

2014

## Intertextos y Guiños del Cine Negro de Hitchcock en Queda la Noche de Soledad Puértolas

Paloma Pérez Valdés

*Technological University Dublin*, [paloma.perezvaldes@tudublin.ie](mailto:paloma.perezvaldes@tudublin.ie)

Follow this and additional works at: <https://arrow.tudublin.ie/aaschlanbk>



Part of the [Film and Media Studies Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Pérez Valdés, P. (2013). Intertextos y Guiños del Cine Negro de Hitchcock en Queda la Noche de Soledad Puértolas En La (re)invención del género negro (Intertextos y Guiños del Cine Negro de Hitchcock en Queda la Noche de Soledad Puértolas. A Coruña: Andavira. Pp. 107-115.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the TU Dublin Language Studies at ARROW@TU Dublin. It has been accepted for inclusion in Books/Book Chapters by an authorized administrator of ARROW@TU Dublin. For more information, please contact [arrow.admin@tudublin.ie](mailto:arrow.admin@tudublin.ie), [aisling.coyne@tudublin.ie](mailto:aisling.coyne@tudublin.ie), [vera.kilshaw@tudublin.ie](mailto:vera.kilshaw@tudublin.ie).

Funder: Technological University Dublin

# INTERTEXTOS Y GUIÑOS DEL CINE NEGRO DE HITCHCOCK EN *QUEDA LA NOCHE DE SOLEDAD PUÉRTOLAS*

Paloma PÉREZ VALDÉS

Dublin Institute of Technology

Es magnífico cómo los personajes se ven envueltos de pronto en situaciones increíbles, cómo saltan asombrados desde su propio mundo a otros que aparecen y cuyos códigos son inverosímiles. Son personajes que participan de esos mundos sin saber muy bien si están soñando o es que todo aquello ocurre realmente. Sí, creo que ha sido muy importante para la construcción de *Queda la noche* esta fascinación mía por las películas de Hitchcock. (Puértolas, 1993: 231).

El lector contemporáneo dispone de un código que se asemeja al del escritor, los dos han llegado a poseer un conocimiento común a partir de la literatura anterior, que de alguna manera se inserta en el texto. Así, parte del proceso de lectura es la recreación a partir de un repertorio de patrones literarios familiares y de unos temas literarios recurrentes. A su vez, el proceso de lectura es también un proceso de desfamiliarización de lo que el lector cree reconocer y que, como apunta Iser (1974: 388), “es proclive a crear una tensión que intensificará sus expectativas a la vez que su desconfianza en las mismas”<sup>1</sup>. Este tipo de intertextualidad establece, según los estructuralistas, la verosimilitud en la ficción, es lo que permite que los lectores entiendan que hay una serie de acontecimientos en las novelas que pueden ocurrir y no necesitan explicación. Particularmente, las convenciones de los distintos géneros establecen, como señala Rimmon-Kenan (2002: 126), “una especie de contrato entre el texto y el lector, de tal manera que ciertas expectativas se hacen plausibles, otras obligatorias y algunos elementos que en otros contextos serían extraños se hacen inteligibles dentro del género”<sup>2</sup>. En la novelística posmodernista, estos patrones y convenciones que inicialmente eran exclusivamente literarios dan cabida a otros, entre los que cobran especial importancia los provenientes del cine, concretamente del cine de detectives, debido, en parte, a un afán por popularizar la literatura; sin embargo, su recurrencia y su ironía terminan resultando exageradas. No obstante, este tipo de intertextualidad en las novelas españolas en que aparece desde finales de los ochenta lo hace de manera

---

<sup>1</sup> Traducción mía.

<sup>2</sup> Traducción mía.

justificada, y así, la utilización de recursos cinematográficos cumple a partir de entonces su función dentro del texto, como es el caso en *Queda la noche*.

