

NO TAN EXTRAÑOS. PATRICIA HIGHSMITH SEGÚN ALFRED HITCHCOCK

Jorge Luis Peralta

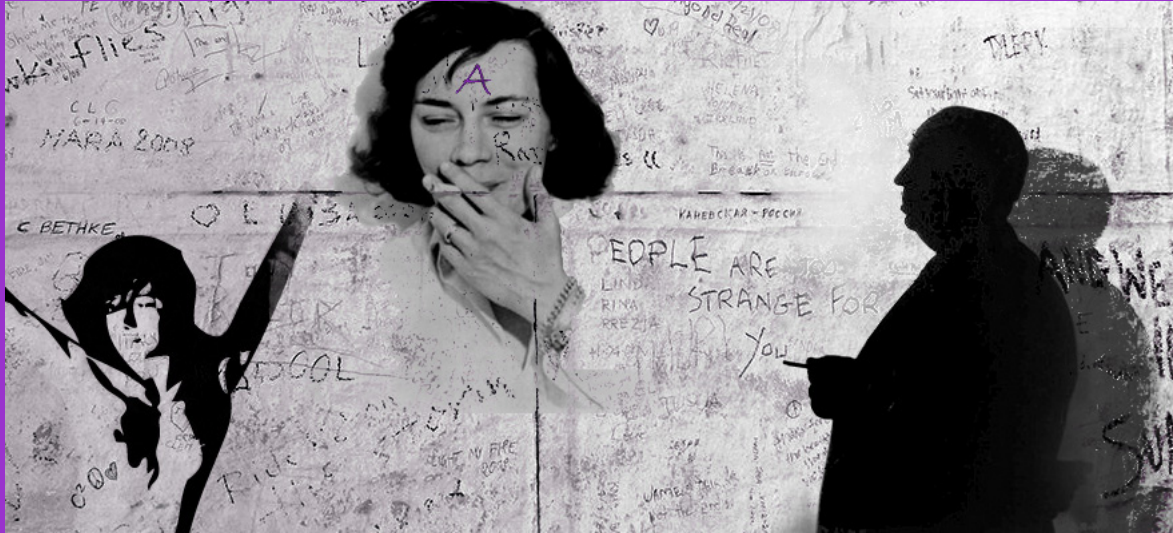
Doctorando en teoría de la literatura y literatura comparada
Universidad Autónoma de Barcelona. Maec - Aeci

Cita recomendada || PERALTA, Jorge Luis (2010): "No *tan* extraños. Patricia Highsmith según Alfred Hitchcock" [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 3, 149-171, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/es/jorge-luis-peralta.html> >.

Ilustración || Silvia Gómez.

Artículo || Recibido: 28/03/2010 | Apto Comité científico: 21/04/2010 | Publicado: 07/2010

Licencia || Licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 de Creative Commons



Resumen || En este trabajo proponemos revisar cómo la transposición cinematográfica de *Extraños en un tren* ha convertido el asfixiante mundo amoral de Patricia Highsmith en un típico relato hitchcockiano de suspense trepidante, desdibujando las aristas más oscuras de los personajes y situaciones de la novela original. No se trata aquí de determinar si la película es «más», «mejor» o «peor» que el texto —empresa muy poco productiva— sino de reflexionar sobre las operaciones llevadas a cabo por el director para apropiarse de la obra literaria y hacer de ella un filme que responde a su propia visión del mundo y del cine.

Palabras clave || Transposición cinematográfica | moral | Alfred Hitchcock | Patricia Highsmith.

Abstract || In this work I propose to analyze how the cinematographic transposition of *Strangers on a train* has changed the suffocating amoral world of Patricia Highsmith in a typical *Hitchcockian* frantic suspense story, blurring the darkest edges of the characters and situations of the original novel. The aim is not to determine whether the film is «more», «better» or «worse» than the text —an unproductive enterprise— but to reflect on the operations made by the director to seize the literary work and make of it a film that responds to his own vision of the world and of cinema.

Key-words || Cinematographic transposition | moral | Alfred Hitchcock | Patricia Highsmith.

0. Introducción

Los intrincados universos narrativos de Patricia Highsmith han tenido muy diversa fortuna en su pasaje de la letra impresa al celuloide¹. La compleja psicología de sus personajes, que en las novelas o relatos tiene el espacio necesario para un desarrollo progresivo, queda a menudo reducida, en el cine, a sus trazos más evidentes. El caso de *Extraños en un tren* es paradigmático en este sentido. Aun cuando la película de Alfred Hitchcock sea una pieza maestra en la filmografía del director, es evidente que muchos aspectos de la novela fueron modificados con el fin de atenuar o disminuir su sordidez y ambigüedad moral. Mientras que en el texto la autora desarrolla la tesis de que cualquier persona es potencialmente capaz de cometer un asesinato, la película diseña un conflicto mucho más clásico, pero no menos inquietante: la oposición de dos figuras — que encarnan de manera clara el Bien y el Mal— de las cuales la segunda terminará indefectiblemente derrotada. La contaminación moral del personaje «bueno» a la que asistimos en la novela ha sido erradicada casi por completo de la versión fílmica, atendiendo sin lugar a dudas al código de censura que regulaba el cine de la época, pero también a las decisiones narrativas de Hitchcock, quien se desprende del sinuoso análisis psicológico de Highsmith en beneficio de una trama mucho más ágil, basada en acciones y no en palabras. En lo que sigue analizaremos cuáles fueron las estrategias cinematográficas llevadas a cabo por Hitchcock para construir, a partir del texto original, una obra completamente nueva, alejada de los planteamientos morales dominantes en aquél.

1. Las aguas profundas de Patricia Highsmith

Es un lugar común incluir la obra de Patricia Highsmith en el terreno de la novela criminal, específicamente de tintes psicológicos. Asimismo, es un lugar común destacar que sus libros se escapan con frecuencia de las cárceles genéricas y transitan senderos ambiguos e inclasificables. La publicación en 2002 de sus relatos dispersos e inéditos² contribuyó a afirmar la imposibilidad de definirla como «escritora de suspenso», pero basta pensar en su novela de 1977 *El diario de Edith* para comprender que lo suyo es la literatura sin más, como ella misma, por otro lado, se esfuerza en aclarar: «Como ejemplo de lo que quiero decir al hablar de categorías, citaré [...] mi primer libro, *Extraños en un tren*, que era simplemente “una novela” cuando lo escribí y, pese a ello, al publicarlo le pusieron la etiqueta de “novela de *suspense*”. A partir de entonces todo lo que escribía era incluido en la categoría de “*suspense*” [...]» (Highsmith, 1987: 72). No debe deducirse de estas palabras que Highsmith reniega del *suspense* —de hecho la cita ha sido extraída del curioso

NOTAS

1 | La crítica coincide en destacar especialmente las versiones llevadas a cabo por René Clément y Anthony Minghella de *The talented Mr. Ripley: A plein soleil* (1960) y *The talented Mr. Ripley* (1999) respectivamente; así como la versión de Wim Wenders de *Ripley's Game*, rebautizada *Der amerikanische Freund* (1977). Otras transposiciones de novelas de Highsmith fueron llevadas a cabo por Claude Chabrol (*Le cri du hibou*, 1987), Claude Autant-Lara (*Dites lui que je l'aime*, 1977), Michel Deville (*Eaux profondes*, 1981), Liliana Cavani (*Ripley's Game*, 2002) y Roger Spottiswoode (*Ripley Under Ground*, 2005).

2 | En inglés estos relatos fueron editados en un solo volumen, titulado *Nothing That Meets the Eye*. En español, en cambio, se publicaron en dos volúmenes diferentes: *Pájaros a punto de volar* y *Una afición peligrosa*, ambos de la editorial Anagrama.

«manual» que escribió sobre el tema³ —; lo que la incomoda es lo reduccionista de la etiqueta. Quizá, como propone Fernando Fagnani, la autora necesita el escenario criminal pues sus personajes «serían imposibles de asimilar en otro contexto» (Fagnani, 1999: 10-11). En cualquier caso, es evidente que en el conjunto de su obra predominan las novelas y relatos policiales, lo que ratifica una mayor afinidad de Highsmith con el universo del crimen. Ahora bien, ¿qué la distingue de otros escritores/as del género? Su modo de trabajar con ese universo: «Asesinos, psicópatas, merodeadores nocturnos, etcétera, están muy vistos, a menos que se escriba sobre ellos de un modo que sea nuevo» (1987: 72). Pueden señalarse varios elementos característicos de la narrativa policial de la escritora. En primer lugar, la tendencia a la descripción minuciosa de ambientes y personajes, básica para el análisis psicológico que constituye la piedra angular de sus relatos. Las extensas digresiones pueden parecer insignificantes pero se relacionan siempre con la intención de crear una atmósfera de tensión cuyo estallido final derribe la precaria estabilidad sostenida hasta ese momento: «Su inconfundible narrativa, de estilo amodorrado y cansino, es neutral sólo en apariencia, puesto que ese buscado — y perfectamente logrado — *laissez faire* resulta tan ingenuo como la paciencia de una araña elaborando baba y tejiendo su tela con un propósito letal». (Guzner, 2006: s.p.).

No hay innovaciones técnicas ni proezas de lenguaje destacables en la prosa de Highsmith. La esquizofrénica personalidad de sus textos no deriva por tanto de la experimentación narrativa sino de la particular visión de la naturaleza humana que se desprende de ellos. Sus ficciones están pobladas de seres complejos, amorales, solitarios y propensos al desequilibrio. La habilidad de la escritora reside en poner al lector de parte de estas criaturas, aun cuando los actos que cometen son, en muchas ocasiones, moralmente cuestionables. En lugar de trazar una línea divisoria entre el Bien y el Mal, Highsmith los superpone sutilmente, y evita establecer juicios de valor. Se trata, en palabras de Graham Greene, de «un mundo sin finales morales, que no tiene nada en común con el mundo heroico de sus pares, Hammett y Chandler, [así como] sus detectives [...] no tienen nada en común con los detectives románticos y desilusionados que [...] siempre acabarán venciendo al mal» (Greene, 1990: 7). Conforme con esta visión, los (anti)héroes highsmithianos tienen el raro privilegio de escapar de las garras de la justicia. Los ayuda, en este sentido, su aspecto encantador y la capacidad de hechizar a quienes los rodean. Llámense Tom Ripley, Howard Ingham, Robert Forrester o Bruno Anthony, consiguen (casi) siempre salirse con la suya. Esto no significa que triunfe el mal. En el ya citado *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, Highsmith declara:

NOTAS

3 | «*Suspense*». *Cómo se escribe una novela de intriga*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1987. La versión original en inglés lleva por título *Plotting and Writing Suspense Fiction*, y la primera edición es de 1966, aunque la autora hizo correcciones a la misma en 1972 y 1981.

[...] el arte en esencia no tiene nada que ver con la moral, los convencionalismos y los sermones. (1987: 16)

[...] a mí me interesa la moral, a condición de que no haya sermones. (1987: 75)

La ausencia de convencionalismos o sermones no implica que no haya cierta idea de la moral subyaciendo en los textos. Lo que sucede es que esa idea se aparta, justamente, de los cánones habituales. Highsmith observa en el ser humano una *imprevisibilidad moral* cuyos resultados pueden ser caóticos —como queda demostrado en varias novelas— pero no se apresura a juzgar. En muchos casos, los crímenes cometidos por sus personajes están justificados por el hecho de que las víctimas son tan —o más— repulsivas que sus victimarios, como en *Extraños en un tren*⁴. Sin embargo, los dardos de la autora van dirigidos más a la sociedad en su conjunto que a esos seres individuales que en un momento determinado son capaces de robar o matar: «en este mundo de gente colérica y asesinos contratados, que en el siglo XX no son distintos de la gente colérica y los asesinos contratados de siglos antes de Cristo, ¿le importa a alguien quién mata y quién es muerto? Al lector le importa, si los personajes de la historia merecen que se preocupen por ellos». (Highsmith, 1987: 76). La insensibilidad de una sociedad para la cual el crimen es moneda corriente, al punto de que genera indiferencia, es lo que inquieta auténticamente a la escritora. Tanto en la narrativa policial como en la no-policial, critica con dureza los modos de vida contemporáneos, en tanto se terminan convirtiendo en dispositivos que asfixian y atrofian las vidas de las personas. Los protagonistas de sus relatos ejemplifican la alienación y el hartazgo de una existencia percibida como irracional. Highsmith no pretende hacer una apología de seres depravados y asesinos, pero sí llamar la atención sobre una sociedad cuyos malos hábitos distorsiona la vida de la gente y la arrastra a conductas brutales y desesperadas. Ya *Extraños en un tren*, la primera de sus novelas, desarrolla este tema, que será luego retomado, profundizado y perfeccionado en la saga de Ripley y en novelas como *El grito de la lechuza* (1962) o *El temblor de la falsificación* (1969).

2. El talentoso Sr. Anthony

Highsmith empezó su carrera como escritora durante la década de los cuarenta. Los primeros años, como apunta Paul Indegaay, fueron muy difíciles: «Puede decirse que incluso cuando era estudiante, ya conocía bien el valor de la literatura como mercancía» (Indegaay, 2002: 291). Numerosos rechazos y pequeños éxitos jalonan este itinerario inicial que finaliza en 1950 con la publicación de *Extraños en un tren*. Por lo tanto, cuando Alfred Hitchcock compra los derechos

NOTAS

4 | Nos referimos al opresivo padre de Bruno, Samuel Bruno, y a Miriam, esposa de Guy, que se niega a darle el divorcio para beneficiarse de la nueva situación económica de él.

de la novela, Highsmith es una perfecta desconocida en el mapa literario de la época.

Extraños en un tren establece las bases de un universo narrativo que, a pesar de sus múltiples ramificaciones, se sostiene sobre principios similares a lo largo de veinte novelas y numerosos volúmenes de relatos. El punto de partida es una premisa sencilla⁵, que la autora resume del modo que sigue: «Dos personas acuerdan asesinar a sus enemigos mutuos, lo que les proporcionará una coartada perfecta». (Highsmith, 1987: 5). En este «germen argumental» se encarna la tesis de que cualquier persona es capaz de cometer un asesinato, expuesta nuevamente en *El temblor de la falsificación* o *El juego de Ripley* (1974) por citar sólo dos ejemplos. La autora se refiere a esta idea en una entrevista realizada por Miguel Dalmau y Lali Badosa:

E: El hecho de hacer agradable a un criminal... ¿no es un mecanismo de antiangustia, una forma de ahuyentar los propios fantasmas?

PH: No, en absoluto. Yo nunca tuve instintos asesinos. No necesito exorcismos.

E: Quizá usted no, pero a lo mejor es una forma sutil de decirnos que nadie está a salvo, que todos podemos cometer un asesinato.

PH: Eso desde luego. Todos podemos cometer un crimen en un momento determinado. (Dalmau & Badosa, circa 1990: s. p.)

Si atendemos a la fecha del diálogo podemos corroborar la coherencia que vertebró la trayectoria literaria de Highsmith, pues el mismo concepto expresado aquí había sido «ficcionalizado» cuarenta años antes en su primera novela. También en este fragmento se alude a otro principio básico de la autora: el criminal debe tener una apariencia seductora, capaz de atraer a sus semejantes. Veamos lo que dice al respecto en *Suspense*: «es posible hacer que un héroe-psicópata sea totalmente repugnante y, pese a ello, resulte fascinante precisamente por su depravación. Estuve muy cerca de lograrlo con Bruno en *Extraños en un tren* [...]» (Highsmith, 1987: 26). El fracaso parcial al que hace referencia se relaciona con el hecho de que, en esta novela, Guy sirve de contrapeso moral de Bruno, aunque luego se termine «corrompiendo» y pareciéndose a él. En este sentido puede afirmarse que Bruno Anthony es una especie de figura-borrador de Tom Ripley⁶, personaje central de cinco novelas posteriores, cuya amoralidad está oportunamente disfrazada de un encanto a prueba de toda sospecha. Ripley no necesita de nadie que compense su «maldad», pues es lo suficientemente encantador como para generar simpatía en los lectores: «Si tiene que haber “identificación del lector”, término del que ya estoy bastante cansada, entonces conviene dar al lector uno o dos personajes secundarios (preferiblemente un personaje que no sea asesinado por el héroe-psicópata) con los que pueda identificarse». (Highsmith, 1987: 27).

NOTAS

5 | «Me gusta mucho que en los argumentos haya coincidencias y situaciones casi (pero no del todo) increíbles, como, por ejemplo, el plan audaz que en el primer capítulo de *Extraños en un tren* un hombre propone a otro al que apenas conoce hace un par de horas [...]» (Highsmith, 1987: 31). En este aspecto, la autora está muy cerca de la visión de Alfred Hitchcock. En sus conversaciones con el director, François Truffaut le dice: «En sus películas hay a menudo, y de manera particular en *Extraños en un tren*, no sólo inverosimilitudes, no sólo coincidencias, sino también una gran cantidad de cosas arbitrarias que se transforman en la pantalla en otros tantos puntos fuertes gracias únicamente a su propia autoridad y a una lógica del espectáculo, totalmente personal», a lo que Hitchcock responde: «Esta lógica del espectáculo no es otra cosa que las leyes del suspense» (Truffaut, 2005: 188).

6 | En efecto, pareciera que Highsmith «pulió» en Ripley los rasgos que en Bruno no están del todo acabados. En su apariencia, Bruno no es ‘absolutamente’ encantador, ya que, al empezar la novela, la autora lo describe con un horrible grano en mitad de la frente y las uñas mordisqueadas hasta la carne viva; Ripley será en cambio un ejemplo de pulcritud y buen gusto. Otras características se mantienen: ambigüedad sexual, sangre fría al momento de cometer un crimen y pánico por el agua. Este motivo —que recorre toda la saga de Ripley— aparece ya en *Extraños en un tren*. De hecho Bruno muere ahogado. Sugestivamente, Highsmith salvará de la muerte a Ripley en la última entrega de la saga, titulada —no por casualidad— *Ripley Under Water* (1991).

Otro elemento constructivo empleado en *Extraños...* y retomado en obras sucesivas es la manipulación del punto de vista. Highsmith alterna el foco entre Bruno y Guy, de modo de ofrecer un interesante contrapunto que da cuenta de la compleja evolución de cada uno: «Utilizar dos puntos de vista —como hice en *Extraños en un tren*, los de los dos jóvenes protagonistas, tan distintos uno del otro [...]— puede producir un cambio muy entretenido de ritmo y ambiente. Por esto prefiero que la novela describa el punto de vista de dos personas, si es posible». (Highsmith, 1987: 49).

En *Extraños en un tren* aparece también un tema que la autora volverá a utilizar luego en otras novelas: la tensa y ambigua relación entre dos hombres unidos por un secreto, que la mayoría de las veces es un delito —robo, falsificación, crimen—:

El tema que yo he utilizado una vez y otra en mis novelas es el de la relación entre dos hombres, normalmente de carácter muy distinto, a veces un contraste obvio entre el bien y el mal, otras veces simplemente dos amigos cuyas respectivas maneras de ser son muy diferentes. Hubiera podido darme cuenta de ello yo misma al llegar a la mitad de *Extraños en un tren*, pero fue un amigo, un periodista, quien me llamó la atención sobre ello cuando yo tenía veintiséis años y acababa de empezar la citada novela [...]. (Highsmith, 1987: 74)

Extraños... responde a la primera modalidad enunciada por la autora, aunque el contraste vaya decantando, a medida que avanza el relato, hacia una extraña fusión, en la que ya no se puede distinguir lo bueno de lo malo. Es precisamente este aspecto y sus diversas derivaciones argumentales y temáticas el que Hitchcock decide alterar en su transposición fílmica. Lo apuntado hasta aquí ha querido dar cuenta de la relevancia de la novela como punto de partida del sistema narrativo de la autora y como matriz de una visión de mundo que libros posteriores sostienen y ratifican.

3. De Highsmith a Hitchcock

Si *Extraños en un tren* —título del libro— invita a entender el adjetivo en un doble sentido, como personajes que son extraños el uno al otro, puesto que no se conocen, pero también como seres raros o singulares, *Extraños en un tren* —título de la película— recoge ese segundo significado sólo de forma tangencial. De allí que el Bruno y el Guy cinematográficos no resulten tan extraños como los de la novela. ¿De qué modo se ha reducido esa *extrañeza*? Para responder esta pregunta es necesario establecer los parámetros teóricos y metodológicos desde los cuales se va a plantear el análisis, a fin de evitar caer en los lugares comunes vinculados a las (problemáticas) relaciones entre cine y literatura.

En primer lugar, y siguiendo la propuesta de Sergio Wolf en *Cine / Literatura. Ritos de pasaje* (2001), preferimos hablar de «transposición» y no de «adaptación». La polémica en torno a estos términos no es banal. En *De la literatura al cine*, José Luis Sánchez Noriega define la adaptación como:

[...] proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico. (Sánchez Noriega: 2001: 47)

Sergio Wolf, en cambio, sugiere no emplear la palabra adaptación, pues tiene según él dos implicancias, una médica y otra material:

Remite a la jerga médica en la medida en que la literatura haría las veces de objeto díscolo, inasible o inadaptable, aquello que no consigue integrarse a un sistema. De modo complementario, el cine sería lo establecido, el formato rígido y altivo que exige que todo se subordine a él. [...] La palabra adaptación tiene también una implicancia material, porque se trataría de una adecuación de formatos, o si se prefiere, de volúmenes. [...] La literatura estaría representada por el formato duro que pierde sus rasgos característicos, su especificidad, en una maquinación conspirativa que aspira a destruir a su autonomía. (Wolf, 2001: 15)

Para este crítico, el término más apropiado para definir el paso de la literatura al cine es transposición, que implica la idea de un traslado o trasplante de un lugar —la obra literaria— a otro —el film— pero sin perder de vista que se trata de sistemas o registros diferentes. Transponer es «olvidar recordando»: lo que vemos en la pantalla no es el libro sino la lectura que hicieron de él el guionista, el director y los actores. La transposición, a fin de cuentas, no es más que una versión, «que, en todo caso, puede inscribir su nombre en letras mayúsculas si el objeto literario al que se aferra goza de prestigio artístico». (Wolf, 2001: 78). Las ideas de 'fidelidad' y 'traición' no son fecundas para Wolf pues se limitan a explorar la dimensión cuantitativa de los cambios realizados, en vez de indagar en los motivos de esos cambios y en las consecuencias que producen. Muchas veces, el afán por seguir de cerca el texto original ha dado como resultado películas desprovistas de personalidad o alejadas por completo del «espíritu» que animaba la obra de origen. El desafío, por lo tanto, es tener en cuenta la materialidad propia del cine, su lenguaje, y dejar de lado el prejuicio de que los films despojan o mutilan la literatura, analizando en cambio, los procedimientos mediante los cuales el director hace suyo un texto. La fidelidad sólo es útil pensada como una clase de relación, como «modos de apropiación respecto del sentido de las operaciones y los caminos por los que transitó el

cineasta para vincularse con el material literario [...]» (Wolf, 2001: 80).

Otro aspecto teórico relevante es el carácter prestigioso o no-prestigioso de la obra literaria escogida para la transposición. Sánchez Noriega señala que las obras literarias de 'segunda fila' son más adaptables pues en ellas «la palabra se limita prácticamente a ser soporte de la historia, puro instrumento que vehicula sucesos y acciones —sin el poder evocador que tiene en las grandes obras literarias—» (Sánchez Noriega, 2000: 57). No pretendemos dirimir aquí la cuestión de cómo diferenciar literatura «mayor» de literatura «menor», pero se trata de un problema interesante para el análisis de las relaciones entre Hitchcock y Patricia Highsmith. De hecho, como señalamos al comienzo, la autora era una total desconocida en el momento de publicación de la novela, y su popularidad derivó, precisamente, de la versión fílmica llevada a cabo por el director de *Spellbound*.

Es sabido que Hitchcock, a la hora de elegir obras literarias, se inclinaba por textos menores, baste citar los casos de Psicosis de Robert Bloch, *De entre los muertos* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, *Marnie* de Winston Graham o *Rebecca* y *Los pájaros* de Daphne Du Maurier, entre muchos otros. La razón de esta preferencia por autores/as y textos que distan considerablemente de ser «clásicos de la literatura» ha sido explicada por el mismo realizador a François Truffaut en una de sus numerosas conversaciones:

[...] no lo haré nunca [rodar *Crimen y castigo*] porque es precisamente la obra de otro. A menudo se habla de los cineastas que, en Hollywood, deforman la obra original. Mi intención es no hacerlo nunca. Yo leo una historia sólo una vez. Cuando la idea me sirve de base, la adopto, olvido por completo el libro y hago cine. Sería incapaz de contarle Los pájaros de Daphne Du Maurier. Sólo la he leído una vez y muy rápidamente. (Truffaut, 2000: 64-65)

Queda claro que para Hitchcock la literatura no es más que un disparador a partir del cual hacer una obra completamente nueva. La referencia a Dostoievski es clara en este sentido: *Crimen y castigo* «ya» es una obra, por lo tanto es imposible volver a hacerla. Hay un respeto, casi reverencia, hacia la literatura *seria* representada por autores como el ruso: «Lo que yo no comprendo es que alguien se apodere realmente de una obra, de una buena novela cuyo autor ha empleado tres o cuatro años en escribir [...]. Se manipula el asunto [...], el autor se diluye en segundo plano. No se piensa más en él». (Truffaut, 2000: 65). Al elegir nombres literarios poco relevantes, el director está volcando en peso de la *autoría* en su propio trabajo: no hay riesgo de manipulación o deformación pues las obras no presentan demasiadas exigencias. Él es el autor: del libro sólo ha tomado una idea, un esquema si se quiere, desde el cual pone en

funcionamiento su particular maquinaria cinematográfica. El caso *Highsmith* es curioso, porque se trata de una escritora a la que, como hemos visto, se asoció al género de *suspense* justamente a causa de *Extraños en un tren*, y que recién con el tiempo consiguió ser aceptada dentro de la literatura «a secas». Cuando Hitchcock se interesa por la novela, ella es apenas una principiante; eso explica que la escoja y, con su método habitual, extraiga del libro lo que más se ajusta a sus propósitos cinematográficos. Hoy en día, cualquier transposición de Patricia Highsmith debe hacer frente al prestigio ligado a su obra y a las transposiciones preexistentes que, sin ser abundantes, conforman un interesante corpus desde el cual pensar a la autora en imágenes.

Hitchcock encaró el proyecto de *Extraños en un tren* luego de dos importantes fracasos de taquilla: *Under Capricorn* (1949) y *Stage Fright* (1950). La diferencia con esos filmes es que fue él mismo quien eligió la novela⁷: «Era un buen material para mí» (Truffaut, 2000: 182). No es difícil adivinar la razón: el argumento de *Extraños...* guarda familiaridad con el de otros filmes del realizador en que la vida de un hombre se ve súbitamente alterada por una serie de acontecimientos extraordinarios; piénsese en *I confess* (1952), *Wrong Man* (1957) o *North by Northwest* (1959). El problema con la novela residió —de forma previsible— en la escritura del guión. Como señala Truffaut a Hitchcock, la novela era «probablemente muy difícil de adaptar» (Truffaut, 2000: 182). La primera versión del guión fue realizada por el mismo Hitchcock y Whitfield Cook; sobre este material se le encargó a Raymond Chandler —célebre autor de novelas negras— el guión definitivo. Sin embargo, el director no quedó conforme con el trabajo del novelista y encargó su reescritura a Czenzi Ormonde. También intervinieron, en los diálogos, Alma Reville —esposa de Hitchcock— y Barbara Keon (Casas, 1999: 39). El resultado final —más allá del esfuerzo de todos los involucrados— no terminó de convencer al director: «Si el diálogo hubiera sido mejor, hubiéramos tenido una caracterización más lograda de los personajes. El gran problema de este tipo de películas es que los personajes principales tienen tendencia a convertirse en simples figuras» (2000: 187). Esta observación permite vislumbrar una de las zonas más problemáticas de la película en relación con la obra original. Antes de entrar de lleno en el análisis, vale la pena hacer una breve referencia a la actitud de Highsmith frente al cine en general y el film de Hitchcock en particular.

En una entrevista concedida a la revista *Sight and Sound*, la autora pone de manifiesto su desinterés por el cine. Declara que rara vez ve películas, que no tiene ninguna favorita —a excepción quizás de *Lo que el viento se llevó*— y que no le preocupa lo que los directores hagan con sus libros:

NOTAS

7 | «Parece ser que Alfred Hitchcock [...] leyó la novela de Patricia Highsmith en abril de 1950, muy pocos días después de su publicación, y ordenó inmediatamente a sus agentes que compraran los derechos, pero pidiéndoles que no dijeran quién estaba detrás de la posible adaptación. [...] el 20 de abril se cerró el trato por la módica suma de 7.500 dólares, cantidad que satisfizo sobremanera a Hitchcock pero indignó a la autora de la novela». (Casas, 1999: 28). Esta versión de los hechos es la misma que da Boris Izaguirre en su curioso *El armario secreto de Hitchcock*: «Para no repetir la ingenuidad en la compra de *Rebeca*, que resultó realmente cara, Hitchcock mandó a otra persona, a uno de sus asistentes, con el fin de que hiciera la puja por él y así conseguirlos más baratos. Cuando Highsmith se enteró de la argucia, se enfureció con toda razón [...]» (Izaguirre, 2005: 97). Las declaraciones de la escritora contradicen, sin embargo, la idea de una supuesta indignación por el aspecto económico: «That wasn't a bad price for a first book, and my agent upped it as much as possible. I was 27 and had nothing behind me. I was working like a fool to earn a living and pay for my apartment. I didn't hang around films. I don't know if I'd ever seen Hitchcock's *The Lady Vanishes*» (Peary, 1988: s. p.)

film directors can do what they want with her books, once she has signed the contract. Especially since she isn't interested in doing the scripts herself. «I started screenplays two or three times, and I can assure you that I failed. I don't think in the way a playwright thinks. So if people have bought something of mine, they know by now that I will decline writing it for the movies. Anyway, I don't want to know movie directors. I don't want to be close to them. I don't want to interfere with their work. I don't want them to interfere with mine» (Peary, 1988: s.p.)

A pesar de esta despreocupación por la labor de los cineastas, Highsmith ha dado indicios de su descontento con *Extraños en un tren*. En *Suspense*, al referirse a las películas basadas en sus libros afirma con sutil ironía: «Creo que las mejores son la ya venerable *Extraños en un tren*, de la que Hitchcock nunca permitió que se hiciera una segunda versión; *A pleno sol*, basada en la novela del mismo título, la primera de la serie de Ripley; y *El amigo americano* [...]» (Highsmith, 1987: 57). Al señalar la negativa del director a una nueva versión⁸, la autora subraya la imposibilidad de una lectura tal vez más próxima al universo moral que ella diseñó en el texto. Por otra parte, su asistente personal de los últimos años, Elena Gosálvez, recoge en un artículo la siguiente declaración: «[Hitchcock] cambió mi novela —me confesó—, pero siempre le estaré agradecida porque gracias a él pude seguir escribiendo y viviendo de escribir» (Gosálvez, 2006: s.p.). Como puede observarse, Highsmith no desapueba totalmente la interpretación hitchcockiana de su obra, pero tampoco está de acuerdo con ella. En opinión de Gosálvez, no «pudo aceptar que la moral hollywoodense de la época no permitiera que el malo se saliera con la suya: para ella el antihéroe tenía que triunfar, al menos a primera vista». (2006: s.p.).

4. Alfred Hitchcock, marca registrada

Todas las críticas y comentarios de *Extraños en un tren* coinciden en señalar la maestría del director en el tramo inicial de la película. Esta se abre con varios planos alternados en los que vemos dos pares de pies que siguen un movimiento similar: descienden de un taxi e ingresan en una estación de trenes. Los sobrios zapatos negros de uno de los personajes contrastan con los zapatos vistosos y coloridos del otro. Inmediatamente, hay un *travelling* sobre el cruce de la estación, hasta que el tren avanza por una de las dos vías que tiene ante sí. Dentro del vagón, la cámara vuelve a seguir los pies de los protagonistas, aproximándose desde direcciones opuestas, hasta que un casi imperceptible roce los pone en conocimiento entre sí y frente al espectador. Con este brillante concepto visual, Hitchcock no sólo resuelve una situación que, en la novela, abarca varias páginas, sino que ilustra a la perfección el movimiento que une a Guy Haines y Bruno Anthony. Los destinos de estos jóvenes quedan irremediabilmente unidos desde ese fortuito encuentro y

NOTAS

8 | Aunque la novela no se volvió a filmar en sentido estricto, hay dos remakes del film de Hitchcock: *Once You Kiss a Stranger* (Robert Sparr, 1969) y *Once You Meet a Stranger* (Tommy Lee Wallace, 1996). También la película de Danny De vito *Throw Momma From The Train* (1987) hace alusiones al film de Hitchcock y al libro de Highsmith (Cf. Casas, 1999: 59-65).

dan lugar a una serie de duplicidades que se mantienen hasta el final, tanto en la película como en el libro.

Hitchcock organiza todo su relato sobre la base de *movimiento*: los personaje se desplazan permanentemente, en los más diversos vehículos: trenes, taxis, barcas, tiovivos, autobuses. Esto convierte a *Extraños en un tren* en un film de naturaleza cinética. También en el libro hay, desde el principio, una idea de desplazamiento⁹: «El tren avanzaba impetuosamente, con ritmo furioso y entrecortado. Tenía que detenerse, cada vez con mayor frecuencia, en estaciones de poca monta donde permanecía unos momentos esperando con impaciencia la señal para volver a embestir la pradera. Pero su avance apenas se notaba». (Highsmith, 2000: 9). El tren funciona, en el texto, como metáfora de una fuerza cuyo avance es inevitable: una vez envueltos en la travesía del crimen, ni Bruno ni Guy podrán escapar de ella. Estas primeras líneas muestran ya el doble juego de una fuerza violenta pero que se desarrolla casi imperceptiblemente, y así podría describirse de hecho la estrategia narrativa de la novela: como un lento discurrir cuyas brutales consecuencias sólo se harán visibles al final¹⁰.

La decisión de Hitchcock de eludir los rodeos de la prosa de Highsmith es razonable, y coincide con su idea del suspense cinematográfico, cuya regla básica es: «¿Y ahora qué sucederá?» (Truffaut, 2000: 66). En Highsmith, por el contrario, la pregunta que se desprende de la lectura es: «¿en qué desembocará lo que *está sucediendo*?». Para el director, el único género literario que se puede «comparar» con un film es el cuento: ambos impiden al lector / espectador ser dejados en reposo: «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». (2000: 66). Volvemos, en este punto, al ejemplo citado al comienzo: la resolución en imágenes de ciertos planteos de la novela no implican una «traición» sino más bien una reformulación. Acertadamente, Truffaut describe a *Extraños en un tren* como un «gráfico»¹¹, una exacta maquinaria visual orquestada con el oficio característico del director. Las preguntas, ahora, son las siguientes: ¿cuáles son los cambios verdaderamente sustanciales del film respecto de la novela? ¿cómo inciden esos cambios en la reducción del contenido moralmente inconveniente del film? ¿convergen en *Extraños en un tren* los universos de Patricia Highsmith y Alfred Hitchcock?

