

**UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN**



**ADAPTACIONES DE TRES NOVELAS DE DAPHNE DU  
MAURIER REALIZADAS POR ALFRED HITCHCOCK:  
REBECA, LOS PÁJAROS Y POSADA JAMAICA**

TRABAJO DE FIN DE GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

AUTORA: CARMEN LIZANO MARCOS  
TUTOR: RAMÓN NAVARRETE-GALIANO

CURSO 2020-2021



*A mi madre.  
“Tú haces que quiera ser mejor persona.”*

## **AGRADECIMIENTOS**

Transmitir mi más sincero agradecimiento a todos aquellos que me han ayudado a lo largo de esta etapa y han colaborado de una forma u otra en esta investigación.

En primera instancia a mi tutor, por haber tenido paciencia con una alumna como yo y por haberme dedicado tanto tiempo en la elaboración de este trabajo de fin de grado. Ha sido consciente de mi inseguridad y, gracias a sus palabras, he conseguido mantener la calma.

Agradecerle también a mi familia, porque me ha apoyado en todo el proceso, pero especialmente a mi madre por haberme enseñado durante toda mi vida y por introducirme al maravilloso mundo del cine, así como a las películas de Alfred Hitchcock generándome la inquietud que me motivó a realizar este trabajo. Y, también, a mi hermano, que ha sabido estar a mi lado a pesar de la distancia que nos separa, creyendo en mí en todo momento.

Por último, pero no menos importante, a mis amigos y a mi pareja, porque a pesar de que nos encontramos todos bajo la misma presión y cada uno con sus problemas, me han dado las fuerzas que he necesitado en todo momento, ayudándome a continuar hacia adelante.

A todos ellos, mil gracias.

# ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	8
2.	CINE Y LITERATURA	10
2.1.	EL CINE COMO REFLEJO DE OTRAS ARTES	10
2.2.	LA NECESIDAD DE APOYARSE EN OTRAS ARTES	11
2.3.	CINE: SUGERENCIAS A TRAVÉS DE OBJETOS	11
2.4.	EL PAPEL DEL MONTAJE	12
2.5.	LA IMPORTANCIA DE LA FIDELIDAD	12
2.6.	EL INTERÉS POR PARTE DEL CINE Y LA LITERATURA	12
2.7.	LA DIFICULTAD DE ESCRIBIR UNA OBRA ORIGINAL	13
2.8.	CINCO TIPOS DE ADAPTACIONES	13
3.	LOS DIRECTORES: LITERATURA Y CINE	14
3.1.	ALFRED HITCHCOCK	14
3.1.1.	INICIOS	14
3.1.2.	ADAPTACIONES	15
3.1.2.1.	CINE MUDO	15
3.1.2.2.	CINE SONORO	15
3.1.3.	LA LITERATURA PARA HITCHCOCK Y SOLUCIÓN DE PROBLEMAS	18
3.1.4.	ADAPTACIÓN DE SENSACIONES	19
3.2.	OTROS DIRECTORES	20
3.2.1.	LUIS BUÑUEL	20
3.2.1.1.	FILMOGRAFÍA	20
3.2.1.2.	CINE, POESÍA Y SUEÑO	22
3.2.1.3.	FIDELIDAD DE LA ADAPTACIÓN	23
3.2.1.4.	LA RELACIÓN DE BUÑUEL CON LA LITERATURA	23
3.3.	LUIS BUÑUEL Y ALFRED HITCHCOCK: RELACIÓN	24
4.	ADAPTACIONES DE HITCHCOCK DE NOVELAS DE DAPHNE DU MAURIER	25
4.1.	JAMAICA INN (POSADA JAMAICA, 1939)	25
4.1.1.	INTRODUCCIÓN: FICHA TÉCNICA, ARGUMENTO	25
4.1.2.	ACCIÓN	26

4.1.2.1.UN WHODUNIT ABSURDO Y CON PROBLEMAS	26
4.1.2.2.ESCENA DE HITCHCOCK	27
4.1.3.PERSONAJES	28
4.1.4.CONCLUSIÓN	28
4.2.  REBECCA (REBECA, 1940)	29
4.2.1.INTRODUCCIÓN: FICHA TÉCNICA, ARGUMENTO	29
4.2.2.ACCIÓN	30
4.2.2.1.CAPÍTULO 1 COMO PRÓLOGO	30
4.2.2.2.PRIMER ENCUENTRO DE PERSONAJES	31
4.2.2.3.BAILE DE DISFRACES	32
4.2.2.4.PELÍCULA DE LUNA DE MIEL	32
4.2.2.5.DESENLACE	33
4.2.3.PERSONAJES	34
4.2.4.CONCLUSIÓN	35
4.3.  THE BIRDS (LOS PÁJAROS, 1963)	36
4.3.1.INTRODUCCIÓN: FICHA TÉCNICA Y ARGUMENTO	36
4.3.2.ACCIÓN	37
4.3.2.1.RECREACIÓN DE ESCENARIOS	37
4.3.2.2.DETALLES SIMBÓLICOS	37
4.3.2.3.IMPROVISACIONES: UNA MANERA DIFERENTE DE TRABAJAR	38
4.3.2.3.1.ESCENAS MODIFICADAS: CAMBIO DEL PUNTO DE VISTA	39
4.3.2.4.PÁJAROS	40
4.3.2.5.SONIDO	40
4.3.3.PERSONAJES	41
4.3.4.CONCLUSIÓN	43
5.    REMAKES	44
5.1.  HITCHCOCK Y SUS REMAKES	44
5.2.  CONCEPTO DE REMAKE	44
5.2.1.DEFINICIÓN DEL CONCEPTO	44
5.2.2.¿POR QUÉ SE HACE UN REMAKE?	46
5.2.3.HITCHCOCK	47

5.2.3.1.	THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (EL HOMBRE QUE SABÍA DEMASIADO), HITCHCOCK (1934 y 1956)	47
5.2.3.2.	SABOTEUR (SABOTAJE, 1942) Y NORTH BY NORTHWEST (CON LA MUERTE EN LOS TALONES, 1959), HITCHCOCK	49
5.2.4.	OTROS CASOS	51
5.2.4.1.	STEP DOWN TO TERROR, HARRY KELLER (1958)	51
5.2.4.2.	PSYCHO (PSICOSIS), GUS VAN SANT (1998)	53
6.	CONCLUSIÓN	55
7.	BIBLIOGRAFÍA	57

# 1. INTRODUCCIÓN

El ser humano siempre ha sentido la necesidad de contar algo, se ha visto envuelto en la inquietud de narrar una historia real o ficticia para crear distintos escenarios y personajes a los que atribuirles una serie de sentimientos y pensamientos con los que los lectores pudieran empatizar. Es así como las personas comienzan a escribir, por tener la capacidad de poder imaginar, por tener una gran creatividad. Pero gracias a la aparición del cine no solo se sirvieron de los libros para poder llegar al público con sus tramas. Con la primera adaptación realizada en 1896, un año después de lo que se conoce como el nacimiento del cine, se da comienzo a esta estrecha relación entre literatura y cine. Sin embargo, no siempre se ha considerado al cine como un arte mayor, puesto que se le calificaba como un arte inferior a la literatura. En cambio, gracias a la posibilidad de poder trasladar libros a la gran pantalla, esta idea fue cambiando y hoy en día nadie sitúa al cine por debajo de la literatura o viceversa, porque se reconoce que ambas formas de arte son totalmente válidas y necesarias.

Ahora bien, el cine al tomar la literatura como referencia en numerosas ocasiones la oportunidad de crear una obra partiendo de una base, es decir, teniendo ya el mundo ficticio totalmente creado y desarrollado. Asimismo, hay personas que en el proceso de adaptación son más fieles a la obra original, mientras que hay otros que prefieren añadir su toque personal y realizar cambios, modificando así desde personajes hasta la trama principal. Como es evidente, hay cambios que deben darse en una adaptación y que son inevitables, como son la reducción del tiempo o la simplificación argumental. Se podría hablar de una gran cantidad de ejemplos de adaptaciones, como es el caso de *Harry Potter*, *The Lord of the Rings (El Señor de los Anillos)*, *Hugo (La invención de Hugo)*, *The Godfather (El Padrino)*... pero en este trabajo se va a llevar a cabo el estudio de tres adaptaciones que realizó el gran director de cine Alfred Hitchcock, debido a la influencia que ha tenido en mí durante mi niñez. Hitchcock tiene adaptaciones muy conocidas, como son *Jamaica Inn (Posada Jamaica, 1939)*, *Rebecca (Rebeca, 1940)* y *The Birds (Los Pájaros, 1963)*. ¿Qué es lo que hace Alfred Hitchcock en sus películas para que sean tan exitosas y no dejen a nadie impasible? Esta cuestión fue la que me hizo querer documentarme sobre el cine de este gran profesional e indagar en el asunto.

Como bien es sabido, aunque Hitchcock tiene guiones originales muchas de sus obras son adaptaciones, siendo algunas de ellas de la famosa autora Daphne Du Maurier. Daphne Du Maurier

fue una autora británica muy conocida que publicó novelas muy famosas en todo el mundo como *Rebeca* o *Los Pájaros*. Además, esta repercusión no se debe solamente a la popularidad de la autora, sino que también tiene que ver el gran trabajo que hizo Hitchcock con sus obras. Las diferentes adaptaciones que el director llevó a cabo fueron muy bien acogidas por el público y se demandaron más ejemplares de cada una de las novelas. Pero, ¿cómo hizo Hitchcock estas adaptaciones? ¿Qué proceso siguió para los diferentes proyectos? ¿Daphne Du Maurier estuvo satisfecha con el trabajo? ¿Y el propio Hitchcock? Todas estas preguntas se responderán a lo largo del trabajo.

Pero, ¿en qué consiste hacer una adaptación? Según el Diccionario de la Real Academia Española, el término “adaptación” es la acción de adaptar, significando esto ajustar algo a otra cosa. Por lo tanto, la adaptación de una novela al cine sería pues el ajuste de la misma a la gran pantalla, modificando la obra como hiciera falta para que su difusión entre un público diferente al original pueda hacerse a través de un medio también completamente distinto. Además, en España el término tiene algunos sinónimos como dice Encarnación Gómez López en la revista *Revista de Filología Alemana*: “adaptación, versión, transposición, y últimamente parece imponerse el término de recreación cinematográfica, para resaltar el aspecto creativo de la adaptación” (artículo *De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación*, 2010, 245-255). Así pues, Hitchcock disfrutaba mucho de esta parte del trabajo, ya que el desarrollo del guion a partir de una novela era un gran reto. Solía hacerlo con su equipo formado por su mujer y Joan Harrison. Siempre trataba de desmontar la novela al completo para ver solamente la estructura de la misma y así poder construir a partir de ella diferentes situaciones. Estas últimas siempre las plantea de forma que tengan ya todos los posibles problemas cinematográficos resueltos (posición de cámara, iluminación, algunos diálogos y otros detalles). Entonces, resultaba un guion con un gran trabajo técnico en el que los objetos van a cobrar una gran importancia debido a la carga narrativa que se les va a imponer.

Dicho esto, las películas y novelas elegidas y que van a ser objeto de estudio en este proyecto son las ya nombradas *Jamaica Inn* (*Posada Jamaica*, 1939), *Rebecca* (*Rebeca*, 1940) y *The Birds* (*Los Pájaros*, 1963). El motivo por el que se realiza esta investigación es conocer más sobre estas famosas películas, así como sobre su proceso de producción y adaptación, resaltando aquello que el cineasta ha modificado de la novela original (ya sea cambiando algún aspecto o añadiendo algo nuevo) y aquello que mantiene en su obra.

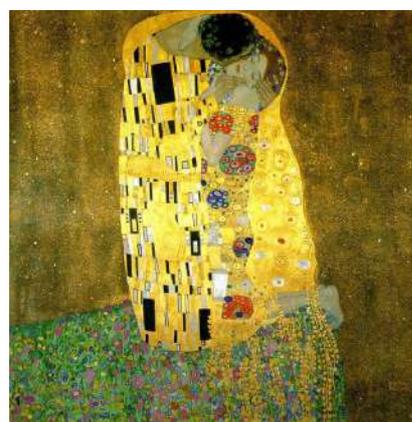
## 2. CINE Y LITERATURA

### 2.1. EL CINE COMO REFLEJO DE OTRAS ARTES

Como bien se conoce, existen siete artes distintas, siendo la última creación la del cine. Este último arte que puede plasmar perfectamente lo que se refiere a las otras artes, es otra forma narrativa, es decir, es otra manera distinta de contar historias. Tiene una fuerte relación con las otras artes (pintura, escultura, arquitectura, música...) pero sin duda alguna con la que más tiene relación es con la literatura. Como se puede observar, en diferentes películas se han visto recreaciones de cuadros, por ejemplo, o se han utilizado piezas musicales conocidas en fragmentos del filme, así como pueden aparecer edificios de gran calibre y reconocidos por todo el mundo. Por lo que es un arte que se sirve de todos sus compañeros. Uno de los ejemplos más claros en cuanto a la representación de la pintura se refiere es el que aparece en la película *Shutter Island* (*Figura 1*) de Martin Scorsese (2010), *La isla siniestra* en español, en el que se hace un guiño al famoso cuadro de *El beso* de Gustav Klimt (*Figura 2*).



