una imagen literaria del autor del libro (pág. 238).

Sobre si las *Epístolas familiares* fueron o no concebidas de antemano para la imprenta, Rallo afirma que la prueba máxima esgrimida como demostración de la ficción del envío son las inexactitudes internas, y especialmente las de las dataciones, imposibles en muchas de ellas. Señala también el atrevimiento con que se dirige a los destinatarios, que son figuras de la nobleza o jueces importantes. Admite con René Costes que es posible que en alguna carta el destinatario se cambiase o inventase en el momento de entregarlas a la imprenta⁵.

Al comparar las epístolas guevarianas con las *Letras*, de Pulgar, se subraya cómo en Guevara los temas pierden la fría objetividad del texto serio y se convierten en sustancia individual. En efecto, lo que transforma las epístolas en ensayo es la personalización y el enfocarlo todo desde el prisma del yo. Al comparar las biografías guevarianas con las semblanzas del siglo XVI: *Generaciones y semblanzas*, de Pérez de Guzmán, y *Los claros varones de Castilla*, de Hernando del Pulgar, se observa que Guevara tiene en cuenta la educación recibida durante la

⁵ RENÉ COSTES: *Antonio de Guevara. Sa vie et son oeuvre*, París: Bibliothèque de l'École des Hautes Etudes Hispaniques, 1926, págs. 138-39.

infancia y juventud y que en las descripciones de sus emperadores incluye dos rasgos que no aparecían en los clásicos: el linaje y la proporción como característica física importante. «Si los personajes guzmanianos están compuestos en función de un cortesano ideal al que se acercan con sus virtudes o se alejan con sus defectos, los emperadores romanos son espejo o contrapunto del príncipe guevariano ideal» (pág. 276).

Respecto a las fuentes y modelos clásicos, Rallo afirma que Guevara, aunque de modo libre y excediendo el texto, ha bebido de fuentes latinas y reelaborado el material para la creación de un módulo biográfico que le permite, sin alcanzar la novela, apreciaciones y acercamientos propios a este género. De ahí su lejanía de los modelos de Guzmán o de Pulgar, en consecución de lo que ya no podrían llamarse «semblanzas», sino «vidas» (pág. 279).

La obra de la profesora Rallo es un trabajo muy interesante y valioso, que enriquece la personalidad literaria de Guevara y el contexto renacentista en que vivió. Junto con la obra de Agustín Redondo, *Antonio de Guevara et l'Espagne de son temps*, es el trabajo más serio y completo que se ha escrito sobre Guevara. Esperemos que la mina siga explotándose.—PILAR CONCEJO (*University of Lowell. 345 Pantucket Blv. LOWELL, Mass. 01854 [USA]*).

RECUERDO DE ALFRED HITCHCOCK

«... A menudo me he preguntado a mí mismo por qué no consigo interesarme en una simple historia de conflictos humanos cotidianos. Tal vez la respuesta sea que me parece que no tienen el suficiente interés visual.»

(A. H.)

«Nadie se interesa en estudiar las reglas del *suspense*, y ésta es la razón por la que, en el fondo, este campo ha sido sólo mío», decía Alfred Hitchcock de ese recurso narrativo que manejó como nadie. Y, sin embargo, el grande, obeso y cáustico cineasta inglés recientemente fallecido¹, merece el recuerdo por muchas cosas más. Naturalmente, el *suspense*, una técnica que atrapa al espectador con una complicidad en el miedo y la expectativa, es en sus obras un elemento casi infaltable,

¹ Sir Alfred Hitchcock murió en Los Angeles el 29 de abril pasado. Había nacido en Londres el 13 de agosto de 1899.

que se corresponde con sus sólidas creencias en la construcción infalible de una historia atractiva. Y si hay algo que admiten hasta sus detractores, es que Hitchcock jamás resulta aburrido... Pertenecía a una raza de artistas casi extinguida: aquellos que son capaces de narrar de punta a cabo una historia accesible y altamente entretenida, con exacto sentido de sus efectos. «El primer trabajo es crear la emoción, y el segundo trabajo es preservarla», afirmó el autor de *Vértigo*.

«Habrán usted observado—observaba el maestro en el notable libro-entrevista de François Truffaut²—que un cuento raramente se deja en reposo, lo que lo emparenta al film. Esta exigencia implica la necesidad de un firme desarrollo de la intriga y la creación de situaciones punzantes que se desprenden de la propia intriga y que deben presentarse, ante todo, con habilidad visual. Esto nos conduce al *suspense*, que es el medio más poderoso de mantener la atención del espectador, ya sea el *suspense* de situación o el que incita al espectador a preguntarse: ‘¿Y ahora qué sucederá?’»