NOTAS

9 | En su manual *Suspense*, Highsmith hace explícita la importancia de los comienzos en sus relatos: «Me gusta que la primera frase contenga algo que se mueva y dé impresión de acción, en vez de ser una frase como, por ejemplo: “La Luz de la luna yacía quieta y líquida, sobre la pálida playa”. A continuación transcribo algunas de mis primeras frases, que con frecuencia me han dado más trabajo de lo que parece». (Highsmith, 1987: 34). El primer ejemplo que cita es precisamente el de *Extraños en un tren*.

10 | «En cierto sentido el hechizo que desprenden las obras de Patricia Highsmith arranca de la calculada parsimonia con que los dilatados planteamientos narrativos crean las expectativas de una situación límite y posiblemente criminal. El estilo de la autora se adhiere íntimamente a la táctica: una escritura de minuciosa elaboración consigue adjudicar a los comportamientos de los personajes la ambigüedad suficiente para que la progresión dramática segregue turbadora morbosidad. Deviene fundamental al respecto la pausada adjudicación de una tupida identidad a los principales caracteres; logrado tal objetivo la autora semeja aflojar las riendas de los personajes para que, irremisiblemente, se precipiten en su destino». (Coma, 1987: 81).

11 | «Como en *La sombra de una duda*, el film está estructurado sobre la cifra ‘dos’ [...]» (Truffaut, 2000: 188). Quim Casas describe con detalle esta estructuración: «Guy Haines se dispone a jugar un partido de dobles en el torneo tenístico de Southampton. En el tren, Bruno Anthony pide dos whiskys dobles con agua y

5. Hollywood Ending

Describiendo los diferentes modos de abordar el análisis de las transposiciones cinematográficas, Sergio Wolf advierte que una de las tendencias es describir las «diferencias» con el texto original. Esta forma de trabajo se agota en sí misma, para el crítico, pues

solo se ocupa de detectar, en un nivel cuantitativo, las diferencias entre texto literario y película. Lo que está ausente allí es el motivo de las transformaciones: el tono, la «sonoridad» literaria y cinematográfica de los diálogos, la posible o inviable traslación o modificación de ciertas descripciones, pensamientos y percepciones, el punto de vista que debe focalizarse de otro modo para que el espectador se identifique o se distancie, la cuestión de la estilística literaria y sus equivalencias o callejones sin salida. El eje sería, entonces, definir la naturaleza de la obra literaria y la naturaleza de la obra cinematográfica. (Wolf, 2001: 22)

Coincidimos en que esta forma de análisis es la más pertinente pues no eleva jerárquicamente a un registro sobre otro, sino que permite estudiarlos y valorarlos en su especificidad y con las herramientas que cada uno de ellos exige. La palabra «comparación» resulta, en este contexto, poco afortunada, por lo que cabría hablar, mejor, de diálogo, o de un puente que contribuye a iluminar lecturas más ricas tanto de la literatura como del cine.

Los cambios introducidos por Hitchcock y sus guionistas en *Extraños en un tren* son, como en toda transposición, de diferente grado y desigual importancia. Dejando de lado los detalles que poco o nada pueden agregar al análisis, nos concentraremos en las transformaciones más significativas: aquellas que inciden en el modo de concebir el universo moral de la historia y que determinan el estilo —o marcas estilísticas— más acentuadas del libro y del film.

5.1. Transformaciones de la diégesis

Consecuente con su idea de leer el libro, tomar su idea base y hacer cine, Hitchcock se apropia de la ingeniosa premisa argumental de la novela y sigue, hasta un determinado punto, el mismo itinerario narrativo: «*Extraños en un tren*, la película, se mueve por otros vericuetos a raíz de la escena en que Guy acude a la mansión de los Anthony para explicarle al padre de Bruno las intenciones de su hijo». (Casas, 1999: 27). Efectivamente, a partir de ese momento, los acontecimientos son creación absoluta de los guionistas del film, aunque haya cierto paralelismo estructural con situaciones de la novela. Tenemos un ejemplo de esto en la escena en que Bruno se cuelga en la recepción de los Morton y provoca un pequeño escándalo, que remite al episodio del libro de la boda de Guy y Anne: allí Bruno sufre un desmayo y capta la atención de todos los presentes.

NOTAS

comenta que son los únicos dobles que él juega. Dos detectives vigilan día y noche a Guy, mientras que son dos también los acompañantes de su esposa en el parque de atracciones. Las gafas asocian los personajes de Miriam Haines y Barbara Morton. [...] En el inicio del film, dos vías de tren se cruzan entre sí como lo harán los destinos de los personajes principales. Guy pretende hablar con el padre de Bruno y, en escenas correlativas, Anne conversa al día siguiente con su madre. El concepto del doble, y sus ramificaciones en el relato (el propio guión) y externamente a la materia argumental (una puesta en escena rica en sugerencias asociativas), marcan el funcionamiento de la película» (Casas, 1999: 39- 40)

El siguiente cuadro es un intento de sistematizar las similitudes y diferencias de los grandes núcleos narrativos de la novela y la película:

Extraños en un tren (novela, 1950)	Extraños en un tren (film, 1951)
ENCUENTRO EN EL TREN	ENCUENTRO EN EL TREN
ASESINATO DE MIRIAM	ASESINATO DE MIRIAM
PERSECUCIÓN DE GUY	PERSECUCIÓN DE GUY
ASESINATO DE SAMUEL BRUNO	FALSO ASESINATO DE SAMUEL BRUNO
ACOSO DE BRUNO A GUY	MUERTE DE BRUNO. COMPROBACIÓN DE LA INOCENCIA DE GUY
MUERTE DE BRUNO	
CONFESIÓN DE GUY	
ENTREGA DE GUY A LA JUSTICIA	

Como puede observarse, la gran diferencia entre libro y película está en el desenlace: mientras en el libro Guy termina cumpliendo su parte en el siniestro pacto ideado por Bruno, en el film todo se define a favor del Bien y la Justicia: Guy no comete ningún crimen y se disipan las dudas acerca de su intervención en la muerte de su esposa: «[...] el Guy hitchcockiano lucha por esclarecer la locura del acuerdo y atrapar al Bruno demente. No olvidemos que el cine necesita un héroe para equilibrar cualquier narración comercial» (Izaguirre, 2005: 100-101). Los dos finales, sin embargo, son célebres a su manera: el de la novela, porque describe la monstruosa desintegración moral de un hombre inicialmente centrado y dueño de sí mismo; el de la película, por la prodigiosa espectacularidad con que Hitchcock filma el enfrentamiento final entre Guy y Bruno. Ningún crítico deja de destacar el impacto de este cierre: «El final de *Extraños en un tren* tiene tanto de fantasmagórico, fatalista y paroxístico —el parque de atracciones, el tióvivo sin control, la bala perdida que hiere mortalmente al empleado, los gritos de las madres, los insertos de niños atemorizados, los brutales golpes de Bruno a Guy—, como de urgencia dramática en la propia mecánica del relato». (Casas, 1999: 56). Hay que señalar que no sólo esta escena final se distingue por su soberbia factura. También el asesinato de Miriam —visto a través de sus gafas caídas en el suelo— resulta sobrecogedor, y lo mismo puede decirse de muchas otras secuencias. Esto afirma la hipótesis de que las transformaciones operan en un doble sentido: por un lado, para satisfacer las expectativas morales de la industria hollywoodense; por otro, para construir un relato típicamente hitchcockiano, en el que se dan cita el vibrante suspenso

caro al realizador y los brillantes golpes de efecto que lo erigieron en maestro de varias generaciones de cineastas.

5.2. Transformaciones en el punto de vista

Sin lugar a dudas, el punto de vista es uno de los aspectos más problemáticos al momento de transponer una obra literaria. Como señala Wolf, el cine «por las propias características del medio [...] es un cautivo de la imagen que necesita mostrar a quien narra, siempre que haya un personaje que asuma este rol y pertenezca al relato» (2001: 70). *Extraños en un tren*, la novela, alterna el punto de vista entre Guy y Bruno, de modo que tenemos una amplitud de perspectivas que permiten comprender mejor la naturaleza de las transformaciones que cada personaje sufre en el curso del relato. En *Extraño en un tren*, la película, por el contrario, la mayor parte de las secuencias están narradas desde el punto de vista de Guy —con excepciones como el crimen de Miriam, al comienzo— lo cual resulta lógico, pues él es el héroe del film: percibir la historia a través de este personaje implica identificarse con él y sentir antipatía por su enemigo.

5.3. Transformaciones de los personajes

Las alteraciones de las instancias narrativas de la novela se corresponden bien con la supresión de algunos personajes, bien con la inclusión de otros que no estaban en el original. Tanto el libro como la película rodean a las figuras principales —Guy y Bruno— de otras relacionadas con ellos a nivel familiar, social y «policial»:

Novela		Film	
Guy	Bruno	Guy	Bruno
Madre	Madre (Elsie)	Miriam Joyce (esposa)	Madre
Miriam Joyce (esposa)	Padre (Samuel)	Anne Morton	Padre
Anne Faulkner	Gerard (investigador)	Senador Morton	Barquero
Alex Faulkner	Dr. Packer	Bárbara Morton	Gente de Metcalf
Sra. Faulkner	Amigos	Capitán Turley (policía)	
Owen (amante esposa)	Herbert (mayordomo)	Leslie Henessy (policía)	
Amigos	Phil Howland (fiscal)	H a m m o n d (policía)	
Parientes	Testigos Metcalf	Invitados fiesta (señora Cunningham)	

En los dos casos se presenta a Bruno como un ser solitario, cuyo vínculo afectivo más importante es el que sostiene con la madre, personaje mucho más caricaturesco en la película que en libro. En cuanto a Guy, el film no hace ninguna mención a su madre — que vive en Metcalf— y modifica la conformación de la familia de su prometida Anne, además de hacer que pertenezca a la clase política. Esto contribuye a acentuar el posible arribismo de Guy¹², quien confiesa a uno de sus vigilantes que luego de un tiempo dejará el tenis para dedicarse a la política.

La transformación más relevante no tiene que ver, sin embargo, con estos traslados, sino con las caracterizaciones de Guy y Bruno. Como señala Sánchez Noriega, las novelas «que narran procesos psicológicos, estados de conciencia o como quiera que se llame al mundo interior de los personajes resultan difíciles de adaptar, porque el cine muestra acciones exteriores [...]» (Sánchez Noriega, 2000: 58)¹³. Hitchcock aludía a esta problemática en sus diálogos con Truffaut, y se quejaba de que en películas como esta —basadas en la acción— los personajes resultan planos, sin matices. Evidentemente, la película no puede dar cuenta de la complejidad psicológica de los personajes tanto porque carece del tiempo necesario para hacerlo como por la dificultad de mostrar el permanente juego de oposiciones entre los que los personajes dicen y piensan. Veamos un ejemplo, tomado del diálogo que mantienen Bruno y Guy en el tren, al comienzo de la novela:

NOTAS

12 | A Highsmith esta modificación le pareció totalmente inadecuada: «I thought it was ludicrous that he's aspiring to be a politician, and that he's supposed to be in love with that stone angel.» (Peary, 1988: s. p.). Quim Casas apunta que el «tierno amor por Anne, hija de un influyente senador, puede verse también como una nada disimulado golpe definitivo en la escalada social» (1999: 23). La caracterización del personaje no hace pensar, sin embargo, en una estrategia de esas características; justamente lo que se subraya de él son sus virtudes, y su triunfo es el triunfo de los valores que la sociedad más aprecia en un hombre.

13 | Sergio Wolf analiza de modo muy interesante esta cuestión: «Uno de los supuestos más usuales y divulgados es el que sostiene que la literatura es una disciplina que permite que el autor pueda extenderse más sobre el mundo interno, el pasado, los sueños e intuiciones de los personajes, sobre el espacio que los rodea, sobre todo lo que atañe a la descripción de ese mundo que construye. [...] lo que se problematiza es una cuestión de volúmenes, confrontando la materialmente más factible extensión de la literatura frente a la materialmente más económica del cine. [...] Es evidente que la "mayor extensión" de la novela pareciera auspiciar que el autor se mueva en una zona más libre para la construcción del mundo ficcional pero, como siempre, el problema se refiere al tipo de escritura y de mundo ficcional de que se esté hablando». (2001: 49). El autor da como ejemplo las extensas novelas de John Grisham, que se adaptan sin dificultad, y las breves de Thomas Bernhard, prácticamente

— [...] Pero en su vida habrá existido alguien a quien le hubiera gustado quitar de en medio, ¿no?
 —Pues, no.
 «Steve», recordó de pronto. En cierta ocasión había llegado a pensar en matarle. [...]
 —Seguro que sí. Se le nota. ¿Por qué no lo reconoce?
 —Puede que haya tenido alguna idea de ésas, fugazmente, pero jamás he tratado de ponerlas en práctica. Eso no está hecho para mí.
 —Ahí es exactamente donde se equivoca. Cualquiera persona es capaz de asesinar. (Highsmith, 2000: 30).

Confrontémoslo ahora con el mismo diálogo, transcrito del film:

BRUNO: Mi teoría es que todo el mundo es un asesino en potencia. ¿Nunca ha deseado matar a alguien? ¿Uno de esos inútiles con los que tonteaba Miriam?
 GUY: No se mata a nadie porque parezca inútil.
 BRUNO (dando un golpe sobre la mesa): ¿Qué es una vida o dos? Algunos están mejor muertos. Como su mujer y mi padre, por ejemplo. (Guy inclina la cabeza).

Si por un lado es imposible dar cuenta en el cine de los pensamientos de Guy mientras conversa con Bruno, otra evidencia se desprende de la comparación: mientras en el libro se muestra ya desde las primeras páginas la fina línea que separa, en el caso de Guy, el Bien y el Mal, en el film no queda duda de que Guy representa al primero, además de exhibir de modo elocuente virtudes como sentido común, mesura y racionalidad, frente a la perversidad y desequilibrio que distinguen a Bruno. Es sabido que Hitchcock, a pesar de todo, simpatizaba más con este personaje: « [F. T.] se nota claramente que prefirió al malo. A. H.: Naturalmente, sin ninguna duda» (Truffaut, 2000: 188); un cambio significativo en este sentido es la elegancia y simpatía que derrocha Bruno en la piel de Robert Walker¹⁴. La novela, en cambio, no ahorra detalles desagradables en la caracterización del personaje: «Además del insultante color anaranjado de las palmeras que adornan su corbata de seda verde [...], del tono pálido como la cera de su piel y de las uñas mordisqueadas hasta la carne viva, Highsmith describe un voluminoso grano coronándole la frente [...]» (Casas, 1999: 22). El Bruno de la novela es, con todo, y como señala Casas, un personaje relativamente «simple», pues a Highsmith le interesa más el complejo proceso que transforma a Guy en un asesino, en un *dobble* de quien en primer término debía entenderse como su enemigo.

Otra curiosa modificación de Hitchcock tiene que ver con la profesión de Guy: en el libro es un prometedor arquitecto, en la película un reputado tenista. Este cambio facilita que Bruno lo reconozca en el tren y sepa de antemano los detalles de su vida sentimental, difundidos en la prensa. A Highsmith le lleva más tiempo (alrededor

NOTAS

«infilmales». De este modo lleva la discusión al terreno no de las *cantidades* sino de las dificultades específicas que plantea la 'naturaleza escritural' de un texto.

14 | Aunque Hitchcock hubiera preferido a otro actor, la performance de Walker es brillante, al punto de que mereció el elogio de la misma Highsmith: «He was excellent. He had elegance and humor, and the proper fondness for his mother». (Peary, 1988: s. p.)

de treinta páginas) hacer que Bruno tome conocimiento de los problemas de Guy y utilice esta información para proponer el intercambio de asesinatos. Cabe decir entonces que, en la película, Guy y Bruno no son desconocidos absolutos, como sí lo son en el libro. La dedicación al deporte introduce además una variación considerable en el nivel de la metáfora: Highsmith quiere mostrar la paradoja de que un arquitecto, cuya tarea es planificar, organizar, dirigir, vea de pronto su vida convertida en un caos y sea incapaz de darle orden; Hitchcock, desentendido de estos matices psicológicos, apuesta por una dimensión lúdica, que le permite, además, construir una extraordinaria secuencia final¹⁵. La hipótesis de Boris Izaguirre de que el director hizo tenista a Guy para mostrar las piernas de Farley Granger carece de seriedad y fundamento como para ser atendida. Apunta, sin embargo, en una dirección interesante, que tiene que ver con el homoerotismo que —supuestamente— puede leerse entre líneas en el film.

En la novela, Bruno es evidentemente homosexual, aunque Highsmith no lo diga de forma explícita. Su fascinación por Guy, los regalos que le hace llegar, el injustificable acoso al que lo somete una vez que el otro ya ha consumado su parte del «plan» —y nada justifica, por tanto, que se tengan que ver—, su misoginia y la ausencia total de mujeres en su vida —con excepción de su madre—: todo indica inequívocamente su inclinación. Baste citar el pasaje siguiente:

—Estuve a punto de comprar una para mí [se refiere a una corbata], también, pero preferí que la tuvieses tú. Sólo tú, quiero decir. Son para ti, Guy.

—Gracias —dijo Guy.

(...) «Diríase que soy el amante de Bruno —pensó—, y que Bruno me ha traído un obsequio, una ofrenda de paz», (Highsmith, 2000: 208)

La película conserva la mayoría de las características apuntadas, pero el subtexto homoerótico está mucho menos definido que en *Rope* (1948). Izaguirre afirma lo contrario:

Durante todo el metraje Hitchcock juega con la sinuosa ambigüedad sexual de los protagonistas. Cuando Bruno, arropado en la hojarasca de Washington, queda con Guy para decirle que Miriam pertenece al más allá, se esconde tras la reja de una casa vecina. Allí acude Guy [...]. Un coche de policía llega al domicilio del tenista con el fin de informar sobre el crimen y la pareja se oculta en la sombra, muy juntos. Son los novios de la noche, la imagen criminal de lo gay [...] (Izaguirre, 2005: 100)

Varias objeciones pueden realizarse a este comentario. En primer lugar, no aclara de qué modo Hitchcock juega con la ambigüedad sexual, cosa que sí hace Highsmith en la novela. Izaguirre incurre, en este punto, en una hipérbole que cae por su propio peso. Aunque sin dudas la caracterización de Bruno hace pensar en un homosexual, no hay escenas que insinúen una proximidad afectiva —y mucho

NOTAS

15 | «En una de las escenas más recordadas del largometraje, Bruno deja caer accidentalmente el mechero en una alcantarilla y lucha por recuperarlo al tiempo que Guy juega un aterrador partido de tenis que debe ganar para correr hacia la estación de tren, volver a la Isla del Amor y coger a Bruno in fraganti. Es la típica narración paralela de suspense tan del gusto de Hitchcock» (Izaguirre, 2005: 101)

menos física— entre los personajes¹⁶. Por otro lado, Bruno y Guy no «quedan», sino que el primero intercepta al segundo cuando éste regresa a su casa. El acento no está puesto, en esta escena, en sugerir una «criminalidad gay», sino en jugar con los difusos límites entre inocencia y culpabilidad: «[Guy] traspasa [...] la verja que lo separa de Bruno y se pasa definitivamente al lado del delincuente y del delito». (Santamarina, 1999: 191). Observemos una descripción / transcripción de esta escena:

Guy se queda pensativo. Se oye el timbre de un teléfono que suena en la casa de Guy. Él y Bruno miran en la dirección de donde proviene el ruido.

BRUNO: ¿Qué pasa?

GUY: Mi teléfono.

BRUNO: Te van a dar una noticia, Guy.

En ese momento, llega un coche de la policía y se detiene frente a la casa de Guy. Éste retrocede y se esconde detrás del portón, junto a Bruno. Ambos observan que el policía sube las escaleras y llama a la puerta. Como no le responde, se va.

GUY: Haces que actúe como un criminal. ¡Loco estúpido!

La última línea del diálogo deja claro que el auténtico conflicto de Guy es proyectar sobre sí la culpa de Bruno, acentuada por el hecho de que el crimen cometido lo beneficia. Guy sabe que si llama a la policía puede verse involucrado: ¿por qué razón iba Bruno a matar a una desconocida? Hitchcock construye buena parte del film sobre la paradójica falsa culpabilidad de Guy, y la intensifica con su imposibilidad de acreditar una coartada. El momento más tenso es aquel en que Anne, atando cabos, sospecha que Guy ha contratado a Bruno para asesinar a Miriam:

ANNE (horrorizada): ¿Cómo le convenciste para hacerlo?

GUY: ¿Convencerle yo?

ANNE: Él mató a Miriam, ¿verdad? Dime, ¿verdad que la mató?

GUY: Sí. Es un maniaco. Lo conocí en el tren a Metcalf. Quería intercambiar asesinatos. Yo cometía el suyo, él el mío.

ANNE: ¿Cómo que el *mío*, Guy?

GUY: Leyó acerca de mí. Sabía de Miriam, de ti. Sugirió deshacerse de Miriam y yo matar a su padre.

ANNE: Sabías que decía tonterías.

GUY: No fue así. No le di importancia. Y ahora... el lunático quiere que mate a su padre.

ANNE: Es demasiado fantástico.

GUY: Sí, ¿verdad?

ANNE: Sabías lo de Miriam todo este tiempo.

GUY: Desde la primera noche. Él me dio sus gafas.

ANNE: ¿Por qué no llamaste a la policía?

GUY: Y que digan lo mismo que tú: «Sr. Haines, ¿cómo le convenció para hacerlo?». Y Bruno diría que lo planeamos juntos.

ANNE: Guy... ¿qué vamos a hacer?

GUY: No lo sé, Anne. No lo sé.

ANNE: Vamos adentro. Hennessy nos vigila.

GUY: Por eso no quería que supieras nada. Os quería proteger. A

NOTAS

16 | Una sola escena parece ser la excepción que confirma la regla. Es aquella que tiene lugar cuando Bruno irrumpe en casa de los Morton y provoca un desagradable escándalo «ahorcando» a una de las invitadas. Luego de este altercado, se desmaya y Guy lo lleva a otra habitación, en donde lo golpea: «Bruno cae en el sofá. Guy parece arrepentirse de haberlo golpeado de ese modo. BRUNO: No deberías haber hecho eso, Guy. GUY: Venga, componte. Bruno empieza a arreglarse la camisa. GUY: Espera, déjame. (Le arregla el lazo de su pajarita, lo mira a los ojos) ¿Tienes el coche? BRUNO: El chófer está fuera. GUY (guiándolo hacia la puerta): Muy bien, vámonos». Según Izaguirre, el gesto de Guy es el «gesto típico de una esposa ante un acto social importante para su marido» (2005: 100)

Bárbara, a tu padre. Como lo sabes, actúas culpable.

ANNE: Si habláramos con mi padre...

A diferencia de lo que sucede en la novela¹⁷, a Guy no le cuesta convencer a Anne de su inocencia: obsérvese que con unas pocas réplicas la muchacha queda satisfecha. La apariencia del joven no hace pensar en un asesino¹⁸ —situación muy similar a la de *Shadow of a Doubt* (1943)— de allí que quienes lo rodean se resistan a dudar de él. Incluso el policía que debe vigilarlo lo trata como si fueran amigos.

Algunos críticos sugieren que, con este juego de apariencias, Hitchcock se propuso mezclar las aguas del Bien y del Mal. Antonio Santamarina, por ejemplo, afirma que en la escena final «es imposible distinguir a uno del otro, al asesino del supuesto inocente. Un nuevo juego irónico del cineasta acerca de la imposibilidad de discernir el bien del mal y de la intercambiabilidad de ambos». (1999: 193). François Truffaut suscribe una hipótesis similar: «[...] los dos personajes podrían perfectamente llevar el mismo nombre, Guy o Bruno, pues evidentemente se trata de un mismo personaje dividido en dos» (Truffaut, 2000: 188). Disentimos con estas interpretaciones. Está muy claro qué representa cada personaje, y si bien al comienzo del film Guy le dice a Anne que sería capaz de matar a Miriam, nunca está en sus planes cometer el crimen *efectivamente*. Hitchcock coquetea con el intercambio de figuras, pero el Bueno y el Malo tienen sus roles asignados y, al final, cada uno ocupa el sitio que le corresponde.

La novela, en cambio, lleva al paroxismo la tesis de que no hay un «un bien y un mal absoluto (...)» (Highsmith, 2000: 254). La relación entre Bruno y Guy resulta fascinante porque lo que verdaderamente los une es la tendencia al Mal, exteriorizada en uno y violentamente reprimida en el otro, hasta que su fatídico encuentro con Bruno la haga emerger y destroce su existencia. Un interesante fragmento de uno de los capítulos finales condensa en pocas líneas el planteo básico del libro:

Tenía la sensación de que en él había dos individuos, uno de los cuales era capaz de crear y de sentirse en paz con Dios al hacerlo, mientras que el otro era capaz de asesinar.

«Cualquier persona es capaz de asesinar», le había dicho Bruno en el tren. ¿Se refería al hombre que dos años antes, en Metcalf le había explicado a Bobbie Cartwright el principio físico en que se apoyaban los puentes voladizos? No. Ni tampoco al hombre que había diseñado el hospital, incluso los almacenes, que se había pasado media hora discutiendo consigo mismo, la semana pasada, sobre el color que debía emplear para pintar una de las sillas del jardín. No, ninguno de ellos, sino el hombre que, la noche anterior, se había mirado en el espejo y durante un instante había visto al asesino, como quien ve a un hermano secreto. (Highsmith, 2000: 206)

NOTAS

17 | El ejemplo que sigue muestra cómo en el texto la sospecha de Anne es tan fuerte que ni siquiera se atreve a mencionarla: «Al ver que ella no decía nada, Guy se figuró que lo hacía simplemente porque lo que había notado Anne era demasiado monstruoso para mencionarlo» (Highsmith, 2000: 188)

18 | En la novela la autora hace explícita esta idea: «No debo de parecer un asesino —supuso—, con mi immaculada camisa blanca, mi corbata de seda y mis pantalones azul marino, y tal vez mi rostro fatigado no le parezca a nadie el de un asesino» (p. 276)

Resuenan, en estas palabras, ecos de *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*, mientras que el tratamiento del tema de la culpa hace pensar en Dostoievski. Cuando el fiscal pregunta a Gerard, investigador de la muerte de Samuel Bruno, de qué armas dispone para inculpar a Guy, éste le responde: «La culpa lo está torturando». (Highsmith, 2000: 249). El final del personaje en el libro se parece, como señala Quim Casas, a «un descenso a los infiernos de la culpa y la expiación». (1999: 26), y parece claro que Highsmith no simpatiza demasiado con él, puesto que lo deja en manos de la justicia. Bruno, en cambio, muere (¿se suicida?), pero ese desenlace no es trágico: en efecto, para Bruno la existencia carece de sentido¹⁹. Más aún, la reacción de Guy ante su muerte la resignifica como algo positivo: «Envidiaba a Bruno por haber muerto tan repentinamente, tan calladamente, tan violentamente, y tan joven. Y con tanta facilidad, como todo lo que Bruno había hecho». (Highsmith, 2000: 266). Matar a Bruno es acaso un ardid de parte de la escritora para no exponerlo a la Ley: ya hemos señalado la tendencia de Highsmith a que sus criminales «se salgan con la suya».

Los finales de Bruno y Guy en el film son muy distintos. La muerte del asesino es a todas luces un acto de justicia, mientras que el previsible «rescate» del bueno cumple la exigencia de reordenar el caos abierto por el Mal. Todo vuelve a estar en su sitio: el espectador puede respirar tranquilo. El código de censura de la época, sistematizado por la oficina Hays²⁰, no toleraba infracciones en este sentido. El Bien debía imponerse. Gonzalo Pavés se refiere a este tema en su libro *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas*:

[...] si se presentaban actos execrables, condenables desde el punto de vista de la ética, debían existir simultáneamente otras acciones que actuaran, bien a través del justo castigo, bien a través de la reforma o regeneración del pecador, como contrapunto de la existencia del mal y el pecado. El culpable debía ser siempre castigado, la audiencia no podía, en ningún caso, identificarse con el criminal o con el pecador, ya que como establecía el Código 'en la presentación del bien y el mal nunca debe prestarse a la confusión'. (2003: 259)

Indudablemente, el universo moral de Patricia Highsmith no respondía a las reglas que los guardianes de la moral de la época habían diseñado. La finalidad de su literatura no es la de tranquilizar conciencias, sino movilizarlas, sacarlas de sus lugares habituales²¹. Hitchcock, por su parte, cumple con lo que se espera de él a nivel ético pero no se desentiende tampoco del asunto, solo que le preocupa más el código del espectáculo: hacer un film que amarre al espectador a su asiento y lo mantenga expectante hasta el final de la proyección.

NOTAS

19 | «Había puesto fin a una vida. Mas nadie sabía qué era la vida, todo el mundo la defendía, era lo más valioso, pero él había arrebatado una. Aquella noche había tenido noción del peligro, de que le dolían las manos, del temor a que ella hiciese ruido, pero en el instante de sentir que la vida se le escapaba a la víctima, todo lo demás se había borrado y sólo le había quedado la realidad, la misteriosa realidad de lo que estaba haciendo, el misterio y el milagro de poner fin a una vida. La gente hablaba del misterio del nacer, del principio de la vida. ¡Pero eso era muy fácil de explicar! ¡De la unión de dos células embrionarias! Pero ¿y el misterio de poner fin a una vida? ¿Bastaba con apretar el cuello de una chica para que su vida se interrumpiera? Bien mirado ¿qué era la vida?» (Highsmith, 2000: 109).

20 | El Código Hays es el código de censura que inauguró la MPPA. — Asociación de Productores Cinematográficos de los EEUU— el 31 de marzo de 1930 y que hasta 1956 no alteró su contenido. Fue derogado en los años 60.

21 | «La pasión del público por la justicia me resulta aburrida y artificial, porque ni a la vida ni a la naturaleza les importa que se haga o no justicia. El público, al menos el público en general, quiere presenciar el triunfo de la ley, aunque al mismo tiempo le gusta la brutalidad. Sin embargo, la brutalidad debe estar en el bando bueno. Los héroes—detectives pueden ser brutales, sin escrúpulos sexuales, pueden pegar patadas a las mujeres, y seguir siendo héroes populares, porque se supone que andan persiguiendo algo peor que ellos mismos» (Highsmith,

¿Puede hablarse, entonces, de una intersección de universos de escritora y director, tal como lo plantea Sergio Wolf?: «[...] un gran cineasta —escribe el crítico— puede mantener con celo el orden del relato, pero al desplegar su propio universo personal por medio de las potencialidades del otro medio, logra no ya enmascarar aquel pasado literario, sino transformarlo al punto de hacerlo desaparecer». (Wolf, 2001: 133). No parece que estas palabras se ajusten a la versión de Hitchcock de *Extraños en un tren*. El director inglés ha partido del esquema argumental de la novela para elaborar a partir de ella una obra completamente nueva. En este sentido, puede afirmarse que, si hay una traición, se trata de una traición fructífera, pues no cabe duda que los resultados del film están a la altura de las mejores obras del realizador. Highsmith, por su parte, debió esperar algunos años para que sus simpáticos criminales pudieran burlar a la ley en la pantalla.

NOTAS

1987: 31)

Bibliografía

- CASAS, Q. (1999): *Extraños en un tren. La parada de los monstruos*, Barcelona: Libros Dirigido
- COMA, J. (1987): «El encanto de Miss Highsmith» Epílogo en Highsmith, P. *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, Barcelona: Círculo de lectores, 78-83
- DALMAU, S. y BADOSA, L. «Entrevista a Patricia Highsmith», Blog, [29/06/09], <<http://pfjclplanells3.spaces.live.com/blog/cns!245C34DA2DB9AB61!1488.trak>>
- FAGNANI, F. (1999): «Prólogo» en Highsmith, P., *Tres cuentos*, Buenos Aires: Trespuntos
- GRACIDA, Y. (2004): «Patricia Highsmith: de Hitchcock a Cavani», *Quimera. Revista de Literatura*, 251, 13-16
- GÓSalVEZ, E. (2005): «Diez años sin Patricia Highsmith», *Libertad Digital Suplementos*, [18/05/09], <<http://libros.libertaddigital.com/diez-anos-sin-patricia-highsmith-1276229620.html>>
- GREENE, G. (1990): «Introducción» en Highsmith, P., *Once*, Barcelona: Planeta
- GUZNER, S. (2006) «Reseña de El temblor de la falsificación», Leedor.com, [24/05/09], <http://www.leedor.com/notas/1835---patricia_highsmith.html>
- HIGHSMITH, P. (1987): *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, Barcelona: Círculo de lectores
- HIGHSMITH, P. (2000): *Extraños en un tren, traducción de Jordi Beltrán*, Barcelona: Anagrama
- INDEGAAY, P. (2003): «Epílogo» en Highsmith, P., *Una afición peligrosa*, Barcelona: Anagrama
- IZAGUIRRE, B. (2005): *El armario secreto de Hitchcock*, Madrid: Espasa
- PAVÉS, G. (2003): *El cine negro de RKO. En el corazón de las tinieblas*, Madrid: T. & B. Editores
- PEARY, G. (2004): «Patricia Highsmith», *Gerald Peary*, [24/05/09], <<http://www.geraldpeary.com/interviews/ghi/highsmith.html>>
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós
- SANTAMARINA, A. (1999): *El cine negro en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial
- TRUFFAUT, F. (2000): *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza Editorial.
- WOLF, S. (2001): *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires: Paidós

NOT SO STRANGERS. PATRICIA HIGHSMITH ACCORDING TO ALFRED HITCHCOCK

Jorge Luis Peralta

PhD Candidate in literary theory and comparative literature

Universidad Autónoma de Barcelona. Maec - Aeci

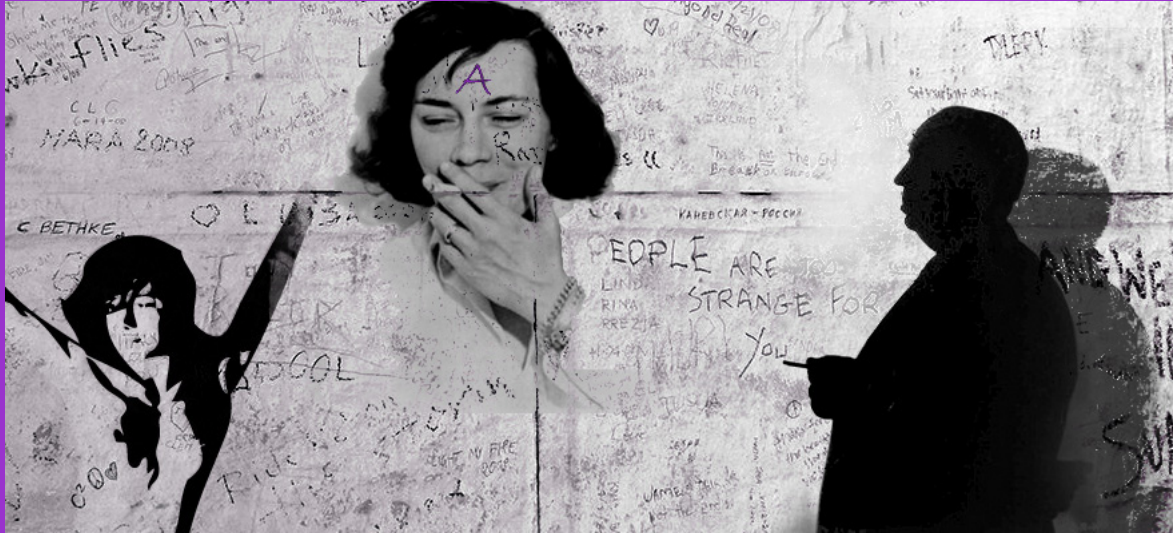
Recommended citation || PERALTA, Jorge Luis (2010): "Not so strangers. Patricia Highsmith according to Alfred Hitchcock" [online article], *452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 3, 148-170, [Consulted on: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/en/jorge-luis-peralta.html> >.

