

EZ HAIN EZEZAGUNAK. PATRICIA HIGHSMITH ALFRED HITCHCOCKEN IKUSPEGITIK

Jorge Luis Peralta

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

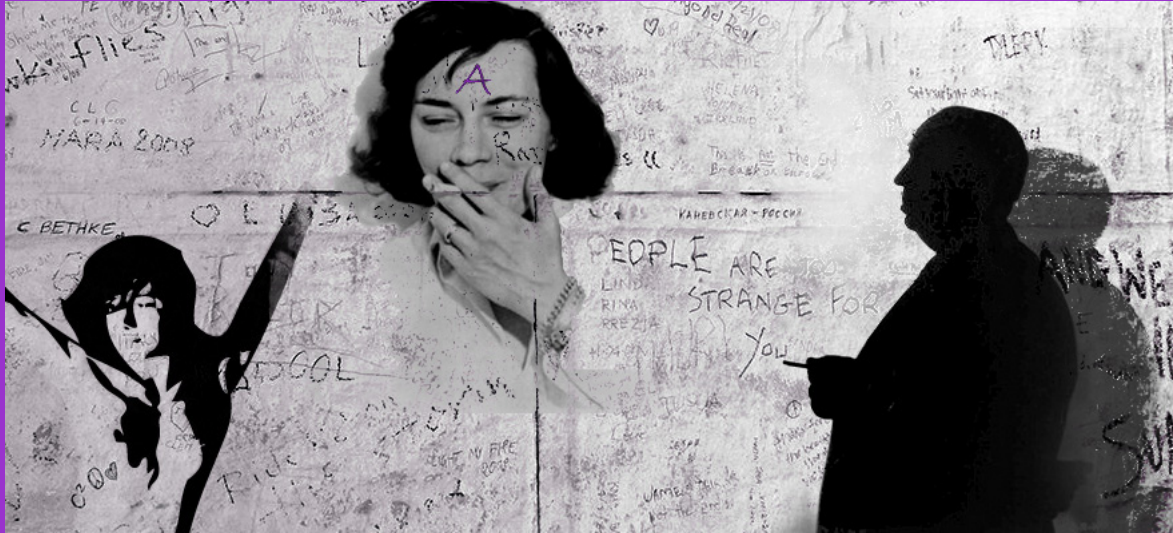
Aipatzeko gomendioa || PERALTA, Jorge Luís (2010): "Ez hain ezezagunak. Patricia Highsmith Alfred Hitchcocken ikuspegitik" [artikulu linean], *452ºF. Literaturaren teoria eta literatura konparatura aldizkaria*, 3, 148-169, [Kontsulta data: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/eu/jorge-luis-peralta.html>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

Ilustrazioa || Silvia Gómez

Itzulpena || Nerea Galarza

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

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



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

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

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

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

0. Sarrera

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

1. Patricia Highsmithen ur sakonak

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

OHARRAK

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Anthony jaun zuhurra

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

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

OHARRAK

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

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

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

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

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

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

OHARRAK

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

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

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

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

3. Highsmithetik Hitchcockera

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OHARRAK

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

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

4. Alfred Hitchcock, marka erregistratua

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

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

OHARRAK

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

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

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

5. Hollywood Ending

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

OHARRAK

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

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

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

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

OHARRAK

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

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

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

5.1. Diegesiaren eraldaketa

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

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

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

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

5.2. Aldaketa ikuspuntuan

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

5.3. Aldaketa ikuspuntuan

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

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

Senideak	Metcalfeko lekukoak	Festako gonbidatuak (Cunningham andrea)	

OHARRAK

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

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

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

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

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

Konpara dezagun orain filmeko elkarrizketa berarekin:

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

OHARRAK

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

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

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

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

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

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

—Gracias —dijo Guy.

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

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

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

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

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

BRUNO: ¿Qué pasa?

GUY: Mi teléfono.

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

OHARRAK

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

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

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

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

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

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

OHARRAK

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

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

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

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

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

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

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

OHARRAK

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

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

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

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

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

OHARRAK

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

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

Bibliografía

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