



Una desilusión permanente. Adaptaciones y guiones cinematográficos de Graham Greene (1932-1958)

Juan Agustín Mancebo Roca¹  

¹ Universidad de Castilla-La Mancha, Albacete, España

Resumen

Este artículo realiza un análisis del texto *The Novelist and the Cinema: A Personal Experience* de Graham Greene, en el que el autor medita sobre las conexiones entre su literatura y el cine. Se establece una comparativa entre sus reflexiones sobre la relación texto-imagen como crítico y estudioso, sus proyectos cinematográficos y las adaptaciones de sus novelas. El artículo concluye que el cine fue una de sus principales referencias como novelista, y su incursión en el medio aumentó su prestigio literario. Sin embargo, Greene mantuvo una profunda desconfianza de las relaciones entre la literatura y el cine y sus resultados, lo que lo llevó a encarar ambos temas desde una perspectiva bastante crítica. La finalidad del trabajo es establecer nuevas proyecciones sobre las relaciones entre cine y literatura alrededor de la obra y las reflexiones de Graham Greene.

Palabras clave: cine, Graham Greene, industria del cine, guion literario, adaptación cinematográfica.

Historia del artículo / Article Info

Recibido/Received
9 de abril de 2023

Aprobado/Accepted
12 de marzo de 2024

Publicado/Published online
5 de junio de 2024

✉ Correspondencia/Correspondence:
Juan Agustín Mancebo Roca
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Humanidades de
Albacete (UCLM)
Campus Universitario s/n
02071 Albacete (España)
Juan.Mancebo@uclm.es

Citación/Citation: Mancebo Roca, Juan Agustín. “Una desilusión permanente. Adaptaciones y guiones cinematográficos de Graham Greene (1932-1958)”. *La Palabra*, núm. 47, 2024, e15855 <https://doi.org/10.19053/upte.01218530.n47.2024.15855>



Permanent Disappointment. Graham Greene's Film Adaptations and Screenplays (1932-1958)

Abstract

This article performs an analysis of the text *The Novelist and the Cinema: A Personal Experience* by Graham Greene, in which the author reflects on the connections between his literature and cinema. A comparison is drawn between his reflections on the relationship between text and image as a critic and scholar, his film projects, and the adaptations of his novels. The article concludes that cinema was one of his main references as a novelist and his foray into the medium significantly enhanced his literary prestige. However, Greene maintained a deep distrust of the relationship between literature and cinema and its results and was very critical of them. The aim of the article is to establish new perspectives on the relationship between film and literature in Graham Greene's works and reflections.

Keywords: cinema, Graham Greene, film industry, literary script, film adaptation.

Uma desilusão permanente. Adaptações cinematográficas e argumento de Graham Greene (1932-1958)

Resumo

Este artigo realiza uma análise do texto *The Novelist and the Cinema: A Personal Experience* de Graham Greene, no qual o autor reflete sobre as conexões entre a sua literatura e o cinema. É feita uma comparação entre as suas reflexões sobre a relação entre texto e imagem como crítico e estudioso, os seus projetos cinematográficos e as adaptações dos seus romances. O artigo conclui que o cinema foi uma das suas principais referências como romancista e que a sua incursão no meio aumentou o seu prestígio literário. Contudo, Greene manteve uma profunda desconfiança da relação entre literatura e cinema e seus resultados, o que lhe levou a encarar ambos temas por uma perspectiva bastante crítica. O objetivo do trabalho é estabelecer novas projeções sobre as relações entre cinema e literatura em torno da obra e reflexões de Graham Greene.

Palavras-chave: cinema, Graham Greene, indústria cinematográfica, roteiro literário, adaptação cinematográfica.

En el cine de la Warner habían estrenado la adaptación de una de mis novelas (...). La película no era buena. Hubo momentos en que se me hizo muy doloroso ver cómo unas situaciones que habían sido tan reales para mí se convertían en tópicos vulgaridades cuando se trasladaban a la gran pantalla (...). Eso no es lo que había escrito.

Graham Greene, *El final del affaire*, 1951.

Introducción

Graham Greene (1904-1989) mantuvo una ambigua relación con la industria cinematográfica. Desde sus inicios como escritor, el cine fue una obsesión cuyo modelo narrativo permeó sus novelas. Del mismo modo, le garantizó seguridad económica –en momentos en los que la precariedad financiera era común a los novelistas de su generación– y reconocimiento. Pese a ello, su relación con el cine fue conflictiva en términos propiamente artísticos, puesto que el novelista se implicaba de tal modo que era incapaz de aislarse de los resultados de sus adaptaciones y de los textos que había escrito para la pantalla.

Greene fue un escritor de la era del cine como Evelyn Waugh (1903-1966) y Christopher Isherwood (1904-1985), que constituyeron la primera generación de escritores británicos que crecieron con el medio (Lodge IX). En ese sentido, convergía con la idea de Gore Vidal (1925-2012) de que el cine era la lengua franca del siglo XX y que el imperio de la imagen había desplazado al del libro (Vidal 12).

El novelista consideraba que las adaptaciones de su obra no estaban bien resueltas, señalando la indefensión del autor en el trasvase cinematográfico en el que su obra desaparece convirtiendo al texto en algo voluble para un medio distinto. Se interrogó desde su juventud sobre la autonomía del cine como prolongación en imágenes de la literatura, y coincidió con Fritz Lang (1890-1986), que adaptaría su novela *Ministry of Fear* (*El ministerio del miedo*, 1943), en que el cine constituiría una nueva forma de relato, una literatura audiovisual.

Esa reflexión era temprana, puesto que Greene había ejercido la crítica en la revista universitaria *Oxford Outlook* (1924) y en *The Spectator* (1935-1939). El novelista se interrogó sobre la mediación y transformación literaria del nuevo arte, aunque en su autobiografía *Ways of Escape* (*Vías de escape*, [1980]) manifestaba que sus reseñas habían estado jalonadas por prejuicios rectificadas por la nostalgia. De hecho, su trabajo en *The Spectator* constituyó una alternativa a una existencia anodina en la que visionó varias películas semanalmente, más de cuatrocientas proyecciones durante cuatro años y medio (Greene, *The Pleasure-Dome* 1).

Su interés por el cine, la sinceridad de sus dictámenes y lo controvertido de sus críticas le granjearon antipatías, enemistades y una demanda de la Metro-Goldwyn-Mayer por insinuar en *Night and Day*, revista coeditada con John Maks desde 1937¹, que Shirley Temple (1928-2014) coqueteaba con adultos

¹ *Night and Day* fue un ambicioso proyecto editorial de entreguerras que buscaba rivalizar con *New Yorker*. En él colaboraron los escritores Evelyn Waugh, Malcolm Muggeridge (1903-1990), James Thurber (1894-1961) y Elisabeth Bowen (1899-1973), el arquitecto Hugh Casson (1910-1999) y el crítico de arte Hebert Read (1893-1968). La publicación fue efímera debido al inesperado final provocado por la crítica cinematográfica de Greene.

en *Wee Willie Winkie* (*La mascota del regimiento*, John Ford, 1937)², aunque el comentario iba más bien dirigido a la utilización de los actores infantiles por las compañías cinematográficas.