Illustration || Silvia Gómez.

Translation || Sara Hernández Pozuelo

Article || Received on: 28/03/2010 | International Advisory Board's suitability: 21/04/2010 | Published on: 07/2010

License || Creative Commons Attribution Published -Noncommercial-No Derivative Works 3.0 License



Abstract || In this work I propose to analyze how the cinematographic transposition of *Strangers on a train* has changed the suffocating amoral world of Patricia Highsmith in a typical *Hitchcockian* frantic suspense story, blurring the darkest edges of the characters and situations of the original novel. The aim is not to determine whether the film is «more», «better» or «worse» than the text –an unproductive enterprise– but to reflect on the operations made by the director to seize the literary work and make of it a film that responds to his own vision of the world and of cinema.

Key-words || Cinematographic transposition | Moral | Alfred Hitchcock | Patricia Highsmith.

0. Introduction

Transposition from literature to celluloid of Patricia Highsmith's intricate narrative spaces has been more or less appropriate¹. While in novels and stories the complex psychology of characters has enough space for progressive developing, it often boils down to its basic lines in its cinematographic version. In this regard, *Strangers on a Train* is a paradigmatic case. Despite the fact that this film is one of the masterpieces of Alfred Hitchcock's filmography, many aspects of the novel were obviously modified in order to mitigate or minimize its sordidness and moral ambiguity. While the novelist develops the theory supporting the idea that anyone is potentially capable of murdering, the film draws a much more classic conflict without losing the disturbing nature: the opposition of two figures —clearly personifying Good and Evil where the latter will unfailingly end up defeated. The moral contamination of the «good» character which occurs in the novel is virtually eradicated in the film, undoubtedly according to the censorship code that governed cinema in those days, and also to Hitchcock's narrative decisions: he parts with the devious psychologic analysis for the benefit of a streamlined plot, based rather on actions than on words. We will herewith review the cinematographic strategies adopted by Hitchcock for building, on the basis of the original text, an all-new work shorn of the moral approach of the former.

1. The deep water of Patricia Highsmith

It is platitudinous including Patricia Highsmith's work within the field of crime fiction, specifically the novels with some psychologic tone. It is also platitudinous highlighting that her books use to evade the generic prisons and travel vague and ambiguous paths. When her uncollected scattered stories were published in 2002², they provided an extra reason for not defining the author as a «suspense writer»; however, just thinking in her novel *Edith's Diary* (1977) is enough to understand that her genre is merely the literature, as she endeavors to clarify: «Como ejemplo de lo que quiero decir al hablar de categorías, citaré [...] mi primer libro, *Extraños en un tren*, que era simplemente “una novela” cuando lo escribí y, pese a ello, al publicarlo le pusieron la etiqueta de “novela de *suspense*”. A partir de entonces todo lo que escribía era incluido en la categoría de “*suspense*” [...]» (Highsmith, 1987: 72). From these words must not follow the idea that Highsmith renounces *suspense* —actually the quote is excerpted from the curious «manual» where she discusses this topic³; what really annoys her is the reductionist nature of the label. As Fernando Fagnani argues, the author may need the crime

NOTES

1 | All critics agree that the best cinematographic versions of her work are René Clément & Anthony Minghella's *The talented Mr. Ripley: A plein soleil* (1960) and *The talented Mr. Ripley* (1999) respectively; as well as Wim Wenders' version of *Ripley's Game*, renamed as *Der amerikanische Freund* (1977). Other examples include Claude Chabrol's *Le cri du hibou* (1987), Claude Autant—Lara's *Dites lui que je l'aime* (1977), Michel Deville's *Eaux profondes*, (1981), Liliana Cavani's *Ripley's Game* (2002), and Roger Spottiswoode's *Ripley Under Ground* (2005).

2 | These stories were published in English on only one volume, entitled *Nothing That Meets the Eye*. Instead, the Spanish edition consisted of two different volumes: *Pájaros a punto de volar* and *Una afición peligrosa*, both by the publisher Anagrama.

3 | «*Suspense*». *Cómo se escribe una novela de intriga*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1987. English original version is entitled *Plotting and Writing Suspense Fiction*, and was first published in 1966, though the author made some amendments in 1972 and 1981.

scene, since it would be imposible to assimilate her characters in a different context: «serían imposibles de asimilar en otro contexto» (Fagnani, 1999: 10-11). In any case, it is obvious that the crime novels and stories generally prevail in her work, which confirms that she is specially related to crime world. Well now, what sets her apart from the other writers of this genre? Her way of working with this universe: «Asesinos, psicópatas, merodeadores nocturnos, etcétera, están muy vistos, a menos que se escriba sobre ellos de un modo que sea nuevo» (1987: 72). There are several distinctive elements in her crime fiction. First, the trend toward exhaustive description of environments and characters, which is critical in the psychologic analysis representing the cornerstone of her stories. Though wide digressions may seem insignificant, they are always related to the purpose of creating a tension atmosphere whose final burst will knock down the stability supported until that moment: «Su inconfundible narrativa, de estilo amodorrado y cansino, es neutral sólo en apariencia, puesto que ese buscado — y perfectamente logrado — *laissez faire* resulta tan ingenuo como la paciencia de una araña elaborando baba y tejiendo su tela con un propósito letal». (Guzner, 2006: s.p.).

Highsmith's prose does not show remarkable technical innovations or linguistic feats. Thus the schizophrenic personality of her texts does not derive from narrative experimentation, but from the particular view of the human nature concluded from them. Her fiction is full of complex, amoral, lonely and prone-to-imbalance people. The writer's talent lies in her tactic of putting the reader on these creatures' side, even if the acts they commit are morally questionable on many occasions. Rather than drawing a dividing line between Good and Evil, Highsmith subtly superposes them and avoids establishing value judgments. In the words of Graham Greene, it is a world without morals: «un mundo sin finales morales, que no tiene nada en común con el mundo heroico de sus pares, Hammett y Chandler, [as well as] sus detectives [...] no tienen nada en común con los detectives románticos y desilusionados que [...] siempre acabarán venciendo al mal» (Greene, 1990: 7). According to this view, Highsmithian (anti) heroes have the rare advantage of escaping the jaws of the law. In this regard, this privilege is boosted by their charming appearance and their ability to bewitch people around them. Whichever their name is Tom Ripley, Howard Ingham, Robert Forrester, or Bruno Anthony, they (almost) always manage to get their own way. This does not mean that Evil wins. In the aforementioned *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga* (original title: *Plotting and Writing Suspense Fiction*), Highsmith declares:

[...] art has nothing to do with morality, convention or moralizing. (1987: 16)

[...] a mí me interesa la moral, a condición de que no haya sermones. (1987: 75)

The lack of convention or moralizing does not imply a lack of some idea of morality underlying the texts. The thing is that this idea parts precisely with usual canons. Highsmith finds a «moral unpredictability» in human beings whose results may be chaotic — as proved by several novels, but she does not judge hastily. In many instances, crimes committed by her characters are justified by the fact that victims are as repulsive as their victimizers (or even more), as in *Strangers on a Train*⁴. However, the author's gun is pointed towards society as a whole rather than towards these individuals who are capable of robbing or murdering at a given moment: «en este mundo de gente colérica y asesinos contratados, que en el siglo xx no son distintos de la gente colérica y los asesinos contratados de siglos antes de Cristo, ¿le importa a alguien quién mata y quién es muerto? Al lector le importa, si los personajes de la historia merecen que se preocupen por ellos». (Highsmith, 1987: 76). What really worries the writer is the insensibility of a society where crime is commonplace to such an extent that it generates indifference. Both in crime fiction and in non-crime fiction, she harshly criticizes the contemporary ways of life provided they end up becoming mechanisms that suffocate and stunt people's lives. The main characters of her stories typify the alienation and satiety of an existence felt as irrational. Highsmith's aim is not to make apologia of depraved persons and murderers, but to draw attention to a society whose bad practices distort people's life and lead them to brutal and desperate behaviors. *Strangers on a Train*, her first novel, already developed this topic, which was later picked up, improved, and carried one step further in Ripley's saga and in novels as *The cry of the Owl* (1962) or *The Tremor of Forgery* (1969).

2. The Talented Mr. Anthony

Highsmith began her writing career during the 1940s. As Paul Indegaay points out, the first years were very hard: «Puede decirse que incluso cuando era estudiante, ya conocía bien el valor de la literatura como mercancía» (Indegaay, 2002: 291). This initial itinerary is marked out by numerous rejections and a few successes, and ends in 1950 with the publishing of *Strangers on a Train*. Therefore, when Alfred Hitchcock bought the novel's royalties Highsmith was completely unknown in the literary scope of that time.

NOTES

4 | This makes reference to the oppressive father of Bruno (Samuel Bruno) and to Miriam, Guy's wife, who refuses to divorce in order to benefit from his new economic situation.

5 | «Me gusta mucho que en los argumentos haya coincidencias y situaciones casi (pero no del todo) increíbles, como, por ejemplo, el plan audaz que en el primer capítulo de *Extraños en un tren* un hombre propone a otro al que apenas conoce hace un par de horas [...]» (Highsmith, 1987: 31). In this regard, the author is very close to Alfred Hitchcock. In his conversations with the director, François Truffaut says to him: «En sus películas hay a menudo, y de manera particular en *Extraños en un tren*, no sólo inverosimilitudes, no sólo coincidencias, sino también una gran cantidad de cosas arbitrarias que se transforman en la pantalla en otros tantos puntos fuertes gracias únicamente a su propia autoridad y a una lógica del espectáculo, totalmente personal», and Hitchcock replies: «Esta lógica del espectáculo no es otra cosa que las leyes del suspense» (Truffaut, 2005: 188).

Strangers on a Train set the scene of a narrative space that in spite of its multiple branches rested upon similar principles throughout twenty novels and numerous volumes of stories. The starting point is a simple premise⁵, described by the author as follows: «Dos personas acuerdan asesinar a sus enemigos mutuos, lo que les proporcionará una coartada perfecta». (Highsmith, 1987: 5). This «plot root» embodies the theory supporting the idea that anyone is capable of murdering, again exposed in *The Tremor of Forgery* or *Ripley's Game* (1974), to mention but a few examples. The author refers to this idea in an interview by Miguel Dalmau and Lali Badosa:

E: El hecho de hacer agradable a un criminal... ¿no es un mecanismo de antiangustia, una forma de ahuyentar los propios fantasmas?

PH: No, en absoluto. Yo nunca tuve instintos asesinos. No necesito exorcismos.

E: Quizá usted no, pero a lo mejor es una forma sutil de decirnos que nadie está a salvo, que todos podemos cometer un asesinato.

PH: Eso desde luego. Todos podemos cometer un crimen en un momento determinado. (Dalmau & Badosa, circa 1990: s. p.)

If we notice the date of the dialog, we will be able to substantiate the consistency upholding Highsmith's literary career, since the same concept expressed here had been «fictionalized» forty years before in her first novel. This excerpt makes reference as well to another basic principle of the author: The criminals must have a seductive look capable of attracting their fellows. In this connection, this is what she says in *Suspense*: «es posible hacer que un héroe-psicópata sea totalmente repugnante y, pese a ello, resulte fascinante precisamente por su depravación. Estuve muy cerca de lograrlo con Bruno en *Extraños en un tren* [...]» (Highsmith, 1987: 26). The partial failure mentioned by the writer is related to the fact that in this novel Guy morally counterpoises Bruno, though he ends up «corrupting» and resembling him. In that spirit, it can be stated that Bruno Anthony is a kind of draft figure of Tom Ripley⁶, the main character of the following five novels, whose amorality is appropriately disguised as a suspicion-proof charm. Ripley does not need anyone offsetting his «evilness», for he is charming enough to win the affection of the readers: «Si tiene que haber "identificación del lector", término del que ya estoy bastante cansada, entonces conviene dar al lector uno o dos personajes secundarios (preferiblemente un personaje que no sea asesinado por el héroe-psicópata) con los que pueda identificarse». (Highsmith, 1987: 27).

Another constructive element used in *Strangers...* and picked up then for the following works is the point of view of manipulation. Highsmith alternates Bruno and Guy focus in order to offer an interesting counterpoint that explains the complex evolution of each

NOTES

5 | «Me gusta mucho que en los argumentos haya coincidencias y situaciones casi (pero no del todo) increíbles, como, por ejemplo, el plan audaz que en el primer capítulo de *Extraños en un tren* un hombre propone a otro al que apenas conoce hace un par de horas [...]» (Highsmith, 1987: 31). In this regard, the author is very close to Alfred Hitchcock. In his conversations with the director, François Truffaut says to him: «En sus películas hay a menudo, y de manera particular en *Extraños en un tren*, no sólo inverosimilitudes, no sólo coincidencias, sino también una gran cantidad de cosas arbitrarias que se transforman en la pantalla en otros tantos puntos fuertes gracias únicamente a su propia autoridad y a una lógica del espectáculo, totalmente personal», and Hitchcock replies: «Esta lógica del espectáculo no es otra cosa que las leyes del suspense» (Truffaut, 2005: 188).

6 | It seems as if Highsmith had «polished» in Ripley all of Bruno's unfinished features. Outwardly, Bruno is not absolutely charming, for the author describes him at the beginning of the novel as having a horrible spot in the middle of the forehead and his nails bitten and raw; In contrast, Ripley is a model of tidiness and good taste. Yet other features are preserved: the sexual ambiguity, the in-cold-blood way of murdering, and the aquaphobia. This last motif appearing in the entire Ripley's saga is already present in *Strangers on a Train*. Actually, Bruno drowns. A reminiscence of this can be found in the last part of the saga, entitled (not casually) *Ripley Under Water* (1991), where Highsmith saves Ripley from death.

character: «Utilizar dos puntos de vista —como hice en *Extraños en un tren*, los de los dos jóvenes protagonistas, tan distintos uno del otro [...]— puede producir un cambio muy entretenido de ritmo y ambiente. Por esto prefiero que la novela describa el punto de vista de dos personas, si es posible». (Highsmith, 1987: 49).

There is another topic appearing in *Strangers on a Train* used again by the writer later in other novels: the tense and ambiguous relationship between two men bound by a secret, being usually a crime —a theft, a forgery, a murder:

El tema que yo he utilizado una vez y otra en mis novelas es el de la relación entre dos hombres, normalmente de carácter muy distinto, a veces un contraste obvio entre el bien y el mal, otras veces simplemente dos amigos cuyas respectivas maneras de ser son muy diferentes. Hubiera podido darme cuenta de ello yo misma al llegar a la mitad de *Extraños en un tren*, pero fue un amigo, un periodista, quien me llamó la atención sobre ello cuando yo tenía veintiséis años y acababa de empezar la citada novela [...]. (Highsmith, 1987: 74)

Strangers... reflects the first modality stated by the author (an obvious contrast between Good and Evil), though contrast becomes gradually, as the story advances, a strange mix where Good and Evil cannot be distinguished anymore. It is precisely this aspect, along with its plot and theme derivation, the one that Hitchcock decided to modify in its cinematographic transposition. Heretofore I have sought to explain the importance of the novel as a starting point of the author's narrative system, and as a pattern of a world view, which are maintained and confirmed in subsequent books.

3. From Highsmith to Hitchcock

While the word *strangers* suggests a double meaning in the book's title (it makes reference both to people who are unfamiliar or unknown to each other and to strange or eccentric beings), the same word in the film's title implies this second meaning only tangentially. Hence the cinematographic characters of Bruno and Guy do not seem «so» strangers as the ones of the novel. How has been reduced that *strangeness*? For answering this question we must define the theoretic and methodological parameters from which the analysis is being raised, in order to avoid the clichés that (problematic) relationship between cinema and literature entails.

First, according to Sergio Wolf's approach in *Cine / Literatura. Ritos de pasaje* (2001), we prefer the concept of «transposition» to

«adaptation». The controversy on both terms is not a trivial issue. In *De la literatura al cine*, José Luis Sánchez Noriega defines adaptation as follows:

[...] proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico. (Sánchez Noriega: 2001: 47)

In contrast, Sergio Wolf suggests not to use this word, arguing that it refers to two concepts: a medical and a material one:

Remite a la jerga médica en la medida en que la literatura haría las veces de objeto díscolo, inasible o inadaptable, aquello que no consigue integrarse a un sistema. De modo complementario, el cine sería lo establecido, el formato rígido y altivo que exige que todo se subordine a él. [...] La palabra *adaptación* tiene también una implicancia material, porque se trataría de una adecuación de formatos, o si se prefiere, de volúmenes. [...] La literatura estaría representada por el formato duro que pierde sus rasgos característicos, su especificidad, en una maquinación conspirativa que aspira a destruir a su autonomía. (Wolf, 2001: 15)

This critic considers «transposition» as the right term to define the process of translating literature into cinema, implying the idea of transfer or transplantation from one place (the literary work) to another (the film), without losing sight of their condition of different systems or environments. To transpose means to «forget while remembering»: in the screen does not appear the book but the reading that the scriptwriter, the director and the actors made of it. After all, transposition is nothing but a version: «en todo caso, puede inscribir su nombre en letras mayúsculas si el objeto literario al que se aferra goza de prestigio artístico». (Wolf, 2001: 78). Wolf does not consider «loyalty» and «betrayal» as productive ideas, since they merely explore the quantitative dimension of changes, instead of investigating the causes and effects of such changes. Eagerness to stick to the original text has often resulted in films devoid of personality or completely shorn of the «spirit» of the original work. Therefore, the challenge consists of taking into consideration the material dimension of cinema (its language), leaving aside the preconception of films as literature despoilers or mutilators, and analyzing instead the procedures by which directors make the texts theirs. Loyalty is only useful when thought of as a kind of relationship: «modos de apropiación respecto del sentido de las operaciones y los caminos por los que transitó el cineasta para vincularse con el material literario

[...]» (Wolf, 2001: 80).

Another relevant theoretic aspect is the level of prestige of the literary work selected for transposition. Sánchez Noriega points out that «second-rate» literary works are easier to adapt: «la palabra se limita prácticamente a ser soporte de la historia, puro instrumento que vehicula sucesos y acciones —sin el poder evocador que tiene en las grandes obras literarias—» (Sánchez Noriega, 2000: 57). I am not seeking to solve the question of how to distinguish between «major» and «minor» literature, but this is an interesting issue for analyzing connections between Hitchcock and Patricia Highsmith. Actually, as stated before, the author was completely unknown when her novel got published, and her popularity derived just from the filmic version performed by the director of *Spellbound*.

As everybody knows, when selecting literary works Hitchcock preferred *minor* texts, like Robert Bloch's *Psycho*, Pierre Boileau and Thomas Narcejac's *The Living and the Death*, Winston Graham's *Marnie* or Daphne Du Maurier's *Rebecca* and *The Birds*. He explained himself the reason for choosing authors and texts considerably far from being «literary classics» to François Truffaut in one of their many talks:

[...] no lo haré nunca [rodar *Crimen y castigo*] porque es precisamente la obra de otro. A menudo se habla de los cineastas que, en Hollywood, deforman la obra original. Mi intención es no hacerlo nunca. Yo leo una historia sólo una vez. Cuando la idea me sirve de base, la adopto, olvido por completo el libro y hago cine. Sería incapaz de contarle *Los pájaros* de Daphne Du Maurier. Sólo la he leído una vez y muy rápidamente. (Truffaut, 2000: 64-65)

It seems clear that Hitchcock considered literature merely as a trigger of an all-new work. In this regard, reference to Dostoevsky is obvious. *Crime and Punishment* is «already» a work, so it is impossible to recreate it. It follows from his words a certain respect, almost reverence, towards «serious» literature represented by authors as the Russian writer: «Lo que yo no comprendo es que alguien se apodere realmente de una obra, de una buena novela cuyo autor ha empleado tres o cuatro años en escribir [...]. Se manipula el asunto [...], el autor se diluye en segundo plano. No se piensa más en él». (Truffaut, 2000: 65). Choosing less important literary names, he carries the *authorship's* weight in his own work: there is no risk of manipulation or deformation since these works are not too demanding. He is the author; he takes an idea or scheme from the book, which will be the activator of his peculiar cinematographic machinery. Highsmith case is a curious one: as stated before, she was linked to suspense genre just due to her novel *Strangers on a*

Train, and managed to be accepted over time simply as a literature writer. When Hitchcock became interested in the novel, she was just a beginner; this is why he chose her and, following his usual method, excerpted the parts he judged more suitable to his cinematographic purposes. Nowadays, any transposition of Patricia Highsmith must cope with the prestige linked to her work and to the previous transpositions which are only a few, but set an interesting corpus for visually considering the author.

Hitchcock faced *Strangers on a Train* challenge after two significant box-office flops: *Under Capricorn* (1949) and *Stage Fright* (1950). The difference here is that he chose that novels himself⁷: «Era un buen material para mí» (Truffaut, 2000: 182). It is easy to guess why he considered this good material: The plot of *Strangers...* bears similarity with the plot of other Hitchcock films where a man's life is suddenly altered by a number of extraordinary events; look, for example, at *I confess* (1952), *Wrong Man* (1957), or *North by Northwest* (1959). The trouble with the novel lied predictably in scriptwriting. As Truffaut told to Hitchcock, it would probably be very hard to adapt the novel: «probablemente muy difícil de adaptar» (Truffaut, 2000: 182). The script's draft was performed by Hitchcock himself and Whitfield Cook; The celebrated novelist of crime fiction Raymond Chandler undertook the final script based on this material. However, the novelist's work did not satisfy the director, who entrusted Czenzi Ormonde with its rewriting. Besides, Alma Reville (Hitchcock's wife) and Barbara Keon participated in dialog writing (Casas, 1999: 39). Despite the efforts of all people involved, Hitchcock was not completely sure about the end result: «Si el diálogo hubiera sido mejor, hubiéramos tenido una caracterización más lograda de los personajes. El gran problema de este tipo de películas es que los personajes principales tienen tendencia a convertirse en simples figuras» (2000: 187). This remark allows to glimpse one of the most problematic areas of the film regarding the original work. Before plunging into the analysis, it pays off referring briefly to Highsmith's approach to cinema in general and to Hitchcock's film in particular.

In an interview offered to *Sight and Sound* magazine, Highsmith brought into relief her lack of interest in cinema. She stated that she barely watched movies, that she had no favorite one (with the possible exception of *Gone with the Wind*), and that she did not really care about what the directors did with her books:

NOTES

7 | «Parece ser que Alfred Hitchcock [...] leyó la novela de Patricia Highsmith en abril de 1950, muy pocos días después de su publicación, y ordenó inmediatamente a sus agentes que compraran los derechos, pero pidiéndoles que no dijeran quién estaba detrás de la posible adaptación. [...] el 20 de abril se cerró el trato por la módica suma de 7.500 dólares, cantidad que satisfizo sobremanera a Hitchcock pero indignó a la autora de la novela». (Casas, 1999: 28). Boris Izaguirre gives the same interpretation in his book *El armario secreto de Hitchcock*: «Para no repetir la ingenuidad en la compra de *Rebeca*, que resultó realmente cara, Hitchcock mandó a otra persona, a uno de sus asistentes, con el fin de que hiciera la puja por él y así conseguirlos más baratos. Cuando Highsmith se enteró de la argucia, se enfureció con toda razón [...]» (Izaguirre, 2005: 97). However, the idea of an alleged indignation of the writer concerning the economic aspect is contradicted by herself: «That wasn't a bad price for a first book, and my agent upped it as much as possible. I was 27 and had nothing behind me. I was working like a fool to earn a living and pay for my apartment. I didn't hang around films. I don't know if I'd ever seen Hitchcock's *The Lady Vanishes*» (Peary, 1988: s. p.)

film directors can do what they want with her books, once she has signed the contract. Especially since she isn't interested in doing the scripts herself. «I started screenplays two or three times, and I can assure you that I failed. I don't think in the way a playwright thinks. So if people have bought something of mine, they know by now that I will decline writing it for the movies. Anyway, I don't want to know movie directors. I don't want to be close to them. I don't want to interfere with their work. I don't want them to interfere with mine» (Peary, 1988: s.p.)

In spite of this indifference towards filmmakers, Highsmith has shown signs of some dissatisfaction with *Strangers on a Train*. In *Suspense*, when referring to films based on her books she declares with a subtle irony: «Creo que las mejores son la ya venerable *Extraños en un tren*, de la que Hitchcock nunca permitió que se hiciera una segunda versión; *A pleno sol*, basada en la novela del mismo título, la primera de la serie de Ripley; y *El amigo americano* [...]» (Highsmith, 1987: 57). Noting Hitchcock's refusal to make a new version⁸, the author emphasizes the impossibility of an interpretation closer to the moral universe of her text. Furthermore, her last personal assistant Elena Gosálvez gathers in an article the following statement: «[Hitchcock] cambió mi novela —me confesó—, pero siempre le estaré agradecida porque gracias a él pude seguir escribiendo y viviendo de escribir» (Gosálvez, 2006: s.p.). From this words it follows that Highsmith does not completely disapprove of the Hitchcockian reading of her work, but neither does she agree with him. In the words of Gosálvez: «pudo aceptar que la moral hollywoodense de la época no permitiera que el malo se saliera con la suya: para ella el antihéroe tenía que triunfar, al menos a primera vista». (2006: s.p.).

4. Alfred Hitchcock, registered trademark

All criticism and commentary on *Strangers on a Train* agree on the director's mastery at the initial stretch of the film. The film starts with several alternated shots where we can see two pairs of feet moving in a similar way: they get off a taxi and enter a train station. There is a contrast between the sober black shoes of one of the characters and the bright and colorful shoes of the other one. Immediately there is a travelling over the crossing at the station, until the train moves forward in one of the two tracks in front of it. Inside the coach, the camera follows again the protagonists' feet, getting closer from opposite directions, until an almost imperceptible contact introduces them to one another and to the audience. With this brilliant visual concept, not only Hitchcock is covering a situation which takes up several pages on the novel, but also is skillfully illustrating the motion binding Guy Haines and Bruno Anthony. The destinies of these young men are irretrievably linked from this fortuitous meeting, and provoke

NOTES

8 | Although, strictly speaking, there has not been made any other filmic version of the novel, there has been made two remakes of Hitchcock's: *Once You Kiss a Stranger* (Robert Sparr, 1969) and *Once You Meet a Stranger* (Tommy Lee Wallace, 1996). Danny De Vito's *Throw Momma From The Train* (1987) makes also allusion to Hitchcock's film and Highsmith's novel (Cf. Casas, 1999: 59-65).

a number of duplicities that will be kept until the end, both in the film and the book.

Hitchcock builds the story on the basis of dynamism; characters are continuously moving, in many different vehicles: trains, taxis, boats, carousels, buses. This makes *Strangers on a Train* become a kinetic film. The book also reflects some idea of movement from its beginning⁹: «El tren avanzaba impetuosamente, con ritmo furioso y entrecortado. Tenía que detenerse, cada vez con mayor frecuencia, en estaciones de poca monta donde permanecía unos momentos esperando con impaciencia la señal para volver a embestir la pradera. Pero su avance apenas se notaba». (Highsmith, 2000: 9). In the text, the train is a metaphor of an unstoppable power: once embarked on crime crossing, neither Bruno nor Guy will be able to escape. The first lines introduce a dual game which is violently powerful even if it develops almost unnoticeably; actually, this could be a good description of the novel's narrative strategy: a slow course whose brutal effects will be noticed only at the end¹⁰.

Hitchcock's decision to avoid Highsmith's prose detours is reasonable, and also consistent with his notion of cinematographic *suspense*, whose key rule is «What is happening next?»: (Truffaut, 2000: 66). In contrast, Highsmith's reading suggests another question: «Which will be the effects of what is *happening now*?» According the director, short stories conform the only literary genre «comparable» to cinema, since both prevent reader/audience from resting: «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». (2000: 66). Now we have gone back to the example mentioned at the beginning: the visual resolution of certain aspects of the novel does not mean a «betrayal» but rather a reformulation. Truffaut wisely describes *Strangers on a Train* as a «graphic»¹¹, an accurate visual machinery organized by the particular work of the director. Now we may wonder the following: Which are the critical changes of the film regarding the novel? How do these changes affect the cutting of morally-wrong contents in the film? Do Patricia Highsmith and Alfred Hitchcock's respective universes meet in *Strangers on a Train*?

5. Hollywood Ending

When describing the many approaches towards cinematographic transposition analysis, Sergio Wolf remarks that one of the trends is explaining the «differences» between films and original texts. According to Wolf, this approach has nothing more to offer:

NOTES

9 | In *Suspense*, Highsmith makes explicit the importance of the beginnings of her stories: «Me gusta que la primera frase contenga algo que se mueva y dé impresión de acción, en vez de ser una frase como, por ejemplo: "La Luz de la luna yacía quieta y líquida, sobre la pálida playa". A continuación transcribo algunas de mis primeras frases, que con frecuencia me han dado más trabajo de lo que parece». (Highsmith, 1987: 34). Her first example is precisely *Strangers on a Train*.

10 | «En cierto sentido el hechizo que desprenden las obras de Patricia Highsmith arranca de la calculada parsimonia con que los dilatados planteamientos narrativos crean las expectativas de una situación límite y posiblemente criminal. El estilo de la autora se adhiere íntimamente a la táctica: una escritura de minuciosa elaboración consigue adjudicar a los comportamientos de los personajes la ambigüedad suficiente para que la progresión dramática segregue turbadora morbosidad. Deviene fundamental al respecto la pausada adjudicación de una tupida identidad a los principales caracteres; logrado tal objetivo la autora semeja aflojar las riendas de los personajes para que, irremisiblemente, se precipiten en su destino». (Coma, 1987: 81).

11 | «Como en *La sombra de una duda*, el film está estructurado sobre la cifra 'dos' [...]» (Truffaut, 2000: 188). Quim Casas describes in detail the «structure» mentioned by Truffaut: «Guy Haines se dispone a jugar un partido de dobles en el torneo tenístico de Southampton. En el tren, Bruno Anthony pide dos whiskys dobles con agua y comenta que son los únicos

solo se ocupa de detectar, en un nivel cuantitativo, las diferencias entre texto literario y película. Lo que está ausente allí es el motivo de las transformaciones: el tono, la «sonoridad» literaria y cinematográfica de los diálogos, la posible o inviable traslación o modificación de ciertas descripciones, pensamientos y percepciones, el punto de vista que debe focalizarse de otro modo para que el espectador se identifique o se distancie, la cuestión de la estilística literaria y sus equivalencias o callejones sin salida. El eje sería, entonces, definir la naturaleza de la obra literaria y la naturaleza de la obra cinematográfica. (Wolf, 2001: 22)

It is true that this is the most relevant kind of analysis, for it does not hierarchically superimpose systems, but it allows for its specific study and assessment with the tools required by each one. The term «comparison» is not very appropriate in this context; hence we could better talk about a dialog, or about a bridge that goes far in throwing light on richer readings, both in literature and in cinema.

As occurs in all transpositions, the changes applied to *Strangers on a Train* by Hitchcock and his scriptwriters vary in degree and importance. Leaving aside details, as they would add virtually nothing to the analysis, I would like to focus on the most significant transformations: those affecting the way of conceiving the story's moral universe and determining the most stressed style —or the stylistic marks both in the book and the film.

5.1. Diegesis transformations

True to his method of reading a book, taking its core idea and making movies, Hitchcock grabs the ingenious plotting premise of the novel and follows the same narrative path until one particular moment: «*Extraños en un tren*, la película, se mueve por otros vericuetos a raíz de la escena en que Guy acude a la mansión de los Anthony para explicarle al padre de Bruno las intenciones de su hijo». (Casas, 1999: 27). Indeed since this moment all events are authored by film scriptwriters, even if there is some structural parallelism with situations of the novel. An example of this can be found in the scene where Bruno gatecrashes Mortons' reception and kicks up a little fuss, referring to the episode of the book on Guy and Anne's wedding, where Bruno faints and catches the attention of those present.