*Figura 1*



*Figura 2*

Sin embargo, como se ha comentado, el cine se ha relacionado siempre mucho más con la literatura que con el resto de manifestaciones del arte, porque gracias a ella el cine ha podido contar historias, ya sea porque se ha basado en una obra de teatro, una novela, un cuento infantil o en la poesía. Además, no importa la forma en la que lo haga, es decir, si respeta la historia de la obra escrita en su totalidad o modifica lo necesario para poder adaptarlo al lenguaje cinematográfico, o incluso si solamente se toma como referencia un apartado de la obra o personaje. Sea como sea, el argumento literario va a servir como arranque para la construcción de cualquier película. Por esto, se puede decir que el cine no ha sentido la necesidad de crear historias completamente originales

puesto que siempre ha tenido la posibilidad de partir de un argumento preexistente con la diferencia de que el cine cuenta con otros medios expresivos, aunque no se puede olvidar que el cine cuenta con técnicas procedentes de la literatura. Pero el cine al final resulta ser otra forma de representación, “la simbolización de un referente, real o imaginario, mediante unas configuraciones artificiales que lo sustituyen en el plano de la significación y le otorgan una potencialidad comunicativa” según Román Gubern (Román Gubern, *La mirada opulenta*, Gustavo Gili, Barcelona, 1992, página 63).

## 2.2. LA NECESIDAD DE APOYARSE EN OTRAS ARTES

Si uno se remonta al principio, es decir, a la aparición del cine, verá que era un arte que se situaba apartado de lo que se conocía como actividad intelectual, ya que el fin era entretener. No se le valoraba como realmente debía. Entonces, los profesionales de este campo se vieron obligados a hacer algo al respecto, intentando que las personas vieran algo de importancia en su profesión y situarla a la altura de cualquier otra, dejando así de infravalorarla. La manera de conseguir esto fue a través de las otras artes, teniéndolas como referencias e inclinándose sobre todo por la literatura. De esta manera, los creadores de cine demostraban que se podían crear y contar historias de alguna u otra forma.

## 2.3. CINE: SUGERENCIAS A TRAVÉS DE OBJETOS

Es importante destacar que el cine cuenta con unos detalles con los que la literatura no cuenta, siendo estos el carácter figurativo y el movimiento. En la película, al espectador se le da una información y esta puede ser tanto textual (mostrando un texto directamente o un diálogo a través de los personajes) como visual. En esta última reside una gran importancia porque cuando, por ejemplo, se muestra un objeto, no se debe uno quedar en la superficie, sino que debe ir más allá y hacer una segunda lectura de este hecho, porque cuando un cineasta enseña un objeto en una escena de su película siempre va a ser con un objetivo concreto (sugiriendo algo).

Con todo esto, se puede decir que la literatura y el cine tienen una estrecha relación y se ve reflejada en la estructura de ambos; pero esta unión también se ve reforzada por otros aspectos.

#### 2.4. EL PAPEL DEL MONTAJE

Por un lado, en el cine el montaje adquiere gran importancia porque es aquella parte del proceso de producción o, mejor dicho, postproducción, que le da sentido al material grabado. Mediante la sucesión de imágenes filmadas, montándolas con un orden determinado, se le da forma a la historia que se pretende contar y es entonces cuando se asume como tal. A través de las imágenes se muestra lo que sucede, mientras que la obra escrita se sirve de la palabra. A pesar de que el medio sea distinto, se puede observar (como ya se ha comentado en innumerables ocasiones) que el fin sigue siendo el mismo (contar una historia, avanzar en los hechos). Gracias a esta semejanza entre la literatura y el cine, los realizadores pudieron utilizar la literatura como referente, captando de alguna obra la idea principal e intentando reflejar la estética correspondiente.

#### 2.5. LA IMPORTANCIA DE LA FIDELIDAD

Ahora bien, cuando alguien juzga una adaptación cinematográfica se puede observar cómo le da mucha mayor importancia a la fidelidad que la obra audiovisual le guarda a la obra escrita. Sin embargo, cuando se habla de adaptación no se entiende el hecho de recrear una historia que ya está contada, puesto que, como ya se conoce, hay que realizar una serie de reajustes para poder llevar una obra escrita a la gran pantalla (siendo una modificación la dilatación o la compresión del tiempo). Lo que se obtiene como resultado cuando el proceso concluye es la interpretación del profesional, puesto que aporta su punto de vista y añade su estilo a su obra, dejando en ella su huella o marca. No obstante, sigue siendo más importante para el público el hecho de mantenerse fiel a una obra, por lo que se puede pensar que el hecho de hacer una buena adaptación es estar ligado por completo a la novela sin tener ni un ápice de libertad. Alfred Hitchcock le cuenta a Truffaut que no adapta grandes novelas por eso mismo, asegurándole que no rodaría *Crimen y castigo*, novela de Fiódor Dostoyevski.

#### 2.6. EL INTERÉS POR PARTE DEL CINE Y LA LITERATURA

Como se ha comentado, el cine no se ha servido de la literatura solamente para su estructura y trama, sino que hay un interés por parte de ambas ramas del arte. Esta relación es la consecuencia de un trato de conveniencia, porque al adaptar al cine una novela conocida y de un gran autor el público de dicho libro será atraído por la película, al igual que el público que solamente consuma la

obra audiovisual será incitado a leer la novela. Se trata de compartir público y/o desplazarlo de un arte al otro, resucitando el consumo de los libros que ya fueron escritos en el momento de su adaptación.

## 2.7. LA DIFICULTAD DE ESCRIBIR UNA OBRA ORIGINAL

Por otro lado, el hecho de escribir una obra completamente original se puede considerar como algo sumamente complicado, siendo mucho más “cómodo” realizar una adaptación. Además, en algunos casos que una película ha resultado tener un guion original ha terminado siendo un fracaso (aunque existan excepciones). En definitiva, es difícil ser un buen guionista y tener grandes y atractivas ideas, y ante esta dificultad surge la necesidad de servirse de historias ya creadas. Y en el caso de alguna novela se puede encontrar más de una adaptación.

## 2.8. CINCO TIPOS DE ADAPTACIONES

Es por todo esto que se estudia las diferentes adaptaciones que existen y Pío Baldelli establece cinco tipos distintos:

- Crear una obra a partir de la trama o personaje de una obra literaria.
- Adaptar diferentes situaciones captadas del libro que solo tienen un sentido al referirse a este.
- Crear cine a partir de una obra de teatro.
- Películas que con su existencia y su argumento le dan un significado completo a la obra literaria.
- Película que se separa por completo de la obra literaria, porque capta la idea principal pero el realizador impone su estilo, haciendo que haya cierta distancia entre las obras.

Este último punto puede ser el que más se acerque a la definición de adaptación, porque se trata de captar la base de la historia para trasladarla a otro medio, a otra forma de manifestación, sin perder el mensaje principal y, evidentemente, haciendo que la película sea obra de su director.

### 3. LOS DIRECTORES: LITERATURA Y CINE

#### 3.1. ALFRED HITCHCOCK

##### 3.1.1. INICIOS

Aunque Alfred Hitchcock empezó considerablemente pronto en la industria del cine, no siempre quiso formar parte de ella. Cuando era pequeño quería ser ingeniero, por lo que se preparó para ello y terminó trabajando en la Compañía Telegráfica Henley. No obstante, pronto se despertaría en él el interés por el cine y su forma de acercarse a ello sería estudiando dibujo en la sección de Bellas Artes de la Universidad de Londres, porque empezaría a dibujar para ilustrar anuncios publicitarios. Gracias a estos conocimientos adquiridos sobre dibujo y a su ilusión por el cine (así como por el teatro), tras leer en una revista corporativa que la sociedad *Famous Players-Lasky* llevaría a cabo la apertura de unos estudios, intentó adentrarse en la industria. Hitchcock se estrena en el mundo del cine presentando a esta empresa unos dibujos de los títulos que aparecen en las películas mudas. Estos dibujos (que se puede decir que fue su primer trabajo relacionado con el cine) eran de un proyecto el cual consistía en realizar la adaptación de una novela a la gran pantalla. Hitchcock hizo un trabajo muy exhaustivo, debido a que se leyó la novela detenidamente y fue muy cuidadoso con los dibujos, intentando que estos ilustrasen los títulos de la mejor forma posible. Es así como la *Famous Players-Lasky* contrata al director.

Pero no solo destaca este hecho en los comienzos de Hitchcock en cuanto a adaptaciones se refiere, ya que su forma de practicar fue realizar la adaptación de un relato de una revista (solo que sin llevarlo a cabo verdaderamente puesto que carecía de los derechos del mismo). Esto fue, además, lo que le llevó a ser contratado en 1922, permitiéndole desarrollar el guion de la película *Always Tell Your Wife*, basado en la obra de teatro de género cómico (propuesta por Hitchcock) *Woman to Woman*. De esta forma, Hitchcock comienza a participar en diferentes películas como *The White Shadow*, *Passionate Adventure*, *Backguard* y *The Prude's Fall*, tratándose todas ellas de adaptaciones.

### 3.1.2.ADAPTACIONES

Alfred Hitchcock siempre se ha sentido más atraído por aquellas novelas cortas, así como también se ha basado en muchas obras de teatro para hacer algunas de sus películas. Incluso ha preferido algunas novelas que no eran consideradas tan importantes como otras porque, como dijo Truffaut en la entrevista que tuvo con él, “una obra maestra es, por definición, algo que ha encontrado su forma perfecta”, por lo que, como dijo Hitchcock, “para expresar lo mismo de una manera cinematográfica, sería preciso sustituir las palabras por el lenguaje de la cámara y rodar una película de seis horas o de diez horas”. Es por esto que, en el momento de la entrevista, Hitchcock dijo que no adaptaría *Crimen y castigo*.

En la larga filmografía del director, se puede observar que la gran mayoría de las películas que ha dirigido han sido basadas en otras historias (como ya se ha comentado, novelas y obras de teatro). Estas son:

#### 3.1.2.1.CINE MUDO

- *The Pleasure Garden* (*El jardín de la alegría*, 1925, basada en la novela *The Pleasure Garden* de Oliver Sandys)
- *The Lodger* (*El enemigo de las rubias*, 1926, basada en la novela *The Lodger* de Belloc-Lowndes)
- *Downhill* (*Declive*, 1927, basada en la obra de teatro *Down hill* de Ivor Novello y Constante Coller.
- *Easy Virtue* (*Vida alegre*, 1927, basada en la obra *Easy Virtue* de Noel Coward)
- *Champagne* (*Champagne*, 1928, basada en la novela de Walter C. Mycroft)
- *The Manxman* (*El hombre de la isla de Man*, 1929, basada en la novela *The Manxman* de Hall Caine)

#### 3.1.2.2.CINE SONORO

- *Blackmail* (*La muchacha de Londres*, 1929, basada en la obra teatral *Blackmail* de Charles Bennet)
- *Juno and the Peacock* (*Juno y el pavo real*, 1930, basado en la obra teatral *Juno and the peacock* de Sean O’Casey)

- *Murder!* (*¡Asesinato!*, 1930, basada en *Enter Sir John* de Winifred Ashton y Helen Simpson)
- *The Skin Game* (*Juego sucio*, 1931, basada en la obra *The Skin Game* de John Galsworthy)
- *Rich and Strange* (*Lo mejor es lo malo conocido*, 1932, basada en *Rich and Strange* de Dale Collins)
- *Number Seventeen* (*El número 17*, 1932, basada en *Number Seventeen* de Jefferson Farjeon)
- *Waltzes from Vienna* (*Valses de Viena*, 1933, basada en la obra de teatro *Waltzes from Vienna* de Guy Bolton)
- *The thirty-nine steps* (*39 escalones*, 1935, según la novela *The thirty-nine steps* de John Buchan)
- *Secret Agent* (*El agente secreto*, 1936, basada en *Ashenden o el agente secreto*, novela de Somerset Maugham).
- *Sabotage* (*La mujer solitaria*, 1936, según la novela *The Secret Agent* de Joseph Conrad)
- *Young and Innocent* (*Inocencia y juventud*, 1937, basada en *A Shilling for Candles* de Joséphine Tey)
- *The Lady Vanishes* (*Alarma en el expreso*, 1938, basada en la novela *The Wheel Spins* de Ethel Lina)
- *Jamaica Inn* (*Posada Jamaica*, 1939, según la novela *Jamaica Inn* de Daphne Du Maurier)
- *Rebecca* (*Rebeca*, 1940, según la novela *Rebecca* de Daphne Du Maurier)
- *Foreign Correspondent* (*Enviado especial*, 1940, basada en la novela *Personal History* de Vincent Sheean)
- *Suspicion* (*Sospecha*, 1941, según la novela *Before the Fact* de Francis Iles)
- *Lifeboat* (*Náufragos*, 1943, según una historia original de John Steinbeck)
- *Spellbound* (*Recuerda*, 1945, basada en la novela *The House of Dr. Edwardes* de Hilary St. George Saunders y John Palmer)
- *The Paradine Case* (*El proceso Paradine*, 1947, basada en la novela *The Paradine Case* de Robert Smythe Hichens)
- *Rope* (*La soga*, 1948, según la obra teatral *Rope* de Patrick Hamilton)
- *Under Capricorn* (*Atormentada*, 1949, según la novela *Under Capricorn* de Helen Simpson)

- *Stage Fright (Pánico en la escena*, 1950, según los cuentos de Selwyn Jepson *Man Running y Oftrun the Counstable*)
- *Strangers on a train (Extraños en un tren*, 1951, basada en la novela de *Strangers on a train* Patricia Highsmith)
- *I Confess (Yo confieso*, 1952, según la obra *Our Two Consciencs* de Paul Anthelme)
- *Dial M for Murder (Crimen perfecto*, 1954, basada en la obra *Dial M for Murder* de Frederick Knott)
- *Rear Window (La ventana indiscreta*, 1954, basada en *Rare Window* de Cornell Woolrich)
- *To Catch a Thief (Atrapa a un ladrón*, 1955, según la novela *To Catch a Thief* de David Dodge)
- *The Trouble with Harry (Pero... ¿Quién mató a Harry?*, 1956, basada en la novela *The Trouble With Harry* de Tohn Trevor Story)
- *The Wrong Man (Falso culpable*, 1956, según *The True Story of Christopher Emmanuel Balestreto* de Maxwell Anderson)
- *Vertigo (Vertigo: de entre los muertos*, 1958, basada en la novela *D'entre les morís* de Pierre Boileu y Thomas Narcejac)
- *Psycho (Psicosis*, 1960, según la novela *Psycho* de Robert Bloch)
- *The Birds (Los pájaros*, 1963, según la novela *The Birds* de Daphne Du Maurier)
- *Marnie (Marnie, la ladrona*, 1964, basada en la novela *Marnie* de Winston Graham)
- *Topaz (Topaz*, 1969, basada en la novela *Topaz* de León Uris)
- *Frenzy (Frenesí*, 1972, según *Good bye Piccadilly, Farewell Leicester Square*, novela de Arthut La Bern)
- *Family Plot (La trama*, 1976, según la novela de Victor Canning *The Rainbird Pattern*)

A pesar del largo listado de películas que se tratan de adaptaciones, todas las películas de Hitchcock acaban tratándose de películas propias del director. Esto es así porque él mismo ha reconocido que no le interesa reproducir el propio libro, eso a él no le gusta, sino que tras realizar una rápida lectura del libro comienza el proyecto de su película, teniendo solamente una idea base del tema que el libro trata. El director nunca se ha mostrado a favor de apropiarse de ninguna de las novelas, porque no comprendía que el equipo que llevaba a cabo la película luego tuviera un gran reconocimiento mientras que el autor de la obra pasaba desapercibido, aún habiendo sido el verdadero creador de la historia. Quizá por esto es por lo que Selznick en el desarrollo del guion de *Rebecca* tuvo que recalcar que se compró *Rebecca* para hacerla de la manera más fiel posible.

