

# NO TAN EXTRAÑOS. PATRICIA HIGHSMITH SEGÚN ALFRED HITCHCOCK

**Jorge Luis Peralta**

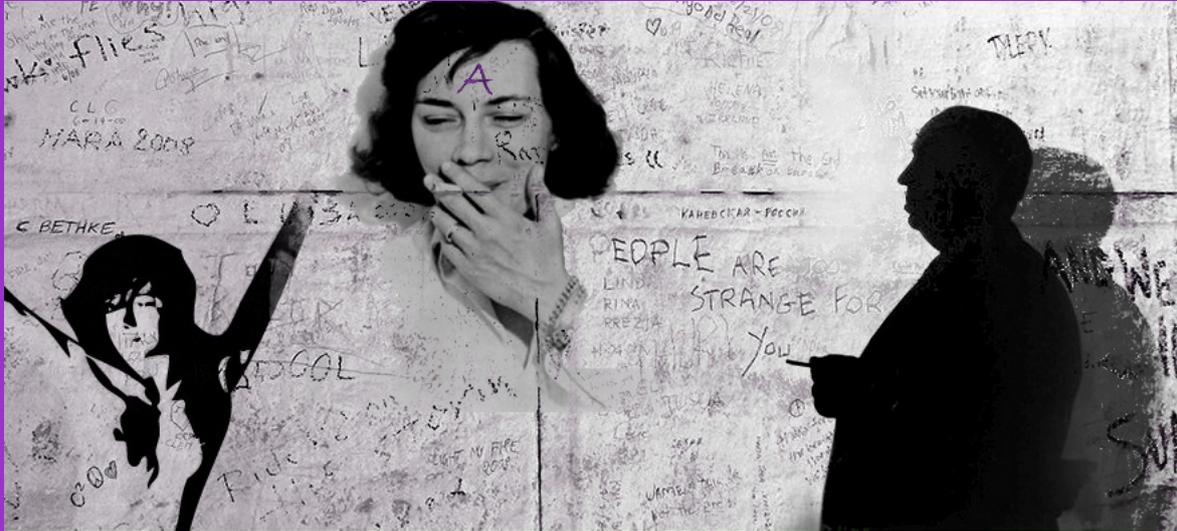
**Doctorando en teoría de la literatura y literatura comparada**  
*Universidad Autónoma de Barcelona. Maec - Aeci*

**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, 148-170, [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 celuloide<sup>1</sup>. 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 inéditos<sup>2</sup> 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 tema<sup>3</sup> —; 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*<sup>4</sup>. 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 sencilla<sup>5</sup>, 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 vertebra 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 Ripley<sup>6</sup>, 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 novela<sup>7</sup>: «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 versión<sup>8</sup>, 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 desplazamiento<sup>9</sup>: «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 final<sup>10</sup>.

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»<sup>11</sup>, 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 Guy<sup>12</sup>, 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)<sup>13</sup>. 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 éstas, 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).

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 Walker<sup>14</sup>. 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 final<sup>15</sup>. 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 personajes<sup>16</sup>. 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 novela<sup>17</sup>, 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 asesino<sup>18</sup> —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 sentido<sup>19</sup>. 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 Hays<sup>20</sup>, 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 habituales<sup>21</sup>. 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](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