NOTES

dobles que él juega. Dos detectives vigilan día y noche a Guy, mientras que son dos también los acompañantes de su esposa en el parque de atracciones. Las gafas asocian los personajes de Miriam Haines y Barbara Morton. [...] En el inicio del film, dos vías de tren se cruzan entre sí como lo harán los destinos de los personajes principales. Guy pretende hablar con el padre de Bruno y, en escenas correlativas, Anne conversa al día siguiente con su madre. El concepto del doble, y sus ramificaciones en el relato (el propio guión) y externamente a la materia argumental (una puesta en escena rica en sugerencias asociativas), marcan el funcionamiento de la película» (Casas, 1999: 39- 40)

The following chart is an attempted systematization of analogies and differences between the key narrative cores of the novel and the film:

Strangers on a Train (novel, 1950)	Strangers on a Train (film, 1951)
MEETING AT THE TRAIN	MEETING AT THE TRAIN
MIRIAM'S MURDER	MIRIAM'S MURDER
CHASING GUY	CHASING GUY
SAMUEL BRUNO'S MURDER	SAMUEL BRUNO'S FALSE MURDER
BRUNO HARASSING GUY	BRUNO'S DEATH. GUY'S INNOCENCE GETS PROVED
BRUNO'S DEATH	
GUY'S CONFESSION	
GUY SURRENDERS TO JUSTICE	

It is evident that the big difference between the book and the film is the ending; while in the book Guy ends up fulfilling the sinister agreement devised by Bruno, in the film there is a mere triumph of Good and Justice: Guy commits no murder and doubts regarding his potential intervention on his wife's murder are dispelled. «[...] el Guy hitchcockiano lucha por esclarecer la locura del acuerdo y atrapar al Bruno demente. No olvidemos que el cine necesita un héroe para equilibrar cualquier narración comercial» (Izaguirre, 2005: 100-101). However, both endings are famous in their own way. Novel's ending is famous for describing the outrageous moral disintegration suffered by a man once balanced and self-possessed; on the other hand, film's ending is famous for Hitchcock's prodigious grandiosity on shooting the final fighting between Guy and Bruno. Every critic has highlighted the impact of this closing: «El final de *Extraños en un tren* tiene tanto de fantasmagórico, fatalista y paroxístico —el parque de atracciones, el tióvivo sin control, la bala perdida que hiere mortalmente al empleado, los gritos de las madres, los insertos de niños atemorizados, los brutales golpes de Bruno a Guy—, como de urgencia dramática en la propia mecánica del relato». (Casas, 1999: 56). But this is not the only scene that is distinguishable by its bravura performance. Miriam's murder, seen through her glasses on the ground, is also a breathtaking scene, as well as many others. This confirms the hypothesis supporting the idea that transformations have a double purpose: on one hand, satisfying moral expectations of Hollywood industry; on the other hand, building a typically-

Hitchcockian story which gathers together the vibrant suspense and the brilliant dramatic effects that set the director up as the master for several generations of filmmakers.

5.2. Transformations in the point of view

The point of view is undeniable one of the most problematic aspects on transposing a literary work. Wolf says about cinema: «por las propias características del medio [...] es un cautivo de la imagen que necesita mostrar a quien narra, siempre que haya un personaje que asuma este rol y pertenezca al relato» (2001: 70). *Strangers on a Train* (the novel) alternates the points of view of Guy and Bruno, in order to offer a range of perspectives allowing for a better understanding of the nature of the transformations suffered by each character during the story. In contrast, most sequences at the filmic version of *Strangers on a Train* are told from Guy's point of view (with some exceptions such as Miriam's murder at the beginning), which makes sense, for he is the hero of the film, and perceiving the story through this character's view implies empathizing with him and disliking his enemy.

5.3. Transformations in characters

The changes made to the narrative instances of the novel corresponds either with the suppression of some characters or with the addition of others who were not in the original text. Both the book and the film surround the main characters (Guy and Bruno) with others who are related with them on a familiar, social or «police» basis:

Novel		Film	
Guy	Bruno	Guy	Bruno
Mother	Mother (Elsie)	Miriam Joyce (wife)	Mother
Miriam Joyce (wife)	Father (Samuel)	Anne Morton	Father
Anne Faulkner	Gerard (investigator)	Senator Morton	Boatman
Alex Faulkner	Dr. Packer	Barbara Morton	Metcalf inhabitants
Mrs. Faulkner	Friends	Captain Turley (policeman)	
Owen (wife's lover)	Herbert (butler)	Leslie Henessy (policeman)	
Friends	Phil Howland (district attorney)	Hammond (policeman)	

Relatives	Metcalf witnesses	Party guests (Mrs. Cunningham)	

In both cases Bruno is featured as a solitary being whose main human bonding is maintained with his mother, who is in turn a character much more bizarre in the film than in the book. Regarding Guy, the film does not mention her mother (who lives in Metcalf) at all, and modifies the family's composition of his fiancée Anne; besides, it includes this family in the political class. This helps stressing the possible *arriviste* nature of Guy¹², who confesses to one of his guards that he will give up tennis to focus on politics.

The most important transformation has no relation with these movements, but with the descriptions of Guy and Bruno. Sánchez Noriega says about novels: «las novelas que narran procesos psicológicos, estados de conciencia o como quiera que se llame al mundo interior de los personajes resultan difíciles de adaptar, porque el cine muestra acciones exteriores [...]» (Sánchez Noriega, 2000: 58)¹³. Hitchcock made reference to this problem in his conversations with Truffaut, and complained about the fact that the characters of films like this, based on actions, were even and homogeneous. Obviously, the film cannot explain the psychologic complexity of characters because there is not time enough to do it and also because it is difficult to show the ongoing game of oppositions between characters' words and thoughts. Let's see the following example, excerpted from the dialog held by Bruno and Guy in the train at the beginning of the novel:

- [...] Pero en su vida habrá existido alguien a quien le hubiera gustado quitar de en medio, ¿no?
- Pues, no.
- «Steve», recordó de pronto. En cierta ocasión había llegado a pensar en matarle. [...]
- Seguro que sí. Se le nota. ¿Por qué no lo reconoce?
- Puede que haya tenido alguna idea de esas, fugazmente, pero jamás he tratado de ponerlas en práctica. Eso no está hecho para mí.
- Ahí es exactamente donde se equivoca. Cualquier persona es capaz de asesinar. (Highsmith, 2000: 30).

Now let's compare it with the same dialog of the filmic version:

NOTES

12 | Highsmith considered that this change was totally inappropriate: «'I thought it was ludicrous that he's aspiring to be a politician, and that he's supposed to be in love with that stone angel.'» (Peary, 1988: s. p.). Quim Casas remarks: «el tierno amor por Anne, hija de un influyente senador, puede verse también como una nada disimulado golpe definitivo en la escalada social» (1999: 23). The description of the character does not suggest, however, any strategy; actually, his virtues are highlighted, and his success implies the success of the human values most appreciated by society.

13 | Sergio Wolf makes a really interesting analysis of this issue: «Uno de los supuestos más usuales y divulgados es el que sostiene que la literatura es una disciplina que permite que el autor pueda extenderse más sobre el mundo interno, el pasado, los sueños e intuiciones de los personajes, sobre el espacio que los rodea, sobre todo lo que atañe a la descripción de ese mundo que construye. [...] lo que se problematiza es una cuestión de volúmenes, confrontando la materialmente más factible extensión de la literatura frente a la materialmente más económica del cine. [...] Es evidente que la "mayor extensión" de la novela pareciera auspiciar que el autor se mueva en una zona más libre para la construcción del mundo ficcional pero, como siempre, el problema se refiere al tipo de escritura y de mundo ficcional de que se esté hablando». (2001: 49). The author mentions as an example the lengthy novels of John Grisham, which are easy to adapt, and the short novels of Thomas Bernhard, which are almost «unfilmable». Thus he moves the discussion to the specific-difficulties field rather

BRUNO: My theory is that everybody is a potential murderer. Didn't you ever want to kill somebody? Say one of these useless fellows Miriam was running around with?

GUY: You can't go around killing people just because you think they're useless.

BRUNO: Oh, what's a life or two? Some people are better off dead, Guy. Take your... wife and my father, for instance. (Guy tilts his head).

On the one hand, it is impossible to explain in the film all of Guy's thoughts during his talk with Bruno, so it arises a new obviousness from comparison: while the book shows from its beginning the thin line separating Guy's Good and Evil features, the film does not leave room for doubt, for Guy clearly represents Good; it also displays virtues such as common sense, temperance and rationality in an eloquent manner, as opposed to the perversity and the imbalance which are typical of Bruno. As everybody knows, Hitchcock still preferred this character. « [F. T.] se nota claramente que prefirió al malo. A. H.: Naturalmente, sin ninguna duda» (Truffaut, 2000: 188). In this regard, a noticeable change is the elegance and friendliness in Robert Walter's interpretation of Bruno¹⁴. On the other hand, the novel does not save unpleasant details in character's description. «Además del insultante color anaranjado de las palmeras que adornan su corbata de seda verde [...], del tono pálido como la cera de su piel y de las uñas mordisqueadas hasta la carne viva, Highsmith describe un voluminoso grano coronándole la frente [...]» (Casas, 1999: 22). In spite of it all, as Casas remarks, the literary Bruno is quite a «simple» character, since Highsmith is more interested in the complex process transforming Guy into a murderer, or a «double» of the man who was intended to sympathize with his enemy.

Hitchcock made another curious modification, this time to Guy's occupation. While in the novel he is an up-and-coming architect, in the film he is a famous tennis player. With this change, it is easier for Bruno to recognize him in the train and to know in advance the broadcasted details of his love life. It takes more time (about 30 pages) for Highsmith to make Bruno understand Guy's problems and use that information for suggesting the exchange of murders to him. Thus it could be said that Guy and Bruno are not strangers to each other in the film, but so are they in the book. The sports career introduces another significant variation regarding metaphor; Highsmith wants to show the paradox of an architect dedicated to planning, organizing, and managing, who suddenly sees how his life becomes chaotic and is incapable to clear it up. Hitchcock, ignoring all these psychologic nuances, commits himself to a ludic dimension that also allows him to build an extraordinary final sequence¹⁵. Boris Izaguirre's theory supporting the idea that the director transformed

NOTES

than the *quantities* field, as the former raises the writing nature of a text.

14 | Even if Hitchcock preferred another actor, Walker's performance was brilliant, in such a degree that Highsmith congratulated him herself: «He was excellent. He had elegance and humor, and the proper fondness for his mother». (Peary, 1988: s. p.)

15 | «En una de las escenas más recordadas del largometraje, Bruno deja caer accidentalmente el mechero en una alcantarilla y lucha por recuperarlo al tiempo que Guy juega un aterrador partido de tenis que debe ganar para correr hacia la estación de tren, volver a la Isla del Amor y coger a Bruno in fraganti. Es la típica narración paralela de suspense tan del gusto de Hitchcock» (Izaguirre, 2005: 101)

Guy into a tennis player for showing Farley Granger's legs lacks the reliability and foundation needed to be considered. However, it points to an interesting approach, related to the alleged homoeroticism lying behind the film.

In the novel, Bruno is obviously homosexual although Highsmith does not mention it explicitly. His fascination towards Guy, the gifts he makes to him, the unjustifiable harassment he makes him suffer once the latter has fulfilled the «plan» (so they are not supposed to meet again), his misogyny, the total absence of women in his life (except for his mother)... There is every unequivocal indication of his orientation. The following excerpt speaks for itself:

—Estuve a punto de comprar una para mí [se refiere a una corbata], también, pero preferí que la tuvieses tú. Sólo tú, quiero decir. Son para ti, Guy.

—Gracias —dijo Guy.

(...) «Diríase que soy el amante de Bruno —pensó—, y que Bruno me ha traído un obsequio, una ofrenda de paz», (Highsmith, 2000: 208)

The film retains most of the mentioned features, but the underlying homoeroticism is far less defined than in *Rope* (1948). Izaguirre states the opposite:

Durante todo el metraje Hitchcock juega con la sinuosa ambigüedad sexual de los protagonistas. Cuando Bruno, arropado en la hojarasca de Washington, queda con Guy para decirle que Miriam pertenece al más allá, se esconde tras la reja de una casa vecina. Allí acude Guy [...]. Un coche de policía llega al domicilio del tenista con el fin de informar sobre el crimen y la pareja se oculta en la sombra, muy juntos. Son los novios de la noche, la imagen criminal de lo gay [...] (Izaguirre, 2005: 100)

Many objections may be raised after reading this comment. First, Izaguirre does not clarify how does Hitchcock play with sexual ambiguity; in contrast, Highsmith does. The critic falls into a hyperbole that collapses under its own weight. Although Bruno's description undoubtedly lulls audience into thinking that he is homosexual, no scene insinuates any emotional (let alone physical) closeness between the two characters¹⁶. On the other hand, they do not «arrange a meeting»: Bruno blocks Guy on his way home. In this scene, there is no special emphasis on suggesting a «gay criminality», but on playing with the diffuse line between innocence and guilt: «[Guy] traspasa [...] la verja que lo separa de Bruno y se pasa definitivamente al lado del delincuente y del delito». (Santamarina, 1999: 191). The following is a description/transcription of this scene:

NOTES

16 | Only one scene seems to be the exception rather than the rule: The one where Bruno gatecrashes Morton's house and kicks up an unpleasant fuss when «suffocating» a woman. After this incident he faints, and Guy takes him to another room, where he hits him: Bruno falls in the settee. Guy seems to regret hitting him that way. BRUNO: You shouldn't have done that, Guy GUY: Come on, put yourself together. Bruno fumbles at his collar. GUY: Here, let me. (He ties his white bow. Bruno stands swaying). Have you got a car here? BRUNO: Driver's outside. GUY (taking him to the front door): Come on, let's go. Izaguirre says about Guy's gesture: «gesto típico de una esposa ante un acto social importante para su marido» (2005: 100)

Guy seems thoughtful. We hear the sound of a telephone ringing in Guy's apartment. They look towards the direction of the sound's origin.

BRUNO: What is it?

GUY: My telephone.

BRUNO: Someone has some news for you, Guy.

We see a police car pull up outside Guy's apartment. Bruno pulls Guy back further into the shadows, next to the door. They see the two policemen go up the stairs and knock on the door. Since nobody answers, they leave.

GUY: You've got me acting, like a criminal, you crazy fool!

NOTES

17 | The following example shows how Anne's suspicion in the novel is so strong that she does not even dare to mention it: «Al ver que ella no decía nada, Guy se figuró que lo hacía simplemente porque lo que había notado Anne era demasiado monstruoso para mencionarlo» (Highsmith, 2000: 188)

The last line of the dialog makes clear that the actual trouble with Guy is that he puts Bruno's blame on himself; this sensation becomes accentuated due to the fact that the committed murder benefits him. Guy knows that if he calls the police he could get involved: Why would Bruno ever kill a stranger? Hitchcock builds most of the film on the basis of Guy's paradoxical false blame, which is intensified by the impossibility of a proved alibi. The tensest moment is that where Anne, after putting two and two together, starts suspecting Guy has hired Bruno for murdering Miriam:

ANNE (horrified): How did you get him to do it, Guy.

GUY: I get him to do it?

ANNE: He killed Miriam, didn't he? Tell me, Guy!

GUY: Yes. He's a maniac. I met him on the train going to Metcalf. He had a crazy scheme about exchanging murders. I do his murder and he do mine.

ANNE: What do you mean... your murder, Guy?

GUY: Well, he'd read about me in the paper. He knew about Miriam... and about you. He suggested that if he got rid of Miriam for me, I should kill his father.

ANNE: You must have realized he was talking a lot of nonsense!

GUY: Of course! I didn't give it another thought. And now a lunatic wants me to kill his father.

ANNE: It's too fantastic!

GUY: Yes, isn't it?

ANNE: You mean you've known about Miriam all this time?

GUY: Since the first night. He gave me her glasses.

ANNE: Why didn't you call the police?

GUY: And have them say what you did... «Mr. Haines, how did you get him to do it?» And Bruno would say we'd planned it together.

ANNE: Oh, Guy... what can we do?

GUY: I don't know, Anne. I don't know.

ANNE: Guy, hadn't we better go inside? Your friend Hennessy's watching us.

GUY: You see, Anne, that's why I didn't want you to know anything about this. I wanted to protect all of you... Your father, Barbara. And now that you know, you're acting guilty, too.

ANNE: Oh, if we could only talk to father...

Unlike the literary Guy¹⁷, the cinematographic Guy does not find hard to prove his innocence to Anne; It can be observed indeed that she

seems convinced after a few answers. This young man does not fit the murderer's profile¹⁸ —a similar situation occurs in *Shadow of a Doubt* (1943); hence all the people around him resist distrusting him. Even the watching policeman treats him as if they were friends.

Some critics believe that Hitchcock created this appearances game for mixing Good and Evil. Antonio Santamarina, for example, says about the final scene: «es imposible distinguir a uno del otro, al asesino del supuesto inocente. Un nuevo juego irónico del cineasta acerca de la imposibilidad de discernir el bien del mal y de la intercambiabilidad de ambos». (1999: 193). François Truffaut endorses a similar hypothesis: «[...] los dos personajes podrían perfectamente llevar el mismo nombre, Guy o Bruno, pues evidentemente se trata de un mismo personaje dividido en dos» (Truffaut, 2000: 188). I disagree these readings. The role of each character is clear enough, and even if Guy tells Anne at the beginning of the film that he could kill Miriam, he never plans committing the murder *effectively*. Hitchcock flirts with the exchange of figures, but the roles of the Good Guy and the Bad Guy are already assigned and they eventually take their rightful place.

In contrast, the novel transforms into paroxysm the idea that there is no «un bien y un mal absoluto (...)». (Highsmith, 2000: 254). The relationship of Bruno and Guy is fascinating because the actual link between them is their inclination to Evil, shown by one yet violently repressed by the other until his fatal meeting with Bruno discovers it and makes his life a misery. This interesting excerpt of one of the last chapters summarizes in a few lines the basic approach of the book:

Tenía la sensación de que en él había dos individuos, uno de los cuales era capaz de crear y de sentirse en paz con Dios al hacerlo, mientras que el otro era capaz de asesinar.

«Cualquier persona es capaz de asesinar», le había dicho Bruno en el tren. ¿Se refería al hombre que dos años antes, en Metcalf le había explicado a Bobbie Cartwright el principio físico en que se apoyaban los puentes voladizos? No. Ni tampoco al hombre que había diseñado el hospital, incluso los almacenes, que se había pasado media hora discutiendo consigo mismo, la semana pasada, sobre el color que debía emplear para pintar una de las sillas del jardín. No, ninguno de ellos, sino el hombre que, la noche anterior, se había mirado en el espejo y durante un instante había visto al asesino, como quien ve a un hermano secreto. (Highsmith, 2000: 206)

While these words echo *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*, the addressing of guilt's topic reminds of Dostoievsky. When the district attorney asks Gerard, the investigator of Samuel Bruno's death, to expose his arguments supporting Guy's accusation, he replies that guilt is

NOTES

18 | This idea is explicit in the novel: «No debo de parecer un asesino —supuso—, con mi immaculada camisa blanca, mi corbata de seda y mis pantalones azul marino, y tal vez mi rostro fatigado no le parezca a nadie el de un asesino» (p. 276)

tormenting him: «La culpa lo está torturando». (Highsmith, 2000: 249). According to Quim Casas, the end of the character in the book is similar to a descent to the hell of guilt and expiation: «un descenso a los infiernos de la culpa y la expiación». (1999: 26); and it seems obvious that Highsmith does not like him too much, since she leaves him in the hands of Justice. In contrast, Bruno dies (may he commit suicide?), but this is not a tragic ending; In fact, life is meaningless to Bruno¹⁹. Furthermore, Guy's reaction to his death makes it become something positive: «Envidiaba a Bruno por haber muerto tan repentinamente, tan calladamente, tan violentamente, y tan joven. Y con tanta facilidad, como todo lo que Bruno había hecho». (Highsmith, 2000: 266). Killing Bruno may be a stunt of the writer for not exposing him to justice (as mentioned before, Highsmith tends to let criminals «get their own way»).

In the film, Bruno and Guy's ends are far too different. While murderer's death is patently an act of justice, the predictable «rescue» of the Good Guy is meant to fulfill the requirement of reordering Evil-made chaos. Everything returns to its place, audience can breathe again. In this regard, the censorship code of those days systematized by the Hays Office²⁰ did not accept any infraction. Good had to win. Gonzalo Pavés discusses this topic on his book *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas*:

[...] si se presentaban actos execrables, condenables desde el punto de vista de la ética, debían existir simultáneamente otras acciones que actuaran, bien a través del justo castigo, bien a través de la reforma o regeneración del pecador, como contrapunto de la existencia del mal y el pecado. El culpable debía ser siempre castigado, la audiencia no podía, en ningún caso, identificarse con el criminal o con el pecador, ya que como establecía el Código en la presentación del bien y el mal nunca debe prestarse a la confusión'. (2003: 259)

Without question, Patricia Highsmith's moral world did not comply with the rules designed by morality guardians. Her literature is not meant to clean consciences, but to activate them and take them out of their commonplaces²¹. In contrast, Hitchcock comes up to ethic expectations, but he does not ignore the issue; he is simply more worried about the show code: making a movie capable of sticking the audience to their seat and keeping their expectancy until the end of the showing.

Thus could it be said that there is an intersection of the moral worlds of the writer and the director? Sergio Wold believes so: «[...] un gran cineasta —escribe el crítico— puede mantener con celo el orden del relato, pero al desplegar su propio universo personal por medio de las potencialidades del otro medio, logra no ya enmascarar aquel

NOTES

19 | «Había puesto fin a una vida. Mas nadie sabía qué era la vida, todo el mundo la defendía, era lo más valioso, pero él había arrebatado una. Aquella noche había tenido noción del peligro, de que le dolían las manos, del temor a que ella hiciese ruido, pero en el instante de sentir que la vida se le escapaba a la víctima, todo lo demás se había borrado y sólo le había quedado la realidad, la misteriosa realidad de lo que estaba haciendo, el misterio y el milagro de poner fin a una vida. La gente hablaba del misterio del nacer, del principio de la vida. ¡Pero eso era muy fácil de explicar! ¡De la unión de dos células embrionarias! Pero ¿y el misterio de poner fin a una vida? ¿Bastaba con apretar el cuello de una chica para que su vida se interrumpiera? Bien mirado ¿qué era la vida?» (Highsmith, 2000: 109).

20 | Hays Code was the censorship code adopted by the MPAA (Motion Picture Association of America) on 31st March 1930, which remained unaltered until 1956. It was abolished in the 1960s.

21 | «La pasión del público por la justicia me resulta aburrida y artificial, porque ni a la vida ni a la naturaleza les importa que se haga o no justicia. El público, al menos el público en general, quiere presenciar el triunfo de la ley, aunque al mismo tiempo le gusta la brutalidad. Sin embargo, la brutalidad debe estar en el bando bueno. Los héroes—detectives pueden ser brutales, sin escrúpulos sexuales, pueden pegar patadas a las mujeres, y seguir siendo héroes populares, porque se supone que andan persiguiendo algo peor que ellos mismos» (Highsmith, 1987: 31)

pasado literario, sino transformarlo al punto de hacerlo desaparecer». (Wolf, 2001: 133). These words do not appear to refer to Hitchcock's *Strangers on a Train* version. The English filmmaker built an all-new work on the basis of the novel's plot scheme. In this sense, it can be stated that may there be a betrayal, it would be a productive betrayal, since film results have undoubtedly measure up to the best works of the director. As for Highsmith, she had to wait a few years to see her criminals evading the law on the screen.

Works Cited

- CASAS, Q. (1999): *Extraños en un tren. La parada de los monstruos*, Barcelona: Libros Dirigido
- COMA, J. (1987): «El encanto de Miss Highsmith» Epílogo en Highsmith, P. *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, Barcelona: Círculo de lectores, 78-83
- DALMAU, S. y BADOSA, L. «Entrevista a Patricia Highsmith», Blog, [29/06/09], <<http://pfjclanells3.spaces.live.com/blog/cns!245C34DA2DB9AB61!1488.trak>>
- FAGNANI, F. (1999): «Prólogo» en Highsmith, P., *Tres cuentos*, Buenos Aires: Trespuntos
- GRACIDA, Y. (2004): «Patricia Highsmith: de Hitchcock a Cavani», *Quimera. Revista de Literatura*, 251, 13-16
- GÓSSALVEZ, E. (2005): «Diez años sin Patricia Highsmith», *Libertad Digital Suplementos*, [18/05/09], <<http://libros.libertaddigital.com/diez-anos-sin-patricia-highsmith-1276229620.html>>
- GREENE, G. (1990): «Introducción» en Highsmith, P., *Once*, Barcelona: Planeta
- GUZNER, S. (2006) «Reseña de El temblor de la falsificación», Leedor.com, [24/05/09], <http://www.leedor.com/notas/1835---patricia_highsmith.html>
- HIGHSMITH, P. (1987): *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, Barcelona: Círculo de lectores
- HIGHSMITH, P. (2000): *Extraños en un tren, traducción de Jordi Beltrán*, Barcelona: Anagrama
- INDEGAAY, P. (2003): «Epílogo» en Highsmith, P., *Una afición peligrosa*, Barcelona: Anagrama
- IZAGUIRRE, B. (2005): *El armario secreto de Hitchcock*, Madrid: Espasa
- PAVÉS, G. (2003): *El cine negro de RKO. En el corazón de las tinieblas*, Madrid: T. & B. Editores
- PEARY, G. (2004): «Patricia Highsmith», *Gerald Peary*, [24/05/09], <<http://www.geraldpeary.com/interviews/ghi/highsmith.html>>
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós
- SANTAMARINA, A. (1999): *El cine negro en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial
- TRUFFAUT, F. (2000): *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza Editorial.
- WOLF, S. (2001): *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires: Paidós

NO TAN ESTRANYS. PATRICIA HIGHSMITH SEGONS ALFRED HITCHCOCK

Jorge Luis Peralta

Doctorand en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Universitat Autònoma de Barcelona. Maec - Aeci

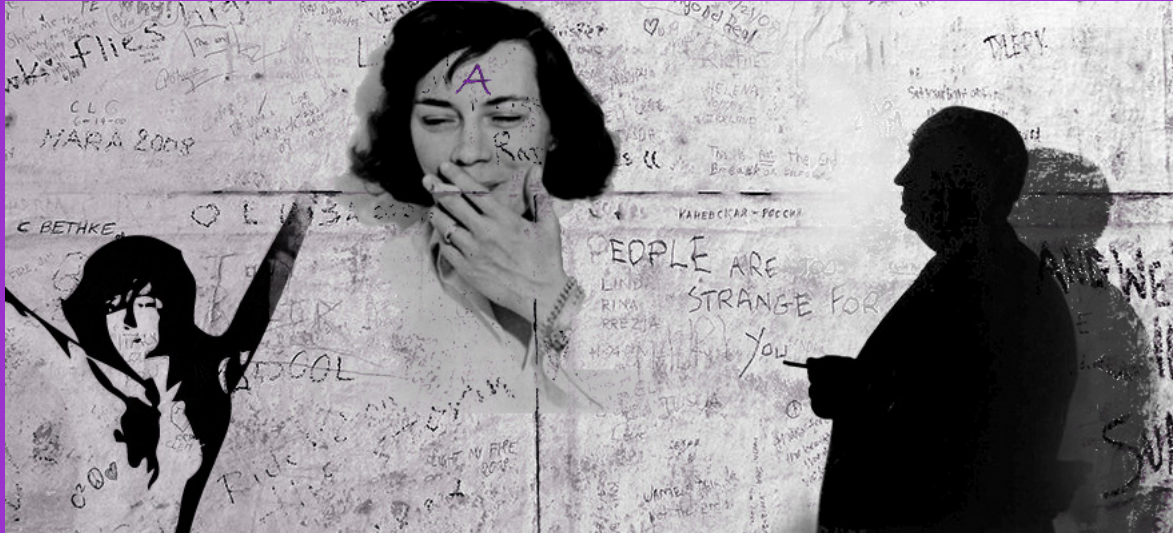
Cita recomandada || PERALTA, Jorge Luis (2010): "No tan estranys. Patricia Highsmith segons Alfred Hitchcock" [article en línia], *452ºF. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 3, 148-170, [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/ca/jorge-Luis-peralta.html> >.

Il·lustració || Silvia Gómez.

Traducció || Sara da Pena Gómez

Article || Rebut: 28/03/2010 | Apte Comitè científic: 21/04/2010 | Publicat: 07/2010

Llicència || Llicència Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || En aquest treball proposem revisar com la transposició cinematogràfica d'*Estranys en un tren* (*Strangers on a train*) ha convertit l'asfixiant i amoral món de Patricia Highsmith en un típic relat hitchcokià de suspens trepidant, desdibuixant les arestes més obscures dels personatges i les situacions de la novel·la original. No es tracta de determinar si la pel·lícula és «més», «millor» o «pitjor» que el text —empresa molt poc productiva— sinó de reflexionar sobre les operacions portades a terme pel director per apropiarse de l'obra literària i fer-ne un film que respon a la seva pròpia visió del món i del cinema.

Paraules clau || Transposició cinematogràfica | Moral | Alfred Hitchcock | Patricia Highsmith.

Abstract || In this work I propose to analyze how the cinematographic transposition of *Strangers on a train* has changed the suffocating amoral world of Patricia Highsmith in a typical *Hitchcockian* frantic suspense story, blurring the darkest edges of the characters and situations of the original novel. The aim is not to determine whether the film is «more», «better» or «worse» than the text —an unproductive enterprise— but to reflect on the operations made by the director to seize the literary work and make of it a film that responds to his own vision of the world and of cinema.

Key-words || Cinematographic transposition | moral | Alfred Hitchcock | Patricia Highsmith.

0. Introducció

Els intricats universos narratius de Patricia Highsmith han tingut diversa sort en el seu pas de la lletra impresa al cel·loide¹.

La complexa psicologia dels seus personatges, que en les novel·les o relats tenen l'espai necessari per a un desenvolupament progressiu, queda sovint reduïda, en el cinema, als seus traços més evidents. El cas d'*Estranys en un tren* és paradigmàtic en aquest sentit. Encara que la pel·lícula d'Alfred Hitchcock sigui una peça mestra en la filmografia del director, és evident que molts aspectes de la novella van ser modificats amb la finalitat d'atenuar o disminuir la seva sordidesa i ambigüitat moral. Mentre que en el text l'autora desenvolupa la tesi de que qualsevol persona és potencialment capaç de cometre un assassinat, la pel·lícula dissenya un conflicte molt més clàssic, però no menys inquietant: l'oposició de dues figures —que encarnen de manera clara el Bé i el Mal— de les quals, la segona acabarà indefectiblement derrotada. La contaminació moral del personatge «bo» a la que assistim en la novella ha estat eradicada gairebé del tot de la versió fílmica, atenent sense cap mena de dubte al codi de censura que regulava el cinema de l'època, però també a les decisions narratives de Hitchcock, el qual es desprèn de la sinuosa anàlisi psicològica de Highsmith en benefici d'una trama molt més àgil, basada en accions i no en paraules. Tot seguit analitzarem quines varen ser les estratègies cinematogràfiques portades a terme per Hitchcock per a construir, a partir del text original, una obra completament nova, allunyada dels plantejaments morals dominants en l'original.

1. Les aigües profundes de Patricia Highsmith

És un lloc comú incloure l'obra de Patricia Highsmith en el terreny de la novella criminal, específicament de tints psicològics. Així mateix, és un lloc comú destacar que els seus llibres s'escapen amb freqüència de les persones genèriques i transiten sendes ambigües i inclassificables. La publicació l'any 2002 dels seus relats dispersos i inèdits² va contribuir a afirmar la impossibilitat de definir-la com a «escriptora de suspens», però només cal pensar en la seva novella de 1977 *El diari d'Edith* (*Edith's diary*) per a comprendre que el seu fort és la literatura sense més ni més, com ella, per altra banda, s'esforça en aclarir: «Como ejemplo de lo que quiero decir al hablar de categorías, citaré [...] mi primer libro, *Extraños en un tren*, que era simplemente “una novela” cuando lo escribí y, pese a ello, al publicarlo le pusieron la etiqueta de “novela de suspense”. A partir de entonces todo lo que escribía era incluido en la categoría de “suspense” [...]» (Highsmith, 1987: 72). No s'ha de deduir d'aquestes paraules que Highsmith renegui del suspens —de fet

NOTES

1 | La crítica coincideix en destacar especialment les versions portades a terme per René Clément i Anthony Minghella de *The talented Mr. Ripley: A plein soleil* (1960) i *The talented Mr. Ripley* (1999) respectivament; així com la versió de Win Wenders de *Ripley's Game*, rebatejada *Der amerikanische Freund* (1977). Unes altres transposicions de novel·les de Highsmith varen ser portades a terme per Claude Chabrol (*Le cri de hibou*, 1987), Claude Autant-Lara (*Dites lui que je l'aime*, 1977), Michel Deville (*Eaux profondes*, 1981), Liliana Cavani (*Ripley's Game*, 2002) i Roger Spottiswoode (*Ripley Under Ground*, 2005).

2 | En anglès aquests relats van ser editats en un sol volum, titulat *Nothing That Meets the Eye*. En espanyol, en canvi, es van publicar en dos volums diferents: *Pájaros a punto de volar* i *Una afición peligrosa*, ambdós de l'editorial Anagrama.

la cita ha estat extreta del curiós «manual» que va escriure sobre el tema³ —; el que la incomoda és el reduccionisme de l'etiqueta. Potser, com proposa Fernando Fagnani, l'autora necessita l'escenari criminal ja que els seus personatges « serían imposibles de asimilar en otro contexto» (Fagnani, 1999: 10-11). En qualsevol cas, és evident que en el conjunt de la seva obra predominen les novel·les i relats policíacs, cosa que ratifica una major afinitat de Highsmith amb l'univers del crim. Ara bé, què la distingeix d'altres escriptors del gènere? La seva manera de treballar amb aquell univers: «Asesinos, psicópatas, merodeadores nocturnos, etcétera, están muy vistos, a menos que se escriba sobre ellos de un modo que sea nuevo» (1987: 72). Poden assenyalar-se diversos elements característics de la narrativa policíaca de l'escriptora. En primer lloc, la tendència a la descripció minuciosa d'ambients i personatges, bàsica per l'anàlisi psicològica que constitueix la pedra angular dels seus relats. Les extenses digressions poden semblar insignificants però es relacionen sempre amb la intenció de crear una atmosfera de tensió, l'esclat de la qual enderroqui la precària estabilitat sostinguda fins el moment: « Su inconfundible narrativa, de estilo amodorrado y cansino, es neutral sólo en apariencia, puesto que ese buscado — y perfectamente logrado — *laissez faire* resulta tan ingenuo como la paciencia de una araña elaborando baba y tejiendo su tela con un propósito letal» (Guzner, 2006: s.p.).

No hi ha innovacions tècniques ni proeses de llenguatge destacables en la prosa de Highsmith. L'esquizofrènica personalitat dels seus textos no deriva per tant de l'experimentació narrativa sinó de la particular visió de la naturalesa humana que es desprèn d'ells. Les seves ficcions estan poblades d'éssers complexos, amorals, solitaris i propensos al desequilibri. L'habilitat de l'escriptora resideix en posar al lector a favor d'aquestes criatures, encara que els actes que cometen són, en moltes ocasions, moralment qüestionables. En lloc de traçar una línia divisòria entre el Bé i el Mal, Highsmith els superposa subtilment, i evita establir judicis de valor. Es tracta, en paraules de Graham Greene, d'«un mundo sin finales morales, que no tiene nada en común con el mundo heroico de sus pares, Hammett y Chandler, [así como] sus detectives [...] no tienen nada en común con los detectives románticos y desilusionados que [...] siempre acabarán venciendo al mal» (Greene, 1990: 7). Conforme aquesta visió, els (anti)herois de Highsmith tenen l'estrany privilegi d'escapar de les urpes de la justícia. Els ajuda, en aquest sentit, el seu aspecte encantador i la capacitat d'embruixar els qui els rodegen. Es diguin Tom Ripley, Howard Ingham, Robert Forrester o Bruno Anthony, aconseguen sortir-se'n (gairebé) sempre. Això no significa que triomfi el mal. En el ja citat *Plotting and Writing Suspense Fiction*, Highsmith declara:

NOTES

3 | «*Suspense.*» *Cómo se escribe una novela de intriga.* Barcelona, Círculo de Lectores, 1987. La versió original en anglès porta per títol *Plotting and Writing Suspense Fiction*, i la primera edició és de 1966, encara que l'autora la va corregir els anys 1972 i 1981.