En un deseo por recuperar la historia, los personajes secundarios de *Queda la noche*, siguiendo el patrón de muchos personajes secundarios del cine negro, van a regir la serie de acontecimientos en los que la protagonista se ve involucrada. Son los pilares que sustentan la trama, lo secundario cuando entra en la narración, como describe Puértolas (1989b: 171), “desempeña un papel fundamental, la narración descansa sobre él (...) [de ahí su] particular fascinación por los personajes secundarios del cine, sobre todo del cine negro”. Como en *Extraños en un tren* y *Vértigo* la narración en *Queda la noche* se fundamenta en los efectos que el encuentro con los personajes secundarios ejerce sobre lo que le ocurre al personaje principal. Si *Extraños en un tren* es más indiscutiblemente negra, podemos decir de *Vértigo* que, a pesar de ser una película en color de la categoría A, es negra, no sólo por su influencia en el nuevo negro, sino en su quintaesencia, como señala Bould (2005: 18), por “una investigación extra oficial de una mujer misteriosa, un asesinato cuidadosamente orquestado, una voz de fondo y una escena retrospectiva, la ciudad como laberinto subjetivo, florituras expresionistas y rastros de melodrama gótico”<sup>3</sup>. Pero si hay algo que las dos comparten con el cine negro es cómo los protagonistas se ven envueltos en situaciones inverosímiles planeadas por los personajes que azarosamente han conocido, y esto es lo que también compone la historia de *Queda la noche*, como se analiza a continuación.

Hitchcock ha sabido crear esa forma de misterio tan suya y a la vez tan ambiguamente negra, que consiste en mantener la mente del espectador ocupada, para lo cual deben pasar cosas, tiene que haber una sucesión de situaciones e incidentes que les ocurran a los personajes que es en quienes debe estar el ojo del espectador, desarrollándose la trama de forma estable y hacia delante, haciendo que el lector se pregunte en todo momento qué vendrá después, impactándosele con lo que ocurre a continuación, incluso emocionalmente, cuando aparece esa polaridad entre orden y caos. Para Soledad Puértolas el lector, también, debe preguntarse en todo momento qué vendrá después compartiendo la visión de Hitchcock en cuanto a la narración, la cadena de casualidades en *Queda la noche* responde a esta concepción de la trama apoyada en el suspense y no en la sorpresa, en lo que ocurrirá a los protagonistas cuando los personajes secundarios intervienen en sus vidas.

---

<sup>3</sup> Traducción mía.

Al principio de *Queda la noche*, su protagonista Aurora acepta la invitación a un viaje a Oriente, como ella misma explica, para escapar del verano que se le presenta tan aburrido como todos los veranos anteriores. Por su parte Scottie, el protagonista de *Vértigo*, aparece ocioso después de haber perdido su trabajo de policía debido al vértigo que descubre tener cuando no puede evitar la caída a la muerte de un compañero desde el tejado de un edificio. No se nos pone en antecedentes sobre la situación de Guy, el protagonista de *Extraños en un tren*, sin embargo, pronto aprendemos que es un tenista que va a casarse con la hija de un senador, con lo que podemos imaginar su vida como bastante programada por entrenamientos, partidos de tenis y asuntos oficiales. El deseo de huir de esta monotonía les lleva a todos ellos a aceptar lo que se les ofrece, el viaje a Aurora, la propuesta de trabajar como detective privado a Scottie, y la compañía del extraño del tren a Guy.

Como en las dos películas de Hitchcock, los encuentros con desconocidos serán el germen en *Queda la noche*, y en los tres casos, lo que provoca que los protagonistas acaben sometidos al plan de estos extraños, es su atracción por lo que se esconde, por su presentimiento de que hay algo detrás de estos encuentros fortuitos. Aurora conoce en un hotel en La India a un extranjero por quien siente una gran fascinación incluso antes de conocerle, cuando le habla de él un amigo. Scottie desde que acude a conocer a Madeleine se siente atraído por su halo de misterio y no puede desechar la oferta de su marido de seguirla por las calles de San Francisco, la curiosidad hace que Guy escuche la propuesta de cruce de asesinatos de Bruno, el extraño que conoce en el tren.