Greene meditó permanentemente sobre las relaciones entre literatura y cine. Consideraba un error adaptar grandes obras literarias, puesto que era imposible no establecer comparaciones en la pérdida de información del libro a la pantalla. Mantenía que en la adaptación de Dostoyevski (1821-1881) *Crime et châtiment* (*Crimen y Castigo*, Pierre Chenal, 1935), el cineasta se centraba en el asesinato y olvidaba los remordimientos internos de Raskólnikov, y fue aún más severo con la versión que realizó Joseph Von Sternberg (1894-1969), *Crime and Punishment* (*Crimen y castigo*, 1935). En cualquier caso, valoraba las películas que reflejaban la teoría de Antón Chéjov (1860-1904): “el cine poético es la única forma de arte cinematográfico que vale la pena tener en cuenta” (Greene, *Reflexiones* 102), filmes que aspiraban a constituir una entidad autónoma más allá de los modelos institucionalizados³. Las críticas de Greene adolecían de demasiada seriedad para un lector medio. Según Orson Welles (1915-1985), con el que colaboraría en *The Third Man* (*El tercer hombre*, Carol Reed, 1944), a diferencia de sus novelas las críticas de Greene no eran divertidas, algo que traicionaba el principio básico de la industria del espectáculo: “entretener al público” (Biskind 119).

Una de las motivaciones de *The Novelist and the Cinema* era que el cine había dejado de basarse en la palabra y en la colaboración con los escritores (una práctica que había tenido cierto apogeo), ya que el interés por los argumentos había decrecido a favor del entretenimiento. El texto hacía alusiones a sus colaboraciones más relevantes relatando los procesos de adaptación y sus resultados en pantalla.

Este artículo se estructura sobre las relaciones del cine y la literatura de Graham Greene entre 1932, fecha en la que se adapta su primer libro, y 1958, año de *Our Man in Havana* (*Nuestro hombre en la Habana*, Carol Reed) –película no vinculada al análisis, ya que estaba en rodaje–, que constituye el periodo de máxima implicación del novelista en el mundo cinematográfico. Si exceptuamos la adaptación de *The Comedians* (*Los Comediantes*, Peter Glenville, 1967), engloba sus colaboraciones más importantes y señala su desapego, que no desinterés, por el medio a principios de los años sesenta.

Determinado el objeto de estudio, esta investigación se centrará en las obras referenciadas en el artículo. El diálogo de las adaptaciones de la literatura al cine ha sido acometido por Gimferrer y Sánchez Noriega; las relaciones entre escritores y cine por Geduld y Aresté. Por su parte, las aportaciones de Greene fueron publicadas en dos ensayos autobiográficos: *Una especie de vida* (1987) y *Vías de escape* (1990). Este último, junto a *Reflexiones* (1990), condensa gran parte de su ideario cinematográfico, sus adaptaciones, guiones y opiniones sobre ambas disciplinas. Esta parte del estudio se ha completado con la exhaustiva documentación de la obra del novelista, a cargo de Norman Sherry en los primeros volúmenes de su trilogía (1989) y (1994), así como con el volumen de Allain (1982), en el que el escritor se refiere a sus adaptaciones cinematográficas. En cuanto a su narrativa, se han consultado los ensayos de Moeller y de Hitchens.

² Graham Greene había escrito sobre Temple: “su infancia es un disfraz, su seducción es de naturaleza más secreta y adulta”. El juicio, que tuvo una repercusión mediática internacional, terminó con una indemnización de 3.500 libras: 2.000 para la niña y 1.500 para el estudio, destinados a la caridad; era una cantidad relevante, lo indica el hecho de que la revista se vio obligada a cerrar después del caso. Véase “El caso Shirley Temple” (Bertinetti y Volpi 187-192).

³ Películas que dejaron huella en el espectador y provocaron un estímulo intelectual como *A woman of Paris* (*Una mujer de París*, Charles Chaplin, 1923), *Greed* (*Avaricia*, Erich von Stroheim, 1924) o *Fury* (*Furia*, Fritz Lang, 1936).

Sobre Greene y la crítica cinematográfica se han revisado los volúmenes canónicos de Russell Taylor y de Phillips, las aportaciones de la edición de Bertinetti y Volpi, el artículo de Montiel y el estudio de Parkinson. En cuanto al trabajo con los agentes de la industria cinematográfica, se han estudiado los trabajos de Bogdanovich, Korda, Mcbride, Gallagher, Biskind y Crowther.

Se proponen los objetivos de estructurar la reflexión del escritor sobre las relaciones del cine y la literatura; la influencia del cine en sus tramas argumentales; sus adaptaciones a la pantalla y su vínculo con los directores; la reflexión del papel del escritor en el contexto cinematográfico y la crítica como modelo de pensamiento sobre cine y literatura. En cuanto al método, se ha empleado el análisis de contenido en su versión cualitativa. Esta elección conlleva abarcar el visionado de las películas citadas, así como la mención a las novelas y guiones en los que están basadas.

Una reflexión sobre literatura y cine

Cuando Graham Greene publicó en 1958 *The Novelist and the Cinema: A Personal Experience* (“El novelista y el cine: una experiencia personal”) en *International Film Annual* (2), editada por William Whitebait, tenía cincuenta y cuatro años y era un escritor de éxito. Asimismo, tenía mucha experiencia con la industria cinematográfica, ya que había participado como guionista en varias producciones, y algunas adaptaciones de sus novelas se habían convertido en fabulosos éxitos. Aun así, Greene nunca había dejado de preocuparse por la relevancia artística de un medio que le apasionaba por su relación textual y por el que había mantenido un interés que le había llevado a leer ávidamente revistas como *Close-Up* (1927-1933), dirigida por Kenneth Macpherson (1902-1971) y editada por los novelistas Bryher (Anne Winifred Ellerman, 1804-1983) y Oswald Blakeston (Henry Joseph Hasslacher 1907-1985), en la que colaboraban directores como Serguéi Eisenstein (1889-1948) y Marc Allégret (1900-1973), y a estudiar con detenimiento los ensayos de técnica cinematográfica de Vsévolod Pudovkin (1893-1953) (Greene, *Vías de escape* 61).

El cine se configuró como un modelo de aprendizaje y un paradigma vital. Greene recordaba las primeras películas que vio y cómo sus argumentos y territorios se convirtieron en escenarios “de infinitas posibilidades” (Greene, *Vías de escape* 82). A la vez, la ficción cinematográfica supuso un oasis para huir de una realidad dolorosa, una salida del angustioso trabajo de creación en el que lidiaba con personajes ficticios que se le hacían tan verdaderos como los de carne y hueso: “he vivido –escribía– casi tanto tiempo con personajes imaginarios como con hombres y mujeres reales (...) las únicas historias que puedo recordar son las que he escrito” (Greene, *Una especie de vida* 9).