[...] el arte en esencia no tiene nada que ver con la moral, los convencionalismos y los sermones. (1987: 16)

[...] a mí me interesa la moral, a condición de que no haya sermones. (1987: 75)

L'absència de convencionalismes o sermons no implica que no hi hagi una certa idea de la moral subjacent en els textos. El que succeeix és que aquesta idea s'aparta, justament, dels cànons habituals. Highsmith observa en l'ésser humà una *imprevisibilitat moral*, els resultats de la qual poden ser caòtics —com queda demostrat en diverses novel·les— però no s'apressa a jutjar. En molts casos, els crims comesos pels seus personatges estan justificats pel fet que les víctimes són tan —o més— repulsives que els seus homicides, com a *Estranys en un tren*⁴. Malgrat tot, els dards de l'autora van dirigits més a la societat en conjunt que a aquells éssers individuals que en un moment determinat són capaços de robar o matar: «En este mundo de gente colérica y asesinos contratados, que en el siglo XX no son distintos de la gente colérica y los asesinos contratados de siglos antes de Cristo, ¿le importa a alguien quién mata y quién es muerto? Al lector le importa, si los personajes de la historia merecen que se preocupen por ellos» (Highsmith, 1987:16). La insensibilitat d'una societat per a la qual el crim és moneda de canvi, fins al punt que genera indiferència, és el que inquieta autènticament a l'escriptora. Tant en la narrativa policíaca com en la no policíaca, critica amb duresa els modes de vida contemporanis, mentre s'acaben convertint en dispositius que asfixien i atrofen les vides de les persones. Els protagonistes dels seus relats exemplifiquen l'alienació i afartament d'una existència percebuda com a irracional. Highsmith no pretén fer apologia d'éssers depravats i assassins, però sí cridar l'atenció sobre una societat, els mals hàbits de la qual distorsionen la vida de la gent i l'arrossegueu a conductes brutals i desesperades. Ja *Estranys en un tren*, la primera de les seves novel·les, desenvolupa aquest tema, que es reprendrà després en profunditat i perfeccionat a la saga de Ripley i en novel·les com *El crit de l'òliba* (*The cry of the owl*, 1962) o *El tremolor de la falsificació* (*The tremor of forgery*, 1969).

2. El talentós Sr. Anthony

Highsmith va començar la seva carrera com a escriptora durant la dècada dels quaranta. Els primers anys, com apunta Paul Indegaay, van ser molt difícils: «Puede decirse que incluso cuando era estudiante, ya conocía bien el valor de la literatura como mercancía» (Indegaay, 2002: 291). Nombrosos rebutjos i petits èxits jalonen aquest itinerari que finalitza el 1950 amb la publicació d'*Estranys en un tren*. Per tant, quan Alfred Hitchcock compra el drets de la

NOTES

4 | Ens referim a l'opressiu pare de Bruno, Samuel Bruno, i a Miriam, muller de Guy, que es nega a donar-li el divorci per beneficiar-se de la seva nova situació econòmica.

novella, Highsmith és una perfecta desconeguda en el mapa literari de l'època.

Estranys en un tren estableix les bases d'un univers narratiu que, malgrat les seves múltiples ramificacions, es sosté sobre principis similars al llarg de vint novel·les i nombrosos volums de relats. El punt de partida és una premissa senzilla⁵, que l'autora resumeix de la següent manera: «Dos personas acuerdan asesinar a sus enemigos mutuos, lo que les proporcionará una coartada perfecta» (Highsmith, 1987: 5). En aquest «germen argumental» s'encarna la tesi de que qualsevol persona és capaç de cometre un assassinat, exposada novament a *El tremolor de la falsificació* o *The Ripley's game* (1974) per citar només dos exemples. L'autora es refereix a aquesta idea en una entrevista realitzada per Miguel Dalmau i Lali Badosa:

E: El hecho de hacer agradable a un criminal... ¿no es un mecanismo de antiangustia, una forma de ahuyentar los propios fantasmas?

PH: No, en absoluto. Yo nunca tuve instintos asesinos. No necesito exorcismos.

E: Quizá usted no, pero a lo mejor es una forma sutil de decirnos que nadie está a salvo, que todos podemos cometer un asesinato.

PH: Eso desde luego. Todos podemos cometer un crimen en un momento determinado. (Dalmau & Badosa, circa 1990: s. p.)

Si atenem a la data del diàleg podem corroborar la coherència que vertebrava la trajectòria literària de Highsmith, ja que el mateix concepte expressat aquí havia estat «ficcionalitzat» quaranta anys abans a la seva novella. També en aquest fragment s'alludeix a un altre principi bàsic de l'autora: el criminal ha de tenir una aparença seductora, capaç d'atraure els seus semblants. Vegem el que en diu al respecte a *Suspense*: «es posible hacer que un héroe-psicópata sea totalmente repugnante y, pese a ello, resulte fascinante precisamente por su depravación. Estuve muy cerca de lograrlo con Bruno en *Extraños en un tren* [...]» (Highsmith, 1987: 26). El fracàs parcial al que fa referència es relaciona amb el fet que, en aquesta novella, Guy serveix de contrapès moral de Bruno, malgrat després s'acabi «corrompent» i assemblant-se a ell. En aquest sentit es pot afirmar que Bruno Anthony és una espècie de figura-esborrany de Tom Ripley⁶, personatge central de cinc novel·les posteriors, l'anormalitat del qual està oportunitat disfressada d'un encant a prova de tota sospita. Ripley no necessita de ningú que compensi la seva «maldat», doncs és suficientment encantador com per a generar simpatia als lectors: «Si tiene que haber "identificación del lector", término del que ya estoy bastante cansada, entonces conviene dar al lector uno o dos personajes secundarios (preferiblemente un personaje que no sea asesinado por el héroe-psicópata) con los que pueda identificarse». (Highsmith, 1987: 27).

NOTES

5 | «Me gusta mucho que en los argumentos haya coincidencias y situaciones casi (pero no del todo) increíbles, como, por ejemplo, el plan audaz que en el primer capítulo de *Extraños en un tren* un hombre propone a otro al que apenas conoce hace un par de horas [...]» (Highsmith, 1987: 31). En aquest aspecte, l'autora està molt propera a la visió d'Alfred Hitchcock. A les seves converses amb el director, François Truffaut li diu: «En sus películas hay a menudo, y de manera particular en *Extraños en un tren*, no sólo inverosimilitudes, no sólo coincidencias, sino también una gran cantidad de cosas arbitrarias que se transforman en la pantalla en otros tantos puntos fuertes gracias únicamente a su propia autoridad y a una lógica del espectáculo, totalmente personal», al que Hitchcock respon: «Esta lógica del espectáculo no es otra cosa que las leyes del suspense» (Truffaut, 2005: 188).

6 | En efecte, semblaria que Highsmith «va polir» a Ripley els trets que a Bruno no estan del tot acabats. En aparença, Bruno no és «absolutament» encantador, ja que, al començar la novel·la, l'autora el descriu amb un horrible gra enmig del front i les ungles mossegades fins a carn viva; Ripley serà en canvi un exemple de pulcritud i bon gust. Unes altres característiques es mantenen: ambigüitat sexual, sang freda al moment de cometre un crim i pànic per l'aigua. Aquest motiu —que recorre tota la saga de Ripley— apareix ja a *Estranys en un tren*. De fet, Bruno mor ofegat. Suggestivament, Highsmith salvarà de la mort a Ripley a l'última entrega de la saga, titulada —no per casualitat— *Ripley Under Water* (1991).

Un altre element constructiu emprat a *Estranys...* i reprès en obres successives és la manipulació del punt de vista. Highsmith alterna el focus entre Bruno i Guy, de manera que ofereix un interessant contrapunt que mostra la complexa evolució de cadascun d'ells: «Utilizar dos puntos de vista —como hice en *Extraños en un tren*, los de los dos jóvenes protagonistas, tan distintos uno del otro [...]— puede producir un cambio muy entretenido de ritmo y ambiente. Por esto prefiero que la novela describa el punto de vista de dos personas, si es posible» (Highsmith, 1987: 49).

A *Estranys en un tren* apareix també un tema que l'autora tornarà a utilitzar després en unes altres novel·les: la tensa i ambigua relació entre dos homes units per un secret, que la majoria de les vegades és un delictes —robatori, falsificació, crim—:

El tema que yo he utilizado una vez y otra en mis novelas es el de la relación entre dos hombres, normalmente de carácter muy distinto, a veces un contraste obvio entre el bien y el mal, otras veces simplemente dos amigos cuyas respectivas maneras de ser son muy diferentes. Hubiera podido darme cuenta de ello yo misma al llegar a la mitad de *Extraños en un tren*, pero fue un amigo, un periodista, quien me llamó la atención sobre ello cuando yo tenía veintiséis años y acababa de empezar la citada novela [...]. (Highsmith, 1987: 74)

Estranys... respon a la primera modalitat enunciada per l'autora, malgrat el contrast es decanti, a mesura que avança el relat, cap a una estranya fusió, en la que ja no es pot distingir el que és bo del que és dolent. És precisament aquest aspecte i les diferents derivacions argumentals i temàtiques el que Hitchcock decideix alterar en la seva transposició fílmica. Tot el que s'ha apuntat fins aquí ha volgut mostrar la rellevància de la novel·la com a punt de partida del sistema narratiu de l'autora i com a matriu d'una visió del món que els llibres posteriors sostenen i ratifiquen.

3. De Highsmith a Hitchcock

Si *Estranys en un tren* —títol del llibre— convida a entendre l'adjectiu en un doble sentit, com a personatges que són estranys l'un de l'altre, ja que no es coneixen, però també com a éssers rars o singulars, *Estranys en un tren* —títol de la pel·lícula— recull el segon significat només de forma tangencial. Per això el Bruno i el Guy cinematogràfic no resulten *tan* estranys com els de la novel·la. De quina manera s'ha reduït aquesta *estranyesa*? Per respondre aquesta pregunta és necessari establir els paràmetres teòrics i metodològics des dels quals es plantejarà l'anàlisi, per tal d'evitar caure en alguns llocs comuns vinculats a les (problemàtiques) relacions entre cinema i literatura.

En primer lloc, i seguint la proposta de Sergio Wolf a *Cine/Literatura. Ritos de pasajes* (2001), preferim parlar de «transposició» i no d'«adaptació». La polèmica entorn d'aquests termes no és banal. A *De la literatura al cine*, José Luis Sanchez Noriega defineix l'adaptació com:

[...] proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico. (Sánchez Noriega: 2001: 47)

Sergio Wolf, en canvi, suggereix no emprar la paraula adaptació, ja que té, segons ell, dues conseqüències, una mèdica i una altra material:

Remite a la jerga mèdica en la medida en que la literatura haría las veces de objeto díscolo, inasible o inadaptable, aquello que no consigue integrarse a un sistema. De modo complementario, el cine sería lo establecido, el formato rígido y altivo que exige que todo se subordine a él. [...] La palabra adaptación tiene también una implicancia material, porque se trataría de una adecuación de formatos, o si se prefiere, de volúmenes. [...] La literatura estaría representada por el formato duro que pierde sus rasgos característicos, su especificidad, en una maquinación conspirativa que aspira a destruir a su autonomía. (Wolf, 2001: 15)

Per a aquest crític, el terme més apropiat per a definir el pas de la literatura al cinema és transposició, que implica la idea d'un trasllat o transplantament d'un lloc —l'obra literària— a un altre —el film— però sense perdre de vista que es tracta de sistemes o registres diferents. Transposar es «oblidar recordant»: el que veiem a la pantalla no és el llibre sinó la lectura que van fer el guionista, el director i els actors. La transposició, al cap i a la fi, no és més que una versió, «que, en todo caso, puede inscribir su nombre en letras mayúsculas si el objeto literario al que se aferra goza de prestigio artístico» (Wolf, 2001: 78). Les idees de «fidelitat» i «traïció» no són fecundes per Wolf ja que es limiten a explorar la dimensió quantitativa dels canvis realitzats, en lloc d'indagar en els motius d'aquells canvis i en les conseqüències que produeixen. Moltes vegades, l'afany per seguir de prop el text original ha donat com a resultat pel·lícules desproveïdes de personalitat o allunyades per complet de «l'esperit» que animava l'obra d'origen. El desafiament, per tant, és tenir en compte la materialitat pròpia del cinema, el seu llenguatge, i deixar de banda el prejudici de que els films despullen o mutilen la literatura, analitzant en canvi, els procediments mitjançant els quals el director fa seu el text. La fidelitat només és útil pensada com una classe de relació, com a «modos de apropiación respecto

del sentido de las operaciones y los caminos por los que transitó el cineasta para vincularse con el material literario [...]» (Wolf, 2001: 80).

Un altre aspecte teòric rellevant és el caràcter prestigiós o no prestigiós de l'obra literària escollida per a la transposició. Sánchez Noriega assenyala que les obres literàries de «segona fila» són més adaptables ja que en elles «la palabra se limita prácticamente a ser soporte de la historia, puro instrumento que vehicula sucesos y acciones —sin el poder evocador que tiene en las grandes obras literarias—» (Sánchez Noriega, 2000:57). No pretenem dirimir aquí la qüestió de com diferenciar literatura «major» de literatura «menor» però es tracta d'un problema interessant per a l'anàlisi de les relacions entre Hitchcock i Patricia Highsmith. De fet, com assenyalàvem al principi, l'autora era una total desconeguda en el moment de publicació de la novel·la, i la seva popularitat va derivar, precisament, de la versió fílmica duta a terme pel director de *Spellbound*.

Se sap que Hitchcock, a l'hora d'escollir obres literàries, s'inclinava per textos menors, només cal citar els casos de *Psicosis* (*Psycho*) de Robert Bloch, *D'entre els morts* (*The living and the dead*) de Pierre Boileau i Thomas Narcejac, *Marnie* de Winston Graham o *Rebecca* i *Els ocells* (*The birds*) de Daphne Du Maurier, entre molts d'altres. La raó d'aquesta preferència per autors i autores i textos que disten considerablement de ser «clàssics de la literatura» ha estat explicada pel mateix realitzador a François Truffaut en una de les seves nombroses converses:

[...] no lo haré nunca [rodar *Crimen y castigo*] porque es precisamente la obra de otro. A menudo se habla de los cineastas que, en Hollywood, deforman la obra original. Mi intención es no hacerlo nunca. Yo leo una historia sólo una vez. Cuando la idea me sirve de base, la adopto, olvido por completo el libro y hago cine. Sería incapaz de contarle *Los pájaros* de Daphne Du Maurier. Sólo la he leído una vez y muy rápidamente. (Truffaut, 2000: 64-65)

Queda clar que per Hitchcock la literatura no és més que un dispensador a partir del qual fa una obra completament nova. La referència de Dostoievski és clara en aquest sentit: *Crim i càstig* «ja» és una obra, per tant és impossible tornar-la a fer. Hi ha un respecte, gairebé reverència, cap a la literatura *seriosa* representada per autors com el rus: «Lo que yo no comprendo es que alguien se apodere realmente de una obra, de una buena novela cuyo autor ha empleado tres o cuatro años en escribir [...]. Se manipula el asunto [...], el autor se diluye en segundo plano. No se piensa más en él» (Truffaut, 2000: 65). En escollir noms literaris poc rellevants, el director està bolcant el pes de l'autoria en el seu propi treball: no hi ha risc de manipulació o deformació ja que les obres no presenten

massa exigències. Ell n'és l'autor: del llibre només ha pres una idea, un esquema si es vol, des del qual posa en funcionament la seva particular maquinària cinematogràfica. El cas Highsmith és curiós, perquè es tracta d'una escriptora a la que, com hem vist, es va associar al gènere de suspens justament a causa d'*Estranys en un tren*, i que amb el temps va aconseguir ser acceptada dins la literatura «a seques». Quan Hitchcock s'interessa per la novella, ella encara és una principiant; això explica que l'esculli i, amb el seu mètode habitual, extregui del llibre el que més s'ajusta als seus propòsits cinematogràfics. Avui en dia, qualsevol transposició de Patricia Highsmith ha de fer front al prestigi lligat a la seva obra i a les transposicions preexistents que, sense ser abundants, conformen un interessant corpus des del qual es pot pensar a l'autora en imatges.

Hitchcock va encarar el projecte d'*Estranys en un tren* després de dos importants fracassos de taquilla: *Under Capricorn* (1949) i *Stage Fright* (1950). La diferència amb aquests films és que va ser ell mateix qui va escollir la novella⁷: «Era un buen material para mí» (Truffaut, 2000: 182). No és difícil endevinar la raó: l'argument d'*Estranys*... guarda familiaritat amb els altres films del realitzador, en els que la vida d'un home es veu subtilment alterada per una sèrie d'esdeveniments extraordinaris; com a *Jo confesso* (*I confess*, 1952), *L'home equivocat* (*Wrong Man*, 1957) o *Perseguit per la mort* (*North By Northwest*, 1959). El problema amb la novella va residir —de forma previsible— en l'escriptura del guió. Com assenyala Truffaut a Hitchcock, la novella era «probablemente muy difícil de adaptar» (Truffaut, 2000: 182). La primera versió del guió va ser realitzada per Hitchcock i Whitfield Cook; sobre aquest material es va encarregar a Raymond Chandler —cèlebre autor de novel·les negres— el guió definitiu. Tanmateix, el director no va quedar conforme amb el treball del novellista i va encarregar-ne la reescriptura a Czenzi Ormonde. També van intervenir, en els diàlegs, Alma Reville —esposa de Hitchcock— i Barbara Keon (Casas, 1999: 39). El resultat final —més enllà de l'esforç de tots els involucrats— no va acabar de convèncer al director: «Si el diálogo hubiera sido mejor, hubiéramos tenido una caracterización más lograda de los personajes. El gran problema de este tipo de películas es que los personajes principales tienen tendencia a convertirse en simples figuras» (2000: 187). Aquesta observació permet albirar una de les zones més problemàtiques de la pel·lícula en relació amb l'obra original. Abans d'entrar de ple en l'anàlisi, val la pena fer una breu referència a l'actitud de Highsmith davant el cinema en general i el film de Hitchcock en particular.

En una entrevista concedida a la revista *Sight and Sound*, l'autora posa de manifest el seu desinterès pel cinema. Declara que poques vegades veu pel·lícules, que no en té cap de preferida —amb l'excepció, potser, d'*Allò que el vent s'endugué*— i que no li preocupa el que els directors facin amb els seus llibres:

NOTES

7 | «Parece ser que Alfred Hitchcock [...] leyó la novela de Patricia Highsmith en abril de 1950, muy pocos días después de su publicación, y ordenó inmediatamente a sus agentes que compraran los derechos, pero pidiéndoles que no dijeran quién estaba detrás de la posible adaptación. [...] el 20 de abril se cerró el trato por la módica suma de 7.500 dólares, cantidad que satisfizo sobremanera a Hitchcock pero indignó a la autora de la novela» (Casas, 1999: 28). Aquesta versió dels fets és la mateixa que dona Boris Izaguirre en el seu curiós *El armario secreto de Hitchcock*: «Para no repetir la ingenuidad en la compra de *Rebeca*, que resultó realmente cara, Hitchcock mandó a otra persona, a uno de sus asistentes, con el fin de que hiciera la puja por él y así conseguirlos más baratos. Cuando Highsmith se enteró de la argucia, se enfureció con toda razón [...]» (Izaguirre, 2005: 97). Les declaracions de l'escriptora contradiuen, tanmateix, la idea d'una suposada indignació per l'aspecte econòmic: «That wasn't a bad price for a first book, and my agent upped it as much as possible. I was 27 and had nothing behind me. I was working like a fool to earn a living and pay for my apartment. I didn't hang around films. I don't know if I'd ever seen Hitchcock's *The Lady Vanishes*» (Peary, 1988: s. p.).

film directors can do what they want with her books, once she has signed the contract. Especially since she isn't interested in doing the scripts herself. «I started screenplays two or three times, and I can assure you that I failed. I don't think in the way a playwright thinks. So if people have bought something of mine, they know by now that I will decline writing it for the movies. Anyway, I don't want to know movie directors. I don't want to be close to them. I don't want to interfere with their work. I don't want them to interfere with mine» (Peary, 1988: s.p.)

Malgrat aquesta despreocupació per la tasca dels cineastes, Highsmith ha donat indicis del seu descontentament amb *Estranys en un tren*. A *Suspense*, en referir-se a les pel·lícules basades en els seus llibres afirma amb subtil ironia: «Creo que las mejores son la ya venerable *Extraños en un tren*, de la que Hitchcock nunca permitió que se hiciera una segunda versión; *A pleno sol*, basada en la novela del mismo título, la primera de la serie de Ripley; y *El amigo americano* [...]» (Highsmith, 1987: 57). En assenyalar la negativa del director a una nova versió⁸, l'autora subratlla la impossibilitat d'una lectura potser més pròxima a l'univers moral que ella va dissenyar en el text. Per una altra banda, el seu assistent personal dels últims anys, Elena Gosálvez, recull en un article la següent declaració: « [Hitchcock] cambió mi novela —me confesó—, pero siempre le estaré agradecida porque gracias a él pude seguir escribiendo y viviendo de escribir» (Gosálvez, 2006: s.p.). Com es pot observar, Highsmith no desaprova totalment la interpretació hitchcockniana de la seva obra, però tampoc n'està d'acord. En opinió de Gosálvez, no «pudo aceptar que la moral hollywoodense de la época no permitiera que el malo se saliera con la suya: para ella el antihéroe tenía que triunfar, al menos a primera vista» (2006: s. p.).

4. Alfred Hitchcock, marca registrada

Totes les crítiques i comentaris d'*Estranys en un tren* coincideixen en assenyalar la mestria del director en el tram inicial de la pel·lícula. Aquesta s'obre amb diversos plans alternats en els quals veiem dos parells de peus que segueixen un moviment similar: baixen d'un taxi i entren en una estació de tren. Les sòbries sabates negres d'un dels personatges contrasten amb les sabates vistoses i coloristes de l'altre. Immediatament, hi ha un *travelling* sobre l'encreuament de l'estació, fins que el tren avança per una de les dues vies que tenen davant seu. Dins el vagó, la càmera torna a seguir els peus dels protagonistes, aproximant-se des de direccions oposades, fins que un quasi imperceptible fregament els posa en coneixement entre ells i davant l'espectador. Amb aquest brillant concepte visual, Hitchcock no només resol una situació que en la novella comprèn diverses pàgines, sinó que ilustra a la perfecció el moviment que uneix

NOTES

8 | Malgrat la novella no es va tornar a filmar en sentit estricte, hi ha dos remakes del film d'Hitchcock: *Once You Kiss a Stranger* (Robert Sparr, 1969) i *Once You Meet Stranger* (Tommy Lee Wallace, 1996). També la pel·lícula de Danny De Vito *Throw Momma From The Train* (1987) fa al·lusions al film de Hitchcock i al llibre de Highsmith (Cf. Casas, 1999: 59-65)..

Guy Haines i Bruno Anthony. Els destins d'aquests joves queden irremediament units des d'aquesta fortuïta trobada i donen lloc a un sèrie de duplicitats que es mantenen fins el final, tant en la pel·lícula com en el llibre.

Hitchcock organitza tot el seu relat sobre la base de *moviment*: els personatges es desplacen permanentment, en els més diversos vehicles: trens, taxis, barques, cavallets, autobusos. Això converteix *Estranys en un tren* en un film de naturalesa cinètica. També al llibre hi ha, des del principi, una idea de desplaçament⁹: «El tren avança a un ritme irregular, com si estigués enfurismat. Es veia obligat a fer parades freqüents en estacions cada cop més petites, on s'esperava amb impaciència una estona, i tot seguit escometia la praderia de nou. Però l'avanç era imperceptible» (Highsmith, 2001: 9). El tren funciona, en el text, com la metàfora d'una força, l'avanç de la qual és inevitable: una vegada embolicats a la travessia del crim, ni Bruno ni Guy se'n podran escapar. Aquestes primeres línies mostren ja el doble joc d'una força violenta que es desenvolupa quasi imperceptiblement, i així es podria descriure, de fet, l'estratègia narrativa de la novel·la: com un lent discórrer, les brutals conseqüències del qual només es faran visibles al final¹⁰.

La decisió de Hitchcock d'eludir les marrades de la prosa de Highsmith és raonable, i coincideix amb la seva idea del *suspens* cinematogràfic, la regla bàsica del qual és: «¿Y ahora qué sucederá?» (Truffaut, 2000: 66). A Highsmith, pel contrari, la pregunta que es desprèn de la lectura és: «¿en qué desembocará lo que *está sucediendo*?». Per al director, l'únic gènere literari que es pot «comparar» amb un film és el conte: ambdós impedeixen al lector/espectador romandre en repòs: «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» (2000: 66). Tornem, en aquest punt, a l'exemple citat al principi: la resolució en imatges de certs plantejaments de la novel·la no impliquen una «traïció» sinó més aviat una reformulació. Encertadament, Truffaut descriu *Estranys en un tren* com un «gràfic»¹¹, una exacta maquinària orquestrada amb l'ofici característic d'un director. Les preguntes, ara, són les següents: quins són els canvis veritablement substancials del film respecte a la novella? Com incideixen aquests canvis en la reducció del contingut moralment inconvenient del film? Convergeixen en *Estranys en un tren* els universos de Patricia Highsmith i d'Alfred Hitchcock?

NOTES

9 | En el seu manual *Suspense*, Highsmith fa explícita la importància dels començaments dels seus relats: «Me gusta que la primera frase contenga algo que se mueva y dé impresión de acción, en vez de ser una frase como, por ejemplo: "La Luz de la luna yacía quieta y líquida, sobre la pálida playa". A continuación transcribo algunas de mis primeras frases, que con frecuencia me han dado más trabajo de lo que parece». (Highsmith, 1987: 34). El primer exemple que cita és precisament el d'*Estranys en un tren*.

10 | «En cierto sentido el hechizo que desprenden las obras de Patricia Highsmith arranca de la calculada parsimonia con que los dilatados planteamientos narrativos crean las expectativas de una situación límite y posiblemente criminal. El estilo de la autora se adhiere íntimamente a la táctica: una escritura de minuciosa elaboración consigue adjudicar a los comportamientos de los personajes la ambigüedad suficiente para que la progresión dramática segregue turbadora morbosidad. Deviene fundamental al respecto la pausada adjudicación de una tupida identidad a los principales caracteres; logrado tal objetivo la autora semeja aflojar las riendas de los personajes para que, irremisiblemente, se precipiten en su destino». (Coma, 1987: 81).

11 | «Como en *La sombra de una duda*, el film está estructurado sobre la cifra 'dos' [...]» (Truffaut, 2000: 188). Quim Casas descriu amb detall aquesta estructuració: «Guy Haines se dispone a jugar un partido de dobles en el torneo tenístico de Southampton. En el tren, Bruno Anthony pide dos whiskys

5. Hollywood Ending

Descrivint les diferents maneres d'abordar l'anàlisi de les transposicions cinematogràfiques, Sergio Wolf adverteix que una de les tendències és descriure les «diferències» amb el text original. Aquesta forma de treball s'esgota en sí mateixa, pel crític, ja que:

solo se ocupa de detectar, en un nivel cuantitativo, las diferencias entre texto literario y película. Lo que está ausente allí es el motivo de las transformaciones: el tono, la «sonoridad» literaria y cinematográfica de los diálogos, la posible o inviable traslación o modificación de ciertas descripciones, pensamientos y percepciones, el punto de vista que debe focalizarse de otro modo para que el espectador se identifique o se distancie, la cuestión de la estilística literaria y sus equivalencias o callejones sin salida. El eje sería, entonces, definir la naturaleza de la obra literaria y la naturaleza de la obra cinematográfica. (Wolf, 2001: 22)

Coincidim que aquesta forma d'anàlisi és la més pertinent ja que no eleva jeràrquicament un registre sobre l'altre, sinó que permet d'estudiar-los i valorar-los en la seva especificitat i amb les eines que cada un d'ells exigeix. La paraula «comparació» resulta, en aquest context, poc afortunada, per la qual cosan caldria parlar, millor, de diàleg, o d'un pont que contribueix a il·luminar lectures més riques tant de la literatura com del cinema.

Els canvis introduïts per Hitchcock i els seus guionistes a *Estrany en un tren* són, com en tota transposició, de diferent grau i desigual importància. Deixant de banda els detalls que poc o res poden agregar a l'anàlisi, ens concentrarem en les transformacions més significatives: aquelles que incideixen en la manera de concebre l'univers moral de la història i que determinen l'estil —o marques estilístiques— més accentuades del llibre i del film.

5.1. Transformacions de la diegesi

Conseqüent amb la seva idea de llegir el llibre, prendre la seva idea de base i fer cinema, Hitchcock s'apropia de l'enginyosa premissa argumental de la novella i segueix, fins un determinat punt, el mateix itinerari narratiu: «*Extraños en un tren*, la película, se mueve por otros vericuetos a raíz de la escena en que Guy acude a la mansión de los Anthony para explicarle al padre de Bruno las intenciones de su hijo». (Casas, 1999: 27). Efectivament, a partir d'aquest moment, els esdeveniments són creació absoluta dels guionistes del film, encara que hi hagi cert parallelisme estructural amb situacions de la novel·la. Tenim un exemple d'això a l'escena que Bruno es cola a la recepció dels Morton i provoca un petit escàndol, que remet a l'episodi del llibre del casament de Guy i Anne: allà Bruno pateix un desmai i capta l'atenció de tots els presents.

NOTES

dobles con agua y comenta que son los únicos dobles que él juega. Dos detectives vigilan día y noche a Guy, mientras que son dos también los acompañantes de su esposa en el parque de atracciones. Las gafas asocian los personajes de Miriam Haines y Barbara Morton. [...] En el inicio del film, dos vías de tren se cruzan entre sí como lo harán los destinos de los personajes principales. Guy pretende hablar con el padre de Bruno y, en escenas correlativas, Anne conversa al día siguiente con su madre. El concepto del doble, y sus ramificaciones en el relato (el propio guión) y externamente a la materia argumental (una puesta en escena rica en sugerencias asociativas), marcan el funcionamiento de la película» (Casas, 1999: 39- 40)

El següent quadre és un intent de sistematitzar les similituds i diferències dels grans nuclis narratius de la novel·la i la pel·lícula:

<i>Estranys en un tren</i> (novel·la, 1950)	<i>Estranys en un tren</i> (film, 1951)
TROBADA AL TREN	TROBADA AL TREN
ASSASSINAT DE MIRIAM	ASSASSINAT DE MIRIAM
PERSECUCIÓ DE GUY	PERSECUCIÓ DE GUY
ASSASSINAT DE SAMUEL BRUNO	FALS ASSASSINAT DE SAMUEL BRUNO
ASSETJAMENT DE BRUNO A GUY	MORT DE BRUNO. COMPROVACIÓ DE LA INNOCÈNCIA DE GUY
MORT DE BRUNO	
CONFESSIÓ DE GUY	
ENTREGA DE GUY A LA JUSTÍCIA	

Com es pot observar, la gran diferència entre llibre i pel·lícula es troba al desenllaç: mentre en el llibre en Guy acaba complint la seva part en el sinistre pacte ideat per Bruno, en el film tot es defineix a favor del Bé i la Justícia: en Guy no comet cap crim i es dissipen els dubtes sobre la seva intervenció en la mort de la seva muller: «[...] el Guy hitchcockiano lucha por esclarecer la locura del acuerdo y atrapar al Bruno demente. No olvidemos que el cine necesita un héroe para equilibrar cualquier narración comercial» (Izaguirre, 2005: 100-101). Els dos finals, tanmateix, són cèlebres a la seva manera: el de la novel·la, perquè descriu la monstruosa desintegració moral d'un home inicialment centrat i amo de si mateix; el de la pel·lícula, per la prodigiosa espectacularitat amb que Hitchcock filma l'enfrontament final entre Guy i Bruno. Cap crític oblida destacar l'impacte d'aquest tancament: «El final de *Extraños en un tren* tiene tanto de fantasmagórico, fatalista y paroxístico —el parque de atracciones, el tióvivo sin control, la bala perdida que hiere mortalmente al empleado, los gritos de las madres, los insertos de niños atemorizados, los brutales golpes de Bruno a Guy—, como de urgencia dramática en la propia mecánica del relato». (Casas, 1999: 56). Cal assenyalar que no només aquesta escena final es distingeix per la seva superbiosa factura. També l'assassinat de Miriam —vist a través de les seves ulleres tirades a terra— resulta esglaiador, i el mateix pot dir-se de moltes altres seqüències. Això afirma la hipòtesi de que les transformacions operen en un doble sentit: per una banda, per a satisfer les expectatives morals de la indústria de Hollywood; per una altra, per construir un relat típicament hitchcockià, en el que

es donen cita el vibrant suspens que tant li agradava al realitzador i els brillants cops d'efecte que el van erigir mestre de diverses generacions de cineastes.

5.2. Transformacions en el punt de vista

Sense cap mena de dubte, el punt de vista és un dels aspectes més problemàtics al moment de transposar una obra literària. Com assenyala Wolf, el cinema « por las propias características del medio [...] es un cautivo de la imagen que necesita mostrar a quien narra, siempre que haya un personaje que asuma este rol y pertenezca al relato» (2001: 70). *Estranys en un tren*, la novel·la, alterna el punt de vista entre Guy i Bruno, de manera que tenim una amplitud de perspectiva que permet comprendre millor la naturalesa de les transformacions que cada personatge pateix en el curs del relat. A *Estranys en un tren*, la pel·lícula, pel contrari, la major part de les seqüències estan narrades des del punt de vista de Guy — amb excepcions, com el crim de Miriam al començament— cosa que resulta lògica, ja que ell és l'heroi del film: percebre la història a través d'aquest personatge implica identificar-s'hi i sentir antipatia pel seu enemic.