Otro detalle a tener en cuenta es que el tiempo en el cine es muy importante, ya que se juega con él según convenga, es decir, el director va a dilatar o comprimir el tiempo en el que se desarrolle la historia como quiera. Esto es algo que un director de cine o un guionista es completamente capaz de hacer; no obstante, un escritor no, porque a diferencia de los cargos anteriores, este último no tiene conocimientos suficientes del cine como para poder llevar a cabo la adaptación de su libro.

### 3.1.3.LA LITERATURA PARA HITCHCOCK Y SOLUCIÓN DE PROBLEMAS

La literatura siempre ha sido muy importante para Hitchcock, tanto a nivel personal como profesional. Además, el cineasta destaca a un escritor por encima de muchos otros y declara que ha sido una figura relevante para él: John Buchan. De este escritor existe un libro (*Greenmantle*) que Hitchcock pensó adaptar pero que, por su calibre, acabó decidiendo que la mejor opción sería una novela distinta, la cual acabaría siendo *The thirty-nine steps*. Además, lo que le emociona de este autor es lo que se conoce como “understatement” y que Hitchcock define como “presentación en tono ligero de acontecimientos muy dramáticos”. Por lo que ya se ha comentado, se puede observar que a pesar de la increíble admiración hacia este escritor, en la película se podían ver cosas que no existían en el libro, porque Hitchcock no hace un traslado de la obra escrita a la gran pantalla, sino que hace cine a partir de otro proyecto.

Para Hitchcock era muy importante poder transmitir la idea en la que se basaba, por lo que no podía dejar de lado en ningún momento la historia. Esto era algo que hacía a la gente preguntarse cómo iba a realizar ciertas cosas, por ejemplo, no conocían cómo conseguiría tanta cantidad de aves para la producción de *Los Pájaros*. Finalmente, pudo hacerse con diferentes pájaros mecánicos y luego introducir muchos otros en postproducción, además de contar con aves reales domesticadas. Esta película es tan importante por eso mismo, porque el cineasta consiguió adaptar la idea principal con un éxito total en una época en la que no existía la tecnología de hoy en día.

Luego, por otro lado, las personas que esperaban las películas del director se preguntaban cómo iba a solucionar su aparición en algunas de ellas. Sin embargo, Hitchcock siempre conseguía solucionar todos estos problemas de manera elegante. Por ejemplo, en la adaptación de *Náufragos*, película que sucede en un bote, pudo realizar su cameo a la perfección introduciendo su foto en un

anuncio para perder peso en un periódico (*Figura 3*). Un dato importante sobre sus cameos en sus películas, es que tenía que hacerlos siempre al principio de la historia, alrededor de los primeros diez minutos del filme, porque así el espectador conseguía localizar al director en la pantalla y podía prestar atención a la historia sin que se perdiera ningún tipo de detalle.



*Figura 3*

#### 3.1.4. ADAPTACIÓN DE SENSACIONES

Aunque parezca algo claro y evidente, Hitchcock en sus películas utilizaba la cámara de manera precisa y con un sentido, consiguiendo transmitir emociones al espectador y haciéndole partícipe de la acción, empatizando con unos personajes u otros. Entonces, se puede decir que la cámara no se mueve por casualidad, si no que nos enseña lo que nos tiene que enseñar de la forma que debe ser. No obstante, también puede utilizar el mismo recurso para apartar al público de una escena o, mejor dicho, hacer que su imaginación actúe (siendo esto probablemente mejor o peor según se mire, puesto que es mucho más impactante). Esto hace que diversos momentos de las adaptaciones sean placenteros a la vez que agonizantes, puesto que la emoción se traslada con éxito de la obra escrita a la obra audiovisual. Por ejemplo, en *Frenesí* se puede observar como Hitchcock hace que el villano cierre una puerta, dejando al espectador al otro lado e incapaz de ver lo que ocurre, pero esto no impide que se pueda llegar a la conclusión de lo que sucede: el asesino consigue hacerse con una víctima más. Hitchcock podría haber diseñado una escena de un crimen (el cual se mostrará más adelante en la película pero no totalmente), pero ha decidido horrorizar al espectador haciéndole imaginar lo que podría estar sucediendo en la habitación en la que se encuentra el hombre con la mujer.

## 3.2. OTROS DIRECTORES

### 3.2.1. LUIS BUÑUEL

#### 3.2.1.1. FILMOGRAFÍA

Si se va a hablar de la relación entre la literatura y el cine, no se puede evitar el hecho de hablar de Luis Buñuel. Este director ha estado completamente vinculado a los escritores de su época. La filmografía de Luis Buñuel está formada por treinta y dos películas.

- *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Francia, 1928)
- *La edad de oro* (*L'âge d'or*, Francia, 1930)
- *Las Hurdes / Tierra sin pan* (España, 1932)
- *Gran Casino* (México, 1946)
- *El gran calavera* (México, 1949)
- *Los olvidados* (México, 1950)
- *Susana / Demonio y carne* (México, 1950)
- *La hija del engaño / Don Quintín el amargao* (México, 1951)
- *Una mujer sin amor* (México, 1951)
- *Subida al cielo* (México, 1951)
- *El bruto* (México, 1952)
- *Robinson Crusoe* (México-EE.UU. , 1952)
- *Él* (México, 1952)
- *Abismos de pasión* (México, 1953)
- *La ilusión viaja en tranvía* (México, 1953)
- *El río y la muerte* (México, 1954)
- *Ensayo de un crimen / La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (México, 1955)
- *Así es la aurora* (*Cela s'appelle l'aurore*, Francia-Italia, 1955)
- *La muerte en este jardín* (*La mort dans ce jardin*, Francia-México, 1956)
- *Nazarín* (México, 1958)
- *Los ambiciosos* (*La fièvre monte a el Pao*, Francia-México, 1959)
- *La joven* (*The Young One*, México-EE.UU., 1960)
- *Viridiana* (España-México, 1961)

- *El ángel exterminador* (México, 1962)
- *Diario de una camarera* (*Le journal d'une femme de chambre*, Francia, 1964)
- *Simón del desierto* (México, 1965)
- *Bella de día* (*Belle de jour*, Francia, 1966)
- *La vía láctea* (*La voie lactée*, Francia, 1968)
- *Tristana* (España-Francia-Italia, 1970)
- *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, Francia, 1972)
- *El fantasma de la libertad* (*Le fantôme de la liberté*, Francia, 1974)
- *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*, Francia, 1977)

De esta larga filmografía, dieciocho se tratan de adaptaciones de novelas a la gran pantalla y son las siguientes:

- *Gran Casino* (México, 1946), adaptación de la novela *El rugido del paraíso* (Michel Weber)
- *El gran calavera* (México, 1949), basada en *El gran calavera* (Adolfo Tarrado)
- *La hija del engaño / Don Quintín el amargao* (México, 1951), adaptación de *Don Quintín, el amargao* (Carlos Arniches y José Estremera)
- *Una mujer sin amor* (México, 1951), según la novela *Pierre y Jean* (Guy de Maupassant)
- *Así es la aurora* (*Cela s'appelle l'aurore*, Francia-Italia, 1955), adaptación de la novela *Así es la aurora* (Emmanuel Robles)
- *La muerte en este jardín* (*La mort dans ce jardin*, Francia-México, 1956), basada en *La mort dans ce jardin* (José-André Lacour)
- *Robinson Crusoe* (México-EE.UU. , 1952), según *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe)
- *Él* (México, 1952), adaptación de *Él* (Mercedes Pinto)
- *Abismos de pasión* (México, 1953), basada en *Cumbres borrascosas* (Emily Brontë)
- *El río y la muerte* (México, 1954), según la novela *Muro blanco en roca negra* (Miguel Ángel Acosta)
- *Ensayo de un crimen / La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (México, 1955), adaptación de *Ensayo de un crimen* (Rodolfo Usigli)
- *Nazarín* (1958), adaptación de *Nazarín* (Benito Pérez Galdós)
- *Los ambiciosos* (*La fièvre monte a el Pao*, Francia-México, 1959), basada en la novela *La fièvre monte a el Pao* (Henry Castillou)

- *La joven* (*The Young One*, México-EE.UU., 1960), según *Travelin' Man* (Peter Matthiessen)
- *Diario de una camarera* (*Le journal d'une femme de chambre*, Francia, 1964), adaptación de *Le journal d'une femme de chambre* (Octave Mirbeau)
- *Bella de día* (*Belle de jour*, Francia, 1966), basada en *Belle de jour* (Joseph Kessel)
- *Tristana* (España-Francia-Italia, 1970), según la novela *Tristana* (Benito Pérez Galdós)
- *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*, Francia, 1977), adaptación de la obra literaria *La mujer y el Pelele* (Pierre Louÿs)

### 3.2.1.2. CINE, POESÍA Y SUEÑO

Para comenzar a hablar de la relación de este director con la literatura, se debe decir que en el cine Buñuel nota una carencia, y es que echa de menos una perspectiva poética. Para él, la poesía tiene un vínculo con el misterio, lo cual considera que tiene cierta relación con el inconsciente. Además, no piensa que lo fantástico exista, puesto que opina que absolutamente todo tiene un sitio en lo que se conoce como realidad. Entonces, desde este punto de vista surrealista, llega a la conclusión de que tanto el sueño como el discurso cinematográfico están en relación con la poesía. El cine es, entonces, una forma en la que la poesía consigue expresarse además de ser per se un discurso poético y una posible representación del sueño. De esta forma, se puede decir que se encuentran tres elementos relacionados entre sí: cine, poesía y sueño. De estos tres conceptos, el primero es el que representa a los dos restantes. Sin embargo, esto no es solamente algo que haya dicho Buñuel, porque ya lo afirmó Epstein con anterioridad.

Ahora bien, se puede observar cómo Buñuel ha mantenido uno de sus principios durante toda su obra y este es el hecho de concebir el arte como misterio. De tal manera, se puede ver cómo este director se muestra totalmente en contra de una corriente absolutamente opuesta a la suya, la cual se denomina neorrealismo. Buñuel al fin y al cabo pretende que, en las historias que trata de contar a sus espectadores, se deba hacer un esfuerzo para leer al menos alguna imagen desde un punto de vista poético.

### 3.2.1.3. FIDELIDAD DE LA ADAPTACIÓN

Si uno se para a pensar en una adaptación de una película, sabrá que esta misma está predispuesta por la novela de la que procede su guion, es decir, aunque se pueda pensar que los guionistas y/o cualquier persona que forme parte del equipo tiene cierta libertad en su desarrollo, al final acaba estando encaminada por la obra escrita que se toma en un principio como referencia. Numerosas personas acaban intentando estudiar cómo de fiel resulta ser una película a la obra original, ya sea en cuanto a la letra o al espíritu. Pero para poder conocer las similitudes entre una obra y otra sobre este segundo elemento, se debe saber qué es exactamente; sin embargo, se puede decir que es algo que no se conoce de manera objetiva por tratarse de algo que se extrae del texto tras realizar una lectura comprensiva, por lo que el espíritu de una obra acaba tratándose de algo subjetivo. En el caso de Buñuel, no se puede decir con determinación si ha sido fiel al espíritu de alguna de las obras debido a que no se conoce cómo era este para él.

Por otro lado, también es importante tener en cuenta en cualquier tipo de adaptación la manera en la que un director traslada las ideas sobre la propia historia, acciones, personajes y demás elementos que componen la historia a su película. Pues bien, Buñuel no consideraba necesario ceñirse a la obra al pie de la letra y trasladarla sin modificaciones, sino que hizo todo lo contrario y contó en sus películas un mensaje completamente diferente. No obstante, los cambios que el cineasta realizó en la obra no impedían poder reconocer el texto que se utilizó como referencia.

### 3.2.1.4. LA RELACIÓN DE BUÑUEL CON LA LITERATURA

Se puede decir que la literatura ha sido muy importante en la vida de Buñuel, destacando sobre todo su relación con Benito Pérez Galdós y con Marqués de Sade, aunque la influencia de Galdós se entiende que se inclinó por el camino de una línea utilitaria. Esto es así porque le sirvió como guía para poder representar la realidad en la gran pantalla y para poder enseñar en México los problemas que estaba experimentando en aquel entonces la sociedad española. Por otro lado, con Marqués de Sade fue una experiencia diferente puesto que la filosofía de este escritor se basaba en la imaginación. Pensaba que todo estaba permitido en ella y esto es algo que despertó un gran interés en el director, sobre todo por la etapa en la que se encuentra, el surrealismo. Esto le da la oportunidad al cineasta de mostrar aquello que quiere sin ningún tipo de tapujo.