El novelista atendió a filmes que establecían procesos autónomos como los de Paul Wegener (1874-1948) y David Wark Griffith (1875-1948) –que implantó en el cine los códigos narrativos de la literatura decimonónica– y fue entusiasta de las producciones expresionistas de Fritz Lang *Die Nibelungen* (*Los nibelungos*, 1924) y *Metropolis* (*Metrópolis*, 1926)⁴, y *Schatten-Eine nächtliche Halluzination* (*Sombras*, 1923) de Arthur Robinson (1883-1935), de las que era capaz, en sus palabras, de recordar escenas completas décadas después (Greene, *Vías de escape* 61). Además, le interesaba el cine de René Clair (René Chomette, 1898-1981), las películas de Eisenstein, Pudovkin y Luis Buñuel (1900-1983), del que

⁴ Las dos películas estaban basadas en obras literarias: *Nibelungenlied* (*Cantar de los Nibelungos*), cantar de gesta germánico escrito en el siglo XIII, y *Metropolis* (1926) de Thea von Harbou (1888-1954) colaboradora y segunda esposa de Fritz Lang.

consideró que *Las Hurdes* (1933) era una “horrible película libre de propaganda” (Phillips 7). Por el contrario, se mostró desencantado con el cine norteamericano y sus *popes* –que la crítica ha interpretado como rechazo por todo lo que tuviera que ver con los Estados Unidos–. Tenía una pésima opinión de *Lost Horizon* (*Horizontes perdidos*, 1937) de Frank Capra (1897-1991), ya que observaba que su utopía constituía un reflejo deformado de la sociedad norteamericana (McBride 699).

Greene fue siempre bastante severo con las transformaciones tecnológicas del medio. Confesaba que le decepcionó la irrupción del sonoro, un desengaño provisional como el fin de una forma de arte, o el tecnicolor en sus primeras experiencias en 1935, sobre todo en cómo afectaba a la representación en la pantalla de los rostros femeninos (Greene, *Vías de escape* 61).

El crítico Charles Moeller (1912-1986) señalaba que las formas del cine contaminaron las tramas de sus novelas como si se tratara de películas literarias: “su técnica cinematográfica da a los cuadros sucesivos un poder de sugestión incomparable” (335). Del mismo modo, subyace el planteamiento de una literatura determinada por la imagen, como confesó a Marie-Françoise Allain (1945-): “capto con el ojo móvil de la cámara más que con el aparato fotográfico que los inmoviliza. En este terreno preciso, creo que el cine me ha marcado considerablemente” (166). Asimismo, distinguía entre la influencia del cine y la de la crítica en periodos concretos de su vida: “el impacto del cine sobre mi manera de escribir procede de los filmes mismos más que de las críticas que hice sobre ellos. Entonces mi interés por el cine era muy vivo. Hoy ha desaparecido prácticamente (...). Quizá porque aprendemos mejor de un arte que coincide con un periodo dado de nuestra vida” (Allain 167). Del mismo modo, razonaba que, al igual que la pintura había determinado la narrativa de Walter Scott (1771-1832) y los escritores victorianos, su literatura captaba los elementos cinematográficos: “yo trabajo con la impresión de tener una cámara en la mano que sigue a los personajes en sus movimientos. Entonces todo el paisaje se anima” (Allain 166).

Greene intuía las posibilidades del cinematógrafo a través del protagonismo del narrador: “el escritor ya no era solo el espectador o el crítico de la pantalla grande. De repente, el cine iba a necesitarlo: las películas requerían palabras, aparte de las imágenes” (Greene, *Reflexiones* 291). Conocía las técnicas de la pantalla y discernía entre lo que era entretenimiento y una obra de arte (Parkinson XX). Reflexionó asimismo sobre el rol del escritor tradicional y del guionista cinematográfico y su relación con la cultura de masas: “un novelista –mantenía– quizá escriba para unos cuantos miles de lectores, pero el artista de cine debe trabajar con millones” (Phillips 2).

El cine como principio de decepción

El artículo *The Novelist and the Cinema* partía del desencanto: “todo artículo de corte autobiográfico debiera estar desprovisto de amargura” (Greene, *Reflexiones* 287), ya que, al igual que su literatura, se articulaba sobre un pesimismo lúcido. Se interrogaba sobre la instrumentación literaria del cine, que, lejos de ser un reflejo del original, terminaba convirtiéndose en un espectáculo visual que desplazaba a la palabra mostrando su poderío económico. Con ese comentario se refería a dos producciones de 1956: *Around the World in 80 Days* (*La vuelta al mundo en 80 días*, Michael Anderson) y *War and Peace* (*Guerra y Paz*, King Vidor) basadas en las novelas de Julio Verne (1828-1905) y León Tolstoi (1828-1910). El novelista mantenía al respecto que: “los tiempos de las películas basadas en narraciones

escritas han llegado a su fin (...) si el cine ha de sobrevivir es muy probable que sea como espectáculo circense” (Greene, *Reflexiones* 287).

Greene había defendido el trabajo de los escritores en la industria cinematográfica al ser un medio esencialmente narrativo. Además, instrumentalizaba esa relación, ya que era una alternativa a las estrecheces financieras de los escritores. En este sentido, la crítica literaria lo consideraba como un autor de éxito, pero desde la publicación de su primera novela *The Man Within (Historia de una cobardía, 1929)* hasta la undécima, *The Confidential Agent (El agente confidencial, 1939)*, las tiradas de sus libros habían pasado de dos mil quinientos a tres mil ejemplares (Greene, *Reflexiones* 288). Por ello afirmaba que el cine era para un novelista una lotería que le permitía tener un sueldo de cincuenta libras semanales durante seis semanas y, cuando el trabajo concluía, retornaba al magro sueldo habitual de doce libras (Greene, *Reflexiones* 288).

El escritor ganó su primer premio cuando su agente vendió a la 20th Century Fox su cuarto libro y primer éxito, *Stamboul Train (Tren a Estambul, 1932)*, publicado en Estados Unidos como *Orient Express* (Doubleday, Doran and Co., Garden City, Nueva York). En el prólogo, Greene reflexionaba sobre el agotamiento del literato novel acuciado por ausencia de estímulos y por reveses económicos, que había “elegido ese momento porque corresponde a un periodo de fracaso como escritor” (Allain 15). Confesaría sin rubor que la escribió pensando en que fuera llevada al cine con algo de fortuna (Hitchens 89). Del mismo modo, para el argumento se sirvió de elementos que había visto en la gran pantalla: reescribió el rol del protagonista del libro tras ver en la Oxford University Film Society –que dirigía su hermano Hugh Greene (1910-1987)– la interpretación que Anna Sten (Anna Petrovna Fesak, 1908-1994) hizo de Gruschenka en *Der Mörder Dimitri Karamasoff (Los hermanos Karamazov, Erich Engels y Fedor Ozep, 1931)* (Sherry 410).

El argumento coincidía con filmes ferroviarios como *Roma Express (El rápido Roma, Walter Forde, 1932)* y *Shanghai Express (El expreso de Shanghai, Joseph Von Sternberg, 1932)*, en el que Shanghái Lili (Marlene Dietrich, 1901-1992) perpetuaba su arquetipo de *femme fatale*. Incluso los soviéticos hicieron su película ferroviaria: el documental *Turksib* (Victor Turin, 1929). Además, existían afinidades del libro con el *noir Roma Express (El expreso de Roma, 1907)*, escrito por Arthur Griffith (1838-1908), que apareció reseñado en la antología de la novela policiaca victoriana *The Spy's Bedside Book: An Anthology (El libro de cabecera del espía)* editada por los hermanos Greene en 1957.

En cuanto a *Orient Express (El expreso de Oriente, Paul Martin, 1934)*, la película tenía como referencia *Grand Hotel* (Edmund Goulding, 1932), una de las primeras producciones que utilizó un relevante número de estrellas. Pese a ello, al escritor le pareció un fiasco en el que todo había fallado: la dirección, la fotografía, el argumento e incluso él mismo al permitir su rodaje; de todo el proceso, su única consolación fue el cheque que le enviaron. Greene la definió como la peor película con argumento ferroviario de la época y una adaptación irregular del libro, aunque apuntaba que no fue tan mala como la producción realizada por la BBC en 1962 (Greene, *Vías de escape* 28).