5.3. Transformacions dels personatges

Les alteracions de les instàncies narratives de la novel·la es corresponen bé amb la supressió d'alguns personatges, o bé amb la inclusió d'uns altres que no estaven en l'original. Tant el llibre com la pel·lícula rodegen a les figures principals —Guy i Bruno— d'altres relacionades amb ells a nivell familiar, social i «policíac»:

Novella		Film	
Guy	Bruno	Guy	Bruno
Mare	Mare (Elsie)	Miriam Joyce (muller)	Mare
Miriam Joyce (muller)	Padre (Samuel)	Anne Morton	Pare
Anne Faulkner	Gerard (investigador)	Senador Morton	Barquer
Alex Faulkner	Dr. Packer	Bárbara Morton	Gent de Metcalf
Sra. Faulkner	Amics	Capità Turley (policia)	
Owen (amant muller)	Herbert (majordom)	Leslie Henessy (policia)	
Amics	Phil Howland (fiscal)	H a m m o n d (policia)	
Parents	Testimonis Metcalf	Convidats festa (senyora Cunningham)	

En ambdós casos Bruno es presenta com un ésser solitari. El vincle afectiu més important que manté és amb la seva mare, personatge molt més caricaturesc a la pel·lícula que al llibre. Quant a Guy, el film no fa cap menció a la seva mare —que viu a Metcalf— i modifica la conformació de la família de la seva promesa Anne, a més de fer-lo pertànyer a la classe política. Això contribueix a accentuar el possible arribisme de Guy¹², que confessa a un dels seus vigilants que després d'un temps deixarà el tenis per a dedicar-se a la política.

La transformació més rellevant no té a veure, tanmateix, amb aquests trasllats, sinó amb les caracteritzacions de Guy i Bruno. Com assenyala Sánchez Noriega, les novel·les «que narran processos psicològics, estados de conciencia o como quiera que se llame al mundo interior de los personajes resultan difíciles de adaptar, porque el cine muestra acciones exteriores [...]» (Sánchez Noriega, 2000: 58)¹³. Hitchcock al·ludia a aquesta problemàtica en els seus diàlegs amb Truffaut, i es queixava que a les pel·lícules com aquesta —basades en l'acció— els personatges resulten plans, sense matisos. Evidentment, la pel·lícula no pot mostrar tota la complexitat psicològica dels personatges perquè li manca el temps necessari per fer-ho, i per la dificultat de mostrar el permanent joc d'oposicions entre els quals els personatges diuen i pensen. Veiem un exemple, agafat del diàleg que mantenen Bruno i Guy al tren, al començament de la novel·la:

NOTES

12 | A Highsmith aquesta modificació li va semblar totalment inadequada: «I thought it was ludicrous that he's aspiring to be a politician, and that he's supposed to be in love with that stone angel.» (Peary, 1988: s. p.). Quim Casas apunta que el «tierno amor por Anne, hija de un influyente senador, puede verse también como un nada disimulado golpe definitivo en la escalada social» (1999: 23). La caracterització del personatge no fa pensar, tanmateix, en una estratègia d'aquestes característiques; justament el que se subratlla d'ell són les seves virtuts, i el seu triomf és el triomf dels valors que la societat més aprecia en un home.

13 | Sergio Wolf analitza de manera molt interessant aquesta qüestió: «Uno de los supuestos más usuales y divulgados es el que sostiene que la literatura es una disciplina que permite que el autor pueda extenderse más sobre el mundo interno, el pasado, los sueños e intuiciones de los personajes, sobre el espacio que los rodea, sobre todo lo que atañe a la descripción de ese mundo que construye. [...] lo que se problematiza es una cuestión de volúmenes, confrontando la materialmente más factible extensión de la literatura frente a la materialmente más económica del cine. [...] Es evidente que la "mayor extensión" de la novela pareciera auspiciar que el autor se mueva en una zona más libre para la construcción del mundo ficcional pero, como siempre, el problema se refiere al tipo de escritura y de mundo ficcional de que se esté hablando». (2001:49). L'autor dóna com exemple les extenses novel·les de John Grishman, que s'adapten sense dificultat, i les breus de Thomas Bernhard,

—[...] Però hi ha hagut persones en la teva vida que t'hauria agradat treure't de sobre, oi?
 —No. —Però tot d'una recordà Steve. Un cop fins i tot havia pensat assassinar-lo. [...]
 —I tant que sí, n'estic segur. Per què no ho admets?
 —Puc haver tingut idees passatgeres d'aquest tipus, però mai no les he dutes a terme. No sóc d'aquesta mena d'individus.
 —En aquest punt t'equivoques! Qualsevol tipus de persona pot assassinar.
 (Highsmith, 2000: 30).

Confrontem-ho ara amb el mateix diàleg, transcrit del film:

BRUNO: Mi teoría es que todo el mundo es un asesino en potencia. ¿Nunca ha deseado matar a alguien? ¿Uno de esos inútiles con los que tonteaba Miriam?
 GUY: No se mata a nadie porque parezca inútil.
 BRUNO (dando un golpe sobre la mesa): ¿Qué es una vida o dos? Algunos están mejor muertos. Como su mujer y mi padre, por ejemplo.
 (Guy inclina la cabeza).

Si per una banda, és impossible mostrar al cinema els pensaments de Guy mentre conversa amb Bruno, una altra evidència es desprèn de la comparació: mentre en el llibre es mostra ja des de les primeres pàgines la fina línia que separa, en el cas de Guy, el Bé i el Mal, en el film no hi ha dubte que Guy representa el primer, a més d'exhibir de manera eloqüent virtuts com sentit comú, mesura i racionalitat, enfront la perversitat i el desequilibri que distingeixen a Bruno. Se sap que Hitchcock, malgrat tot, simpatitzava més amb aquest personatge: «[F. T.] se nota claramente que prefirió al malo. A. H.: Naturalmente, sin ninguna duda.» (Truffaut, 2000: 188); un canvi significatiu en aquest sentit és l'elegància i simpatia que prodiga Bruno en la pell de Robert Walker¹⁴. La novel·la, en canvi, no estalvia detalls desagradables en la caracterització del personatge: «Además del insultante color anaranjado de las palmeras que adornan su corbata de seda verde [...], del tono pálido como la cera de su piel y de las uñas mordisqueadas hasta la carne viva, Highsmith describe un voluminoso grano coronándole la frente [...]» (Casas, 1999: 22). El Bruno de la novel·la és, tot i així, i com assenyala Casas, un personatge relativament «simple», doncs a Highsmith li interessa més el complex procés que transforma Guy en un assassí, en un doble de qui en primer terme devia entendre's com el seu enemic.

Una altra curiosa modificació de Hitchcock té a veure amb la professió de Guy: al llibre és un prometedor arquitecte, a la pel·lícula un reconegut tenista. Aquest canvi facilita que Bruno el reconegui en el tren i sàpiga per endavant els detalls de la seva vida sentimental, difosos per la premsa. Highsmith necessita més temps (al voltant de trenta pàgines) per fer que Bruno s'assabenti dels problemes de Guy i utilitzi aquesta informació per proposar l'intercanvi d'assassinats.

NOTES

pràcticament «infilmbables». D'aquesta manera, porta la discussió al terreny no de les *quantitats* sinó de les dificultats específiques que planteja la 'naturalesa escriptural' del text.

14 | Malgrat Hitchcock hagués preferit a un altre actor, l'actuació de Walker és brillant, fins al punt que va merèixer l'elogi d'Highsmith: «He was excellent. He had elegance and humor, and the proper fondness for his mother» (Peary, 1988: s. p.).

Cal dir llavors que, a la pel·lícula, Guy i Bruno no són desconeguts absoluts, com sí ho són al llibre. La dedicació a l'esport introdueix, a més, una variació considerable en el nivell de la metàfora: Highsmith vol mostrar la paradoxa d'un arquitecte, la tasca del qual és planificar, organitzar, dirigir, que veu de sobte la seva vida convertida en un caos i és incapaç de posar-hi ordre; Hitchcock, es desentén d'aquests matisos psicològics i aposta per una dimensió lúdica, que li permet, a més a més, construir una extraordinària seqüència final¹⁵. A la hipòtesi de Boris Izaguirre de que el director va fer tenista en Guy per mostrar les cames de Farley Granger li manca serietat i fonament com per a ser atesa. Apunta, tanmateix, en una direcció interessant, que té a veure amb l'homoerotisme que —suposadament— es pot llegir al film.

A la novel·la, Bruno és evidentment homosexual, malgrat Highsmith no ho digui de forma explícita. La seva fascinació per Guy, els regals que li fa arribar, l'injustificable assetjament a què el sotmet una vegada que l'altre ja ha consumat el «pla» —i res justifica, per tant, que s'hagin de veure—, la seva misogínia i l'absència total de dones a la seva vida —excepte la seva mare—: tot indica inequívocament la seva inclinació. Només cal citar el passatge següent:

—[...] Al principi, vaig comprar-ne una per a mi, però volia que tu també en tinguessis. Són per a tu, Guy.
—Gràcies. —Guy sentí un espasme desagradable al llavi superior. Podria passar per l'amant de Bruno, pensà Guy de cop i volta, a qui Bruno hagués dut un regal per fer les paus.
(Highsmith, 2000: 208)

La pel·lícula conserva la majoria de les característiques apuntades, però el subtext homoeròtic està molt menys definit que a *Rope* (1948). Izaguirre afirma el contrari:

Durante todo el metraje Hitchcock juega con la sinuosa ambigüedad sexual de los protagonistas. Cuando Bruno, arropado en la hojarasca de Washington, queda con Guy para decirle que Miriam pertenece al más allá, se esconde tras la reja de una casa vecina. Allí acude Guy [...]. Un coche de policía llega al domicilio del tenista con el fin de informar sobre el crimen y la pareja se oculta en la sombra, muy juntos. Son los novios de la noche, la imagen criminal de lo gay [...] (Izaguirre, 2005: 100)

Poden realitzar-se diverses objeccions a aquest comentari. En primer lloc, no aclareix de quina manera Hitchcock juga amb la ambigüitat sexual, cosa que sí fa Highsmith a la novel·la. Izaguirre incorre, en aquest punt, en una hipèrbole que cau pel seu propi pes. Encara que sens dubte la caracterització de Bruno fa pensar en un homosexual, no hi ha escenes que insinuïn una proximitat afectiva —i molt menys física— entre els personatges¹⁶. Per altra banda, Bruno i Guy no «queden», sinó que el primer intercepta el segon quan aquest torna a casa seva. L'accent no està posat, en aquesta

NOTES

15 | «En una de las escenas más recordadas del largometraje, Bruno deja caer accidentalmente el mechero en una alcantarilla y lucha por recuperarlo al tiempo que Guy juega un aterrador partido de tenis que debe ganar para correr hacia la estación de tren, volver a la Isla del Amor y coger a Bruno in fraganti. Es la típica narración paralela de suspense tan del gusto de Hitchcock» (Izaguirre, 2005: 101)

16 | Només una escena sembla ser l'excepció que confirma la regla. És la que té lloc quan Bruno irromp a casa dels Morton i provoca un desagradable escàndol «ofegant» una de les convidades. Després d'aquest altercat, es desmaia i Guy el porta a una altra habitació, on el colpeja:

Bruno cae en el sofá. Guy parece arrepentirse de haberlo golpeado de ese modo.
BRUNO: No deberías haber hecho eso, Guy.
GUY: Venga, componte.
Bruno empieza a arreglarse la camisa.
GUY: Espera, déjame. (Le arregla el lazo de su pajarita, lo mira a los ojos) ¿Tienes el coche?
BRUNO: El chófer está fuera.
GUY (guiándolo hacia la puerta): Muy bien, vámonos.

Segons Izaguirre, el gest de Guy és el «gesto típico de una esposa ante un acto social importante para su marido» (2005: 100).

escena, en suggerir una «criminalitat gay», sinó en jugar amb els difusos límits entre innocència i culpabilitat: «[Guy] traspasa [...] la verja que lo separa de Bruno y se pasa definitivamente al lado del delincuente y del delito» (Santamarina, 1999: 191). Observem una descripció/transcripció d'aquesta escena:

Guy se queda pensativo. Se oye el timbre de un teléfono que suena en la casa de Guy. Él y Bruno miran en la dirección de donde proviene el ruido.

BRUNO: ¿Qué pasa?

GUY: Mi teléfono.

BRUNO: Te van a dar una noticia, Guy.

En ese momento, llega un coche de la policía y se detiene frente a la casa de Guy. Éste retrocede y se esconde detrás del portón, junto a Bruno. Ambos observan que el policía sube las escaleras y llama a la puerta. Como no le responde, se va.

GUY: Haces que actúe como un criminal. ¡Loco estúpido!

L'última línia del diàleg deixa clar que l'autèntic conflicte de Guy és projectar sobre ell mateix la culpa de Bruno, accentuada pel fet que el crim comès el beneficia. Guy sap que si truca a la policia pot veure's involucrat: per quina raó anava Bruno a matar a una desconeguda? Hitchcock construeix bona part del film sobre la paradoxal falsa culpabilitat de Guy, i la intensifica amb la seva impossibilitat d'acreditar una coartada. El moment més tens és quan l'Anne, lligant caps, sospita que Guy ha contractat en Bruno per assassinar la Miriam:

ANNE (horrorizada): ¿Cómo le convenciste para hacerlo?

GUY: ¿Convencerle yo?

ANNE: Él mató a Miriam, ¿verdad? Dime, ¿verdad que la mató?

GUY: Sí. Es un maníaco. Lo conocí en el tren a Metcalf. Quería intercambiar asesinatos. Yo cometía el suyo, él el mío.

ANNE: ¿Cómo que el *mío*, Guy?

GUY: Leyó acerca de mí. Sabía de Miriam, de ti. Sugirió deshacerse de Miriam y yo matar a su padre.

ANNE: Sabías que decía tonterías.

GUY: No fue así. No le di importancia. Y ahora... el lunático quiere que mate a su padre.

ANNE: Es demasiado fantástico.

GUY: Sí, ¿verdad?

ANNE: Sabías lo de Miriam todo este tiempo.

GUY: Desde la primera noche. Él me dio sus gafas.

ANNE: ¿Por qué no llamaste a la policía?

GUY: Y que digan lo mismo que tú: «Sr. Haines, ¿cómo le convenció para hacerlo?». Y Bruno diría que lo planeamos juntos.

ANNE: Guy... ¿qué vamos a hacer?

GUY: No lo sé, Anne. No lo sé.

ANNE: Vamos adentro. Hennessy nos vigila.

GUY: Por eso no quería que supieras nada. Os quería proteger. A Bárbara, a tu padre. Como lo sabes, actúas culpable.

ANNE: Si habláramos con mi padre...

A diferència del que passa a la novel·la¹⁷, a Guy no li costa convèncer Anne de la seva innocència: cal observar que amb unes poques rèpliques la noia queda satisfeta. L'aparença del jove no fa pensar en un assassí¹⁸ —situació molt similar a la de *Shadow of a Doubt* (1943)—, per això els qui el rodegen es resisteixen a dubtar d'ell. Fins i tot el policia que l'ha de vigilar el tracta com si fossin amics.

Alguns crítics suggereixen que, amb aquest joc d'aparençes, Hitchcock es va proposar mesclar les aigües del Bé i del Mal. Antonio Santamarina, per exemple, afirma que a l'escena final «es imposible distinguir a uno del otro, al asesino del supuesto inocente. Un nuevo juego irónico del cineasta acerca de la imposibilidad de discernir el bien del mal y de la intercambiabilidad de ambos» (1999: 193). François Truffaut subscriu una hipòtesi similar: «[...] los dos personajes podrían perfectamente llevar el mismo nombre, Guy o Bruno, pues evidentemente se trata de un mismo personaje dividido en dos» (Truffaut, 2000: 188). Dissentim d'aquestes interpretacions. Està molt clar què representa cada personatge, i si bé al començament del film en Guy li diu a l'Anne que seria capaç de matar la Miriam, mai entra en els seus plans cometre el crim realment. Hitchcock coqueteja amb l'intercanvi de figures, però el Bo i el Dolent tenen els seus rols assignats i, al final, cadascun d'ells ocupa el lloc que li correspon.

La novel·la, en canvi, porta fins el paroxisme la tesi de que no hi ha un «un bien y un mal absoluto (...)» (Highsmith, 2000: 254). La relació entre en Bruno i en Guy resulta fascinant perquè el que veritablement els uneix és la tendència al Mal, exterioritzada en un i, violentament reprimida, en l'altre, fins que la fatídica trobada amb en Bruno la fa emergir i destrossa la seva existència. Un interessant fragment d'un dels capítols finals condensa en poques línies el plantejament bàsic del llibre:

Sentia com si tingués dues personalitats, una de les quals podia crear i sentir-se en harmonia amb Déu mentre ho feia, i l'altra podia matar. «Qualsevol mena de persona pot assassinar», havia dit Bruno al tren. Podia fer-ho l'home que havia explicat com treballar amb volades a Bobbie Cartwright feia dos anys, a Metcalf? No, no pas l'home que havia dissenyat l'hospital o els grans magatzems, o que havia rumiat mitja hora sobre el color de què pintaria una cadira situada sobre la gespa de la part posterior de la casa, una setmana abans, sinó l'home que es contemplava al mirall el dia anterior a la nit i havia vist durant una estona l'assassí, com si fos un germà secret. (Highsmith, 2001: 220)

Ressonen, en aquestes paraules, ecos de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, mentre que el tractament del tema de la culpa fa pensar en Dostoievski. Quan el fiscal pregunta a Gerard, investigador de la mort de Samuel Bruno, de quines armes disposen per inculpar a Guy, aquest li respon: «Aquest home està martiritzat per la culpa» (Highsmith, 2001: 266).

NOTES

17 | L'exemple següent mostra com en el text la sospita d'Anne és tan forta que ni tan sols s'atreveix a mencionar-la: «Al ver que ella no decía nada, Guy se figuró que lo hacía simplemente porque lo que había notado Anne era demasiado monstruoso para mencionarlo» (Highsmith, 2000: 188)

18 | A la novel·la l'autora fa explícita aquesta idea: «“No debo de parecer un asesino —supuso—, con mi immaculada camisa blanca, mi corbata de seda y mis pantalones azul marino, y tal vez mi rostro fatigado no le parezca a nadie el de un asesino”» (p. 276)

El final del personatge en el llibre s'assembla, com assenyala Quim Casas, a «un descenso a los infiernos de la culpa y la expiación» (1999: 26), i queda clar que Highsmith no simpatitza massa amb ell, ja que el deixa en mans de la justícia. Bruno, en canvi, mor (se suïcida?), però aquest desenllaç no és tràgic: en efecte, per a Bruno a l'existència li falta sentit¹⁹. Més encara, la reacció de Guy davant de la seva mort la redefineix com quelcom de positiu: «Envejaba Bruno pel fet d'haver mort tan de sobte, amb tanta tranquil·litat i ahora tanta violència, i tan jove. I amb tanta facilitat, com Bruno sempre ho havia fet tot» (Highsmith, 2001: 283). Matar en Bruno és potser un ardit per part de l'escriptora per tal de no exposar-lo a la Llei: ja hem assenyalat la tendència de Highsmith a fer que els seus criminals «se salgan con la suya».

Els final de Bruno i Guy en el film són molt diferents. La mort de l'assassí és, sense cap mena de dubte, un acte de justícia, mentre que el previsible «rescat» del bo compleix l'exigència de reordenar el caos obert pel Mal. Tot torna al seu lloc: l'espectador pot respirar tranquil. El codi de censura de l'època, sistematitzat per l'oficina Hays²⁰, no tolerava infraccions en aquest sentit. El Bé havia d'imposar-se. Gonzalo Pavés es refereix a aquest tema en el seu llibre *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas*:

[...] si se presentaban actos execrables, condenables desde el punto de vista de la ética, debían existir simultáneamente otras acciones que actuaran, bien a través del justo castigo, bien a través de la reforma o regeneración del pecador, como contrapunto de la existencia del mal y el pecado. El culpable debía ser siempre castigado, la audiencia no podía, en ningún caso, identificarse con el criminal o con el pecador, ya que como establecía el Código 'en la presentación del bien y el mal nunca debe prestarse a la confusión'. (2003: 259)

Sens dubte, l'univers moral de Patricia Highsmith no responia a les regles que els guardians de la moral de l'època havien dissenyat. La finalitat de la seva literatura no és la de tranquil·litzar consciències, sinó mobilitzar-les, treure-les de els seus llocs habituals²¹. Hitchcock, per la seva part, compleix amb el que s'espera d'ell a nivell ètic però no es desentén tampoc de l'assumpte, només que li preocupa més el codi de l'espectacle: fer un film que lligui a l'espectador a la butaca i el mantingui expectant fins al final de la projecció.

Pot parlar-se, llavors, d'una intersecció d'universos d'escriptora i director, tal i com ho plateja Sergio Wolf: «[...] un gran cineasta — escribe el crítico— puede mantener con celo el orden del relato, pero al desplegar su propio universo personal por medio de las potencialidades del otro medio, logra no ya enmascarar aquel pasado literario, sino transformarlo al punto de hacerlo desaparecer» (Wolf, 2001: 133). No sembla que aquestes paraules s'ajustin a la versió de Hitchcock d'*Estranys en un tren*. El director anglès ha partit de

NOTES

19 | «Havia pres la vida a una persona. Ara, ningú sabia què era en realitat la vida, tothom la defensava com si fos una possessió inestimable, però ell n'havia llevat una. Aquella nit a l'illa, Bruno havi estat en perill, havia sentit dolor a les mans, por de que Miriam fes soroll, però en adonar-se que la vida havia abandonat Miriam, tot havia desaparegut i només havia quedat el fet misteriós, el misteri i el miracle de segar una vida. La gent parla del misteri de la naixença, del començament de la vida, però, què fàcil d'explicar resulta! Mitjançant dues cèl·lules germinals vives! I què podria dir-se sobre el misteri d'interrompre una vida? Per què la vida s'aturava quan estrenyia amb massa força el coll d'una dona? Què era la vida, al capdavant?» (Highsmith, 2001: 118.119).

20 | El Codi Hays és el codi de censura que va inaugurar la MPPA. —Associació de Productors Cinematogràfics dels EEUU— el 31 de març de 1930 i que fins 1956 no va alterar el seu contingut. Va ser revocat als anys 60.

21 | «La pasión del público por la justicia me resulta aburrida y artificial, porque ni a la vida ni a la naturaleza les importa que se haga o no justicia. El público, al menos el público en general, quiere presenciar el triunfo de la ley, aunque al mismo tiempo le gusta la brutalidad. Sin embargo, la brutalidad debe estar en el bando bueno. Los héroes—detectives pueden ser brutales, sin escrúpulos sexuales, pueden pegar patadas a las mujeres, y seguir siendo héroes populares, porque se supone que andan persiguiendo algo peor que ellos mismos» (Highsmith, 1987: 31)

l'esquema argumental de la novel•la per elaborar a partir d'ella una obra completament nova. En aquest sentit, es pot afirmar que, si hi ha una traïció, es tracta d'una traïció fructífera, doncs no hi ha dubte que els resultats del film estan a l'alçada de les millors obres del realitzador. Highsmith, per la seva banda, va haver d'esperar alguns anys per a que els seus simpàtics criminals poguessin enganyar la llei a la pantalla.

Bibliografía

- CASAS, Q. (1999): *Extraños en un tren. La parada de los monstruos*, Barcelona: Libros Dirigido
- COMA, J. (1987): «El encanto de Miss Highsmith» Epílogo en Highsmith, P. *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, Barcelona: Círculo de lectores, 78-83
- DALMAU, S. y BADOSA, L. «Entrevista a Patricia Highsmith», Blog, [29/06/09], <<http://pfjclplanells3.spaces.live.com/blog/cns!245C34DA2DB9AB61!1488.trak>>
- FAGNANI, F. (1999): «Prólogo» en Highsmith, P., *Tres cuentos*, Buenos Aires: Trespuntos
- GRACIDA, Y. (2004): «Patricia Highsmith: de Hitchcock a Cavani», *Quimera. Revista de Literatura*, 251, 13-16
- GÓSalVEZ, E. (2005): «Diez años sin Patricia Highsmith», *Libertad Digital Suplementos*, [18/05/09], <<http://libros.libertaddigital.com/diez-anos-sin-patricia-highsmith-1276229620.html>>
- GREENE, G. (1990): «Introducción» en Highsmith, P., *Once*, Barcelona: Planeta
- GUZNER, S. (2006) «Reseña de El temblor de la falsificación», Leedor.com, [24/05/09], <http://www.leedor.com/notas/1835---patricia_highsmith.html>
- HIGHSMITH, P. (1987): *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, Barcelona: Círculo de lectores
- HIGHSMITH, P. (2000): *Extraños en un tren, traducción de Jordi Beltrán*, Barcelona: Anagrama
- INDEGAAY, P. (2003): «Epílogo» en Highsmith, P., *Una afición peligrosa*, Barcelona: Anagrama
- IZAGUIRRE, B. (2005): *El armario secreto de Hitchcock*, Madrid: Espasa
- PAVÉS, G. (2003): *El cine negro de RKO. En el corazón de las tinieblas*, Madrid: T. & B. Editores
- PEARY, G. (2004): «Patricia Highsmith», *Gerald Peary*, [24/05/09], <<http://www.geraldpeary.com/interviews/ghi/highsmith.html>>
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós
- SANTAMARINA, A. (1999): *El cine negro en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial
- TRUFFAUT, F. (2000): *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza Editorial.
- WOLF, S. (2001): *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires: Paidós

EZ HAIN EZEZAGUNAK. PATRICIA HIGHSMITH ALFRED HITCHCOCKEN IKUSPEGITIK

Jorge Luis Peralta

Doktoregia Literaturaren Teorian eta Literatura Konparatuan
Bartzelonako Universitat Autònoma. Maec - Aeci

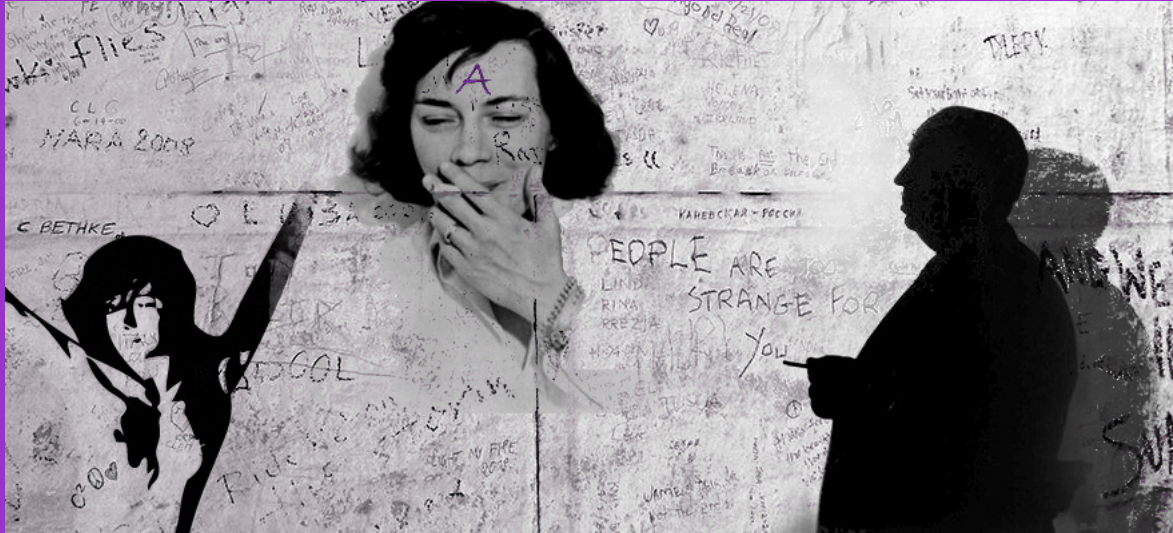
Aipatzeko gomendioa || PERALTA, Jorge Luís (2010): "Ez hain ezezagunak. Patricia Highsmith Alfred Hitchcocken ikuspegitik" [artikulua linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatura aldizkaria*, 3, 148-169, [Kontsulta data: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/eu/jorge-luis-peralta.html> >.

Ilustrazioa || Silvia Gómez

Itzulpena || Nerea Galarza

Artikula || Jasota: 2010/03/31 | Komite zientifikoak onartuta: 2010/05/07 | Argitaratuta: 2010/07

Lizentzia || 3.0 de Creative Commons lizentzia Aitortu -ez merkataritzarako- lan eratorririk gabe.



Laburpena || Lan honetan proposatzen duguna *Ezezagunak tren batean* (ETBko bertsioan *Treanean ezagutu berri*) eleberriarren zinemarako transposizioak Patricia Highsmithen mundu itogarri eta amoralak nola aldatu duen aztertzea da. Zinemako bertsioa Hitchcocken ohiko erretratua da, suspense bizkorrekoa, eta, horretarako, jatorrizko eleberriko pertsonaien eta egoeren ertz ilunenak lausotu ditu. Helburua ez da filma testua baino «gehiago», «hobea» ala «okerragoa» dela esatea —ez litzateke batere produktiboa izango—, baizik eta zuzendariak idazlana bere egiteko eta bere munduaren eta zinemaren ikuspegiari egokitzeko erabilitako tresnei buruz hausnartzea.

Gako-hitzak || Zinemara egokitzea | morala | Alfred Hitchcock | Patricia Highsmith.

Abstract || In this work I propose to analyze how the cinematographic transposition of *Strangers on a train* has changed the suffocating amoral world of Patricia Highsmith in a *typical Hitchcockian* frantic suspense story, blurring the darkest edges of the characters and situations of the original novel. The aim is not to determine whether the film is «more», «better» or «worse» than the text —an unproductive enterprise— but to reflect on the operations made by the director to seize the literary work and make of it a film that responds to his own vision of the world and of cinema.

Key-words || Cinematographic transposition | moral | Alfred Hitchcock | Patricia Highsmith.

0. Sarrera

Patricia Highsmithen narrazio-unibertso korapilatsuek zori oso ezberdinak izan dituzte paperetik zeluloidera igarotzerakoan¹. Pertsonaien psikologia konplexuak nahikoa leku dauka eleberrietan pixkanaka garatzeko, baina zineman, sarritan, haien trazu batzuk baino ez dizkigute erakusten. *Ezezagunak tren batean* lanaren kasua paradigma da zentzu horretan. Filma Alfred Hitchcocken filmografiaren barruan maisulana bada ere, agerikoa da eleberriaren alderdi asko aldatu egin zituela zuzendariak haren gordinkeria eta anbigutasun morala bigundu edo murrizteko. Testuak edozein pertsona beste norbait erailtzeko gai dela planteatzen badu, filmak gatazka askoz ere klasikoago bat eraikitzen du, baina, era berean, horrenbeste asaldatzen ez gaituena: bi pertsonaiaren arteko aurkakotasuna — argi eta garbi Ongia eta Gaizkia irudikatzen dituztenak —; bigarrenak, noski, halabeharrez galduko du borroka. Eleberrian ikus dezakegun pertsonaia «onaren» kutsadura morala ia guztiz kendu dute filmean, seguruenik garai hartan zinema munduan agintzen zuen zentsurari kasu eginez, baina baita Hitchcockek narrazioa garatzeko hartutako erabakien ondorioz ere; hark alde batera utzi zuen Highsmithen azterketa psikologiko bihurria argumentu arinagoa sortzeko, ekintzetan oinarritua eta ez hitzetan. Jarraian, Hitchcockek, jatorrizko testua oinarri hartuta baina idazlanean nagusi ziren planteamendu moraletatik urrun dagoen lan guztiz berria eraikitzeko zer estrategia zinematografiko erabili zituen aztertuko dugu.

1. Patricia Highsmithen ur sakonak

Patricia Highsmithen obra eleberri kriminalen generoren barruan eta, batez ere, kutsu psikologikoa dutenen artean sartzea betiko leloa da. Era berean, betiko leloa da haren liburuek generoen kartzeleki alde egiten dietela eta bide anbiguo eta sailkaezinetan barrena dabiltzala esatea. Bere argitaragabeko kontakizun barreiatuak 2002an argitaratu zirenean² argi geratu zen ezinezkoa zela egilea «suspense idazle» gisa definitzea, baina nahikoa da 1977. urtean idatzi zuen *Edith's Diary* eleberrian pentsatzea egileak literatura hutsa lantzen duela ulertzeko. Bestalde, horixe azpimarratzen saiatzen da bera ere: «Como ejemplo de lo que quiero decir al hablar de categorías, citaré [...] mi primer libro, *Extraños en un tren*, que era simplemente “una novela” cuando lo escribí y, pese a ello, al publicarlo le pusieron la etiqueta de “novela de *suspense*”. A partir de entonces todo lo que escribía era incluido en la categoría de “*suspense*” [...]» (Highsmith, 1987: 72). Haren hitzak irakurrita ez dugu pentsatu behar, ordea, Highsmithek uko egiten zionik *suspenseari* — izan ere, aipua gaiaren inguruan idatzi zuen «eskuliburu» bitxitik hartuta dago³ —; ernegatzen zuena etiketaren izaera erredukzionista zen. Agian, Fernando Fagnanik proposatu moduan, egileak krimenaren egoera

OHARRAK

1 | Kritikariek bat egiten dute René Clémenten eta Anthony Minghellaren bertsoak nabarmentzerakoan. Lehenengoak *The talented Mr. Ripley: A plein soleil* (1960) egin zuen eta bigarrenak *The talented Mr. Ripley* (1999); bestalde, goraiatu egiten dute, halaber, Wim Wendersek eginiko Ripley's game lanaren zinemako bertsoa. Hari emandako izenburu berria *Der amerikanische Freund* (1977) izan zen. Hona hemen Highsmithen eleberrien beste transposizio batzuk: Claude Chabrol (*Le cri du hibou*, 1987), Claude Autant—Lara (1977), Michel Deville (*Eaux profondes*, 1981), Liliana Cavani (*Ripley's Game*, 2002) eta Roger Spottiswood (*Ripley Under Ground*, 2005).

2 | Ingelesean kontakizun hauek ale bakar batean argitaratu zituzten, *Nothing That Meets the Eye*. Gaztelaniaz, ordea, bi ale desberdinetan argitaratu zituzten: *Pájaros a punto de volar* eta *Una afición peligrosa*, biak ere Anagrama argitaletxean.