Como señala de Castro (2002: 177), en todas sus novelas, Soledad Puértolas desvela una realidad que siempre aparece oculta tras “una apariencia engañosa y en vez de describirla de manera pormenorizada, la muestra tenuemente, con el boceto, la sugerencia o el silencio” y así, los lectores no perciben conceptos o categorías, sino estados de ánimo. En *Queda la noche* se crea una niebla misteriosa y poética, Aurora, su protagonista, no se explica de qué se trata, pero sí que puede presentir que las personas que conoce en el viaje a La India, que tiene lugar al comienzo de la novela, van a cambiar el rumbo de su vida, allí, sumida en la incertidumbre, se deja envolver por la atmósfera, como explica Puértolas (1993: 272):

Esta mujer viajera de *Queda la noche* (...) se deja envolver por los acontecimientos de manera pasiva. Ya que tenía que haber acción –y tenía que haberla porque la presiente allí, al borde de la piscina del hotel de Delhi, al percibir, muy de cerca, el movimiento

del mundo-, es la acción lo que la envuelve a ella. Ella se limita a estar, a mirar, a asentar. La acción avanza a través de su pasividad.

Esta actitud de Aurora responde a la misma pasividad de los protagonistas de las dos películas de Hitchcock. *Vértigo*, basada en la novela *D'entre les morts* de Boileau y Narcejac, tuvo dos guiones desechados hasta que se aceptó el tercero del dramaturgo Samuel Taylor quien personaliza a los personajes para conseguir transmitir las implicaciones metafísicas de la historia. Hitchcock aparece más meticuloso en el detalle que nunca, todo se ha vuelto más sofisticado que en la novela y de ella es el mito de la creación de la mujer perfecta, lo que le sirve para la historia. Un velo se extiende sobre las personas que paraliza al observador y sitúa al protagonista, Scottie, ante el misterio de esta mujer en una actitud entre la pasividad y el ensueño, en un dejarse llevar. Raymond Chandler trabajó inicialmente en el guion de *Extraños en un tren*, pero de esto queda poco, lo que se conserva deriva enteramente de Hitchcock, salvo los diálogos que son de Ben Hecht y Czenzi Ormonde, de la novela de Patricia Highsmith cambió casi todo, tomó sólo los dobles asesinatos y el cortejo homosexual. En su adaptación consigue fusionar al protagonista y al antagonista, el primero, Guy, al no tomar en serio la proposición del cruce de asesinatos de Bruno, se someterá involuntariamente a su plan.

Aurora, en *Queda la noche*, tiene constantes presentimientos de que algo está ocurriendo, de cada personaje que conoce le llegan señales y a través de ellos avanza la acción fuera de su control, la protagonista siente que su vida se rige por una fuerza que se escapa a su voluntad. Tiene la continua sensación de que su vida está siendo manipulada desde fuera, tiene la fuerte impresión de que todo lo que le ocurre obedece a un plan del que ella no sabe nada. Y así será, se trata de un plan urdido por uno de los personajes secundarios para acabar con otro, y en este plan, ella es la pieza clave.

En *Vértigo* y en *Extraños en un tren* la acción también se presiente y avanza a través de los personajes secundarios fuera del control de los protagonistas. En *Vertigo* Scottie no será un mero observador en la persecución de Madeleine, en realidad está siendo conducido hasta la torre, desde la cual será el único testigo de su caída. La atracción que siente por esta mujer cuando la conoce llega a poseerle haciéndole sentir de manera similar a como siente su vértigo y por ello se incorporan efectos que transmiten la sensación de mareo que el vértigo ocasiona en el protagonista. Entre estos efectos se encuentran, resumiendo a Spoto (1992: 274-277) “la verticalidad de San Francisco (...),