Greene cobró algo más de mil quinientas libras y recordaba: “me permitieron al menos seguir escribiendo sin tener que buscarme otro puesto de trabajo hasta que me topé con un segundo premio en 1934, cuando la Paramount adquirió *Un arma en venta* por 2.500 libras” (Greene, *Vías de escape* 289). El libro tardaría ocho años en ser adaptado, en *This Gun for Hire (El cuervo, Fran Tuttle, 1942)*, protagonizada

por Alan Ladd (1913-1964) y Veronica Lake (1922-1973). El autor sostenía que, pese a no ser cantidades relevantes, le permitieron vivir con desahogo. Asimismo, Greene extendía esta consideración a William Faulkner (1897-1962) y Ernest Hemingway (1899-1961), cuyas adaptaciones habían corrido una suerte similar, y que, al igual que él, tendrían los mismos motivos para estar agradecidos con el medio.

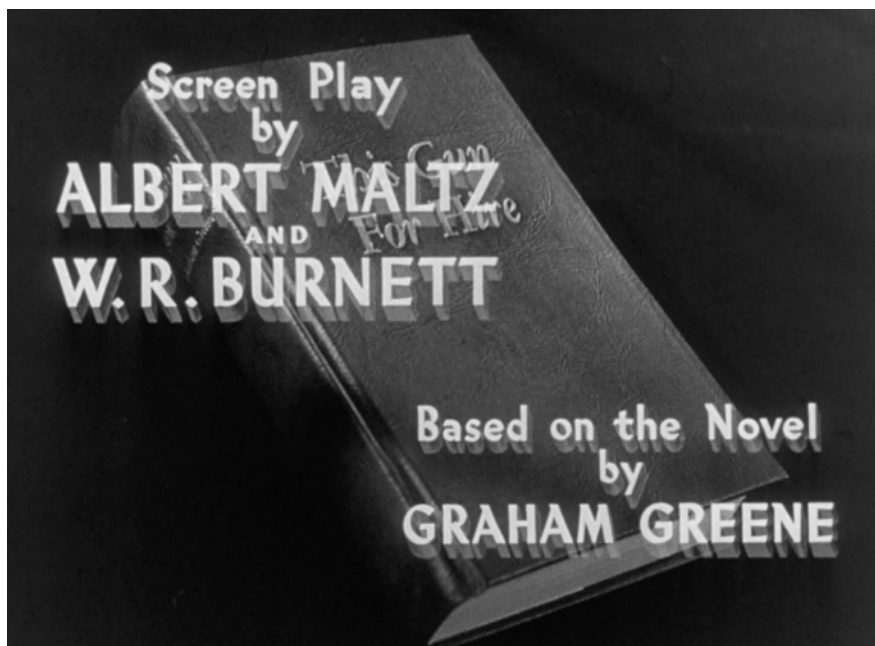


Figura 1. *This Gun for Hire* (*El Cuervo*, Fran Tuttle, 1942). Paramount Pictures.

El novelista mantenía que lo que le interesaba a la industria no era la obra literaria sino los derechos de autor, con lo cual el escritor debía venderlos y olvidarse de su adaptación. Mencionaba que los contratos con las productoras eran draconianos y tenían tantas cláusulas que se asemejaban a bocetos de novelas y, una vez firmados, los derechos del escritor se convertían en los del productor. Según Greene, el productor tenía potestad para cambiar todo lo que se le antojara: “si le apetece puede convertir la tragedia que uno ha escrito a propósito de los judíos del East End londinense en una comedia musical que se desarrolla en Palm Springs” (Greene, *Vías de escape* 289). El escritor irónicamente recomendaba,

mejor vender la novela y no entrar en connivencia, tal como uno jamás se presta a colaborar en una masacre. Al vender la novela tal cual, directamente, uno al menos se ahorra la ambigua tarea de emplear palabras en una causa en la que no cree, palabras que por otra parte hay que respetar, ya que son nuestro medio de vida; tal vez sean incluso nuestro principal motivo para estar vivos (Greene *Vías de escape* 294).

En este punto enumeraba las adaptaciones de sus libros de las que se sentía desencantado. Además, coincidía en que dos de ellas habían sido realizadas por reputados directores como John Ford (1894-1973) y Joseph L. Mankiewicz (1909-1993).

Ford adaptó *The Power and the Glory* (*El poder y la gloria*, 1940), que había tenido un ensayo previo sobre la persecución religiosa en el México de Plutarco Elías Calles (1877-1945), *The Lawless*

Roads (Caminos sin ley, 1950): “en las páginas 127 y subsiguientes se encuentra el germen de mi novela *El poder y la gloria*” (Greene, *Caminos sin ley* 7). En ese sentido, aceptar el encargo del ensayo y viajar al México postrevolucionario convergía con la idea de evasión cinematográfica, la huida de una existencia anodina y el “miedo al aburrimiento” (Greene, *Una especie de vida* 115), “viajar, aunque solamente fuera de forma vicaria como crítico de cine, equivalía a explorar la provincia de la imaginación, la región de la incertidumbre, en donde uno desconoce el camino a seguir” (Adamson, en *Reflexiones* 17).



Figura 2. *The Fugitive (El fugitivo, John Ford, 1947)* Argosy Pictures.

Considerada como una sus mejores novelas y la primera de la serie teológica⁵, *El poder y la gloria* relataba la historia de un cura alcoholizado con una hija ilegítima que pretendía redimirse a través de la fe. La novela tuvo una fría acogida cuando fue publicada; recuperó la atención de la crítica diez años después cuando aumentaron sus ventas. En Estados Unidos se había publicado en marzo de 1940 con una tirada de dos mil ejemplares en The Viking Press, que la tituló *The Labyrinthine Ways (Los caminos laberínticos)*. La novela se convirtió en *The Fugitive (El fugitivo, 1947)*, una controvertida adaptación que decepcionó a crítica y público y que casi terminó con Argosy, la productora fundada por John Ford y Merian C. Cooper (1893-1973), aunque el director de Maine la consideró como una de sus mejores películas.

El escritor fue muy crítico con la adaptación: “su alcoholismo había desaparecido, y el hijo ilegítimo [...] pasó a ser el bastardo del comisario de policía que persigue al sacerdote. Uno termina por

⁵ Las otras dos obras teológicas son *The Heart of the Matter (El revés de la trama, 1948)* y *The End of the Affair (El final del affaire, 1951)* adaptada por primera vez en la versión homónima de Edward Dmytryk (1908-1999) de 1955, protagonizada por Deborah Kerr (1921-2007), Van Johnson (1916-2008), John Mills (1908-2005) y Peter Cushing (1913-1994) y, posteriormente, en la versión de Neil Jordan (n. 1950) de 1998 con Julianne Moore (n. 1960), Ralph Fiennes (n. 1962) y Stephen Rea (n.1946) en los papeles protagónicos.

acostumbrarse a estas cosas” (Greene *Reflexiones* 290). El novelista solo había escuchado críticas terribles del filme (Mcbride 296), que definió en 1979 como “una parodia completa de mi libro” (Gallagher 327). Por su parte, John Ford y el guionista Dudley Nichols mantuvieron su consideración de que su adaptación no traicionaba al libro⁶.