A pesar de que una de sus adaptaciones sea demasiado fiel a la novela, que es el caso de *Nazarín* (1895, Benito Pérez Galdós), en el resto de adaptaciones se puede comprobar que no existen tantas similitudes, sino que son más bien distintas la obra cinematográfica y la obra literaria. Buñuel era un director que sabía perfectamente qué es lo que quería mostrar y la forma en la que quería hacerlo, y para ello usaba los textos literarios como base para sus trabajos. Se puede decir, entonces, que las adaptaciones de Buñuel no son un traslado fiel de la obra escrita al cine, sino que el guion de cada filme se ha apoyado en una novela para su desarrollo y obtenía como resultado un suceso completamente distinto.

### 3.3. LUIS BUÑUEL Y ALFRED HITCHCOCK: RELACIÓN

Como se ha podido comprobar, el cine y la literatura han estado ligados desde que el cine apareció y cada director ha decidido hacer el ejercicio de una manera distinta, intentando dejar su sello personal en cada obra y diferenciándola del resto. Con los ejemplos que se han expuesto en este epígrafe se puede observar que los dos directores, Luis Buñuel y Alfred Hitchcock, se parecen más de lo que pueda llegar a parecer puesto que, al fin y al cabo, su forma de trabajar con las novelas es exactamente la misma. A los dos directores no les entusiasma la idea de trasladar de una manera fiel una obra literaria a la gran pantalla, sino que prefieren tomar el texto como referencia y, una vez se conoce la idea principal del mismo, se procede a trabajar en el guion. Se trata entonces de hacer cine a partir de una obra escrita. Sin embargo, se puede ver que (como se ha comentado) Buñuel acababa obteniendo un proyecto mucho más desprendido de la novela que Hitchcock.

En definitiva, Buñuel y Hitchcock trabajaban de forma parecida; pero, como es evidente, no de la misma manera en toda la trayectoria cinematográfica. Es decir, se conoce que un mismo director pueda trabajar de diferentes formas con las obras escritas. Por ello, a continuación se verá el trabajo que Hitchcock realizó con tres obras distintas de Daphne Du Maurier.

## 4. ADAPTACIONES DE HITCHCOCK DE NOVELAS DE DAPHNE DU MAURIER

### 4.1. JAMAICA INN (POSADA JAMAICA, 1939)

#### 4.1.1. INTRODUCCIÓN: FICHA TÉCNICA, ARGUMENTO

*Posada Jamaica* (1939) fue la primera novela de Daphne Du Maurier que Alfred Hitchcock llevó a la gran pantalla. Esto fue posible porque el contrato con Selznick no comenzaría a regir hasta abril de 1939, lo que le permitía producir una última película antes de su marcha a Hollywood para hacer *Titanic* (aunque esta se acabaría sustituyendo por *Rebecca*). Erich Pommer y Charles Laughton, fueron quienes escogieron la novela de Daphne Du Maurier y contrataron a Hitchcock para dirigir la película y a Clemence Dane para que desarrollara el guion, el cual no agradó a nadie del equipo. Entonces, con la ayuda de Sidney Gilliat y Joan Harrison, Hitchcock realizó el guion que hoy en día conocemos. Lo que convenció a Hitchcock verdaderamente fue la idea de adaptar una novela de Daphne Du Maurier, pero conforme fue avanzando en la producción fue entusiasmándose cada vez menos hasta terminar insatisfecho con el trabajo a pesar de su éxito comercial, porque el que realmente estaba ilusionado con la película era Charles Laughton.

#### FICHA TÉCNICA

Título: *Posada Jamaica* (siendo *Jamaica Inn* el original)

Director: Alfred Hitchcock

Productora: Mayflower Productions, Erich Pommer y Charles Laughton

Guion: Alfred Hitchcock, Sidney Gilliat, Joan Harrison y Alma Reville (basado en la novela de Daphne Du Maurier)

Fotografía: Harry Stradling y Bernard Knowles

Dirección artística: Tom Morahan

Duración: 98 minutos

Año:

- Producción: 1939

- Estreno: 1939

Actores principales: Mauren O'Hara, Charles Laughton, Leslie Banks, Robert Newton, Emlyn Williams, John Longden

En la novela, una joven en un carruaje acude a su último familiar, su tía, en busca de cobijo, quien se hospeda con su marido en una posada con muy mala fama, tanto que el dueño del carro no se atreve a pararse cerca de ella. Todo se traduce a dos mujeres, y un grupo de hombres delincuentes en un lugar en el que no existe la ley. Realmente, la sinopsis del libro es exactamente la misma de la película (*Posada Jamaica*, 1939), pero Daphne Du Maurier no estuvo para nada conforme con el trabajo del director por la libertad que se tomó para llevar a cabo la adaptación. De igual manera, Hitchcock no está orgulloso de esta película a pesar del éxito comercial que tuvo en su momento. Desde su punto de vista, la forma de hacer la historia más interesante era que la figura de Charles Laughton no apareciera hasta el final. Además, aunque Charles Laughton se esforzaba en su papel (Hitchcock cuenta que se esforzó por encontrar una buena forma de andar que representase bien a su personaje) el director no adoraba trabajar codo con codo con él, es más, no le soportaba.

#### 4.1.2. ACCIÓN

##### 4.1.2.1. UN WHODUNIT ABSURDO Y CON PROBLEMAS

*Posada Jamaica* es una película que, a diferencia de otras de sus obras como *Rebeca* o *Los Pájaros*, no tiene la verdadera huella de Hitchcock. Es un film en el que el suspense brilla por su ausencia, así como la sorpresa. Se comenta que esto pudo ser, probablemente, porque tuvo que trabajar bajo las órdenes de Charles Laughton, productor de la obra. Además, esto se ve fácilmente porque Hitchcock cuenta que, como ya se ha nombrado, para él el personaje del juez no debería hacer acto de presencia hasta el final, mientras que Charles Laughton le pidió a los guionistas que ampliaran su papel. Hitchcock ve aquí lo absurdo de esta historia, porque se trata de un (como él los llama) “whodunit” (¿quién lo ha hecho?) que podría haber ocultado perfectamente de quién se trataba, manteniendo a un lado al personaje. Entonces, se entiende que como el personaje del juez de paz no debería haber hecho acto de presencia hasta el final de la historia no tenía mucho sentido rodar con Charles Laughton en dicho papel, y cuando Hitchcock fue consciente de esto estuvo muy atormentado. Sin embargo, a pesar de haber estado atormentado por este hecho, rodó la película como estaba prevista. Además, trabajó según Charles Laughton porque el actor insistió en grabar primero los planos más cerrados de su personaje debido a la necesidad que tenía de perfeccionar los

andares del mismo (los cuales resultaron ser unos balanceos mientras caminaba y silbaba un vals alemán en el que inspiró el ritmo de su caminata). Según Hitchcock, “Charles Laughton era un amable bufón, [...] pero no era serio y no me gusta trabajar de esta manera. Laughton no era realmente un profesional.” (Hitchcock en la entrevista con Truffaut, *El cine según Hitchcock*, página 125).

Hitchcock siempre ha dicho que no es una película de la que esté muy orgulloso y en el libro de *Alfred Hitchcock: Interviews*, escrito por él mismo, se ve cómo le recuerda a uno de los entrevistadores que era socio de Erich Pommer y Charles Laughton, recalcando que eran hombres bastante difíciles a la hora de trabajar.

#### 4.1.2.2. ESCENA DE HITCHCOCK

Aunque en toda la obra de Alfred Hitchcock se encuentran elementos que hacen únicos a sus proyectos, en esta ocasión solo se puede señalar uno por lo que se ha comentado (no parece una película de Hitchcock por la ausencia de suspense y sorpresa). En *Posada Jamaica*, hay una escena en la que la joven heroína se refugia con el hombre al que ha salvado en la casa del juez, siendo este el cabecilla de los saqueadores. Esto, que podría haber derivado en una perfecta persecución digna de un film de Hitchcock, acabó inclinándose por la corriente de comedia debido a la necesidad que tiene el héroe de vestirse con un traje que resulta ser de un oficial (*Figura 4*), por lo que el público va a empezar a reír y las carcajadas no van a parar.



*Figura 4*

#### 4.1.3. PERSONAJES

Es muy importante destacar cómo trata Hitchcock al personaje que interpreta Charles Laughton (*Figura 5*). A pesar de ser un villano, se puede observar que es una persona completamente agradable, simpática y atenta. Esto es porque el director no cree que este tipo de personajes deban tener una risa maléfica ni caer en los tópicos de personajes contrarios al héroe de la historia, porque “lo realmente terrorífico de los villanos es su aparente simpatía” dice él.



*Figura 5*

#### 4.1.4. CONCLUSIÓN

En conclusión, de esta película no se puede decir mucho por la poca información que existe sobre ella. Es una de las películas menos conocidas de Hitchcock actualmente debido a que las películas posteriores han sido de una calidad mucho mayor que la de *Posada Jamaica*. En comparación con las otras dos adaptaciones de las novelas de Daphne Du Maurier, *Rebeca* y *Los pájaros*, Hitchcock no mostraba en ningún momento su emoción por trabajar en ella. Además, como se ha comentado, el director no pudo hacer suya esta película por las condiciones en las que trabajaba, mientras que en las otras dos obras se puede ver claramente la huella de Hitchcock.

## 4.2. REBECCA (REBECA, 1940)

### 4.2.1. INTRODUCCIÓN: FICHA TÉCNICA, ARGUMENTO

*Rebecca* fue la primera película americana de Hitchcock. Sin embargo, él mismo niega este hecho porque “es un film británico, completamente británico; la historia es inglesa, los actores también, y el director igualmente.” (Alfred Hitchcock en la entrevista con François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, página 131). Aunque Hitchcock había ido a Hollywood para grabar *Titanic*, finalmente terminaron realizando el filme de *Rebecca*. Para el director los derechos de la novela eran bastante altos, pero no era nada que Selznick no pudiera conseguir, por lo que cuando este obtuvo los derechos comenzó con la promoción y pronto comenzó Hitchcock el proceso de adaptación.

#### FICHA TÉCNICA

Título: *Rebeca* (siendo *Rebecca* el original)

Director: Alfred Hitchcock

Productora: Selznick International Pictures

Guion: Robert E. Sherwood, Joan Harrison, Philip MacDonald y Michael Hoogan

Fotografía: George Barnes

Dirección artística: Lyle Wheeler

Duración: 130 minutos

Año:

- Producción: 1939

- Estreno: 1940

Actores principales: Joan Fontaine, Laurence Olivier, Judith Anderson, George Sanders, Nigel Bruce, Gladys Cooper...

*Rebecca* (1938) es una novela de Daphne Du Maurier que inspiró a Hitchcock para realizar su película en la que una señorita que se dedica a acompañar a una señora americana conoce a un Lord (Max De Winter) con el que se acaba casando y mudando. Sin embargo, este hombre vive atormentado por el recuerdo de su antigua esposa, Rebeca De Winter, quien falleció misteriosamente. La señorita y nueva esposa del Lord, la nueva señora De Winter, se siente entonces presionada para no decepcionar a nadie en la mansión en la que viven, Manderley. Bajo

esta presión, se deja intimidar y manipular por el ama de llaves de la casa, la señora Danvers. Gracias a la señora Danvers, el espíritu de Rebeca perdura en todas y cada una de las habitaciones de la vivienda. Pero una investigación sobre la muerte de Rebeca y la muerte de la señora Danvers en un incendio que se provocará en la mansión acabarán con el tormento de la protagonista. Por otro lado, en la película *Rebecca* (1940) de Hitchcock se desarrolla exactamente la misma historia con pequeños cambios: señorita joven trabaja haciendo compañía a una señora y conoce en un hotel a un hombre con el que se casa, convirtiéndose en la segunda señora De Winter. Sin conocer del todo a su marido, se traslada a su mansión donde le atormentarán tanto a ella como a su nuevo esposo los recuerdos de la difunta y primera señora De Winter, los cuales la Señora Danvers (ama de llaves) mantiene con vida.

Como se puede observar, la historia que se desenvuelve en la película no difiere para nada de lo que ocurre en el libro; no obstante, esto no fue así por la propia decisión de Hitchcock. Al principio, cuando Selznick obtuvo los derechos de la obra de *Rebeca* por la insistencia del director y se comenzó el proceso de desarrollo del guion del suceso, Selznick se mostró cabreado con Hitchcock y sus ayudantes porque no realizaron un guion fiel a la novela. Había cambiado por completo a los personajes disminuyendo la carga psicológica que estos tenían, y, algo que puede observarse en todas las películas de Hitchcock, dotó de un gran valor a los objetos, entre otras cosas. Como ya se conoce, además, no era un guion literario como tal, sino que tenía muchos detalles y explicaciones técnicas sobre colocaciones de cámara. Selznick se mostró disgustado y furioso con el resultado y dio la orden de rehacer el guion, ajustándose más a la novela para hacer una adaptación lo más fiel posible. El productor aseguraba que había comprado los derechos de la novela para hacerla: “Hemos comprado REBECA y lo único que pretendemos es hacer REBECA”. Así fue entonces como nació el guion con el que Selznick estuvo conforme, contando con la colaboración de Joan Harrison, Philip MacDonald y Robert E. Sherwood. Por todo lo que aquí se expone, se considera entonces que la historia principal se mantiene en la adaptación.