3 | «*Suspense*». *Cómo se escribe una novela de intriga*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1987. Ingeleseko jatorrizko bertsoaren izenburua *Plotting and Writing Suspense Fiction* da, eta lehenengo edizioa 1966koa da, nahiz eta egileak zuzenketak egin zizkion 1972an eta 1981ean.

bera behar du. Bere pertsonaiak «serían imposibles de asimilar en otro contexto» (Fagnani, 1999: 10-11). Edonola ere, agerikoa da egilearen obra osoan gailendu egiten direla eleberri eta kontakizun polizialak, eta horrek berretsi egiten du Highsmithek krimenaren unibertsoarekin duen kidesasuna. Baina, zein da haren eta generoko idazleen arteko ezberdintasuna? Unibertso horrekin lan egiteko modua: «Asesinos, psicópatas, merodeadores nocturnos, etcétera, están muy vistos, a menos que se escriba sobre ellos de un modo que sea nuevo» (1987: 72). Idazlearen narratiba polizialaren hainbat elementu bereizgarri aipa ditzakegu. Lehenik, giroak eta pertsonaiak xehetasunez deskribatzeko joera, haren kontakizunen muina den azterketa psikologikoa egiteko oinarri-oinarrizkoa. Digresio ugariak hutsalak irudi dezakete, baina beti lotzen dira tentsio atmosfera sortzeko asmoarekin, azkenean tentsio hori leherrarazi eta ordura arte mantenduriko egonkortasun eskasa deuseztatzeko. «Su inconfundible narrativa, de estilo amodorrado y cansino, es neutral sólo en apariencia, puesto que ese buscado — y perfectamente logrado — *laissez faire* resulta tan ingenuo como la paciencia de una araña elaborando baba y tejiendo su tela con un propósito letal» (Guzner, 2006: s.p.).

Highsmithen prosak ez du berritasun teknikorik, ezta lengoaiaren akzio azpimarragarrikerik ere. Haren testuen nortasun eskizofrenikoa ez dator esperimendazio narratibotik, baizik eta haletatik sortzen den gizakion izaeraren ikuspegi berezitik. Haren fikzioak ezegonkortasunerako joera duten izaki konplexu, amoral eta bakartiz beteta daude. Idazlearen trebetasuna irakurlea izaki horien alde jartzean datza, haiek egiten dituzten gauzak, sarritan, eztabaidagarriak badira ere, moralari begira. Ongia eta Gaizkia banatzen dituen marra trazatu ordez, Highsmithek aldi berean gainjartzen ditu, eta balio-judizioak ezartzea saihesten du. Graham Greenen hitzetan «un mundo sin finales morales, que no tiene nada en común con el mundo heroico de sus pares, Hammett y Chandler, [así como] sus detectives [...] no tienen nada en común con los detectives románticos y desilusionados que [...] siempre acabarán venciendo al mal» (Greene, 1990: 7). Ikuspegi horrekin bat, Highsmithek sorturiko (anti)heroiek justiziaren atzamarretatik alde egin ahal izateko pribilegio bitxia dute. Zentzu horretan, haien itxura xarmangarriak eta inguruan dituztenak liluratzeko gaitasunak laguntzen ditu. Halakoak dira, esaterako, Tom Ripley, Howard Ingham, Robert Forrester edo Bruno Anthony, (ia) beti lortzen baitute nahi dutena. Horrek ez du esan nahi gaizkia garaile denik. Lehen aipaturiko *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga* lanean Highsmithek honako hau idatzi zuen:

[...] el arte en esencia no tiene nada que ver con la moral, los convencionalismos y los sermones. (1987: 16)

[...] a mí me interesa la moral, a condición de que no haya sermones. (1987: 75)

Konbentzionalismorik edo sermoirik ez egoteak ez du esan nahi ez dagoenik, testuen azpian edo atzean, moralaren nolabaiteko ideia bat. Gauza da ideia hori ohiko kanonetatik aldentzen dela. Highsmithek gizakiengan *aurretik jakin ezin den moralaren zentzu bat* ikusten du, eta horren emaitzak kaotikoak izan daitezke — hainbat eleberritan argi geratu den moduan —, baina ez du bere burua haiek juzgatzera bultzatzen. Kasu askotan, bere pertsonaiek egiten dituzten krimenak justifikatuta daude, biktimak kaltegileak bezain higuingarriak direlako — edo gehiago —; horixe da *Ezezagunak tren batean* filmaren kasua⁴. Hala ere, idazlearen dardoak gizarte osoari daude zuzenduta, giza talde gisa, une jakin batean lapurtzeko edo norbait hiltzeko gai diren gizaki indibidual horiei baino gehiago: «en este mundo de gente colérica y asesinos contratados, que en el siglo XX no son distintos de la gente colérica y los asesinos contratados de siglos antes de Cristo, ¿le importa a alguien quién mata y quién es muerto? Al lector le importa, si los personajes de la historia merecen que se preocupen por ellos». (Highsmith, 1987: 76). Gizarte sentikaitz horrentzat krimena hain ohikoa izanik, indiferentzia ere eragiten dio, eta horixe da, hain zuzen, egileari ezinegona sortzen diona. Narrazio polizialean zein polizialak ez direnetan, kritika gogorra zuzentzen die egungo bizimoduei, pertsonen bizitza ito eta atrofiatzen duten tresna bilakatzen baitira azkenean. Bere narrazioetako protagonistek irrazionaltzat jotzen duten bizitzarekiko alienazioa eta asperraldia irudikatzen dute. Highsmithek ez du izaki ustelen eta hiltzaileen apologia egiteko asmorik, baina jendearen bizitza desitxuratzen duten eta jarrera basati eta etsituetara bultzatzen dituen gizartearen ohitura txarretara zuzendu nahi du arreta. *Ezezagunak tren batean* bere lehenengo eleberrian jorratu zuen gai hori dagoeneko, eta ondoren berriz landu zuen, sakondu eta hobetu Ripley sagan eta *The Cry of the Owl* (1962) eta *The Tremor of Forgery* (1969) lanetan.

2. Anthony jaun zuhurra

Highsmith 40ko hamarkadan hasi zen idazten. Lehenengo urteak oso zailak izan ziren, Paul Indegaayk esan duenez: «Puede decirse que incluso cuando era estudiante, ya conocía bien el valor de la literatura como mercancía» (Indegaay, 2002: 291). Hasierako ibilbide hori ezezko erantzunez eta arrakasta txikiz beteta dago, 1950ean *Ezezagunak tren batean* argitaratu zuen arte. Hortaz, Alfred Hitchcockek eleberriaren eskubideak erosi zituenean, Highsmith guztiz ezezaguna zen garai hartako literatura mapan.

Ezezagunak tren batean lanak narrazio unibertso berri baten oinarriak ezarri zituen, eta unibertso horrek hainbat adarkatze izan zituen arren, oinarriak ez ziren ia aldatu hurrengo hogeiei eleberrietan eta kontakizun ugarietan. Abiapuntua premisa simple bat da⁵, eta honelaxe laburbiltzen du egileak: «Dos personas acuerdan asesinar a sus enemigos mutuos, lo que les proporcionará una coartada

OHARRAK

4 | Brunoren aita zapaltzailea, Samuel Bruno, eta Guyren emaztea, Miriam, dibortzioa eman nahi ez diona haren egoera ekonomiko berriari probetxua ateratzeko.

5 | Los argumentos haya coincidencias y situaciones casi (pero no del todo) increíbles, como, por ejemplo, el plan audaz que en el primer capítulo de *Extraños en un tren* un hombre propone a otro al que apenas conoce hace un par de horas [...] » (Highsmith, 1987: 31). Alde horretarik, idazlea Alfred Hitchcocken ikuspuntutik oso gertu dago. François Truffaut zuzendariarekin izandako elkarrizketetan honako hau esan zion: «En sus películas hay a menudo, y de manera particular en *Extraños en un tren*, no sólo inverosimilitudes, no sólo coincidencias, sino también una gran cantidad de cosas arbitrarias que se transforman en la pantalla en otros tantos puntos fuertes gracias únicamente a su propia autoridad y a una lógica del espectáculo, totalmente personal»; eta Hitchcockek honakoa erantzun zion: «Esta lógica del espectáculo no es otra cosa que las leyes del suspense» (Truffaut, 2005: 188).

perfecta». (Highsmith, 1987: 5). «Argumentuaren jatorri» horrek biltzen du edozein pertsona beste bat hiltzeko gai dela dioen tesia. Tesi hori bera, adibidez, *The Tremor of Forgery* eta *Ripleyren jokoa* (1974) lanetan azaldu zuen. Egileak ideia horri buruz hitz egin zuen Miguel Dalmau eta Lali Badosak eginiko elkarrizketa batean:

E: El hecho de hacer agradable a un criminal... ¿no es un mecanismo de antiangustia, una forma de ahuyentar los propios fantasmas? PH: No, en absoluto. Yo nunca tuve instintos asesinos. No necesito exorcismos. E: Quizá usted no, pero a lo mejor es una forma sutil de decirnos que nadie está a salvo, que todos podemos cometer un asesinato. PH: Eso desde luego. Todos podemos cometer un crimen en un momento determinado. (Dalmau & Badosa, circa 1990: s. p.)

Elkarrizketaren datari erreparatzen badiogu, Highsmithen literatura ibilbidea egituratzen duen koherentzia berretsi dezakegu, bertan adierazitako kontzeptu bera fikzio bilakatu baitzuen berrogei urte lehenago bere lehenengo eleberrian. Pasarte horretan bertan egilearen oinarritzko beste printzipio bati egiten zaio erreferentzia: gaizkileak itxura liluragarria izan behar du, bere ingurukoak erakartzeko modukoa. Ikus dezagun zer dioten horri buruz *Suspensen*: «es posible hacer que un héroe-psicópata sea totalmente repugnante y, pese a ello, resulte fascinante precisamente por su depravación. Estuve muy cerca de lograrlo con Bruno en *Extraños en un tren* [...]» (Highsmith, 1987: 26). Aipatzen duen nolabaiteko porrotaren oinarria, eleberri honetan, Guyk eragiten du, Brunoren kontrapisu moralaren rola betetzen baitu, nahiz eta azkenean bera ere «galbideratu» egiten den eta bestearen antza hartzen duen. Horrekin lotuta, esan daiteke Bruno Anthony nolabait Tom Ripley, ondorengo bost eleberrietako protagonista, pertsonaiaren zirriborroa dela⁶. Azken honen amoralitatea oso ongi mozorrotuta dago inolako susmorik eragiten ez duen xarmarekin. Ripleyk ez du bere «gaiztotasuna» konpentsatuko duen inor behar, bere xarma nahikoa da irakurleengan begikotasuna eragiteko: «Si tiene que haber “identificación del lector”, término del que ya estoy bastante cansada, entonces conviene dar al lector uno o dos personajes secundarios (preferiblemente un personaje que no sea asesinado por el héroe-psicópata) con los que pueda identificarse» (Highsmith, 1987: 27).

Ezezagunak... lanean argumentua eraikitzeke erabilitako beste elementu bat, ondorengo lanetan ere jorratutakoa, ikuspuntuaren manipulazioa da. Highsmithek Bruno eta Guyren artean txandatzen du fokua bien bilakaera konplexuaren berri emateko kontrapuntu interesgarria eskainiz: «Utilizar dos puntos de vista — como hice en *Extraños en un tren*, los de los dos jóvenes protagonistas, tan distintos uno del otro [...] — puede producir un cambio muy entretenido de ritmo y ambiente. Por esto prefiero que la novela describa el punto de vista de dos personas, si es posible». (Highsmith, 1987: 49).

OHARRAK

6 | Izan ere, badirudi Highsmithek «biribildu» egin zituela Ripleyrengan Brunoren kasuan guztiz akabera eman gabe zeuden ezaugarriak. Itxuraz, Bruno ez da ‘erabat’ xarmagarria, eleberria hasterakoan idazleak pikort izugarri bat jarri baitzion kopetaren erdi-erdian eta atzazalak haragi bizitan utzi arte janak; Ripley, aitzitik, txukuna eta gustu onekoa izango da. Beste ezaugarri batzuei eutsi egin zien: anbigutasun sexualari, odol hotzari krimen bat egiteko orduan eta urarekiko beldar izugarriari. Arrazoi hori — Ripleyren saga osoan aurkituko duguna — agertu zen dagoeneko *Ezezagunak tren batean* eleberrian. Berez, Bruno itota hilko da. Sugestioz edo, Highsmithek bizia salbatuko dio Ripleyri — ez kasualitate hutsagatik — *Ripley Under Water* (1991) izeneko sagaren azken alean.

Ezezagunak tren batean idazlanean egileak geroago beste lan batzuetan ere erabiliko duen gai bat azalduko da: sekretu batengatik elkarri lotuta dauden bi gizonen arteko harreman tirabiratsu eta anbigua; sekretua gehienetan delitu bat izan ohi da, lapurreta, faltsutzea edo krimena, kasu:

relación entre dos hombres, normalmente de carácter muy distinto, a veces un contraste obvio entre el bien y el mal, otras veces simplemente dos amigos cuyas respectivas maneras de ser son muy diferentes. Hubiera podido darme cuenta de ello yo misma al llegar a la mitad de *Extraños en un tren*, pero fue un amigo, un periodista, quien me llamó la atención sobre ello cuando yo tenía veintiséis años y acababa de empezar la citada novela [...]. (Highsmith, 1987: 74)

Ezezagunak... idazlana egileak aipaturiko lehenengo modalitatean sartu behar dugu, nahiz eta istorioak aurrera egin ahala kontrastea fusio arraro baterantz mugitu, eta ondorioz gaizkiaren eta ongiaren arteko bereizketa zailagoa izan. Alderdi hori eta haren argumentuaren eta gaien adarkatze ugariak dira Hitchcockek aldatzea erabaki zuenak istorioa zinemara eramaterakoan. Orain arte esandakoarekin agerian jarri nahi izan dut eleberriak egilearen narrazio sistemaren abiapuntu gisa eta ondorengo liburuek mantendu eta berresten duten ikuspegiaren jatorri gisa duen garrantzia.

3. Highsmithetik Hitchcockera

Ezezagunak tren batean izenak «ezezagun» adjektiboari zentzu bikoitza ematen dio; alde batetik, protagonistak bata bestearentzat ezezagunak diren pertsonaiak baitira, ez baitute elkar ezagutzen, eta, bestetik, izaki bitxiak edo bereziak direlako. Filmaren izenburuak, ordea, zentzu horietatik bigarrena modu tangenzialean bakarrik jasotzen du. Horregatik, zinemako Bruno eta Guy ez dira eleberrikoak bezain *bitxiak*. Nola murriztu da ezaugarri hori? Galdera horri erantzuteko beharrezkoa da azterketaren oinarri izango diren parametro teorikoak eta metodologikoak ezartzea, zinemaren eta literaturaren arteko harremanekin (harreman problematikoak zinez) loturiko topikoetan ez erortzeko.

Lehenik eta behin, eta Sergio Wolfek *Cine / Literatura. Ritos de pasaje* (2001) lanean eginiko proposamenari jarraiki, nahiago dugu «transposizioaz» hitz egin eta ez «egokitzapenez». Bi termino horien inguruan dagoen eztabaida ez da hutsala, inolaz ere. José Luis Sánchez Noriegak honela definitzen du egokitzapena *De la literatura al cine*, lanean:

[...] proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico. (Sánchez Noriega: 2001: 47)

Sergio Wolfek, ordea, egokitzapena hitza ez erabiltzea proposatzen du, bere iritziz bi erreferentzia sortzen baititu, bata medikoa eta bestea materiala:

Remite a la jerga médica en la medida en que la literatura haría las veces de objeto díscolo, inasible o inadaptable, aquello que no consigue integrarse a un sistema. De modo complementario, el cine sería lo establecido, el formato rígido y altivo que exige que todo se subordine a él. [...] La palabra adaptación tiene también una implicancia material, porque se trataría de una adecuación de formatos, o si se prefiere, de volúmenes. [...] La literatura estaría representada por el formato duro que pierde sus rasgos característicos, su especificidad, en una maquinación conspirativa que aspira a destruir a su autonomía. (Wolf, 2001: 15)

Kritikari horrentzat, literaturatik zinemarako igarotzea definitzeko terminorik egokiena transposizioa da, leku batetik — literatur lana — besterako — filma — tokialdaketa edo transplantea inplikatzeko baititu, baina sistema edo erregistro ezberdinak direla ahaztu gabe. Transposizioa «gogoratzuz ahaztea» da: pantailan ikusten duguna ez da liburua, baizik eta gidoilariak, zuzendariak eta aktoreek egin zuten eleberraren irakurketa. Transposizioa, azken finean, bertsioa baino ez da «que, en todo caso, puede inscribir su nombre en letras mayúsculas si el objeto literario al que se aferra goza de prestigio artístico». (Wolf, 2001: 78). 'Fideltasun' eta 'traizio' ideiak ez dira emankorrak Wolfen ustez, eginiko aldaketak zenbatzera baino ez baitira mugatzen, aldaketa horien arazoak eta dituzten ondorioak aztertu beharrean. Askotan, jatorrizko testutik ahalik eta gutxien urruntzeko grinak inolako nortasunik gabeko filmak edo jatorrizko obraren espiritutik guztiz aldentzen direnak ekartzen ditu. Erronka, hortaz, zinemaren berezko materialtasuna eta haren hizkera aintzat hartzea da, eta filmek literatura deuseztatzen edo mozten dutela dioen aurreiritzia alde batera uztea, aldaketa eta zuzendariak testua bere egiteko erabilitako prozedurak aztertuta. Fideltasuna harreman gisa hartuta bakarrik da erabilgarria, zera bezala, «modos de apropiación respecto del sentido de las operaciones y los caminos por los que transitó el cineasta para vincularse con el material literario [...]» (Wolf, 2001: 80).

Garrantzi handia duen beste alderdi teoriko bat transposizioarako aukeraturiko literatur lanaren ospea edo osperik eza da. Sánchez Noriegak dio 'bigarren mailako' literatur lanak egokitzea lan samurragoa dela haietan «la palabra se limita prácticamente a ser soporte de la historia, puro instrumento que vehicula sucesos

y acciones — sin el poder evocador que tiene en las grandes obras literarias —» (Sánchez Noriega, 2000: 57). Hemen ez dugu literatura «handia» eta «txikia» nola bereizi erabaki nahi, baina arazo interesgarria da Hitchcocken eta Patricia Highsmithen arteko harremanak aztertzeko. Izan ere, hasieran esan bezala, Highsmith guztiz ezezaguna zen eleberria argitaratu zuten unean, eta *Spellbound* filmaren zuzendariak haren zinemarako bertsioa egindakoan ezagutu zuen ospea.

Jakin badakigu Hitchcockek nahiago zituela testu *txikiak* literatur lan bat egokitu nahi zuenean. Hortxe ditugu kasu ezagun batzuk, esaterako, Robert Blochen *Psicosis*, Pierre Boileau eta Thomas Narcejacen *D'entre les morts*, Winston Grahamen *Marnie* edo Daphne Du Maurier-en *Rebecca* eta *The Birds*, beste askoren artean. «Literaturako klasikoak» izatetik urrun dauden idazleengatik eta lanengatik zaletasun horren arrazoia Hitchcockek berak azaldu zion François Truffaut zuzendariari izan zituzten elkarrizketa ugari horietako batean.

[...] no lo haré nunca [rodar *Crimen y castigo*] porque es precisamente la obra de otro. A menudo se habla de los cineastas que, en Hollywood, deforman la obra original. Mi intención es no hacerlo nunca. Yo leo una historia sólo una vez. Cuando la idea me sirve de base, la adopto, olvido por completo el libro y hago cine. Sería incapaz de contarle Los pájaros de Daphne Du Maurier. Sólo la he leído una vez y muy rápidamente. (Truffaut, 2000: 64-65)

Argi dago Hitchcockentzat literatura ez dela obra guztiz berri bat egiteko abiapuntua baino. Dostoievskiri buruzko erreferentziak argi uzten du: *Krimena eta zigorra* obra da «dagoeneko», eta, hortaz, ezinezkoa da berriz egitea. Idazle errusiar horren moduko egileak ordezkari dituen literatura serioarekiko errespetu handia antzeman dezakegu; begirunea da ia-ia: «Lo que yo no comprendo es que alguien se apodere realmente de una obra, de una buena novela cuyo autor ha empleado tres o cuatro años en escribir [...]. Se manipula el asunto [...], el autor se diluye en segundo plano. No se piensa más en él» (Truffaut, 2000: 65). Literaturan garrantzi handirik ez duten izenak aukeratzean, zuzendariak *egiletasunaren* pisua bere lanean jartzen du: ez dago manipulatzeko edo desitxuratzeko arriskurik, lanek ez baitute exijentzia handiegirik. Bera da egilea: liburutik ideia bat besterik ez du hartu, eskema bat esango genuke, eta hartatik abiatuta bere zinemagintzako makineria partikularra jarriko du martxan. *Highsmith* kasua bitxia da, egilea suspensearen generoari atxiki baitzitzaion *Ezezagunak tren batean* lanaren ondorioz, hain zuzen, eta denbora behar izan du literatura «hutsaren» barnean onarpena lortzeko. Hitchcockek eleberriarekiko interesa erakutsi zuenean, Highsmith hasiberria zen; horrek azaltzen du zinemagileak hura aukeratu izana, eta bere ohiko metodoa aplikatuta, liburutik bere zinemako helburuei ondoen egokitzen zitzaizkien alderdiak atera izana. Gaur egun, Patricia Highsmithen edozein transposizio

egitean ezin ditugu ahaztu haren lanaren ospea eta aurretik eginiko gainerako transposizioak; asko ez diren arren, egilearen obra iruditan biltzen duen corpus interesgarria baita.

Hitchcockek *Ezegzagunak tren baten* filmaren proiektuari ekin zionean zinema-aretoetan bi porrot garrantzitsu izan zituen jada: *Under Capricorn* (1949) eta *Stage Fright* (1950). Film horiekiko desberdintasuna eleberria zuzendariak berak aukeratu izana da⁷: «Era un buen material para mí» (Truffaut, 2000:182). Ez da zaila arrazoa asmatzea: *Ezegzagunak...* lanaren argumentuak antza du zuzendariaren beste film batzuen istorioekin; *I confess* (1952), *Wrong Man* (1957) edo *North by Northwest* (1959) filmei erreparatzen badiegu haietan ere gizon baten bizitza bat-batean aldatuko da ohiz kanpoko hainbat gertaeraren ondoren. Eleberriarekin izandako arazoa — aurreikusteko modukoa — gidoia nola idatzi izan zen. Truffautek Hitchcocki esan bezala, eleberria zera zen «probablemente muy difícil de adaptar» (Truffaut, 2000: 182). Gidoiaren lehenengo bertsioa Hitchcockek berak eta Whitfield Cookek egin zuten eta Raymond Chandler-i — nobela beltzen egile ezaguna — eskatu zioten material horren gainean behin betiko gidoia egitea. Nolanahi ere, zuzendaria ez zen gustura geratu eleberrigilearen lanarekin eta Czenzi Ormonderi esan zion gidoia berriz idazteko. Horrez gain, Alma Revillek — Hitchcocken emaztea — eta Barbara Keonek ere parte hartu zuten elkarrizketen egintzan (Casas, 1999: 39). Azken emaitzak, — parte hartu zutenek ahalegin handiak egin arren — ez zuen zuzendaria pozik utzi: «Si el diálogo hubiera sido mejor, hubiéramos tenido una caracterización más lograda de los personajes. El gran problema de este tipo de películas es que los personajes principales tienen tendencia a convertirse en simples figuras» (2000: 187). Iruzkina horrek agerian uzten du filmak jatorrizko lanarekin alderatuta duen arazorik handiena. Azterketan buru-belarri sartu baino lehen, merezi du Highsmithek zinemaren inguruan, oro har, eta Hitchcocken lanarekiko duen jarrerari buruz erreferentzia txiki bat egitea.

Sight and Sound aldizkariarentzat eginiko elkarrizketa batean, egileak zinemarekiko zuen interes txikiak hitz egin zuen. Filmak oso gutxitan ikusten zituela adierazi zuen, ez zeukala film gogokoenik — *Haizeak eraman zuena* kenduta — eta zuzendariak bere liburuekin egiten zuenak ez ziola axola ere erantsi zuen:

film directors can do what they want with her books, once she has signed the contract. Especially since she isn't interested in doing the scripts herself. «I started screenplays two or three times, and I can assure you that I failed. I don't think in the way a playwright thinks. So if people have bought something of mine, they know by now that I will decline writing it for the movies. Anyway, I don't want to know movie directors. I don't want to be close to them. I don't want to interfere with their work. I don't want them to interfere with mine» (Peary, 1988: s.p.)

OHARRAK

7 | «Parece ser que Alfred Hitchcock [...] leyó la novela de Patricia Highsmith en abril de 1950, muy pocos días después de su publicación, y ordenó inmediatamente a sus agentes que compraran los derechos, pero pidiéndoles que no dijeran quién estaba detrás de la posible adaptación. [...] el 20 de abril se cerró el trato por la módica suma de 7.500 dólares, cantidad que satisfizo sobremanera a Hitchcock pero indignó a la autora de la novela». (Casas, 1999: 28). Gertaeren bertsio hori Boris Izaguirrek *El armario secreto de Hitchcock* bitxian ematen duenaren bera da: «Para no repetir la ingenuidad en la compra de *Rebeca*, que resultó realmente cara, Hitchcock mandó a otra persona, a uno de sus asistentes, con el fin de que hiciera la puja por él y así conseguirlos más baratos. Cuando Highsmith se enteró de la argucia, se enfureció con toda razón [...]» (Izaguirre, 2005: 97). Idazlearen adierazpenak, ordea, ez datoz bat alderdi ekonomikoagatik sumindu izanaren ideiarekin: «That wasn't a bad price for a first book, and my agent upped it as much as possible. I was 27 and had nothing behind me. I was working like a fool to earn a living and pay for my apartment. I didn't hang around films. I don't know if I'd ever seen Hitchcock's *The Lady Vanishes*» (Peary, 1988: s. p.)

Zinemagileen lanarekiko arduragabetasuna erakutsi arren, Highsmithek aipatu izan du ez zegoela pozik *Ezezagunak tren batean* lanaren emaitzarekin. Suspense lanean, bere liburuetan oinarrituriko filmez hitz egitean, honako hau esan zuen ironia zorrotzaz baliatuta: «Creo que las mejores son la ya venerable *Extraños en un tren*, de la que Hitchcock nunca permitió que se hiciera una segunda versión; *A pleno sol*, basada en la novela del mismo título, la primera de la serie de Ripley; y *El amigo americano* [...]» (Highsmith, 1987: 57). Zuzendariak bigarren bertsio bat egiteari uko egin ziola esanez⁸, idazleak azpimarratu egiten du berak testuan diseinatu zuen unibertso moralarekiko irakurketa hurbilago bat egiteko ezintasuna. Bestalde, azken urteetan izan zuen laguntzaile pertsonal Elena Gosálvezek honako adierazpena jaso zuen artikulua batean: «[Hitchcock] cambió mi novela — me confesó —, pero siempre le estaré agradecida porque gracias a él pude seguir escribiendo y viviendo de escribir» (Gosálvez, 2006: s.p.). Antzeman dezakegunez, Highsmithek ez zuen Hitchcockek bere lanaz egin zuen interpretazioa guztiz arbuatu, baina ezin esan dezakegu harekin ados zegoenik. Gosálvezen iritziz, «pudo aceptar que la moral hollywoodense de la época no permitiera que el malo se saliera con la suya: para ella el antihéroe tenía que triunfar, al menos a primera vista» (2006: s.p.).

4. Alfred Hitchcock, marka erregistratua

Ezezagunak tren batean lanari eginiko kritika guztiek azpimarratzen dute zuzendariaren maisutasuna filmaren lehen zatian. Txandakaturiko hainbat planorekin irekitzen da eta antzeko mugimendua jarraitzen duten bi oin ikus ditzakegu: taxi batetik jaitsi eta tren geltoki batean sartzen dira. Pertsonaietako baten zapata soil beltzek kontrastea egiten dute bestearen zapata ikusgarri eta koloretsuekin. Berehala, *travelling* bat dago geltokiko gurutzagunearen gainean, tren batek aurrean dituen bi bideetako batetik aurrera egiten duen arte. Bagoiaren barruan, kamerak protagonisten oinak jarraituko ditu berriz eta hurbildu egingo da kontrako norabideetatik, ia antzeman gabe elkar ukitu eta aurrez aurre jartzen dituen arte, eta, aldi berean ikuslearen aurrean agertzen diren arte. Kontzeptu bisual zoragarri honen bitartez, Hitchcockek berehala ebatziko du eleberrian hainbat orri betetzen dituen egoera bat, eta, gainera, ezin hobeto erakutsiko du Guy Haines eta Bruno Anthony elkartuko dituen mugimendua. Ezustean topo egiten duten unetik, bi gazteen patuak elkartuta geratuko dira ezinbestean, eta amaierara arte iraungo duten bikoiztasun sorta bat abiaraziko dute, bai filmean bai liburuan.

Hitchcockek *mugimenduaren* oinarriaren gainean antolatuko du kontakizun osoa: pertsonaiak hara eta hona ibiliko dira etengabe, hainbat ibilgailu motatan: trenak, taxiak, barkuak, zaldiko-maldikoak, autobusak. Hori dela-eta, *Ezezagunak tren batean* izaera zinetikoko

OHARRAK

8 | Eleberria, zentzu hertsian, berriz filmatu ez bazen ere, Hitchcocken lanaren bi remake daude: *Once You Kiss a Stranger* (Robert Sparr, 1969) eta *Once You Meet a Stranger* (Tommy Lee Wallace, 1996). Danny De Vitoren *Throw Momma From The Train* (1987) filmak ere erreferentzia egiten dio Hitchcocken pelikulari eta Highsmithen liburuari (Cf. Casas, 1999: 59-65).

filma izango da. Liburuan ere hasieratik ikusiko dugu joan-etorriaren ideia hori⁹: «El tren avanzaba impetuosamente, con ritmo furioso y entrecortado. Tenía que detenerse, cada vez con mayor frecuencia, en estaciones de poca monta donde permanecía unos momentos esperando con impaciencia la señal para volver a embestir la pradera. Pero su avance apenas se notaba» (Highsmith, 2000: 9). Trena, ezinbestean aurrera egiten duen indar baten metafora da testuan: krimenaren ibilbidean murgildu bezain laster, ez Brunok ez Guyk ezingo diote alde egin. Lehengo lerro horietan jada ikus daiteke ia sumatu gabe garatzen den indarkeriaren joko bikoitza, eta, berez, horrelaxe deskriba daiteke eleberraren narrazio-estrategia: ondorioak amaieran azaleraraziko dituen gertaera mantso bat bailiran¹⁰.

Highsmithen prosaren itzulinguruak saihesteko Hitchcockek hartutako erabakia arrazoizkoa da, eta bat dator hark zuen zinemako suspensearen ideiarekin; haren oinarritzko araua hauxe da: «¿Y ahora qué sucederá?» (Truffaut, 2000: 66). Highsmithen lanean, ordea, irakurketatik ondorioztatzen dugun galdera honakoa da: «zertan amaituko da *gertatzen ari dena*?». Zuzendariarentzat, film batekin «konpara» litekeen literatur genero bakarra ipuina da: biek galarazten diote irakurleari / ikusleari atsedean hartzea: «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» (2000: 66). Puntu honetara iritsita, hasieran aipaturiko adibidera itzuliko gara: eleberriko zenbait planteamendu irudien bitartez ebazteak ez du esan nahi «traizioa» egiten zaionik, baizik eta formulazio berri bat egin dela. Truffautek bete-betean asmatu zuen *Ezezagunak tren batean* «grafika»¹¹ hitzarekin deskribatzerakoan; hau da, zuzendariak berezko duen eginkizunaren bitartez orkestraturiko makineria bisual zehatza. Orain, honako hauek dira galderak: Zer aldatzen du funtsean filmak, eleberriarekin alderatuta? Nola eragiten dute aldaketa horiek filmean moralaren aldetik desegokia den edukiaren murrizketan? Bat egiten al dute *Ezezagunak tren batean* lanean Patricia Highsmithen eta Alfred Hitchcocken unibertsoek?

5. Hollywood Ending

Zinemako transposizioen azterketari heltzeko hainbat modu deskribatzen ari zela, Sergio Wolfek ohartarazi zuen joeretako bat zinemako lanek jatorrizko testuarekiko dituzten «desberdintasunak» deskribatzea dela. Lan egiteko modu hori berez agortzen da kritikariarentzat. Izan ere,

OHARRAK

9 | *Suspense* eskuliburuan Highsmithek argi azaldu zuen hasierek bere kontakizunetan duten garrantzia: «Me gusta que la primera frase contenga algo que se mueva y dé impresión de acción, en vez de ser una frase como, por ejemplo: “La Luz de la luna yacía quieta y líquida, sobre la pálida playa”. A continuación transcribo algunas de mis primeras frases, que con frecuencia me han dado más trabajo de lo que parece». (Highsmith, 1987: 34). Aipatzen duen lehenengo adibidea *Ezezagunak tren batean* eleberrikoa da, hain zuzen.

10 | «En cierto sentido el hechizo que desprenden las obras de Patricia Highsmith arranca de la calculada parsimonia con que los dilatados planteamientos narrativos crean las expectativas de una situación límite y posiblemente criminal. El estilo de la autora se adhiere íntimamente a la táctica: una escritura de minuciosa elaboración consigue adjudicar a los comportamientos de los personajes la ambigüedad suficiente para que la progresión dramática segregue turbadora morbosidad. Deviene fundamental al respecto la pausada adjudicación de una tupida identidad a los principales caracteres; logrado tal objetivo la autora semeja aflojar las riendas de los personajes para que, irremisiblemente, se precipiten en su destino». (Coma, 1987: 81).

11 | «Como en *La sombra de una duda*, el film está estructurado sobre la cifra ‘dos’ [...]» (Truffaut, 2000: 188). Quim Casasek xehetasun osoz deskribatu zuen egitura hori: «Guy Haines se dispone a jugar un partido de dobles en el torneo tenístico de Southampton. En el tren, Bruno Anthony

solo se ocupa de detectar, en un nivel cuantitativo, las diferencias entre texto literario y película. Lo que está ausente allí es el motivo de las transformaciones: el tono, la «sonoridad» literaria y cinematográfica de los diálogos, la posible o inviable traslación o modificación de ciertas descripciones, pensamientos y percepciones, el punto de vista que debe focalizarse de otro modo para que el espectador se identifique o se distancie, la cuestión de la estilística literaria y sus equivalencias o callejones sin salida. El eje sería, entonces, definir la naturaleza de la obra literaria y la naturaleza de la obra cinematográfica. (Wolf, 2001: 22)

OHARRAK

pide dos whiskys dobles con agua y comenta que son los únicos dobles que él juega. Dos detectives vigilan día y noche a Guy, mientras que son dos también los acompañantes de su esposa en el parque de atracciones. Las gafas asocian los personajes de Miriam Haines y Barbara Morton. [...] En el inicio del film, dos vías de tren se cruzan entre sí como lo harán los destinos de los personajes principales. Guy pretende hablar con el padre de Bruno y, en escenas correlativas, Anne conversa al día siguiente con su madre. El concepto del doble, y sus ramificaciones en el relato (el propio guión) y externamente a la materia argumental (una puesta en escena rica en sugerencias asociativas), marcan el funcionamiento de la película» (Casas, 1999: 39- 40)

Gu ere ados gaude azterketa horrekin eta egokiena iruditzen zaigu, ez baitu erregistro bat bestearen gaintetik jartzen, ordena hierarkikoan; aldiz, biak aztertzeko aukera ematen du eta dagokien arloan baloratzekoa, bakoitzari dagozkion tresnekin. «Konparazio» hitza, testuinguru honetan, ez da oso egokia, eta, hortaz, hobe da elkarrizketaz hitz egitea, edo literaturaren zein zinemaren irakurketa aberatsagoa egiteko eraikitako zubiaz.