En cuanto a *The Quiet American* (*El americano imposible*, 1955), adaptada por Mankiewicz en 1958, fue una de las obras que más transformaciones sufrió desde la novela al guion y de ahí a la pantalla, lo que provocaría un enfrentamiento público entre el novelista y el cineasta. En cualquier caso, esos cambios fueron premeditados, ya que Mankiewicz había construido una carrera basada en la solidez argumental de novelas y obras de teatro. Además, provenía de una familia de escritores: su hermano Herman Mankiewicz (1897-1953) había sido el guionista de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), que ha tenido una aproximación reciente en *Mank* (David Fincher, 2020).



Figura 3. *The Quiet American* (*El americano tranquilo*, J. L. Mankiewicz, 1958). United Artists.

Greene consideró el filme como un ataque personal que tergiversaba premeditadamente la historia: “el libro se basaba sobre un conocimiento de Indochina mucho más estrecho del que tenía el director norteamericano y yo tengo la vanidad suficiente para pensar que el libro pervivirá más que la incoherente película de Mankiewicz” (Greene, *Reflexiones* 290). Si bien es cierto que *El americano tranquilo* es uno de los filmes más irregulares del director, en el que no todas las piezas del rompecabezas coinciden (Crowther 129), hay que juzgarla dentro del contexto político y cultural de la Guerra Fría, donde las

⁶ *El poder y la gloria* supuso el comienzo de una serie de estudios sobre el sacerdocio en la obra de Greene, a cargo de Leopoldo “Poldo” Durán Justo (1917-2008). Durán dedicó dos tesis doctorales a la obra del escritor, *The Priesthood in the Writings of Graham Greene* (*El sacerdocio en los escritos de Graham Greene*, King’s College de Londres, 1972), publicada como *La crisis del sacerdote en Graham Greene* (1974), y *El sustrato teológico en los escritos de Graham Greene* (Complutense de Madrid). Asimismo, le dedicó los libros *Estudio sobre “El poder y la gloria”* (1981), *Graham Greene: amigo y hermano* (1994) y *Los médicos con Graham Greene* (1998). Los viajes que Durán y Greene realizaron por la península Ibérica han sido estudiados en *Viajes con mi cura. Las andanzas de Graham Greene por España y Portugal* de Carlos Villar Flor (2020) y *El verdadero tercer hombre* de Nuria Verde (2020) –hija de Aurelio Verde, profesor universitario y su chófer– que sirven como contrapunto a los libros de Durán.

superpotencias jugaban al ajedrez sobre el mapamundi y en la que Mankiewicz tomó partido por la causa norteamericana. De hecho, si se visualiza la más reciente *El americano impasible* (Philippe Noyce, 2002), da la sensación de que estamos ante dos argumentos distintos. En la película de Mankiewicz, el punto donde se desarrolla el argumento de la “tercera fuerza” es donde la trama se desvía del original literario y “saca el aguijón del relato de Mr. Greene eliminando el veneno antiamericano de su irónica parábola (...) Mankiewicz se permite cierta vaguedad a la hora de narrar los hechos históricos y concluye su potencial melodrama con un exceso de charla moralista” (Crowther 128).

La adaptación de obras de otros escritores al medio cinematográfico

Para escribir un guion, Graham Greene establecía el mismo proceso creativo que para una novela. En primer lugar, redactaba el texto sin atender a nada que no fuera la sucesión de datos. A la vez, desarrollaba la trama y perfilaba los personajes y, posteriormente, le daba el toque final al guion junto al director o los responsables de la película. En las adaptaciones ajenas, intentaba respetar al máximo el material literario haciendo una síntesis para ajustarse al metraje. Greene diferenciaba el texto literario del fílmico en lo concerniente a los diálogos, puesto que pensaba que sonaban de manera distinta en un libro y en una película.

Su primer guion ajeno fue el libro *The First and the Last* (*El primero y el último*, 1919), obra sensacionalista de John Galsworthy (1897-1933) sobre los errores judiciales del sistema británico, “texto peculiarmente ingrato para una adaptación cinematográfica” (Greene, *Reflexiones* 443), coescrito con el director Basil Dean (1888-1978) y cuyo resultado fue *21 Days Together*, (*21 días juntos*, 1940), producida por Alexander Korda (1893-1956).

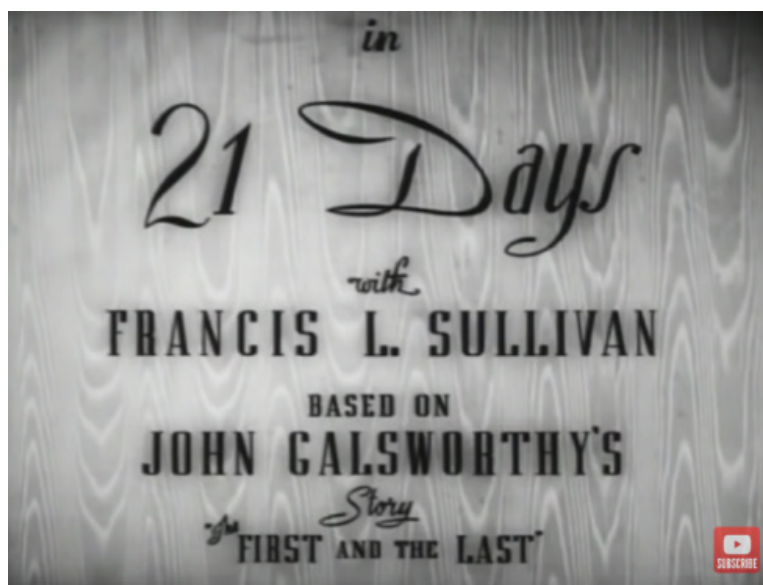


Figura 4. *21 Days Together*, (*21 días juntos*, Basil Dean, 1940). London Films.

La adaptación se realizó con el objetivo de que superara la censura. Pese a su esfuerzo por ajustarse al estándar para esquivarla con los cambios mínimos, el filme fue completamente mutilado por la Oficina de la Censura, puesto que no se podía insinuar que el sistema judicial británico tuviera fallos. El novelista consideró el terrible resultado como algo solo tolerado por la pareja protagonista: “Aquel desafortunado primer intento –escribió– lo aguantaron con buen humor y como si tal cosa Laurence Olivier y Vivien Leigh” (Greene, *Reflexiones* 291).

En enero de 1940 fue muy duro con su adaptación: “A cambio de los dudosos méritos del original los adaptadores han propuesto una serie de coincidencias inverosímiles y de situaciones triviales. Lenta, verbosa, insufriblemente sentimental, la película avanza a trompicones” (Greene, *Reflexiones* 443). Greene señalaba los problemas del guion en las manos de Basil Dean, quien, al igual que Otto Preminger (1905-1986), tenía tendencia a maltratar a los actores centrándose en detalles insignificantes. En su reseña “Mi peor película” (1987, en *Reflexiones*) recordaba que le habían sorprendido las omisiones del guion y, pese a que el filme le había decepcionado, conservaba buenos recuerdos.

Tras la ingrata experiencia de *21 días juntos*, Greene no quiso volver a trabajar en un texto ajeno, pero incumplió su promesa por los generosos honorarios que le ofrecieron por la adaptación de *Saint Joan* de Bernard Shaw (1856-1950), escrita para el Hallmark Hall of Fame en 1923, también denominada *Bernard Shaw's Saint Joan* (*Santa Juana*, 1957). Para el papel protagónico de esta película Preminger hizo una audición a la que llegaron a participar dieciocho mil jóvenes; finalmente, ese rol recayó en Jean Seberg (1938-1979).