Este famoso *suspense*, que lleva su sello, pero que tiene innumerables antecedentes desde que en las viejas *serials* se instituyó la escena de la heroína atada a las vías del tren por el villano o el gran Griffith creó la expectativa de un desenlace mediante el montaje paralelo de dos acciones, ha sido motejado más de una vez como «un recurso inferior», un golpe bajo... Con explicable, pero no profunda inferencia, se ha pensado que es un truco espectacular, cuando en realidad es en sí *el* espectáculo. Más aún, en Hitchcock, el *suspense* es la forma de llevar una situación o una impresión psicológica a su grado más intenso de emoción. Un ejemplo clásico (*Sabotaje*, 1936) muestra a un niño llevando una bomba de tiempo por todo Londres sin saberlo. Y allí está la clave de la tensión emotiva: los personajes ignoran el peligro, mientras los espectadores saben lo que puede suceder sin poder evitarlo... Hay quizá un punto de manipulación arbitraria en el chantaje psicológico que provoca el mecanismo del *suspense*. Pero en Hitchcock, esta feroz persecución del miedo y la angustia es también una forma de participación del público en una trama que le impide distraerse del espectáculo que transcurre en la pantalla. Por tanto, al trascender sus límites convencionales, ese *suspense* narrativo alcanza al recurso poético, la intensidad de una forma llevada al paroxismo.

La forma en Hitchcock es esencial y, como en todos los grandes creadores, anula la clásica discusión sobre fondo y forma. Su habitual preferencia por el *thriller* o la literatura de aventuras y espionaje—uno de los elementos que esgrimen sus críticos para demostrar una impro-

² F. TRUFFAUT: *Le cinéma selon Hitchcock*. Hay traducción española.

bable superficialidad intelectual—es un buen ejemplo de cómo el realizador de *39 escalones* escoge cualquier materia de base para desarrollar su propio universo significativo: el miedo, la culpa, el vértigo de lo indescifrable. Como escribieron Eric Rohmer y Claude Chabrol en su libro sobre Hitchcock³, éste no es un narrador de historias ni un esteta, sino «uno de los más grandes inventores de formas de toda la historia del cine. Posiblemente sólo Murnau y Eisenstein se le pueden comparar en este aspecto... La forma no adorna aquí al contenido, lo crea».

Estas consideraciones no impiden observar que Alfred Hitchcock no es un cineasta sofisticadamente intelectual o austeramente consagrado a un hermetismo estético de *élite*. Con total conocimiento ha sido siempre un profesional del espectáculo, consagrado a producir un producto efectivo y comercialmente fructuoso. Como solía decir, «algunos films son trozos de vida, los míos son trozos de pastel». Pero esta *boutade* tiene una base muy seria, un concepto de estilo y de conocimiento de la realidad a través del arte, como se lo comentó a Truffaut: «No filmo nunca un trozo de vida porque esto la gente puede encontrarlo muy bien en su casa o en la calle o incluso en la puerta del cine. No tiene necesidad de pagar para ver un trozo de vida. Por otra parte, rechazo también los productos de pura fantasía porque es importante que el público pueda reconocerse en los personajes. Rodar películas, para mí, quiere decir, en primer lugar y ante todo, contar una historia. Esta historia puede ser inverosímil, pero no debe ser jamás banal. Es preferible que sea dramática y humana. *El drama es una vida de la que se han eliminado los momentos aburridos*. Luego entra en juego la técnica, y aquí soy enemigo del virtuosismo. Hay que sumar la técnica a la acción. No se trata de colocar la cámara en un ángulo que provoque el entusiasmo del operador. La única cuestión que me plantea es la de saber si el emplazamiento de la cámara en tal o cual sitio dará su fuerza máxima a la escena. La belleza de las imágenes, la belleza de los movimientos, el ritmo, los efectos, todo debe someterse y sacrificarse a la acción»⁴.

Esta curiosa mezcla de pragmatismo y fanática precisión artesanal, de astucia comercial y rigor expresivo, han dado a lo largo de una extensísima carrera que comienza en el período mudo el perfil de un artista excepcional y sumamente inconfundible: es uno de los pocos cineastas que pueden reconocerse viendo unos pocos planos de cada una de sus películas.

³ ERIC ROHMER y CLAUDE CHABROL: *Hitchcock* (París, Editions Universitaires).

⁴ F. TRUFFAUT, *op. cit.* El subrayado es nuestro.