lo cambios continuos de interior a exterior (...), las luces rojas y verdes (...), los sonidos y las músicas (...), la falsa posesión de Madeleine (...), la arquitectura del pasado español perdido (...) y el vagar haciendo círculos”<sup>4</sup>. En *Extraños en un tren*, como explica Spoto (1992: 196), Hitchcock hace algo que no hace Patricia Highsmith, “los aspectos duales de una personalidad única de los protagonistas sirven a la narrativa”, Bruno representa la cara del asesino y Guy la del hombre que no podría matar. En la novela de Patricia Highsmith, Guy es una víctima que por el acoso de Bruno acaba teniendo que matar al padre de éste, en la película su reacción tardía hace que una serie de acontecimientos lo involucren en el crimen cometido por Bruno. Guy aparece como un observador de su propia vida, en la que se inserta Bruno, lo cual él contempla perplejo hasta que su prometida le hace darse cuenta de que se ha convertido en el principal sospechoso, ante lo cual tiene que ingeniárselas para poder salir inmune. *Queda la noche* se resuelve a través de una cadena de casualidades donde al final todo casa: el intercambio de la botella de whisky por hachís le proporciona a Aurora el conocimiento de Ishwar, a través del cual, conoce a James, quien recomienda una ópera, la cual, de regreso a Madrid, va a ver con un acompañante que le invitará un día a una fiesta en la que Alejandro la reconoce por unas fotos que Gudrun había tomado cuando la visitó en Madrid para regalarle el brazalete que deja en su casa y que acabará por delatarla.

En *Vértigo*, las distintas paradas de Madeleine por San Francisco nos dan una visión fragmentada de este personaje, cuando Scottie la conoce después de su intento de suicidio, se muestra obsesionado con recomponer el espejo con los trozos de los sueños de Madeleine para descubrir las causas de su posesión. No lo conseguirá porque Madeleine cae desde el campanario. Tras un periodo de convalecencia el azar nos trae a Judy, Scottie se encuentra casualmente por la calle a esta mujer que le recuerda tanto a Madeleine, entonces comienza el proceso de transformación de Judy en Madeleine. Finalmente, Judy se ve obligada a confesar que todo había sido una trampa cuando es conducida a la escena del crimen al darse cuenta Scottie de que se trata de la misma persona después de que, por equivocación, Judy se pusiera el collar que solía llevar cuando era Madeleine.

En *Extraños en un tren*, el azar desencadena la resolución del misterio para la policía, Bruno intenta llevar un mechero de Guy al lugar del crimen para culpabilizarle, pero se

---

<sup>4</sup> Traducción mía.

le cae por una alcantarilla, de la cual está intentando recogerlo al mismo tiempo que Guy se apresura por terminar de jugar un partido de tenis para evitarlo. La tensión es tal, que el espectador quiere que se resuelva aunque sea a costa de que Bruno salga triunfante, normalmente el espectador es consciente de que el asesino fracasará, pero en el contexto del cine negro, la otra posibilidad existe y todo está en manos del azar, Bruno se las arregla para recuperar el mechero, pero Guy se las arregla también para llegar justo a tiempo de impedir que lo deposite donde cometió el asesinato.

En la novela, cuento y cine detectivescos todo se resuelve mediante el ingenio del detective protagonista que presenta la resolución del caso al lector, y la víctima y el delincuente aparecen al servicio de la investigación. En la novela y cine negros, el delincuente es el motor de la narración, ya no se trata de descubrir quién ha perpetrado el crimen sino de descubrir e incluso de entender las diferentes cuestiones morales, psicológicas sociales o circunstanciales por las que se ha llevado a cabo, el porqué de su existir. En el caso de la novela y las dos películas que analizo se cuestiona la culpabilidad misma, la transferencia entre víctima y culpable es una característica recurrente del cine negro y Hitchcock la utiliza de manera aún más intencionada que ningún otro director del periodo clásico. Así, *Vértigo* y *Extraños en un tren* plantean como los protagonistas, que inicialmente se nos muestran como inocentes por haber sido utilizados a raíz de unos encuentros azarosos, son en realidad culpables, o al menos, no están exentos de culpa.