Figura 5. *Bernard Shaw's Saint Joan* (*Santa Juana*, Otto Preminger, 1957). United Artists.

La crítica focalizó sus invectivas en la estructura del guion propuesto en comparación con el libro de Shaw. El dramaturgo cuidaba especialmente la introducción para preparar al espectador como antesala de los acontecimientos relatados. Greene, por su parte, insertó y omitió elementos que daban cierta sensación de desorden, sobre todo en la primera parte del filme. Se le reprochó que utilizara el epílogo de Shaw como prólogo para luego retomarlo al final, en donde coincidió únicamente en las últimas palabras de Juana de Arco. Greene defendió su adaptación por la inclusión del epílogo y también “porque conserva una cierta responsabilidad hacia el autor, al tiempo que reduce la pieza de tres horas y media

a una película de menos de dos horas de duración” (Greene, *Reflexiones* 291). La crítica la calificó unánimemente como un proyecto fallido por el guion y por utilizar a una actriz novel con actores de la experiencia de John Gielgud (1904-2000) y Richard Widmark (1914-2008).

Los guiones de Graham Greene

Gracias a la escritura de guiones, el novelista entendió que hacer una película, lejos del aislado mundo del creador literario, era atender a un colectivo en el que participaban cientos de personas, y en el que el escritor era, en su opinión, el más importante, de los engranajes.

Pese a las críticas negativas que había realizado sobre las películas de Korda, el productor de origen húngaro le propuso escribir un filme en 1936. Korda lo convocó y le preguntó si tenía alguna historia entre manos. Greene improvisó un argumento policiaco que se iniciaba con un personaje en un andén al que le caía un hilo de sangre. Cuando el productor le reclamó que continuara, el novelista le dijo que tenía que apuntalar el argumento, por lo que se dedicó durante ocho semanas a escribir una historia que se transformó en “la peor producción de Korda y la que menos éxito tuvo” (Aresté 242). Interpretada por John Mills (1908-2005), *The Green Cockatoo* (*La cacatúa verde*, William Cameron Menzies, 1937) fue una de las adaptaciones más deficientes de su carrera.

Por otra parte, Graham Greene defendió con vehemencia la adaptación de *Brighton Rock* (*Brighton, parque de atracciones*, 1938) en la película homónima de 1947, de la Associated British Picture Co., dirigida y producida por los gemelos John (1913-1985) y Roy Boulting (1913-2001). El guion lo firmó con Terrence Rafferty, si bien es cierto que nunca trabajaron juntos, debido a que el libreto inicial fue de Rafferty y las correcciones finales de Greene. La intervención del escritor justifica la fidelidad del argumento y que las variaciones entre novela y película estuvieran aprobadas por él, e incluso, que contribuyeran a mejorar el filme sin traicionar el espíritu de la novela.

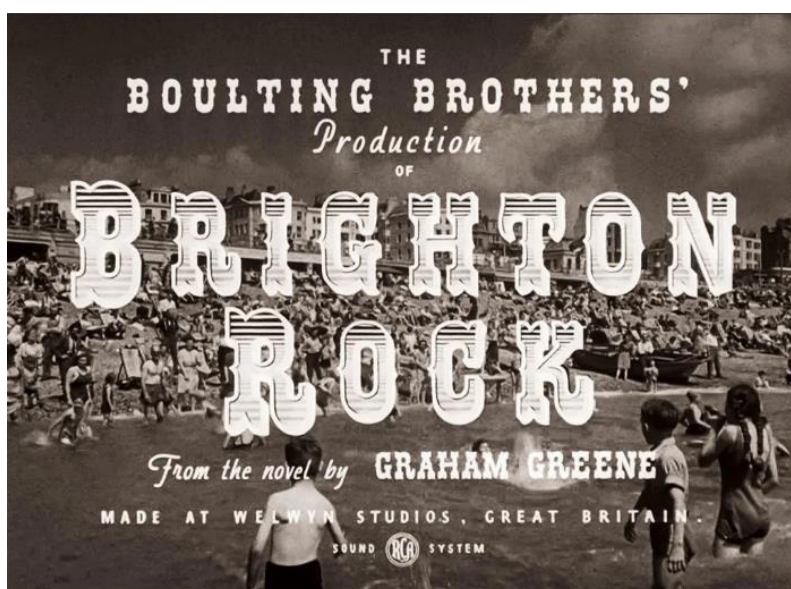


Figura 6. *Brighton Rock* (*Brighton, parque de atracciones*, John Boulting, 1947). Charter Film Productions, Associated British Picture Corporation (ABPC).

Greene consideraba que la colaboración con los Boulting fue satisfactoria, ya que le dieron protagonismo al guion y el novelista fue asesor en el rodaje. El problema estuvo determinado, una vez más, por la intervención del *British Film Censor*: “el censor obró de forma tan absurda como siempre; en efecto, hizo trizas el guion. A golpe de tijera” (Greene, *Reflexiones* 202), concentrándose en eliminar diálogos de temática religiosa y las disquisiciones metafísicas que ocupan gran parte del relato. En este sentido, la omisión del mensaje final de Pinkie a Rose grabado en el disco es fundamental.

Brighton Rock planteaba un *noir* británico con un estilo violento, despiadado y autónomo de las producciones norteamericanas. A este respecto fue esencial la preocupación por trasladar los ambientes y el ritmo del relato a la filmación. La película reprodujo no solo el Brighton vacacional, sino los callejones angostos y los paupérrimos interiores de las casas que reflejaban fidedignamente la situación económica de la Inglaterra de posguerra. Del mismo modo, construye una relación entre el ritmo narrativo y su trasvase en la pantalla. A partir de la primera frase: “Hale supo que querían asesinarlo cuando llevaba tres horas en Brighton” (Green, *Brighton Rock* 9), se iniciaba un frenesí argumental que se trasladó a la filmación, y en el que la condición sonora y visual de la escenografía hizo que André Bazin (1918-1958) definiera a la película como *ultracinematográfica*. La verosimilitud ambiental de *Brighton Rock* se revisaría en producciones que buscaban un carácter británico como *Get Carter* (*Asesino implacable*, Mike Hodges, 1971), basada en la novela homónima de Ted Lewis (1940-1982).

Brighton Rock estuvo condicionada por sus referencias metacinematográficas como su título, *Brighton Rock: The Young Scarface*, que hacía referencia al clásico norteamericano *Scarface* (*Scarface, el terror del hampa*, Howard Hawks, 1932). Por su parte, Richard Attenborough (1923-2014) releía el papel de Peter Lorre (1904-1964) en *M* (*M, el vampiro de Düsseldorf*, Fritz Lang, 1931) con el que compartía afinidades interpretativas como reflejaban sus *stills* –fotos fijas–.

Una de las motivaciones de la novela era la redención del protagonista, puesto que el libro tenía un importante trasfondo teológico. Como escribía el novelista: “Los Pinkie son los genuinos Peter Pan: están condenados a una niñez vitalicia. Hay en ellos algo de ángel caído, una moralidad que perteneció a otros ámbitos. Los perseguidos por la justicia conservan en su corazón el sentido de la justicia profanada” (Greene, *Vías de escape* 75). Asimismo, Charles Moeller apostillaba que *Brighton Rock* “deja entrever el mundo del pecado que empaña para siempre la inocencia de los niños” (Moeller 336).