#### 4.2.2. ACCIÓN

##### 4.2.2.1. CAPÍTULO 1 COMO PRÓLOGO

Lo que en el libro es el capítulo uno en la película actúa como prólogo. Realmente, se puede decir que se mantiene la misma estructura introductoria debido a que el principio es exactamente el

mismo: la joven sueña que vuelve a Manderley. La única diferencia que se puede establecer en este caso es el modo de usar el comienzo de la historia que, como se ha comentado, en la película se usa a modo de prólogo. Pero de este prólogo se puede decir que actúa como tal debido al momento en el que lo vemos, pero el contenido de este nos está mostrando el final de la mansión, cómo acaba Manderley después de todo lo que se va a contar a continuación.

#### 4.2.2.2. PRIMER ENCUENTRO DE PERSONAJES

Sin embargo, en la película como se ha comentado existen pequeños cambios. Cabe señalar la forma en la que los protagonistas llevan a cabo su primera toma de contacto. En cada una de las obras este encuentro se lleva de forma distinta. Mientras que en la novela Maxim y la joven tienen su primer intercambio de palabras en el comedor del hotel, en la película Hitchcock introduce una escena nueva inspirada en una que está presente en el libro, que es la del acantilado. En la obra escrita, los dos personajes se desplazan en coche hasta llegar a un acantilado en el que Maxim detiene su mirada para perderse, así, en sus pensamientos. Este momento fue el que inspiró al equipo de la película para elaborar la parte en la que los protagonistas se conocen, pudiendo establecer una repetición de planos posterior, es decir: en la película, parece que Maxim está a punto de saltar por el precipicio (*Figura 6*), pero la joven le detiene. Posteriormente, la chica es incitada a saltar desde la ventana de la habitación de Rebeca por la señora Danvers (*Figura 7*), pero es salvada por una bengala. Ambos personajes están completamente cegados por sus meditaciones y en ese momento no ven más allá, hasta que algo les hace reaccionar. Además, se debe recordar que Maxim también está siendo incitado a saltar mientras mira el mar, porque el cuerpo de Rebeca permanece en él, así como el recuerdo de ella persiste en Maxim.



*Figura 6*



*Figura 7*

#### 4.2.2.3. BAILE DE DISFRACES

Se pueden apreciar numerosos cambios más a lo largo de la adaptación. Por un lado, la idea de retomar el baile de disfraces que se solía llevar a cabo en Manderley fue de la nueva esposa de Maxim en la película, pero en la novela no lo sugería ella. Otra diferencia entre la obra escrita y la audiovisual es la importancia que le da Hitchcock a los bocetos de la joven, sobre todo a uno en concreto por el mensaje que puede transmitir. Específicamente, se habla del dibujo en el que se muestra un disfraz de una guerrera, una luchadora (*Figura 8*). Se puede entender de manera que la nueva señora De Winter está dispuesta a entrar en la batalla por ser la señora de la casa, entrando en el duelo contra la difunta. La señora Danvers, consciente de lo que ocurre, lleva a cabo un plan para que la joven sea derrotada en esta lucha: que acuda a la fiesta tal y como lo hizo Rebeca.



*Figura 8*

En la novela no existe tal boceto, pero aparecen otros elementos que no van a aparecer en la película. Estos son unos libros que Beatrice (hermana de Maxim) regala a la nueva señora De Winter y en los que se pueden ver unos trajes mucho más finos y elegantes que el que aparece en el boceto del film.

#### 4.2.2.4. PELÍCULA DE LUNA DE MIEL

Si se continúa estableciendo estas diferencias entre novela y película, se puede resaltar entonces la escena de esta última en la que los personajes protagonistas observan unas grabaciones de su luna de miel proyectadas. Hitchcock ha llevado a cabo pequeños cambios en esta parte porque, en la novela, Daphne Du Maurier narra que Maxim y su nueva esposa comentan distintos sucesos ocurridos durante el viaje mientras miran las fotografías del mismo. El director convierte

estas imágenes en un vídeo, donde se muestran a dos jóvenes completamente felices y abducidos por el amor, lo cual no se va a volver a ver por la razón que ya se conoce: Rebeca (*Figura 9*). Se utiliza en el film esta escena para destapar las dificultades que va a experimentar la pareja, porque esta fue feliz en el periodo que estuvo fuera de Manderley; sin embargo, la joven no conocía lo que le esperaba en esa vivienda. Para hacer esto más visible aún, la película que obtiene las imágenes proyectadas se quema. Por último, el espectador puede deducir con la película que, aunque todo se acabara con el incendio, la pareja sigue atormentada por todo lo ocurrido y el fantasma de Rebeca (porque la protagonista sueña que vuelve a Manderley), o al menos siempre tendrá la duda de si después de todo pudieron continuar compartiendo sus vidas. Pero aquel que se lee la novela sabe perfectamente que el trauma está superado por cada uno de los personajes, porque la joven aclara que son felices a pesar de que tengan algunos momentos tristes.



*Figura 9*

#### 4.2.2.5. DESENLACE

Por último, el desenlace de la historia, sobre el que Selznick y Hitchcock realizaron aportaciones. Ambos tuvieron una serie de debates con respecto a la escena final de la película hasta que Selznick cedió ante la ocurrencia de su compañero: con Manderley en llamas y el último plano sería un plano detalle de la inicial de la difunta bordada en la almohada hallada en la habitación (*Figura 10*) donde permanece la señora Danvers (en el libro no está presente el ama de llaves, sino que tras descubrirse el verdadero final de Rebeca, esta desaparece). Esta idea no surge de la nada, sino que una parte de la novela que no hace acto de presencia a lo largo del filme inspiró al director. En la obra escrita, hay una parte en la que la nueva señora De Winter descubre un libro con una dedicatoria para Maxim de Rebeca, en la que la letra R destacaba más que las demás. Posteriormente, la protagonista rompe la página en la que se encuentran las palabras escritas por la

antigua esposa del señor De Winter y quema cada trozo de la hoja. Las letras se borran poco a poco pero hay una de ellas que se hace de rogar: la R. Es por esto que, al final de la película, lo último que se ve entre las llamas es la inicial de la difunta.



*Figura 10*

#### 4.2.3. PERSONAJES

Cabe nombrar la forma en la que Rebeca se hace presente en el relato y lo hace de diferentes maneras en las dos obras, por lo que se puede decir que Hitchcock mantiene la importancia del personaje de la difunta y su representación. Por un lado, a pesar de que este personaje carezca de presencia física, tiene presencia verbal puesto que tiene nombre que aparece constantemente en la historia. No obstante, la protagonista adolece de nombre, lo que hace que parte de la batalla la tenga perdida. Se siente oprimida constantemente y bajo una presión fuera de lo común por las constantes referencias a un cadáver. Por otro lado, el mar también es muy relevante. Como ya se conoce, el cuerpo de Rebeca continúa hundido en él, por lo que va a estar muy presente en el film y de manera violenta la gran mayoría de las veces. Luego, en ambas obras es de suma importancia la relación que tiene el ama de llaves con Rebeca. Se puede decir que esta es la que mantiene con vida el recuerdo de la antigua señora De Winter, cuidando todo aquello que pertenecía a la difunta. Por ejemplo, en la novela se hace cargo de las flores favoritas de la señora y, en un capítulo del libro, después de que la protagonista conozca la verdad sobre Rebeca, aparecen unos pétalos caídos y se puede ver que las flores están en los últimos días de sus vidas; y, en la película, el ama de llaves le enseña a la nueva señora de Winter la organización del tocador de la difunta, así como su ropa (*Figura 11*).



*Figura 11*

Pero no solo es importante la relación entre la fallecida y el ama de llaves por este hecho, sino que en la novela Daphne Du Maurier define su mano como la que tendría una persona muerta: “flácida, pesada y mortalmente fría, y que se mantuvo en la mía como algo sin vida.”. Y, por si no había quedado claro con la descripción de esta parte del cuerpo, define entonces también su rostro afirmando la apariencia moribunda del personaje. Por ello, se puede sacar la conclusión de que la señora Danvers puede ser la manera en la que Rebeca se hace presente en la escena. Hitchcock, para hacer a este personaje más temido y terrorífico, hace lo posible para que su movimiento no se perciba por parte de la protagonista. Esto lo lleva a cabo de la siguiente forma: si la joven estaba en una habitación, el ama de llaves entraba sigilosamente y, cuando la chica escuchaba un ruido y miraba, ahí se encontraba la señora Danvers, impassible y completamente inmóvil. Por último, un detalle que Hitchcock no ha necesitado ha sido el de la lluvia. Daphne Du Maurier se sirve de la lluvia de manera que cuando la información que aparece es a favor de Rebeca (poniendo en peligro la inocencia de Maxim) la lluvia se hace presente y más notoria; pero si parece que se va a determinar que lo ocurrido ha sido un suicidio por parte de Rebeca, la lluvia se calma e incluso el sol hace acto de presencia.

#### 4.2.4. CONCLUSIÓN

En definitiva, la película no se aleja mucho de la novela y es algo con lo que Daphne Du Maurier estuvo conforme. Pero, como en todo proceso de adaptación, tuvo que experimentar algunos cambios para poder usar las herramientas del cine que Hitchcock sabía perfectamente cómo manejar. Además, cabe destacar que fue la primera película que el director desarrolló en la industria americana y, aunque Selznick se mostró preocupado en diferentes ocasiones por el lento proceso de adaptación de Hitchcock de una industria a otra, tuvo grandes resultados.

### 4.3. THE BIRDS (LOS PÁJAROS, 1963)

#### 4.3.1. INTRODUCCIÓN: FICHA TÉCNICA Y ARGUMENTO

Alfred Hitchcock ya conocía esta novela cuando escuchó sobre un ataque al sur de California, en el que un grupo de pájaros se introducían en una casa a través de una chimenea. Es así como el director recuerda la novela de Daphne Du Maurier y piensa que se puede llegar a hacer un buen trabajo. Supo de la existencia de este cuento gracias a una antología titulada *Alfred Hitchcock presenta*. Daphne Du Maurier se preguntó qué pasaría si los pájaros se abalanzaran sobre las personas y tras conocer unos hechos que contestaron a su cuestión, llevó a cabo el desarrollo de su novela. Lo que inspiró a la autora para escribir su libro fue un ataque real que, supuestamente fue provocado por la rabia. A veces, los pájaros actúan de otra forma debido a esta enfermedad, pero ni en la novela ni en la película se aclara que las aves se comporten de la forma en la que lo hacen debido a lo que aquí se comenta.

#### FICHA TÉCNICA

Título: *Los Pájaros* (siendo *The Birds* el original)

Director: Alfred Hitchcock

Productora: Alfred J. Hitchcock

Guion: Eva Hunter (basado en la novela de Daphne Du Maurier)

Fotografía: Robert Burks

Director de producción: Norman Deming

Duración: 119 minutos

Año:

- Producción: 1961

- Estreno: 1963

Actores principales: Rod Taylor, Tippi Hedren, Jessica Tandy, Suzanne Pleshette, Veronica Cartwright...

*Los pájaros*, de Daphne Du Maurier, publicado en 1952, es una historia de terror en la que unos pájaros, sin motivo aparente, comienzan a atacar a las personas de Bodega Bay, California. *Los pájaros*, de Hitchcock, tiene por tanto la misma historia principal, siendo fiel en este sentido a la novela. Además, durante el rodaje del film Hitchcock leyó en un periódico que cerca de donde

estaban trabajando un grupo de aves atacaron a unos corderos, picándoles en los ojos. Esto le sirvió de referencia para la muerte del granjero que se ve en su obra. La noticia figuraba bajo el titular de “*Seabird Invasion Hits Coastal Homes*” (Figura 12) y es un ataque al que se hace referencia en la propia película.



Figura 12

#### 4.3.2. ACCIÓN

##### 4.3.2.1. RECREACIÓN DE ESCENARIOS

Aunque no fue fiel a la historia original, se puede considerar que Hitchcock fue fiel en otros aspectos puesto que realizó un viaje a Bodega Bay y, si se establece una comparación entre las localizaciones de su película y el lugar real, se puede ver que se asemejan bastante. Esto es porque tanto la casa como el restaurante son copias de locales que existen en aquel sitio, además de que el vestuario también ha sido calcado gracias a las fotografías que tomaron de los habitantes del espacio. Intentó realizar un reflejo de lo que era Bodega Bay en aquel entonces y, manteniendo este reflejo, Hitchcock desarrolló su conflicto de personajes intentando adelantarse al espectador. El director conocía perfectamente al público y sabía que siempre iba a querer anticiparse, pensando en qué iba a suceder a continuación, por lo que intentó hacer esta película de manera que la gente no pudiera adivinar absolutamente nada, solamente que los ataques irían a más poco a poco.

##### 4.3.2.2. DETALLES SIMBÓLICOS

Como es lógico, no solo puede hacerse una película sobre ataques de pájaros. Tiene que haber una subtrama o historia secundaria a la que prestarle atención. Entonces, Hitchcock mostraba

lo que le ocurría a cada personaje, la relación que se establecía entre ellos, añadiendo al final de cada escena o en medio de ella algo relacionado con los verdaderos protagonistas: los pájaros. Era la forma que tenía el director de crear suspense en esta película, así como terror y, a su vez, pedir paciencia al espectador, es decir, se les mostraba que algo sucedía con las aves pero que ya se vería en algún momento. Hitchcock le cuenta a François Truffaut en su entrevista que en la película se encuentran detalles que él mismo sabe que el público no va a percibir, pero para él tienen una gran importancia. Por ejemplo, en el principio del film se puede observar como Mitch devuelve un pájaro a una jaula mientras dice “Te devuelvo a tu jaula, Melanie Daniels” (*Figura 13*). Esto lo usará Hitchcock posteriormente en la parte final, cuando Melanie se refugia en la cabina telefónica (*Figura 14*), dando a entender que es ella la que está encerrada y los pájaros han tomado el control.