En la novela *Extraños en un tren*, Guy se muestra totalmente en contra del intercambio de asesinatos, pero el acoso es tan insoportable que acaba matando al padre de Bruno, es su víctima. Sin embargo, en la película, cuando éste le hace la proposición, Guy le sigue la corriente, lo que ocasiona que Bruno lleve a cabo el asesinato de su mujer. La inocencia de Guy se convierte así en falsa inocencia, su culpabilidad aparece por asociación, al no negarse, y no lo hace, porque en el fondo desea que su mujer muera, ya que su asesinato beneficiaría su carrera y su futuro matrimonio. De manera similar, en *Vértigo*, cuando Scottie fuerza a Judy, transformada en Madeleine, a subirse al coche y la lleva a la misión española, donde la forzarán a subir al campanario desde el que caerá asustada por la repentina presencia de una monja que ella confunde con el fantasma de Madeleine, ya no se nos muestra como el inocente Scottie que no pudo evitar la primera caída a causa del vértigo. Ahora, vencido ya el vértigo, consigue subir al campanario arrastrando a la que es su víctima y que le hace a él culpable. Aurora en *Queda la noche* está siendo utilizada, probablemente debido a su personalidad, su predisposición al

enredo, su excesiva disponibilidad, su curiosidad, y por su deseo de huir del aburrimiento o del vacío. Esta frivolidad va a ocasionar que James pueda conseguir de ella la prueba que destruirá a Gudrum, que es la verdadera víctima que cae en la trampa de James por enamorarse de Aurora que termina delatándola.

Como apunta Silver (2010: 22), en el cine negro, el espectador entiende por convención lo que les pasa a los personajes, esta convención se consigue mediante una especie de “asociación directa establecida por la sustancia visual que anticipa las relaciones y situaciones que establecen la narrativa y la caracterización”<sup>5</sup>. Es gracias a estas asociaciones, que pronto en la película, el espectador puede entender que “las calles oscuras representan la alienación, que la mirada inquieta del protagonista es obsesiva, que lo que le rodea, lleno de sombras es determinista, hostil y caótico”<sup>6</sup>. *Extraños en un tren* y *Vértigo* comparten con el cine negro la convención del héroe que tiene dos características comunes, la alienación y la obsesión. En cuanto a la alienación, como hemos visto, una conspiración de sucesos atenta contra las inclinaciones positivas o restricciones éticas. Esta fuerza misteriosa heredada de Camus no es en el cine negro ni benigna ni indiferente, los personajes de Camus sufrían existencialmente por las consecuencias de sus elecciones, Guy y Scottie aparecen sobrecogidos por el determinismo. La obsesión, por su parte, mina la capacidad de los dos protagonistas de tomar decisiones racionales, Guy parece incapaz de elegir entre dos alternativas que aparecen como igualmente poco prometedoras y Scottie es presa de una atracción ilícita y sucumbe a la tentación. En ambos casos, su fracaso consiste en no poder aceptar la posibilidad de redención, los dos se dejan envolver por los acontecimientos y su pasividad les hace culpables.

Este patrón de falsa inocencia aparece en *Queda la noche*, donde la incorporación de todos los elementos que llevan al lector a ella hace que la novela aparezca como escribible, más que leíble, utilizando la terminología de Barthes, y que, como señala Johnson (2005: 182), supone un reconocimiento de que “el autor tradicional ha perdido su autoridad patriarcal y que el lector se ha convertido en lo que Julio Cortázar ha denominado lector cómplice- aquel que participa de forma activa en la creación”<sup>7</sup>. Esta participación en el caso de *Queda la noche* se hace posible gracias a la comprensión que hemos adquirido como espectadores de que el azar marca el desarrollo de los

---

<sup>5</sup> Traducción mía.

<sup>6</sup> Traducción mía.

<sup>7</sup> Traducción mía.

acontecimientos en los que participan los personajes según la concepción determinista del cine negro en general y de *Vértigo* y *Extraños en un tren* en particular, concepción que comparte Soledad Puértolas como ha manifestado en una entrevista con Durango (1989: 2):

Observas la trayectoria individual y te das cuenta de que en la vida de cada persona se producen coincidencias repetitivas y misteriosas indicadoras de un camino casi predestinado. Por eso pienso que el azar viene a ser una forma de causalidad que afecta a la vida individual y que puede reflejarse a través de la literatura.