La diferencia entre la novela y la película estaba al final, y surgió de la colaboración entre el novelista y los directores. Mientras en el libro Rose, interpretada en la película por Carol Marsh (1926-2010), se encamina “al peor de los horrores”, en la película el final queda abierto con la audición del disco rayado, un giro argumental que había aparecido en el montaje teatral de 1943 de Frank Harvey (1885-1965). Greene lo insertó con la idea de que el espectador pudiera pensar que en una futura intervención Rose descubriera la verdad “sin que se alcance a saber si se trata del colmo de la clemencia o el cinismo” (Montiel 60), o trasladar el amargo final sin traicionar el espíritu del libro. Además, esa intervención estaba motivada por la amenaza de la censura. El añadido que enfocaba la cruz fue de John Boulting, que argüía: “el público sabe lo que ha dicho Pinkie en el disco y la imagen final del crucifijo es una reflexión irónica sobre la fe de Rose, cuya religiosidad es demasiado ingenua” (Bertinetti y Volpi 113). Pese a reticencias con la elección del reparto, el novelista quedó satisfecho con la adaptación. *Brighton Rock* es uno de los clásicos del *noir* británico; tuvo una ambiciosa revisión en 2010 por parte de Rowan Joffe (1973-), cuyo resultado queda muy lejos del original.

Dos películas con Carol Reed y una producción extravagante

Las malas experiencias con Alexander Korda cambiarían radicalmente con la intervención de Carol Reed (1906-1976). Además del fiasco de sus colaboraciones, Greene había sido muy duro en sus críticas con el productor de origen húngaro; no solo afirmaba que no le gustaban sus películas, sino que lo acusaba de reproducir los peores estereotipos del cine norteamericano (Parkinson XXVIII).

Al igual que en *Brighton Rock*, Greene defendió las producciones que hizo con Carol Reed, cuyos éxitos mitigaron sus fracasos previos. Pese a considerar que dominaba el oficio de guionista, cuando colaboró con Reed se hizo consciente de sus carencias, ya que trabajaron codo a codo en *The Fallen Idol* (*El ídolo caído*, 1948) y *El tercer hombre*. Greene reconoció que mejoró como escritor de cine gracias a Reed: “tuve la inmensa suerte de trabajar con un espléndido director que sabía controlar tanto a los actores como a la producción” (Greene, *Reflexiones* 293).

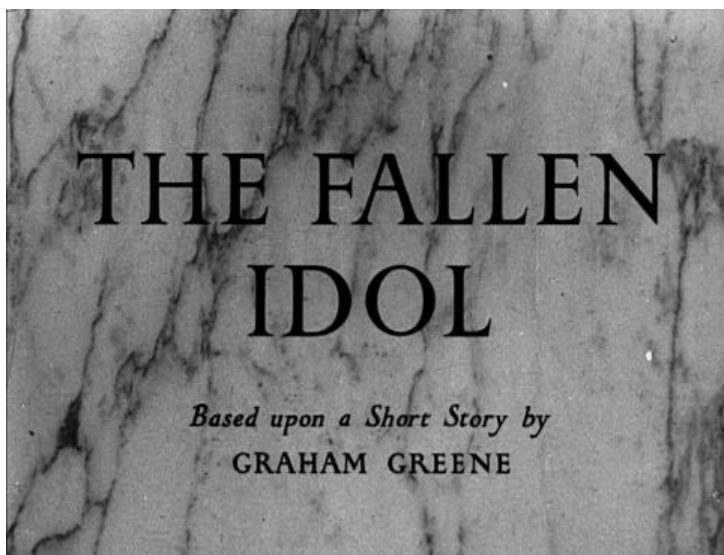


Figura 7. *The Fallen Idol* (*El ídolo caído*, Carol Reed, 1948). London Films.

El ídolo caído estaba basado en su relato breve *The basement room* (*La habitación del sótano*, 1935). Su particularidad es que el protagonismo de la historia lo asume un niño influenciado que carece de afectos familiares y remite a la desgraciada infancia del escritor. La prodigiosa imaginación del muchacho es capaz de interpretar erróneamente elementos accidentales con acciones premeditadas. En este sentido, el filme se convierte en una secuencia de distintos puntos de vista, elaborados para crear suspense, que se intensifican con el transcurrir de la historia. El concepto de culpa y salvaguarda de una actitud moralmente reprochable articulan la filmación. *El ídolo caído* tuvo una buena aceptación entre crítica y público, y Carol Reed y Graham Greene fueron nominados en las categorías de dirección y mejor guion adaptado de los premios de la Academia⁷.

⁷ “Carol Reed es el único director que conozco que posee un punto de vista particular acerca de la comprensión humana, una extraordinaria intuición del punto de vista de una determinada parte, precisión de corte y de montaje y, por último, la capacidad de comprender las preocupaciones de un escritor y la habilidad para juzgarlo” (Bertinetti y Volpi 121-122).

La asociación entre Greene, Reed y Korda continuaría en *El tercer hombre*, una producción decisiva amplificada por la presencia de Orson Welles y, en menor medida, por la intervención de David O. Selznick (1902-1965). En cualquier caso, se trata de un filme clave en la historia del cine en cuyo análisis no nos detendremos. El propio Welles ha considerado que, exceptuando su pequeña aportación: “la historia se debe a Graham Greene, alguien con quien es imposible competir. Y la idea básica, pese a que nunca se acreditó como suya, fue de Alex Korda” (Bogdanovich 250).

Graham Greene mostró reticencias a los cambios del guion realizados por Reed en el filme, aunque el disenso terminó con el éxito de la película. La idea fue de Korda, quien le encargó al escritor un libreto ubicado en la Viena de posguerra. En este caso, la novela homónima sería posterior al guion y, como apunta Greene en el prólogo del libro, “no fue escrito para ser leído [...] nunca pretendió ser más que la materia prima para una película” (Greene, *El tercer hombre* 9-11). Welles aceptó participar en la filmación a cambio de escribir los diálogos; la conocida frase de la noria del Prater es suya y no de Greene, que posteriormente la incluyó en la novela⁸.



Figura 8. *The Third Man* (*El tercer hombre*, Carol Reed, 1944). London Films.

El trabajo con Reed convirtió a Greene y a Korda en grandes amigos: “no había escritor que Alex admirara más que Graham y poca gente que le gustara más, un sentimiento que era recíproco por parte de Graham, quizá porque ambos tenían un carácter sardónico” (Korda 197).

⁸ “Y no te sientas tan pesimista... Al fin y al cabo, no es tan horrible. Tú sabes lo que ha dicho este individuo: en Italia, durante treinta años, bajo los Borgia, tuvieron guerras, terror, asesinatos y derramamiento de sangre... pero produjo Miguel Ángel, Leonardo da Vinci y el Renacimiento. En Suiza tuvieron amor fraternal, quinientos años de democracia y paz. ¿Y qué produjeron?... el reloj de cuco” (Bogdanovich 251).