*Figura 13*



*Figura 14*

#### 4.3.2.3. IMPROVISACIONES: UNA MANERA DIFERENTE DE TRABAJAR

En esta producción, Hitchcock ha trabajado de una manera diferente ya que llevó a cabo algunas improvisaciones, experimentando cierta libertad y no cumpliendo con el guion a raja tabla. Un claro ejemplo es la frase señalada anteriormente que pronuncia Mitch mientras deja un pájaro en una jaula. Se puede entender que, a diferencia de cuando adaptó *Rebecca*, el director estaba mucho más acomodado en la industria. Según cuenta él mismo, siempre ha sido partidario de memorizar el guion y olvidarse de él mientras se graben todas y cada una de las tomas; sin embargo, en esta obra concreta, se dedicó a mirar el guion, encontrando algunos errores y animándose, como se ha comentado, a improvisar por primera vez.

#### 4.3.2.3.1. ESCENAS MODIFICADAS: CAMBIO DEL PUNTO DE VISTA

Por un lado, cuando los pájaros atacan la casa (*Figura 15*) y se puede ver en la pantalla a la madre con su hija, intentando encontrar un lugar seguro sin dar con él y a Melanie cada vez menos capacitada para moverse. Esto es algo que a Hitchcock se le ocurrió en poco tiempo y, tras pensar los movimientos de cada personaje para que parecieran animales bajo el miedo más absoluto, dio la orden de grabar.



*Figura 15*

Por otro lado, cuando el shérif acude a la casa. La escena estaba planificada de una forma completamente distinta, pero pensó que sería mucho más interesante mostrar a la madre a través de los ojos de la protagonista. No se puede olvidar que se trata de una madre posesiva, que no quiere quedarse sola, no quiere sufrir el abandono de su hijo, por lo que se entiende la inquietud que siente Melanie al analizar a la señora. En una escena en la que la conversación parece que va a ser algo de suma importancia, pasa a ser algo indudablemente secundario para destacar sobre todas las cosas los movimientos de la madre de Mitch y las reacciones de Melanie, siendo además los planos de esta última bastante cerrados para centrar toda la atención en su expresión. Por último, otra escena que también resultó ser modificada en el último momento es la de cuando la madre encuentra el cadáver del granjero. Hitchcock cuenta que pensó “Todo esto es ilógico; llama al granjero, que no contesta, y una mujer en esta situación no insistiría más y saldría de casa” (Hitchcock a Truffaut en *El cine según Hitchcock*, François Truffaut, página 302). El director entonces tuvo que pensar en algo para hacer que la mujer continuase dentro de la vivienda. Habiendo enseñado anteriormente la consecuencia de que los pájaros se adentrasen en su hogar (las tazas rotas), repite este patrón, mostrando tazas rotas en esta escena del granjero (*Figura 16*). Así, tanto la mujer como el público sospechan que ha ocurrido algo y el personaje se siente incitado a recorrer el lugar en busca de la

persona residente. Esto lo cataloga Truffaut como “una idea extraordinaria desde un punto de vista visual” (Truffaut en la entrevista con Hitchcock, *El cine según Hitchcock*, página 302).



*Figura 16*

#### 4.3.2.4. PÁJAROS

La gran mayoría de las aves que se ven en la película han sido añadidas en la postproducción de la misma, pero Hitchcock también utilizó aves falsas e incluso verdaderas para algunos ataques. El pájaro que choca con el hombre de la gasolinera era totalmente real, solo que estaba adiestrado para que hiciera un recorrido concreto y el actor sobre actuó en el momento del golpe para que pareciera que le había herido. En el momento de la grabación no pasó absolutamente nada, pero la actriz Tippi Hedren cuenta que no experimentó un momento agradable. Hitchcock no se lo contó a Truffaut, pero Hedren se lo comentó a Camille Plagia y en su libro sobre la película lo plasmó: “Pues bien, uno de los pájaros me clavó las garras en el ojo, eso fue lo que hizo” dice Tippi Hedren recordando la experiencia traumática al rodar los últimos momentos de la película. No obstante, el primer picotazo que recibe su personaje en la película no lo hicieron como en el caso anterior, sino que utilizaron un ave falsa y un tubo por el que salía aire que levantaba un mechón de pelo, simulando un golpe.

#### 4.3.2.5. SONIDO

Es muy interesante el tema de la banda sonora en esta película. Como se puede comprobar, en el film no hay música. El paisaje sonoro está entonces formado por los diálogos, ruido ambiente y el sonido de los pájaros, siendo este último uno de los sonidos más importantes. Siendo algo tan

destacado en la película, los ruidos que emiten los pájaros fue algo que estuvo ausente durante el rodaje y, aunque fue complicado conseguir las reacciones de los actores, pudieron conseguirlas gracias a unos tambores. Los sonidos de los pájaros también son importantes en los planos de los actores, porque se capta así sus expresiones. Hitchcock siempre ha sido un director que ha dado especial importancia a las pistas no verbales, ya sean movimientos, objetos o, en este caso, expresiones. Estas pistas son las que, en numerosas ocasiones, revelan incluso más que lo que propiamente se dice en el relato de forma explícita. En una conversación normal que mantienen Annie y Melanie, se puede ver lo que siente el personaje de Annie gracias a los cambios de expresión. Esto es algo que solo la cámara puede mostrar, no se va a percibir de la misma manera desde un guion. Retomando el tema de la banda sonora, en ella no es importante solamente el sonido, porque la presencia del silencio también se puede utilizar para aportar dramatismo, por ejemplo, como hace Hitchcock en la escena en la que la madre encuentra el cadáver del granjero (no se escucha el grito que emite).

#### 4.3.3. PERSONAJES

En esta obra, Hitchcock ha llevado a cabo numerosos cambios. En la obra escrita de Daphne Du Maurier, la historia está protagonizada por el personaje de Nat Hocken, quien va a descubrir la manera en la que los pájaros actúan y va a sospechar de sus malas actitudes, además de que será la persona que revele que las aves de distintas especies no viajan juntas. En cuanto a este personaje, se conoce que es un ex militar que vive de su pensión debido a la incapacidad que tiene por la última guerra en la que luchó y reside en la granja con su familia a la que mantiene como puede. Por otro lado, Hitchcock en su obra audiovisual crea otros personajes, cambiando completamente la historia de los mismos. Añade la existencia del personaje de Melanie Daniels (interpretado por Tippi Hedren) y el de Mitch Brenner (Rod Taylor) para desarrollar el conflicto entre ellos y contar su historia de amor. En este caso, es Melanie Daniels la que se percata de la actitud de los pájaros; sin embargo, Hitchcock no hará lo mismo que Daphne y no dejará que el mismo personaje sea el que haga saber al espectador el detalle sobre las aves de distintas especies, sino que esto lo dejará en manos de otro personaje creado, el de la anciana ornitóloga. Como se puede comprobar, Alfred Hitchcock no ha mantenido en este proyecto la misma fidelidad que mantuvo con *Rebecca*, ya que como se ha comentado ha contado otra historia completamente diferente; sin embargo, la esencia de ella la mantiene: el ataque sin motivo aparente de los pájaros.

Lo que puede resultar impactante de esta película también es el hecho de que sea la mujer la que va a intentar enamorar al hombre sea de la forma que sea, haciendo todo lo posible para llegar a él e incluso no le va a importar tener que pedir numerosos favores para cumplir con su objetivo. En este caso, de lo que se sirve la protagonista para provocar un acercamiento con el muchacho es de unos periquitos. En este sentido, se puede decir que Hitchcock utiliza a los pájaros no solo como algo amenazante y peligroso, puesto que el significado que le da a los periquitos es otro completamente distinto. Sobre los periquitos se pueden comentar diversas cuestiones.

La primera es que en la primera conversación que mantienen los protagonistas hay una clara atracción sexual por parte de ambos y un comentario sobre los periquitos puede interpretarse como una forma de sexualizar aún más este intercambio de palabras. El comentario es el que hace Mitch al decir que si compra dos periquitos que se demuestren mucho será algo poco adecuado para su hermana pequeña. El hecho de darle una segunda intención al diálogo de los personajes no es algo nuevo en esta película. Por ejemplo, en el caso de *To Catch a Thief* (*Atrapa a un ladrón*, 1955) el personaje de Grace Kelly le pregunta al de Cary Grant si quiere muslo o pechuga, a lo que él contesta que lo que ella prefiera.

El segundo aspecto a comentar sobre el uso de los periquitos en la película es que aparecen siempre para darle un doble sentido a lo que esté ocurriendo y esto es porque a este tipo de aves se les conoce también como “pájaros del amor”. Cada vez que estos pájaros aparecen o son nombrados, lo hacen en un momento en el que hay una conversación sobre amor. Aún así, el ejemplo anterior puede ser completamente válido para demostrar que los periquitos tienen un doble sentido, puesto que a la escena en la que Mitch intenta burlarse de Melanie se le añade una dosis de tensión sexual. Por último, aunque la película es un drama y el espectador está en una tensión constante por lo que pueda ocurrir, existe un momento de tranquilidad absoluta que roza la comedia más simple y es cuando Melanie lleva a los periquitos en el coche. A pesar de que esto lo hace Hitchcock para mostrar la manera (brusca) de conducir que tiene Melanie, se lleva a cabo de una manera absurda y es haciendo que los pájaros se muevan en sincronía, de lado a lado, según la conductora gira el volante (*Figura 17*).



*Figura 17*

#### 4.3.4. CONCLUSIÓN

En definitiva, *Los pájaros* como película no se mantiene fiel a la novela, ya que las subtramas y conflictos de los personajes son totalmente distintos a los de la novela pero mantiene a la perfección el problema principal con los pájaros. Utiliza estos conflictos como momentos de respiro para el espectador entre las escenas de peligro provocadas por las aves. Y, asimismo, tanto la historia como su estructura están realizadas de manera ejemplar gracias a las correcciones improvisadas que ha desarrollado Hitchcock a lo largo del rodaje. Truffaut define la construcción de la historia como “perfecta porque respeta las tres unidades de la tragedia clásica: unidad de lugar, de tiempo y de acción.”.

## 5. REMAKES

### 5.1. HITCHCOCK Y SUS REMAKES

Si se observa con detenimiento la obra de Alfred Hitchcock se descubrirá que el propio director utilizaba en diferentes películas los mismos aspectos, por lo que se considera que Hitchcock era un director que, en ocasiones, rehacía su propio trabajo. Por esto mismo, se puede decir que el cineasta llevaba a cabo diferentes *remakes* en sus propias películas, porque ha conseguido plasmar una misma cosa de diversas formas en distintas películas. Por ejemplo, en *The thirty-nine steps (39 escalones)* se ve a una mujer gritar cuando descubre un cuerpo acuchillado por la espalda y este plano es seguido de otro en el que se muestra a la misma persona desplazándose en un tren hacia Escocia, de manera que el sonido es lo que funciona como transición, porque se fusionan el grito y el silbido del tren. Este tipo de transición no solo lo realizó en esta película, sino que se puede ver en una película anterior y se trata nada más y nada menos que su primera película sonora, *Blackmail (La muchacha de Londres)*, en la que se muestra cómo una persona emite un grito al ver una mano en una calle de Londres, grito que se fusiona con otro que se manifiesta al descubrir al autor de tal asesinato. Es más, este tipo de transiciones lo usó incluso en el cine mudo, en *The Lodger (El enemigo de las rubias)*, aunque se sirvió solamente del corte de la imagen para ello. Esto que aquí se ejemplifica con transiciones, en la obra de Hitchcock se puede ver también repitiendo planos, temas y otras situaciones. Gracias al trabajo tan exhaustivo de Hitchcock a la hora de “rehacerse” a sí mismo, se puede considerar que en su obra hay un hilo conductor, algo que mantiene a todas las películas unidas.

### 5.2. CONCEPTO DE REMAKE

#### 5.2.1. DEFINICIÓN DEL CONCEPTO

Pero cuando se habla de *remake*, se hace alusión a otra cosa completamente distinta. Como bien se conoce, de una novela pueden surgir incontables películas y series de televisión puesto que, aunque en algún momento se hiciera una adaptación, el hecho de ser una buena obra con un buen argumento y/o personajes resulta atractivo para los realizadores, haciendo que existan distintas versiones de un mismo proyecto. Entonces, se puede decir que uno se encuentra ante lo que se conoce como *remakes*. El término realmente no formó parte de la Real Academia Española (RAE)

hasta 2005 y se recoge como anglicismo, destacando además que se debe reemplazar por otras expresiones como “versión o adaptación”. Como dice Jorge Zarauza, se puede observar que “la RAE no profundiza en el concepto, sino que establece dos sinónimos con los que recomienda que se nombre a dicha práctica filmica” (Zarauza Castro, J., 2019, *Historia del remake cinematográfico español*. Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla, p.20). Pero en 2014 se introdujo una nueva definición: “adaptación o nueva versión de una obra, especialmente de una película”.

En otros diccionarios se recogen definiciones mucho más minuciosas, pero todas terminan coincidiendo y explicando que, al final, se tratan de unos proyectos cinematográficos que toman de base otro que ya existía. Algunas definiciones de estos diccionarios son: “vocablo inglés para designar la nueva versión de una película con otros actores y técnicas distintas” (*Diccionario de la Comunicación: Televisión, Publicidad, Prensa y Radio*, 1988, p.253); “nueva versión de una película realizada con anterioridad” (*Diccionario técnico Akal del cine*, 2004, p.472) y “cambiar algún aspecto de la composición, del diseño, de la distribución, etc., constituyendo nuevas páginas o un documento con característica distintas” (*Gran diccionario de la Comunicación y las Actividades Gráficas*, 2009, p.767), entre otras.

Además, es importante no confundir el término *remake* con el de adaptación, del cual se ha hablado anteriormente. Bien es cierto que en una adaptación se toma como referencia otra obra para hacer una nueva, pero por eso mismo no es un *remake*, porque respeta la idea central y crea algo nuevo a partir de ello, existiendo la posibilidad de realizar una adaptación completamente fiel a la obra original o desentendiéndose (en parte) de la misma. No obstante, el *remake* no tiene la posibilidad de establecer cambios, ni tampoco se altera el medio a través del cual se muestra la pieza, puesto que se trata de un relato filmico que se cuenta mediante otra película.