Al final de *Queda la noche*, Aurora reflexiona sobre lo ocurrido y cómo es mejor ignorarlo, consciente de su culpabilidad, como lo es Scottie en *Vértigo* cuando observa desde lo alto del campanario el cuerpo de Judy en el suelo, y como Guy en *Extraños en un tren*, cuando observa a Bruno muerto. Cualquiera puede convertirse en un asesino como consecuencia de las circunstancias, queda en manos del lector decidir quién es inocente o culpable, víctima o verdugo, ya que no se trata de restablecer el orden, como se hacía en la novela y en el cine de detectives, aquí como en la novela y cine negros, los protagonistas se han cruzado con unos personajes secundarios que han supuesto una transformación en ellos de la que ya no hay posibilidad de retorno. El azar ha ordenado todas las coincidencias para cerrar la historia y lo fortuito aporta significado a lo ocurrido, de este modo la protagonista de *Queda la noche* vuelve a la normalidad de su vida pero con un mayor conocimiento de sí misma, es así como en esta novela la circularidad del cine negro ofrece una solución al intento de recomposición del sujeto fragmentado por el posmodernismo.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ALONSO, S. (1985). "Un renovado compromiso con el realismo y con el hombre". *Ínsula* 464-465, pp. 9-10.
- BOULD, M. (2005). *Film Noir, from Berlin to Sin City*. Londres: Sunflower Press.
- CASTRO, A. (1989). "Soledad Puértolas rompe el molde del Planeta". *El Día* 17 de octubre.
- CHATMAN, S. (1978). *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
- DE CASTRO, M. I. (2002). "La novela contemporánea de mujer (1975-2000). De la ficción autobiográfica, la autobiografía y la novela crónica". En *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*, N. Baranda Leturio y L. Montejo Gurruchaga (eds.), pp. 172-188. Madrid: U.N.E.D. Ediciones.

- DURANGO, L. (1989). "Soledad Puértolas: ser insegura me ayuda a escribir". *Ama* 1 de noviembre.
- FAJARDO, J. M. (1989). "Soledad Puértolas: Escribo lo que puedo, no lo que quiero". *Cambio* 16 6 de noviembre.
- GOTTLIEB, S. ed. (1998). *Hitchcock on Hitchcock, Selected Writings and Interviews*. Londres: Faber and Faber.
- HIRSCH, F. (1981). *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. Cambridge (MA): Da Capo Press.
- ISER, W. (1974). *The Implied Reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- \_\_\_\_ (1978). *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- JOHNSON, D. (2005). *The Popular and the Canonical*. Londres: Routledge.
- NAVAJAS, G. (1996). *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cines españoles*. Barcelona: Eub.
- PUÉRTOLAS, S. (1989a). "La generación de los yuppies es irreal y antipática". *Tribuna* 23 de octubre.
- \_\_\_\_ (1989b). "Las historias secundarias". En *El oficio de escribir*, M. Mayoral (ed.), pp. 171-178. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (1993). *La vida oculta*, Barcelona: Anagrama.
- RIMMON-KENAN, S. (2002). *Narrative Fiction*. Londres: Routledge.
- SANZ VILLANUEVA, S. (1992). "La novela". En *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, F. Rico (ed.), pp. 249-305. Barcelona: Crítica.
- SILVER, A. (1999). "Fragments of the Mirror: Hitchcock's Noir Landscape". En *Film Noir Reader*, A. Silver y J. Ursini (eds.), pp 107-128. Nueva York: Proscenium Publishers Inc.
- \_\_\_\_, J. Ursini y P. Duncan. eds. (2004). *Film Noir*. Colonia: Taschen.
- \_\_\_\_, E. Ward, J. Ursini y R. Porfirio. eds. (2010). *Film Noir The Encyclopedia*. Nueva York: Overlook.
- SLOAN, J. (1993). *Alfred Hitchcock, a Filmography and Bibliography*. Berkeley: University of California Press.
- SPOTO, D. (1992). *The Art of Alfred Hitchcock*. Cambridge: Cambridge University Press.
- URBANC, K. (1998). "Soledad Puértolas: He vuelto a la realidad de otra manera". *Espéculo*, 8. En línea: <http://www.ucm.es> (fecha de consulta: 20-2-2008).