The Novelist and the Cinema concluye con la mención a *The Stranger's Hand* (*La mano del extranjero*, 1954), una coproducción italo-británica en la que Greene participó como productor. Fue una aventura dirigida por Mario Soldati (1906-1999) y protagonizada por Trevor Howard (1913-1988) y Alida Valli (1921-2006), con los que había coincidido en *El tercer hombre*. La película suponía otra aproximación al cine de espionaje sobre el hijo de un agente del MI5 secuestrado por el servicio secreto yugoslavo mientras buscaba a su padre. Con referencias bien conocidas por el escritor –había sido reclutado por su hermana para el servicio secreto al menos entre 1941 y 1944–, la narración había tenido un origen peculiar. Greene había escrito los dos primeros capítulos para un concurso de imitadores de Graham Greene convocado por el *New Statesman* en el que había quedado segundo y Mario Soldati lo convenció para que acabara la historia, sobre la que el novelista Giorgio Bassani (1916-2006) y el guionista Guy Elmes (1907-1998) completaron el guion original.

El equipo se dedicó a días de diversión y asueto en Italia hasta que por problemas técnicos y financieros se complicó un rodaje que no era adecuado para un escritor que carecía del “optimismo ciego que tiene el cineasta” (Greene, *Reflexiones* 293). La película fue un fracaso.

Conclusiones

La vida y la literatura de Graham Greene estuvieron determinadas por el cine. Los lugares que contempló en la pantalla durante su infancia y adolescencia se convertirían en escenarios de sus novelas y parte de sus argumentos cinematográficos tuvieron referencias autobiográficas. Del mismo modo, el cine fue durante su época universitaria una obsesión que desafiaba el condicionamiento de la ruleta rusa en la que se había convertido su juventud, y le sirvió como un medio para escapar de una vida angustiosa, evadir los procesos tortuosos de la creación literaria y, como sus viajes, para huir a los espacios en conflicto de todo el planeta.

El estudio de las películas y de los métodos de trabajo de los grandes directores le llevó a la crítica, pero su trabajo trascendió la simple reseña filmica para interrogarse sobre las posibilidades expresivas del medio, las relaciones entre literatura y cine y el papel de los escritores en esa industria cultural.

Greene observaba que, pese a que el cine es un procedimiento textual, el papel de los escritores en él era cada vez más residual. De la posibilidad de ser uno de los estamentos determinantes en la configuración de la cultura cinematográfica, escritores y guionistas eran desplazados por una retórica que aniquilaba lo narrativo estableciendo una visualidad basada en la vacua exhibición de recursos económicos. De hecho, la centralidad del escritor en el proceso de creación fue algo que reivindicó y que tantos sinsabores le provocaron en su relación con maestros como Ford y Mankiewicz, entre otros. Una experiencia que se repetiría constantemente y que se desplazaría de la adaptación y la escritura de guiones a su incursión como productor, que anticiparía otras experiencias que tenían como misión controlar la adaptación sin que el escritor fuera eliminado del trasvase entre ambas disciplinas.

Las adaptaciones de su obra le produjeron escasas satisfacciones y enfados de por vida. Pero dentro de esa vorágine temperamental de sentimientos encontrados, Greene agradecía que el cine le hubiera permitido escribir desahogadamente y vivir con cierta despreocupación al principio de su carrera literaria. De hecho, redactó el artículo en un momento de madurez en el que reconocía que el cine le había

hecho la vida más fácil. Finalmente, se preguntaba si la televisión acabaría con el cine; tal vez, en ese caso, el nuevo medio beneficiaría a los escritores como antes. Analizando pros y contras consideraba que no tenía derecho a quejarse, puesto que el cine le había permitido dedicarse a la literatura.

Implicaciones éticas: El autor declara que no hubo implicaciones éticas en la redacción del artículo.

Financiación: Fondos de Investigación del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM).

Conflicto de intereses: El autor declara que no hubo conflicto de intereses en la redacción del artículo.

Referencias

Allain, Marie-Françoise. *Graham Greene. El otro y su doble*. Caralt, 1982. Impreso.

Aresté, José María. *Escritores de cine*. Espasa, 2006. Impreso.

Bertinetti, Paolo, y Gianni Volpi. *Effetto Greene. Graham Greene y el cine*. Bulzoni, 1990. Impreso.

Biskind, Peter. *Mis almuerzos con Orson Welles. Conversaciones entre Henry Jaglom y Orson Welles*. Anagrama, 2015. Impreso.

Bogdanovich, Peter. *Ciudadano Welles*. Grijalbo, 1994. Impreso.

Crowther, Bosley. "The Quiet American". *El cine de Joseph L. Mankiewicz*. Editado por Michael Barson, Cult Books, 2021, pp. 127-129. Impreso.

Donald, James, Anne Friedberg, y Laura Marcus (Eds.). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernist*. Princeton University Press, 1998. Web. 1 de diciembre de 2022. https://monoskop.org/images/7/77/Donald_Friedberg_Marcus_eds_Close_Up_1927-1933_Cinema_And_Modernism.pdf

Durán, Leopoldo. *Estudio sobre "El poder y la gloria"*. Caralt, 1981. Impreso.

Gallagher, Tom. *John Ford. El hombre y su cine*. Akal, 2009. Impreso.

Geduld, Harry. *Los escritores frente al cine*. Fundamentos, 1997. Impreso.

Gimferrer, Pere. *Cine y literatura*. Seix Barral, 1999. Impreso.

Greene, Graham. *Caminos sin ley*. Criterio, 1953. Impreso.

- . *Brighton Rock*. Asteroide, 2022. Impreso.
- . *El final del affaire*. Epílogo de Mario Vargas Llosa. Asteroide, 2019. Impreso.
- . *El revés de la trama*. Asteroide, 2020. Impreso.
- . *El tercer hombre*. Edhasa, 1998. Impreso.
- . *En tierra de nadie*. Prólogo de David Lodge. Edición y epílogo de James Sexton. Seix Barral, 2008. Impreso.
- . *Reflexiones*. Editado por Judith Adamson, Prensa Ibérica, 1990. Impreso.
- . *The Graham Greene Film Reader: Reviews, Essays, Interviews & Film Stories*. Editado por David Parkinson. Applause Theatre Books, 2000. Impreso.
- . *The Pleasure-Dome. The Collected Film Criticism 1935-1940*. Editado por John Russell Taylor, Seckler & Warburg, 1972. Impreso.
- . *Una especie de vida*. Seix Barral, 1987. Impreso.
- . *Vías de escape*. Seix Barral, 1990. Impreso.
- Hitchens, Christopher. *Amor, pobreza y guerra*. De Bolsillo, 2011. Impreso.
- Korda, Michael. *Alexander Korda. Una vida de ensueño*. T&B, 2003. Impreso.
- McBride, Joseph. *Tras la pista de John Ford*. T&B, 2001. Impreso.
- Moeller, Charles. *Literatura del siglo XX y cristianismo. Vol. 1*. Gredos, 1970. Impreso.
- Montiel, Alejandro. “La oración de Maurice Bendrix. Graham Greene y el cine”. *La madriguera*, vol. 23, 1999, pp. 60-62. Web. 29 de diciembre de 2022. <https://riunet.upv.es/handle/10251/41817>
- Phillips, Gene. *Graham Greene: The Films of His Fiction*. Teachers College Press, 1974. Impreso.
- Sánchez Noriega, José. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós, 2000. Impreso.
- Sherry, Norman. *The Life of Graham Greene. Volume One 1904-1939*. Jonathan Cape, 1989. Impreso.
- . *The Life of Graham Greene. Volume Two 1939-1955*. Jonathan Cape, 1994. Impreso.
- Verde, Nuria. *El verdadero tercer hombre*. El Viento, 2020. Impreso.