Por último, es importante destacar que el derecho de transformación es algo que va completamente ligado al *remake*, porque si no veríamos de nuevo la obra original pero estrenada en un año diferente. Sin el vínculo de estos dos elementos, no se podría llevar a cabo este tipo de proyectos.

## 5.2.2. ¿POR QUÉ SE HACE UN REMAKE?

Como se ha nombrado, un *remake* se trata de una obra filmica cuya historia ya ha sido contada de la misma manera. Entonces, es interesante conocer las razones por las que los directores acaban tomando la decisión de volver a llevar a la gran pantalla estas tramas que ya son conocidas por el público.

Continuando con el estudio de Jorge Zarauza, se pueden establecer cuatro razones diferentes por las que se pueden llevar a cabo un *remake*, puesto que diferentes investigadores han llegado a las mismas conclusiones y él ha añadido los dos últimos (los cuales ha añadido él mismo a la investigación). Estos motivos son los siguientes:

- **Económicos:** como se conoce, la industria siempre intenta tener altos ingresos. Entonces, se valoran los ingresos que ha generado la obra original y, una vez analizados, se determina si se realiza el *remake* o no. Además, un *remake* se suele hacer por la buena acogida que ha tenido la primera obra y su notoriedad. Asimismo, no se debe olvidar que existen aquellos *remakes* que hacen algunos cineastas de trabajos propios, lo cual en ocasiones se hace con el objetivo de poder reducir gastos. También, cabe mencionar que el público siempre se va a mostrar dispuesto a consumir una película que ya ha visto y disfrutado en la gran pantalla, e incluso se puede considerar que el público se va a sentir atraído por la idea de ver a las estrellas más jóvenes y actuales representando los papeles que hicieron en su momento las estrellas que a día de hoy son antiguas.
- **Personales:** esto no significa otra cosa que aquello que ha llevado al director, productor... a realizar el *remake*.
- **Técnicos:** esta razón hace referencia a aquellos *remakes* que se llevan a cabo con el fin de mejorar técnicamente una película, con la posibilidad de mejorar los avances tecnológicos que se han dado a lo largo del tiempo. Esto permite que los rodajes que, en su momento, se vieron especialmente limitados técnicamente puedan desarrollarse sin ningún tipo de problema en la actualidad.
- **Externos:** se entiende por razones externas la posible presión del público que puede existir para que se realice un determinado *remake* por lo excelente que ha resultado una película.

### 5.2.3.HITCHCOCK

#### 5.2.3.1.THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (EL HOMBRE QUE SABÍA DEMASIADO), HITCHCOCK (1934 y 1956)

*The Man Who Knew Too Much (El hombre que sabía demasiado)* es una película que Alfred Hitchcock realizó en 1934 pero que volvió a hacer en 1956, por lo que se puede decir que es un *remake* propio. Tras rodar *Waltzes from Vienna*, el director guardaba un guion en un cajón, el cual llevaba bastante tiempo plasmado en el papel. El guion de la película de *The Man Who Knew Too Much* fue lo que hizo resucitar su carrera, debido a que alrededor de 1930 el director pasó por una mala racha. Sin embargo, como le comentó a Truffaut: “Estamos, pues, en 1934. He hecho un examen de conciencia muy serio y empiezo a rodar *El hombre que sabía demasiado*.” (Hitchcock a Truffaut en *El cine según Hitchcock*, François Truffaut, página 89).

Una diferencia que se puede observar en estas dos versiones de *The Man Who Knew Too Much* es el principio. En la versión inglesa, el principio transcurre en Suiza porque (según contó el director) es donde el cineasta británico pasó su luna de miel con Alma, su mujer. Y, en la segunda versión, la americana, el inicio del filme sucede en Marrakech.

Luego, en cuanto al guion, se puede ver otra gran diferencia porque mientras que en la versión inglesa la chica permanece sola en Albert Hall hasta la parte final de la película porque su marido permanece recluido, en la segunda versión James Stewart llega a tiempo. Es una escena llena de suspense porque con la información que la mujer le da al personaje de James Stewart a través de una serie de gestos (*Figura 18*), intenta arreglar el problema. La mímica se convierte así en uno de los protagonistas y forma parte de la acción y el suspense. Además, la escena no contiene diálogos, solo se compone de música.



*Figura 18*

Aunque el guion es original de Hitchcock, el final está inspirado en un hecho real. Esto está basado en el hecho real denominado “Sitio de Sidney Street”, un evento en el que lo que se llevó a cabo fue un tiroteo. Dos revolucionarios se enfrentaron a la policía en este suceso transcurrido en 1911. Se habían encerrado en un domicilio desde el que comenzaron a disparar y tuvo que acudir la policía y el ejército. Entre todos ellos, se encontraba Churchill. Hitchcock tuvo muchas dificultades para adaptar este hecho porque tuvo que combatir con la censura. Su idea era poner en manos de los policías británicos armas de fuego, pero el censor estaba en contra de este plan porque supuestamente la policía inglesa no solía llevar nunca armas de este tipo. Aún así, consiguió llevar a cabo su idea aunque fuera un poco modificada: los policías llevarían armas antiguas sacadas de una tienda de antigüedades, pero no las llevarían desde un principio.

Como es evidente, hay otros momentos de la película que han sido sugeridos por otras historias. Por ejemplo, la escena del concierto en la que todo el mundo espera el sonido de los platillos (*Figura 19*), ese momento de suspense fue captado de una historia de dibujos de una revista del estilo de *Punch* (revista ilustrada inglesa de humor). En este pequeño cuento, se muestra a un hombre que realiza su rutina, y entrar en una orquesta para tocar una sola nota forma parte de ella. Se refleja la larga espera de un hombre para tocar dicha nota y abandonar la orquesta para volver a su hogar y volver a repetir lo mismo al día siguiente. Esto es lo que llevó al director a hacer una escena llena de suspense creada por la espera de una nota musical.



*Figura 19*

En cuanto a esta escena, se puede decir que Hitchcock fue muy cuidadoso, aunque en la segunda versión mucho más que en la primera, porque al principio se puede ver cómo aparece una oración que será de suma importancia y que ya avisa de lo que va a ocurrir (*Figura 20*). Para

recaltar aún más la idea del instrumento, en este momento se puede ver además cómo es el instrumento, para que el público que lo desconoce tenga una idea previa de cómo es. Y, también, en la película se escucha una grabación de lo que se tocará en Albert Hall, sonando dos veces seguidas los compases que se sitúan justo antes del esperado golpe. De esta forma, el espectador sabe perfectamente cuál es el sonido que espera y de qué procede, así como el tiempo (compases) que debe esperar para que suceda (evitando así cualquier tipo de confusión), lo que hace que la espera resulte aterradora. Informar al espectador forma parte del desarrollo del suspense. Por esto, entre otras cosas, se le considera a Hitchcock el maestro del suspense.

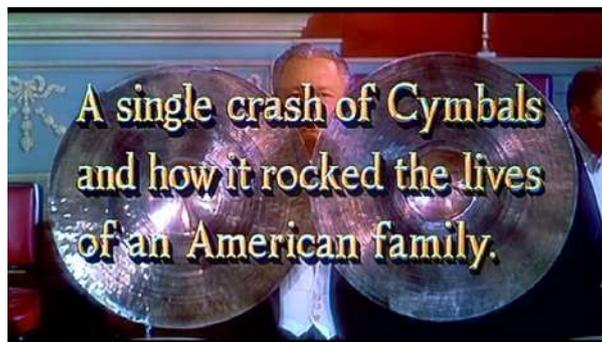


Figura 20

Las dos versiones de *The Man Who Knew Too Much* fueron y son muy buenas, ambas tuvieron mucho éxito, aunque se considera que la segunda y última versión fue la mejor de las dos e incluso reconocido por el propio Hitchcock. Aunque se han visto algunas diferencias, se puede ver alguna que otra similitud y es algo que el director también resalta, y es que la escena de la cantata es muy parecida en ambas películas debido a que la cantata resulta ser la misma. Sin embargo, aunque esto sea así se puede apreciar que, de nuevo, en la versión americana es una escena mejor desarrollada y construida debido a la mejor organización y planificación de la misma. Esto es porque, como dijo Hitchcock, “digamos que la primera versión la hizo un aficionado con talento mientras que la segunda la hizo un profesional” (Hitchcock a Truffaut en *El cine según Hitchcock*, François Truffaut, página 97).

#### 5.2.3.2. *SABOTEUR* (*SABOTAJE*, 1942) Y *NORTH BY NORTHWEST* (*CON LA MUERTE EN LOS TALONES*, 1959), HITCHCOCK

*Saboteur* (*Sabotaje*, 1942) es una película americana de Hitchcock que a menudo se confunde con *Sabotage* (*La mujer solitaria*, 1939), una de sus películas inglesas. Por otro lado, está

*North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*, 1959), largometraje que Truffaut calificó como posible *remake* de *Saboteur* y el director británico no negó esta descripción de su película.

En *Saboteur*, utiliza una serie de elementos que volverá a usar en *North by Northwest* (y que, además, ha usado previamente en *The Thirty-nine Steps*, en español *39 escalones*): por un lado, aunque ya comenzó anteriormente con este tema, trabajó con un guion tratado de otra forma, puesto que le daba una mayor importancia a la emoción pura y la situaba por encima de la verosimilitud; por otro lado, usó de nuevo el famoso “Mac Guffin”, eso que Hitchcock define de la siguiente manera: “En todas las historias de espionaje escritas en este clima, se trataba de manera invariable del robo de los planes de la fortaleza. Esto era el <<Mac Guffin>>. <<Mac Guffin>> es, por tanto, el nombre que se da a esta clase de acciones: robar... los papeles - robar... los documentos -, robar... un secreto. En realidad, esto no tiene importancia y los lógicos se equivocan al buscar la verdad del <<Mac Guffin>>. En mi caso siempre he creído que los <<papeles>>, o los <<documentos>>, o los <<secretos>> de construcción de la fortaleza deben ser de una gran importancia para los personajes de la película, pero nada importantes para mí, el narrador.” (Hitchcock a Truffaut en *El cine según Hitchcock*, François Truffaut, página 141); y, por último, se vuelven a ver en estas películas las famosas esposas que suelen salir en algunos de sus filmes.

En este tipo de películas Hitchcock ha tenido algunas dificultades, sobre todo en *Saboteur*. Porque, en primer lugar, era consciente de que si la película no estaba protagonizada por un actor lo suficientemente conocido, las personas no le dedicarían la atención que se merece; en segundo lugar, la actriz fue impuesta por el estudio con el que estaba trabajando y, según el propio director, no era una mujer adecuada para una de las películas de Hitchcock; y, en tercer y último lugar, el papel del malo era realmente importante y tampoco se lo podía ofrecer a cualquiera, al igual que tampoco podía contar con concederle este papel a una persona que no estuviera acostumbrada a interpretar este tipo de papeles, por lo que finalmente tuvo que trabajar con un actor que resultaba ser el malo de otros largometrajes.

Ahora bien, *North by Northwest* se puede considerar el *remake* de *Saboteur* porque en la que se rodó primero se puede ver perfectamente un plano que se quedará en lo que se puede catalogar como “prueba” o “intento”, porque años más tarde lo llevará a cabo como realmente quiso en la segunda película. Esto es la parte final de *Saboteur*, que se puede ver como la chica agarra del brazo al protagonista. Esto se reproducirá dieciséis años más tarde en *North by Northwest* pero tratándose

de una escena mucho más perfeccionada. Además, el propio Hitchcock reconoce que en el segundo filme es una secuencia mejor, además de que su final le resultó un tanto inadecuado.

Al fin y al cabo, *Saboteur* y *North by Northwest* son dos películas en las que se puede observar cómo se atraviesa América, habiendo hecho esto antes en *The Thirty-nine Steps* pero con lugares diferentes. Sin embargo, la diferencia es que *North by Northwest* fue una película mucho más cuidada en la que los problemas que se le presentaron en la primera fueron solucionados: contó con un actor querido y conocido como Cary Grant y con Eva Marie Saint en el papel de la mujer (*Figura 21*), a lo que se le añadía además el hecho de poder rodar en una localización tan importante como los montes Rushmore. Asimismo, para recalcar otra diferencia en el *remake* es que el guion estaba mucho más cuidado, porque en el guion de *Saboteur* hay demasiadas ideas. En ocasiones, es mejor ser preciso, porque tener una gran imaginación y creatividad que den lugar a un montón de ideas que no conecten bien entre sí de manera que no se pueda trabajar a conciencia acaba siendo contraproducente. Es por esto que el guion de *North by Northwest* acaba siendo más ordenado y no transmite la misma sensación de sobrecarga que *Saboteur*.



*Figura 21*

#### 5.2.4. OTROS CASOS

##### 5.2.4.1. STEP DOWN TO TERROR, HARRY KELLER (1958)

En el caso de Hitchcock, se han realizado diversos *remakes* de obras que él mismo ha llevado a cabo, coincidiendo además con que son obras basadas en novelas. En este caso, *Step Down To Terror* se trata de una película que, aunque se haya producido bajo las órdenes de unos

estudios, ha tenido un bajo presupuesto. Aún teniendo esto, intenta reflejar la película del director británico realizando alguna que otra modificación. La película que se utilizó como referencia y de la que se llevó a cabo el *remake* es la conocida *Shadow of a doubt* (*La sombra de una duda*).

