

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

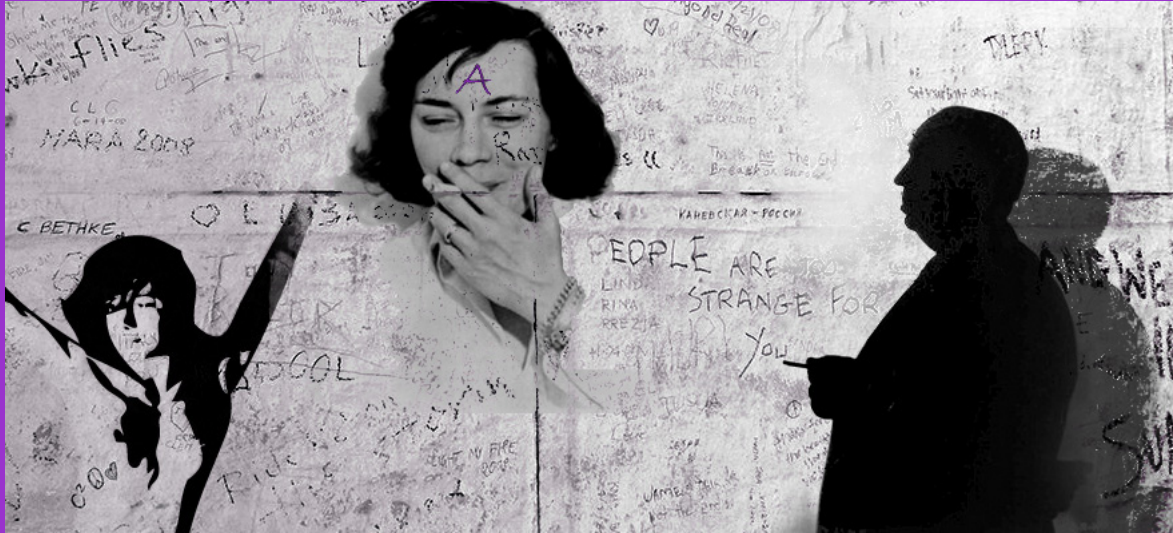
Cita recomandada || PERALTA, Jorge Luis (2010): "No tan estranys. Patricia Highsmith segons Alfred Hitchcock" [article en línia], *452ºF. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 3, 148-170, [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/ca/jorge-Luis-peralta.html>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

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 celluloide¹.

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 atrofien 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 *estranysesa*? 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 paralelisme 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 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”» (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