Hitchcockek eta bere gidoilariak *Ezezagunak tren batean* lanean eginiko aldaketak, transposizio guztietan gertatzen den moduan, maila eta garrantzi askotakoak dira. Azterketari ezer gutxi eransten dioten xehetasunak alde batera utzita, aldaketa esanguratsuenei jarriko diegu arreta: istorioaren unibertso morala ulertzeko moduan eragiten dutenak eta liburuaren eta filmaren estiloa edo –estilo ezaugarri– nabarmenenak erabakitzen dituztenak.

5.1. Diegesiaren eraldaketa

Liburua irakurri, oinarrizko ideia hartu eta zinema egiteko ideari jarraiki, Hitchcockek bere egin zuen eleberriaren argumentuaren premisa argia, eta puntu jakin batera arte narrazio-ibilbide bera jarraitu zuen: «Extraños en un tren, la película, se mueve por otros vericuetos a raíz de la escena en que Guy acude a la mansión de los Anthony para explicarle al padre de Bruno las intenciones de su hijo». (Casas, 1999: 27). Izan ere, une horretatik aurrera, gertakariak filmeko gidoilariak sorturikoak dira erabat, nahiz eta eleberriko egoerekin nolabaiteko paralelismoa gorde egiturari. Horren adibide bat dugu Bruno Mortondarren ongietorrian sartu eta eskandalu txiki bat eragiten duenean, horrek, liburuan, Guy eta Anneren ezkontzako pasartera eramaten baikaitu: han Bruno zorabiatu egiten da eta bertaratu guztien atentzioa bereganatzen du.

Ondorengo koadroan eleberriko eta filmeko narrazioen nukleo nagusien arteko desberdintasunak eta antzekotasunak laburbiltzen saiatu gara:

Ezezagunak tren batean (eleberria, 1950)	Ezezagunak tren batean (filma, 1951)
TOPAKETA TRENEAN	TOPAKETA TRENEAN
MIRIAMEN HILKETA	MIRIAMEN HILKETA
GUYREN JAZARPENA	GUYREN JAZARPENA
SAMUEL BRUNOREN HILKETA	SAMUEL BRUNOREN GEZURREZKO HILKETA
BRUNO GUYREN ATZETIK DABIL	BRUNOREN HERIOTZA. GUYREN ERRUGABETASUNA EGIAZTATZEA
BRUNOREN HERIOTZA	
GUYREN AITORPENA	
GUY JUSTIZIAREN ESKUETAN JARTZEA	

Ikus daitekeenez, liburuaren eta filmaren arteko desberdintasunik handiena amaiera da: liburuan Brunok pentsaturiko itun ilunean Guyk dagokion zatia betetzen du; filmean, aldiz, Ongia eta Justizia aterako dira garaile: Guyk ez du inolako krimenik egingo eta bere emaztearen heriotzan parte hartu izanaz zeuden zalantzak argitu egingo dira: «[...] el Guy hitchcockiano lucha por esclarecer la locura del acuerdo y atrapar al Bruno demente. No olvidemos que el cine necesita un héroe para equilibrar cualquier narración comercial» (Izaguirre, 2005: 100-101). Bi amaierak, ordea, bitxiak dira, bakoitza bere erara: eleberrikoa, hasieran zuzena eta bere buruaren jabe zen gizon baten desintegrazio moral higuin garria deskribatzen duelako; filmekoa, Hitchcockek Guyren eta Brunoren amaierako borroka filmatu zuen modu ikusgarriagatik. Kritikari guzti-guztiek nabarmentzen dute amaiera horren inpaktua: «El final de *Extraños en un tren* tiene tanto de fantasmagórico, fatalista y paroxístico — el parque de atracciones, el tióvivo sin control, la bala perdida que hiere mortalmente al empleado, los gritos de las madres, los insertos de niños atemorizados, los brutales golpes de Bruno a Guy —, como de urgencia dramática en la propia mecánica del relato». (Casas, 1999: 56). Adierazi beharra dago bukaerako eszena horrez gain badaudela modu zoragarrian eginiko beste batzuk ere filmean. Miriamen hilketaren ere — lurrean erorita dauden bere betaurrekoen bitartez ikusten dena — hunkigarria da, eta gauza bera gertatzen da beste hainbat sekuentziarekin. Horrek berretsi egiten du aldaketek eragin bikoitza duten hipotesia: alde batetik, Hollywoodeko industriaren espektatiba moralak asetzea; bestetik, Hitchcocken erabateko kutsua izango duen kontakizun tipikoa eraikitzea, zeinetan errealizadoreak hain maite duen suspense zirrargarria aurkituko dugun, baita hainbat zinemagile belaunaldiren maisu bilakatu zuten kolpe-efektu bikainak ere.

5.2. Aldaketa ikuspuntuan

Zalantzarik gabe, ikuspuntua arazo gehien ekartzen duen alderdia da literatur lan baten transposizioa egiteko orduan. Wolfek esan bezala, zinema «por las propias características del medio [...] es un cautivo de la imagen que necesita mostrar a quien narra, siempre que haya un personaje que asuma este rol y pertenezca al relato» (2001: 70). *Ezezagunak tren batean*, eleberriak, ikuspuntua Guy eta Brunoren artean txandakatzen du, eta horrela pertsonaia bakoitzak kontakizunean zehar jasaten dituen eraldaketen izaera hobeto ulertarazten digun ikuspuntu zabala dugu. *Ezezagunak tren batean*, filmean, ordea, sekuentzia gehienak Guyren ikuspegitik daude kontatuta — salbuespenak salbuespen, hasieran, Miriamen krimenean kasu — eta logikoa da, filmeko heroia baita: istorioa pertsonaia horren ikuspuntutik ikusteak harekin identifikatzea eta haren etsaiagatik gorrotoa sentitzea dakar berekin.

5.3. Aldaketa ikuspuntuan

Eleberriaren eskakizun narratiboan eginiko aldaketak primeran egokitzen zaizkio zenbait pertsonaia kendu izanari edo jatorrizkoan ez zeuden beste batzuk sartu izanari. Liburuak zein filmak pertsonaia nagusien — Guy eta Bruno — inguruan haiekin loturaren bat (familiakoa, soziala edo «poliziarekin» loturikoa) duten pertsonaiak jartzen dituzte:

Eleberria		Filma	
Guy	Bruno	Guy	Bruno
Ama	Ama (Elsie)	Miriam Joyce (emaztea)	Ama
Miriam Joyce (emaztea)	Aita (Samuel)	Anne Morton	Aita
Anne Faulkner	Gerard (ikerlaria)	Morton senataria	Ontzi-zaina
Alex Faulkner	Packer Bárbara	Morton	Metcalfeko jendea
Faulkner andrea	Lagunak	Turley kapitaina (polizia)	
Owen (emaztearen maitalea)	Herbert (etxezaina)	Leslie Henessy (polizia)	
Lagunak	Phil Howland (fiskala)	Hammond (polizia)	

Senideak	Metcalfeko lekukoak	Festako gonbidatuak (Cunningham andrea)	

OHARRAK

12 | Highsmithi aldaketa hori guztiz desegokia iruditu zitzaion: «I thought it was ludicrous that he's aspiring to be a politician, and that he's supposed to be in love with that stone angel». (Peary, 1988: s. p.). Quim Casasek dio «itzal handiko senatari baten alaba den Annerengatiko maitasun samurra gizarte eskalan gora egiteko disimulurik gabeko mugimendu indartsu bezala ere ikus daitekeela» (1999: 23). Pertsonaiaren karakterizazioak ez digu horrelako estrategietan pentsatzen uzten; hain zuzen, gizonaren bertuteak azpimarratzen baititu; haren garaipena gizarteak gizon batengan gehien baloratzen dituen baloreen garaipena da.

13 | Sergio Wolfek modu oso interesgarrian aztertu zuen gai hori: «Uno de los supuestos más usuales y divulgados es el que sostiene que la literatura es una disciplina que permite que el autor pueda extenderse más sobre el mundo interno, el pasado, los sueños e intuiciones de los personajes, sobre el espacio que los rodea, sobre todo lo que atañe a la descripción de ese mundo que construye. [...] lo que se problematiza es una cuestión de volúmenes, confrontando la materialmente más factible extensión de la literatura frente a la materialmente más económica del cine. [...] Es evidente que la "mayor extensión" de la novela pareciera auspiciar que el autor se mueva en una zona más libre para la construcción del mundo ficcional pero, como siempre, el problema se refiere al tipo de escritura y de mundo ficcional de que se esté hablando» (2001: 49). Egileak John Grishamen eleberrri luzeak jartzen ditu adibide gisa, arazorik gabe egokitu baitira, eta Thomas Bernharden lan motzak, ia «filmaezinak» baitira. Ondorioz, eztabaida ez du *kantitateen* eremura eramaten, baizik eta testu baten 'idazkeraren izaerak' ekartzen dituen zailtasun espezifikotara.

Bi kasuetan Bruno izaki bakarti baten modura aurkezten digute; haren lotura afektiborik hurbilena amarekin duena da. Ama, bestalde, askoz ere pertsonaia irrimarragoa da filmean liburuan baino. Guyri dagokionez, filmean ez du amari buruz ezer esaten — Metcalfen bizi da hura — eta aldatu egiten du bere andregai Anneren familiaren osaera, eta, gainera, klase politikoaren barruan sartzen du. Horrek lagundu egiten du Guyren¹² nolabaiteko goranahia azpimarratzen; hark bere zaindariatako bati esaten dion bezalaxe: denbora baten buruan tenisa utzi eta politikan sartzea da bere helburua.

Aldaketarik aipagarrienak, ordea, ez du aipatutakoekin zerikusirik, baizik eta Guyren eta Brunoren karakterizazioarekin. Sánchez Noriegak dioen bezala, «que narran procesos psicológicos, estados de conciencia o como quiera que se llame al mundo interior de los personajes resultan difíciles de adaptar, porque el cine muestra acciones exteriores [...]» (Sánchez Noriega, 2000: 58)¹³. Hitchcockek berak aipatu zituen arazo horiek Truffautekin izandako elkarrizketan eta kexatu egiten zen — akzioan oinarrituriko — horrelako filmetan pertsonaiak lauak izaten zirelako, inolako ñabardurarik gabekoak. Argi dago filmak ezin duela pertsonaien konplexutasun psikologikoa erabat irudikatu; alde batetik, ez duelako horretarako behar adina denbora, eta, bestetik, pertsonaiek esaten dutenaren eta pentsatzen dutenaren arteko aurkakotasun etengabea irudikatzea oso zaila delako. Ikus dezagun Brunok eta Guyk eleberraren hasieran trenean duten elkarrizketatik hartutako adibide bat:

- [...] Pero en su vida habrá existido alguien a quien le hubiera gustado quitar de en medio, ¿no?
- Pues, no. «Steve», recordó de pronto. En cierta ocasión había llegado a pensar en matarle. [...]
- Seguro que sí. Se le nota. ¿Por qué no lo reconoce?
- Puede que haya tenido alguna idea de ésas, fugazmente, pero jamás he tratado de ponerlas en práctica. Eso no está hecho para mí.
- Ahí es exactamente donde se equivoca. Cualquier persona es capaz de asesinar. (Highsmith, 2000: 30).

Konpara dezagun orain filmeko elkarrizketa berarekin:

- BRUNO: Mi teoría es que todo el mundo es un asesino en potencia. ¿Nunca ha deseado matar a alguien? ¿Uno de esos inútiles con los que tonteaba Miriam?
- GUY: No se mata a nadie porque parezca inútil.
- BRUNO (dando un golpe sobre la mesa): ¿Qué es una vida o dos? Algunos están mejor muertos. Como su mujer y mi padre, por ejemplo. (Guy inclina la cabeza).

OHARRAK

14 | Nahiz eta Hitchcockek beste aktore bat nahiago izan, Walkerren antzezpena bikaina da; Highsmithek berak goraipatu zuen, gainera: «He was excellent. He had elegance and humor, and the proper fondness for his mother». (Peary, 1988: s. p.)

15 | «En una de las escenas más recordadas del largometraje, Bruno deja caer accidentalmente el mechero en una alcantarilla y lucha por recuperarlo al tiempo que Guy juega un aterrador partido de tenis que debe ganar para correr hacia la estación de tren, volver a la Isla del Amor y coger a Bruno in fraganti. Es la típica narración paralela de suspense tan del gusto de Hitchcock» (Izaguirre, 2005: 101)

Alde batetik, Guyk Brunorekin hitz egiten duen bitartean dituen pentsamenduak zineman azaltzea ezinezkoa da, eta, gainera, beste ebidentzia bat azaleratzen da konparazio honetan: liburuak lehengo orrietan erakusten du Guyren kasuan Ongia eta Gaizkia banatzen dituen lerro fina, baina filmean ez dago horren zalantzarik eta argi ikusten da Guy Ongiaren barruan sartu behar dugula. Gainera, haren bertuteak erakusten dizkigu: sen ona, neurritasuna eta arrazionaltasuna, Brunoren zitalkeriaren eta desorekaren aurrean. Gauza jakina da Hitchcockek, dena den, begikoago zuela azken pertsonaia hau: [F. T.] se nota claramente que prefirió al malo. A. H.: Naturalmente, sin ninguna duda» (Truffaut, 2000: 188); zentzu horretan, aldaketa esanguratsua da Brunok Robert Walker-en¹⁴ azalean duen dotorezia eta sinpatia. Eleberriak, aldiz, ez digu xehetasun desatseginik aurrezten pertsonaiak karakterizatzeko unean: «Además del insultante color anaranjado de las palmeras que adornan su corbata de seda verde [...], del tono pálido como la cera de su piel y de las uñas mordisqueadas hasta la carne viva, Highsmith describe un voluminoso grano coronándole la frente [...]» (Casas, 1999: 22). Eleberriko Bruno, dena den, eta Casasek dioen moduan, pertsonaia nahiko «sinplea» da, Highsmithek interes handiagoa jarri nahi baitzuen Guy hiltzaile bilakatzera eramaten duen prozesu konplexuan; hasiera batean bere etsaiarekin ondo eraman behar zuen horren *ordezko* bat bilakatzera, alegia.

Hitchcockek eginiko beste aldaketa bitxi bat Guyren lanbidea da: liburuan etorkizun handiko arkitektoa da, eta filmean tenislari ospetsua. Aldaketa horrek erraztu egiten du Brunok hura trenean ezagutzea eta alde zuzenetik jakitea prentsan horrenbeste agertzen diren bere bizitza sentimentalaren xehetasunak. Highsmithek denbora gehiago behar du (hogeita hamar orrialde inguru) Bruno Guyk dituen arazoez jabetzeko eta informazio hori hilketa trukea proposatzeko erabiltzeko. Esan beharra dago, beraz, filmean Guy eta Bruno ez direla guztiz ezezagunak, liburuan diren moduan. Kirolaren gaiak, gainera, beste aldaketa handi bat sartzen du metaforaren inguruan: planifikatzen, antolatzen eta zuzentzen ohituta dagoen arkitektoak bat-batean bere bizitza kaos bilakatu dela ikusi eta hura antolatzeko gai ez izatearen paradoxa erakutsi nahi digu Highsmithek; Hitchcockek ez die arretarik jarriko ñabardura psikologiko horiei eta maila ludikoaren aldeko apustua egingo du. Gainera, horri esker, amaierako sekuentzia bikaina eraiki ahal izango du¹⁵. Boris Izaguirreren hipotesia da zuzendariak Guy tenis-jokalari bilakatu zuela Farley Granger-en zangoak erakusteko; baina hipotesi horrek ez du inolako oinarririk, ezta seriotasunik ere, eta, horregatik, ez diogu jaramonik egingo. Hala ere, norabide interesgarri bat erakusten digu, — ustez — filmean, lerro artean ikus daitekeen homoerotismoarekin zerikusia duena.

Eleberrian Bruno homosexuala da, argi eta garbi, nahiz eta Highsmithek ez halakorik zuzenean aipatu. Guyrekin liluratuta dago, opariak egiten dizkio, besteak «planaren» bere zatia bete duenean inolako beharrik gabe jarraitzen du — eta ezerk ez dezake justifika haiek elkar ikusi behar izatea —, misoginoa da eta ez dago emakume bat bera ere bere bizitzan — ama alde batera utzita —: ezaugarri horiek guztiek argi uzten dute haren joera. Nahikoa da honako pasarte hau aipatzea:

—Estuve a punto de comprar una para mí [se refiere a una corbata], también, pero preferí que la tuvieses tú. Sólo tú, quiero decir. Son para ti, Guy.

—Gracias —dijo Guy.

(...) «Diríase que soy el amante de Bruno —pensó—, y que Bruno me ha traído un obsequio, una ofrenda de paz», (Highsmith, 2000: 208)

Filmak gorde egiten ditu adierazitako ezaugarri gehienak, baina azpizestu homoerotikoa *Rope* (1948) lanean baino askoz ere lausoagoa da. Izaguirrek kontrakoa dio:

Durante todo el metraje Hitchcock juega con la sinuosa ambigüedad sexual de los protagonistas. Cuando Bruno, arropado en la hojarasca de Washington, queda con Guy para decirle que Miriam pertenece al más allá, se esconde tras la reja de una casa vecina. Allí acude Guy [...]. Un coche de policía llega al domicilio del tenista con el fin de informar sobre el crimen y la pareja se oculta en la sombra, muy juntos. Son los novios de la noche, la imagen criminal de lo gay [...] (Izaguirre, 2005: 100)

Iruzkin horren aurka hainbat gauza esan daitezke. Lehenik, ez du argitzen nola jolasten duen Hitchcockek sexu anbiguotasunarekin; Highsmithek, ordea, argi uzten du eleberrian. Izaguirrek, puntu horretan, hiperbole nabaria egiten du. Brunoren karakterizazioak homosexuala dela pentsarazten badu ere, ez dago pertsonaien artean hurbiltasun afektiboa — are gutxiago fisikoa — dagoela pentsaraziko digun eszenarik¹⁶. Bestalde, Bruno eta Guy ez dira elkartzeko «geratuko»; ordea, lehenengoak bigarrena etxera itzultzen ari dela bidean geldituko du. Eszena horretan, arreta ez dago «kriminalitate gaya» nabarmen egitean jarrita, baizik eta inozentziaren eta erruduntasunaren arteko muga lausoeekin jolasean ibiltze horretan: «[Guy] traspasa [...] la verja que lo separa de Bruno y se pasa definitivamente al lado del delincuente y del delito». (Santamarina, 1999: 191). Irakur dezagun eszena horren deskribapena/trenskripzioa:

Guy se queda pensativo. Se oye el timbre de un teléfono que suena en la casa de Guy. Él y Bruno miran en la dirección de donde proviene el ruido.

BRUNO: ¿Qué pasa?

GUY: Mi teléfono.

BRUNO: Te van a dar una noticia, Guy. En ese momento, llega un coche de la policía y se detiene frente a la casa de Guy. Éste retrocede y se esconde detrás del portón, junto a Bruno. Ambos observan que el policía

OHARRAK

16 | Eszena bakar bat da salbuespena. Bruno Mortondarren etxean bat-batean sartu eta eskandalu desatsegin bat eragiten dueneko, gonbidatutako emakumeetako bat «urkatuz». Istilu horren ondoren konortea galduko du eta Guyk beste gela batera eraman eta han jo egingo du: «Bruno cae en el sofá. Guy parece arrepentirse de haberlo golpeado de ese modo. BRUNO: No deberías haber hecho eso, Guy. GUY: Venga, componte. Bruno empieza a arreglarse la camisa. GUY: Espera, déjame. (Le arregla el lazo de su pajarita, lo mira a los ojos) ¿Tienes el coche? BRUNO: El chófer está fuera. GUY (guiándolo hacia la puerta): Muy bien, vámonos». Izaguirreraren arabera, Guyren keinua «[es el] gesto típico de una esposa ante un acto social importante para su marido» (2005: 100)

sube las escaleras y llama a la puerta. Como no le responde, se va.
GUY: Haces que actúe como un criminal. ¡Loco estúpido!

Elkarrizketaren azkeneko erroak argi uzten du Guyren egiazko gatazka Brunoren errua bere buruaren gain proiektatzea dela, eta eginiko krimenak Guyri berari mesede egiteak indartu egiten duela hori. Guyk badaki poliziarri hots egiten badio tartean sartuko dutela: zergatik hil behar zuen Brunok ezezagun bat? Hitchcockek Guyren gezurrezko erruduntasunaren paradoxaren gainean eraiki zuen filmaren zati handi bat, eta koartada bat emateko ezintasunarekin areagotu zuen. Tentsio handieneko momentua Annek, hari-mutur guztiak lotuta, Guyk Miriam hiltzeko Bruno kontratatu duela susmatzen dueneko da:

ANNE (horrorizada): ¿Cómo le convenciste para hacerlo?
GUY: ¿Convencerle yo?
ANNE: Él mató a Miriam, ¿verdad? Dime, ¿verdad que la mató?
GUY: Sí. Es un maníaco. Lo conocí en el tren a Metcalf. Quería intercambiar asesinatos. Yo cometía el suyo, él el mío.
ANNE: ¿Cómo que el *mío*, Guy?
GUY: Leyó acerca de mí. Sabía de Miriam, de ti. Sugirió deshacerse de Miriam y yo matar a su padre.
ANNE: Sabías que decía tonterías.
GUY: No fue así. No le di importancia. Y ahora... el lunático quiere que mate a su padre.
ANNE: Es demasiado fantástico.
GUY: Sí, ¿verdad?
ANNE: Sabías lo de Miriam todo este tiempo.
GUY: Desde la primera noche. Él me dio sus gafas.
ANNE: ¿Por qué no llamaste a la policía?
GUY: Y que digan lo mismo que tú: «Sr. Haines, ¿cómo le convenció para hacerlo?». Y Bruno diría que lo planeamos juntos.
ANNE: Guy... ¿qué vamos a hacer?
GUY: No lo sé, Anne. No lo sé.
ANNE: Vamos adentro. Hennessy nos vigila.
GUY: Por eso no quería que supieras nada. Os quería proteger. A Bárbara, a tu padre. Como lo sabes, actúas culpable.
ANNE: Si habláramos con mi padre.

Eleberrian ez bezala¹⁷, Guyk erraz sinetsaraziko dio Anneri errugabea dela: ikus erantzun gutxi batzuekin neska lasai geratuko dela. Gaztearen itxurak ez digu hiltzailea izan daitekeela iradokitzen¹⁸ — egoera oso antzekoa gertatzen da *Shadow of a Doubt* (1943) lanean — eta, horregatik, hurbilekoek ez dute zalantzarik egiten. Hura zaintzeaz arduratzen den poliziak berak lagun gisa tratatzen du.

Zenbait kritikarik esan dute itxuraren jolas horrekin Hitchcockek Ongiaren eta Gaizkiaren urak nahastu nahi izan zituela. Antonio Santamarinak, adibidez, esan zuen amaierako eszenan «es imposible distinguir a uno del otro, al asesino del supuesto inocente. Un nuevo juego irónico del cineasta acerca de la imposibilidad de discernir el bien del mal y de la intercambiabilidad de ambos». (1999: 193). François Truffautek antzeko hipotesia eman zuen: «[...] los dos

OHARRAK

17 | Ondorengo adibideak erakusten du testuan Anneren susmoa hain dela handia ez dela aipatzera ere ausartzen: «Al ver que ella no decía nada, Guy se figuró que lo hacía simplemente porque lo que había notado Anne era demasiado monstruoso para mencionarlo» (Highsmith, 2000: 188)

18 | Eleberrian egileak ideia hori argitu egiten du: «No debo de parecer un asesino — supuso —, con mi inmaculada camisa blanca, mi corbata de seda y mis pantalones azul marino, y tal vez mi rostro fatigado no le parezca a nadie el de un asesino» (276. or.)

personajes podrían perfectamente llevar el mismo nombre, Guy o Bruno, pues evidentemente se trata de un mismo personaje dividido en dos» (Truffaut, 2000: 188). Gu ez gatoz bat interpretazio horiekin. Argi dago pertsonaia bakoitzak zer irudikatzen duen, eta filmaren hasieran Guyk Anneren aurrean Miriam hiltzeko gai dela esaten badu ere, hori ez da inoiz bere planetan egongo *egiaz*. Hitchcock irudi trukeak erabiliko ditu, baina Zintzoek eta Gaiztoek esleituta dituzte beren rola, eta, amaieran, bakoitza dagokion lekuan egongo da.

Eleberriak, ordea, muturrera eramango du «un bien y un mal absoluto (...)» ez dagoela dioen tesia (Highsmith, 2000: 254). Brunoren eta Guyren arteko harremana zoragarria da, benetan elkartzen dituen Gaizkia egiteko joera baita; batek kanporatu egiten du, eta besteak, berriz, gogor egiten dio aurka, Brunorekin topatzen den zoritxarreko une horretan azaleratu eta bizitza izorratzen dion arte. Bukaerako kapituluetak baten pasarte interesgarri batek lerro gutxitan biltzen du liburuaren oinarritzko planteamendua:

Tenía la sensación de que en él había dos individuos, uno de los cuales era capaz de crear y de sentirse en paz con Dios al hacerlo, mientras que el otro era capaz de asesinar.

«Cualquier persona es capaz de asesinar», le había dicho Bruno en el tren. ¿Se refería al hombre que dos años antes, en Metcalf le había explicado a Bobbie Cartwright el principio físico en que se apoyaban los puentes voladizos? No. Ni tampoco al hombre que había diseñado el hospital, incluso los almacenes, que se había pasado media hora discutiendo consigo mismo, la semana pasada, sobre el color que debía emplear para pintar una de las sillas del jardín. No, ninguno de ellos, sino el hombre que, la noche anterior, se había mirado en el espejo y durante un instante había visto al asesino, como quien ve a un hermano secreto. (Highsmith, 2000: 206)

Hitz horietan, *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde* lanaren oihartzuna entzun dezakegu, eta erruaren gaiaren tratuak Dostoievskirengan pentsarazten digu. Fiskalak Gerardi, Samuel Brunoren heriotzaren ikerlariari, galdetzen dionean zer arma dituen errua Guyri botatzeko, hark honako hau erantzungo dio: «La culpa lo está torturando». (Highsmith, 2000: 249). Quim Casasek dioen moduan, pertsonaiak liburuan duen amaierak zera dirudi «un descenso a los infiernos de la culpa y la expiación» (1999: 26). Eta argi dago Highsmithek ez duela gehiegi atsegin, justiziaren eskuetan uzten baitu. Bruno, ordea, hil egingo da (bere buruaz beste egiten du?), baina askaera ez da tragikoa izango: izan ere, Brunorentzat bizitzak ez du zentzurik¹⁹. Are gehiago, Guyk haren heriotzaren aurrean duen erreakzioa positibotzat jotzen du: «Envidiaba a Bruno por haber muerto tan repentinamente, tan calladamente, tan violentamente, y tan joven. Y con tanta facilidad, como todo lo que Bruno había hecho». (Highsmith, 2000: 266). Bruno hiltzea, akaso, idazlearen amarrua da, hura Legearen esku ez uzteko: adierazi dugu, jada, Highsmithek bere kriminalek «nahi dutena lortzeko duen joera».

OHARRAK

19 | «Había puesto fin a una vida. Mas nadie sabía qué era la vida, todo el mundo la defendía, era lo más valioso, pero él había arrebatado una. Aquella noche había tenido noción del peligro, de que le dolían las manos, del temor a que ella hiciese ruido, pero en el instante de sentir que la vida se le escapaba a la víctima, todo lo demás se había borrado y sólo le había quedado la realidad, la misteriosa realidad de lo que estaba haciendo, el misterio y el milagro de poner fin a una vida. La gente hablaba del misterio del nacer, del principio de la vida. ¡Pero eso era muy fácil de explicar! ¡De la unión de dos células embrionarias! Pero ¿y el misterio de poner fin a una vida? ¿Bastaba con apretar el cuello de una chica para que su vida se interrumpiera? Bien mirado ¿qué era la vida?» (Highsmith, 2000: 109).

Brunoren eta Guyren amaierak oso bestelakoak dira filmean. Hiltzailearen heriotza justizia ekintza bat da, argi eta garbi, eta zintzoaren begi-bistako «berreskuratzeak» Gaizkiak irekitako kaosa berrantolatzeke eskakizuna betetzen du. Dena itzuliko da bere tokira: ikusleak lasai har dezake arnasa. Garaiko zentsura kodeak, Hays²⁰ bulegoak sistematizatu, ez zuen hutsegiteetarako tartea uzten, zentzu horretan. Ongiak irabazi behar zuen. Gonzalo Pavésék gai hori jorratu zuen *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas* izeneko lanean:

[...] si se presentaban actos execrables, condenables desde el punto de vista de la ética, debían existir simultáneamente otras acciones que actuaran, bien a través del justo castigo, bien a través de la reforma o regeneración del pecador, como contrapunto de la existencia del mal y el pecado. El culpable debía ser siempre castigado, la audiencia no podía, en ningún caso, identificarse con el criminal o con el pecador, ya que como establecía el Código 'en la presentación del bien y el mal nunca debe prestarse a la confusión'. (2003: 259)

Zalantzarik gabe, Patricia Highsmithen unibertso morala ez zetorren bat garai hartako moralaren zaindarien diseinaturiko arauekin. Idazlearen literaturaren helburua ez zen kontzientziak lasaitzea, baizik eta mugiaraztea, beren ohiko lekuetatik ateraraztea²¹. Hitchcockek, berriz, ez zien hutsik egin etikari dagokionez beragan jarritako itxaropenei, baina ez zuen gaia ahaztu; kontua da gehiago kezkatzen zuela ikuskizunaren kodeak: ikuslea bere eserlekuan geratzeko duen eta amaierara arte adi-adi mantenduko duen filma egitea.

Hitz egin dezakegu, beraz, idazlearen eta zuzendariaren unibertsoen gurutzatzeaz, Sergio Wolfek azaltzen duen moduan?: «[...] un gran cineasta — escribe el crítico — puede mantener con celo el orden del relato, pero al desplegar su propio universo personal por medio de las potencialidades del otro medio, logra no ya enmascarar aquel pasado literario, sino transformarlo al punto de hacerlo desaparecer». (Wolf, 2001: 133). Ez dirudi hitz horiek bat datozenik Hitchcocken *Ezezagunak tren batean* lanaren bertsiorekin. Zuzendari ingelesak eleberriaren argumentuaren eskema hartu zuen oinarri, handik abiatuta lan guztiz berria egiteko. Ildo horretatik, esan daiteke, traizioa badago, traizio emankorra dela, argi geratzen baita filmaren emaitzak errealizadorearen lanik onenen mailan daudela. Highsmithek, bestalde, zenbait urte itxaron behar izan zituen bere kriminal maitagarriek pantailako legeari iruzur egitea lortu arte.

OHARRAK

20 | Hays Kodea MPPAk — AEBetako Zinema Ekoizleen Elkarte — 1930eko martxoaren 31n estreinaturiko zentsura kodea zen eta haren edukia ez zuten aldatu 1956ra arte. 60ko hamarkadan indargabetu egin zuten.

21 | «La pasión del público por la justicia me resulta aburrida y artificial, porque ni a la vida ni a la naturaleza les importa que se haga o no justicia. El público, al menos el público en general, quiere presenciar el triunfo de la ley, aunque al mismo tiempo le gusta la brutalidad. Sin embargo, la brutalidad debe estar en el bando bueno. Los héroes—detectives pueden ser brutales, sin escrúpulos sexuales, pueden pegar patadas a las mujeres, y seguir siendo héroes populares, porque se supone que andan persiguiendo algo peor que ellos mismos» (Highsmith, 1987: 31)

Bibliografía

- CASAS, Q. (1999): *Extraños en un tren. La parada de los monstruos*, Barcelona: Libros Dirigido
- COMA, J. (1987): «El encanto de Miss Highsmith» Epílogo en Highsmith, P. *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, Barcelona: Círculo de lectores, 78-83
- DALMAU, S. y BADOSA, L. «Entrevista a Patricia Highsmith», Blog, [29/06/09], <<http://pfjcplanells3.spaces.live.com/blog/cns!245C34DA2DB9AB61!1488.trak>>
- FAGNANI, F. (1999): «Prólogo» en Highsmith, P., *Tres cuentos*, Buenos Aires: Trespuntos
- GRACIDA, Y. (2004): «Patricia Highsmith: de Hitchcock a Cavani», *Quimera. Revista de Literatura*, 251, 13-16
- GÓSalVEZ, E. (2005): «Diez años sin Patricia Highsmith», *Libertad Digital Suplementos*, [18/05/09], <<http://libros.libertaddigital.com/diez-anos-sin-patricia-highsmith-1276229620.html>>
- GREENE, G. (1990): «Introducción» en Highsmith, P., *Once*, Barcelona: Planeta
- GUZNER, S. (2006) «Reseña de El temblor de la falsificación», Leedor.com, [24/05/09], <http://www.leedor.com/notas/1835---patricia_highsmith.html>
- HIGHSMITH, P. (1987): *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, Barcelona: Círculo de lectores
- HIGHSMITH, P. (2000): *Extraños en un tren, traducción de Jordi Beltrán*, Barcelona: Anagrama
- INDEGAAY, P. (2003): «Epílogo» en Highsmith, P., *Una afición peligrosa*, Barcelona: Anagrama
- IZAGUIRRE, B. (2005): *El armario secreto de Hitchcock*, Madrid: Espasa
- PAVÉS, G. (2003): *El cine negro de RKO. En el corazón de las tinieblas*, Madrid: T. & B. Editores
- PEARY, G. (2004): «Patricia Highsmith», *Gerald Peary*, [24/05/09], <<http://www.geraldpeary.com/interviews/ghi/highsmith.html>>
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós
- SANTAMARINA, A. (1999): *El cine negro en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial
- TRUFFAUT, F. (2000): *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza Editorial.
- WOLF, S. (2001): *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires: Paidós