Como se ha comentado, no se ha producido de manera fiel y plano a plano, puesto que ha sido necesaria la realización de una serie de cambios. Por ejemplo, en el filme de Harry Keller se destaca la importancia de la ausencia de la figura paterna pero con un añadido, y es que para resaltar más la falta de la figura masculina en la familia muestran que la madre ha perdido tanto a su marido como a su hijo, por lo que convive con la mujer de su difunto hijo y su nieto, el cual además recalca que es el único hombre de la casa. Además, aunque la historia siga siendo la misma en ambas películas, el hombre que resulta ser el asesino juega un papel diferente en cada una de ellas: mientras que en la de Hitchcock se trata del tío de la familia (el tío Charlie), es decir, es el tío de la protagonista (Charlotte, aunque la llaman Charlie y el nombre se lo pusieron sus padres por su tío), en el *remake* el asesino será el cuñado de la protagonista (Helen). También es diferente el rol familiar de la persona que sospecha del asesino, a pesar de que en ambos casos se pueda observar una relación extraña entre ambos personajes de la cual se hablará más adelante. En la obra de Hitchcock, Charlie la sobrina es quien sospechará de su tío; no obstante, en la de Harry Keller será Helen.

Asimismo, en este largometraje se juega con una atracción entre dos personajes que puede parecer incómoda, puesto que eso se lleva a cabo entre los personajes de Helen y Johnny (*Figura 22*). Esto es así porque Helen, al seguir casada con el hijo de la señora Walters, conserva el apellido de su difunto marido, lo que provoca que cuando alguien se refiere a ella como “señora Walters” suene igual que la forma en la que el resto de los personajes se dirigen a su suegra. Esto es lo que hace que resulte incómoda la idea de que entre el personaje de Johnny y Helen pueda existir algún tipo de relación amorosa (además del hecho de que Helen sea la esposa del hermano de Johnny). En la película de Hitchcock esta relación tan extraña también puede apreciarse, pero con la diferencia de que la sobrina siente amor desde un primer momento por su tío, porque siempre lo ha tenido idealizado (*Figura 23*), pero conforme va avanzando la película empiezan sus sospechas. Si se vuelve a la obra de Harry Keller, se puede comprobar que la única diferencia es que la protagonista no ha sentido el más mínimo apego por el asesino en ningún momento, porque no se ha sentido atraída en el principio de la historia y, como en la película original, cuanto más avanzada está la trama más grandes son las sospechas de la chica. Por esta falta de afecto por parte de Helen, cuando

comienza a dudar de Johnny lo único que quiere es conseguir que le detengan. Otro dato de suma importancia en esta relación tan incómoda, es que Johnny y su madre tienen lazos muy fuertes, lo cual también se ha realizado teniendo en cuenta el proyecto de Hitchcock porque en esta el tío Charlie tiene una relación muy cercana con su hermana.



Figura 22



Figura 23

Es un *remake* que intenta ser fiel a pesar de las diversas modificaciones que realiza para poder añadir alguna que otra diferencia, aunque según dice David Boyd, “es la película <<sin vida>>, parece sentirse constreñida a rehacer sustancialmente la (repudiada) película de Hitchcock. [...] Se recrean muchas escenas clave pero con escaso sentido del objetivo narrativo o del enfoque, con escaso sentido de la conexión emocional con ellas por parte de los actores.” (*After Hitchcock: influence, imitation, and intertextuality*, 2006, página 61).

#### 5.2.4.2. PSYCHO (PSICOSIS), GUS VAN SANT (1998)

Otra de las adaptaciones y *remakes* más destacados es el conocido *Psycho (Psicosis)* de Gus Van Sant de 1998. Recibió comentarios muy negativos, porque se percibió como una estafa, un intento de reproducir la obra maestra que hizo Hitchcock en 1960. Además, algo que se ha comentado sobre la versión de *Psicosis* de Van Sant es un aspecto que también se critica en el momento de realizar una adaptación y es el tema de la fidelidad, es decir, lo que se tuvo en cuenta a la hora de valorar el *remake* de Van Sant fue, como comenta David Boyd, “la capacidad para realizar lo que se consideraban los elementos <<esenciales>> del texto de Hitchcock” (*After Hitchcock: influence, imitation, and intertextuality*, 2006, página 15). Pero no se debe realizar una

crítica a los *remakes* desde esta perspectiva, ya que al fin y al cabo un *remake* trata de rehacer algo que ya se ha llevado a cabo desde una visión algo distinta y estableciendo una relación entre los diferentes textos más amplia y abierta.

A pesar de este detalle, Van Sant parece que intenta imitar el trabajo de Hitchcock para llevar a cabo *Psicosis* de la manera más cercana posible a su versión “original”. No obstante, este gran parecido provocado por la reproducción de cada plano de la película (*Figura 24* y *Figura 25*) es lo que ha hecho que críticos como Roger Ebert, de *Chicago Sun-Times*, comente lo siguiente: “Es curioso lo parecida que es la nueva versión y lo diferente que es... La película es un experimento inestimable en la teoría del cine, porque demuestra que un *remake* plano a plano no tiene sentido; el genio aparentemente renace entre o debajo de los planos” (*After Hitchcock: influence, imitation, and intertextuality*, David Boyd, 2006, página 27). Fue tal la reproducción de la película original que en la grabación del *remake* los actores contaban con un monitor que mostraba las interpretaciones de los actores de la versión de *Psicosis* de 1960 para poder sincronizarse a la perfección. Pero el filme de Van Sant también puede considerarse un magnífico homenaje a Hitchcock, porque con su visionado se consigue hacer un acto de admiración hacia la película del maestro del suspense.



*Figura 24*



*Figura 25*

## 6. CONCLUSIÓN

Tras finalizar este trabajo sobre la relación que tiene el cine con la literatura y cómo Hitchcock ha realizado diferentes adaptaciones, se pueden extraer varias conclusiones.

Para comenzar, el cine se considera otra forma completamente válida de contar historias que, además, tiene la capacidad de apoyarse en el resto de artes y representarlas de diferentes maneras. Es interesante el estudio del cine desde esta perspectiva porque se puede comprobar cómo consigue servirse de la pintura, la literatura, la escultura, la arquitectura y demás formas artísticas, incorporándolas en el desarrollo de un largometraje, ya sea para hacer una referencia a otra obra distinta o para dar un mayor dramatismo a una escena (entre otras cosas).

En segundo lugar, después de estudiar las diferentes formas que tienen Luis Buñuel y Alfred Hitchcock de trabajar con las adaptaciones, se puede decir que son dos directores que trabajan de forma parecida puesto que a ninguno de los dos les gusta verdaderamente la idea de trasladar la obra al completo a la gran pantalla. Ambos se inclinaban por realizar las adaptaciones de la misma manera: intentar crear una historia nueva a partir de una que ya existe, pero manteniendo el hilo principal del relato. No obstante, a pesar de que tengan preferencia por este modo de desarrollar esta tarea, se puede comprobar tras este trabajo que cada director ha trabajado de diferentes maneras en los distintos procesos de diversas adaptaciones.

Tras realizar el análisis de las adaptaciones de *Posada Jamaica*, *Rebeca* y *Los Pájaros* también se puede llegar a una conclusión. Alfred Hitchcock dijo que tenía una forma de trabajar bastante clara, que era la siguiente: extraer la idea base de una novela y trabajar con esta como base de su proyecto, creando cine a partir de ella. Sin embargo, con los tres ejemplos que se han tratado en este trabajo se puede ver que no ha llevado a cabo este método.

Primeramente, en *Posada Jamaica* se tomó demasiada libertad al principio, pero al final se vio obligado a sucumbir ante las órdenes de Charles Laughton, por lo que el guion quedó totalmente adaptado a los deseos de este. Además, al haber dejado que Charles Laughton como productor y actor marcara el ritmo del filme en todos los sentidos, no puede verse la huella del director británico como en otras de sus películas.

Por otro lado, en *Rebeca* intentó seguir el proceso que se mencionó anteriormente para desarrollar el guion, pero como también tuvo que seguir las palabras de David O. Selznick, productor de la película, terminó siendo un guion completamente fiel a la novela. Aunque en esta película sí podemos ver a Hitchcock (o, mejor dicho, su estilo), por el hecho de que carga narrativamente numerosos objetos que aparecen en pantalla, se puede ver que no ha trabajado con total libertad puesto que se compraron los derechos de la novela para hacer la adaptación de la misma.

Por último, en la película de *Los Pájaros* sí se puede decir que el director desarrolla la idea de crear un largometraje a partir de la trama principal de la novela, porque si se establece la comparación entre la obra escrita y la audiovisual se puede ver que la base es exactamente la misma (el ataque de los pájaros sin conocer por qué) pero las historias que giran en torno a la central son diferentes. Como en el caso anterior, se puede ver claramente la marca de Hitchcock porque vuelve a mostrar en escena objetos que serán importantes por lo que significan o por la información que transmiten al espectador.

En definitiva, aunque un director tenga una forma de trabajar concreta esta se puede ver afectada por factores externos, como son imprevistos de rodajes, productores con los que colabore o incluso problemas que tenga el mismo director en cuanto a la seguridad sobre un proyecto. En el caso de Hitchcock, es una persona en la industria cinematográfica que ha conseguido tratar cada película de distintas maneras obteniendo grandes resultados en cada ocasión y que siguen siendo exitosas a día de hoy sin importar el tiempo que haya transcurrido.

Además, cabe destacar también la importancia de que un director como Alfred Hitchcock ha sabido mantenerse en una misma línea a lo largo de toda su carrera, porque se puede comprobar que en gran parte de sus películas repetía diferentes elementos que han hecho que su filmografía sea completamente única a pesar de todos los remakes que se hayan podido llevar a cabo.

Es más, una de las características más importantes de Hitchcock es que es autocrítico, es decir, es un director capaz de reconocer un trabajo que no se ha realizado de manera cuidadosa, aunque también se puede considerar con todo lo que se ha estudiado que es una persona muy autoexigente. Incluso ha demostrado que un filme que ha tenido una buena acogida se puede mejorar haciéndolo años más tarde teniendo más experiencia en el sector cinematográfico.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- Albèra F. (1998), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Paidós. 200-201
- Arocena, C., & Larrauri, I. (2019). *Rebeca*. Nau Llibres.
- Aumont J., Bergala A. & Marie M. (1996), *Estética del cine*. Paidós. 90
- Ballero, F. (2007). *L'estetica cinematografica del remake: Il declino della creatività*. Roma, Italia: Aracne.
- Baltodano Román, G. (2009). La literatura y el cine: una historia de relaciones. *LETRAS*, (46), 11-27. Recuperado a partir de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/1653>
- Barthes R. (1995), *Lección inaugural*. Siglo XXI. 143.
- Bouzereau, L. (2010). *Los tesoros de Alfred Hitchcock*. Libros Cúpula.
- Boyd D. & Barton Prof. Palmer R. (2006). *After Hitchcock: influence, imitation and intertextuality*. University of Texas Press.
- Buñuel, L., & Sánchez-Biosca, V. (1999). *Viridiana*. Paidós.
- Casals, R. (2009). *Gran diccionario de la Comunicación y las Actividades Gráficas*. Barcelona, España: RCC Casals Consultants, S.A.
- Cascajosa, C. (2006). *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.
- Chandler, C. (2006). *It's only a movie: Alfred Hitchcock: A personal biography*. Applause Theatre & Cinema Books.
- de Pablos Miguel, C., Muínelo, G., & de Abajo de Pablo, J. E. J. (1999). *Los 100 años de la vida y la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock*. Fancy Ediciones.
- De Cea F. (2014). *El autoremake en el cine: ¿obsesión o repetición?* (p. 15-16)
- Del Toro, G. (1990). *Hitchcock*. S.L.U. Espasa Libros.
- Deleuze G. (1994), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Paidós. 22
- De la Mota, I. H. (1988). *Diccionario de la Comunicación: televisión, publicidad, prensa y radio*. Tomo 2o (I – Z). Madrid, España: Paraninfo S.A.
- Eco U. (1962), *La definición del arte*. Martínez Roca. 194-197
- Eco U. (1981), *Lector in fabula*. Lumen. 37
- Fernández Cuenca, C. (1974). *El cine británico de Alfred Hitchcock*. Editora Nacional.
- Gómez López, E. (2010). De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación. *Revista de Filología Alemana*, 2, 245–255.

- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili.
- Herranz Jiménez B. C. (2014). *Buñuel: cine de mentalidades*. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid.
- Hitchcock, A. (2011). *Alfred Hitchcock: interviews*. University Press of Mississippi.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnica Akal de cine*. Madrid, España: Foca, Ediciones y Distribución.
- Mejino, L., & Rey, A. (2019). *Atrapa a un ladrón - serielistas | Serielistas*. serielistas. <https://serielistas.lasexta.com/atrapa-a-un-ladron/>
- Miguel Company J. (1987), *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Cátedra. 42.
- Mitry, J. (1986), *Estética y psicología del cine*. Siglo XXI. 424
- Monegal, A., & Brancón, A. M. (1993). *Luis Buñuel de la literatura al cine*. Anthropos.
- Navarrete, R. (2003). *Galdós y la censura del cine español*. T.B. Editores.
- Orellana Rojas, J. (2017). Reboots, remakes, adaptaciones & secuelas. ¿Cuál es su impacto en el mundo del cine? *Revista Illari*, 58–63.
- Paglia, C. (1998). *The Birds*. Gedisa Editorial.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23a ed.).
- Seger, L. (2000). *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid, España: Ediciones Rialp, S.A.
- Taylor, R., Ced, J., & Nuño, A. (1999). Greene, crítico. *La madriguera*, 23, 58–59.
- Tejero, J. (2009). Alfred Hitchcock: el cineasta que sabía demasiado. *Dendra Médica. Revista de humanidades*, 2, 193–200.
- Truffaut, F. (1966). *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial.
- Y. McDougal S. & Horton A. (1998). *Play it again, Sam: retakes o remakes*. University of California Press.
- Zarauza Castro, J. (2019). *Historia del remake cinematográfico español*. Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla.