



LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD  
Estudios en homenaje a  
Juan Bravo Castillo

Coordinadores:  
Hans Christian Hagedorn  
Silvia Molina Plaza  
Margarita Rigal Aragón

SERIE  
HOMENAJES



# **LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD**

**Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo**



# **LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD**

**Estudios en homenaje a  
Juan Bravo Castillo**

**Hans Christian Hagedorn  
Silvia Molina Plaza  
Margarita Rigal Aragón**  
(coords.)



---

Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha  
Cuenca, 2020



**LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD**  
**ESTUDIOS EN HOMENAJE A JUAN BRAVO CASTILLO**

Margarita Alfaro Amieiro  
Antonio Ballesteros González  
Antonio Barnés Vázquez  
Jesús María Barraión  
Esther Bautista Naranjo  
Juan Antonio Belmonte Marín  
Claude Benoit Morinière  
Lourdes Carriedo López  
Asunción Castro Díez  
José Manuel Correoso Rodenas  
Claude Duée  
José María Fernández Cardo  
Ángel Galdón Rodríguez  
Tagirem Gallego García  
Antonio García Martínez  
Pedro Jesús Garrido Picazo  
Marta Giné Janer  
Beatriz González Moreno y Fernando González Moreno  
Fátima Gutiérrez  
Hans Christian Hagedorn  
Juan Herrero Cecilia  
Clara Janés  
Alejandro Jaquero Esparcia

María Isabel Jiménez González  
Isabel López Cirugeda  
Celia López González y Silvia Molina Plaza  
José Manuel Losada  
Juan Agustín Mancebo Roca  
Elena E. Marcello  
Ricardo Marín Ruiz  
Rocío Martínez Prieto  
Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo  
José Antonio Millán Alba  
Montserrat Morales Peco  
Jean Muñoz  
María Dolores Picazo  
María Teresa Pisa Cañete  
Francisco Javier del Prado Biezma  
Ignacio Ramos Gay  
Àngels Santa  
Santos Sanz Villanueva  
Alfredo Segura Tornero  
Lydia Vázquez

**Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón  
(coords.)**



Juan Bravo Castillo

LITERATURA, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo / Margarita Alfaro Ameiro... [et al.] ; coordinadores, Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón. – Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020

640 p. ; 24 cm.– (Homenajes ; 12)

ISBN 978-84-9044-403-0

1. Literatura - Historia y crítica I. Alfaro Ameiro, Margarita. II. Hagedorn, Hans Christian, coord. III. Molina Plaza, Silvia, coord. IV. Rigal Aragón, Margarita., coord. V. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. VI. Título VII. Serie

89 (09)

DS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – [www.cedro.org](http://www.cedro.org)), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © de los textos e imágenes: sus autores.
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección HOMENAJES n.º 12.

Diseño de la colección:

C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha).



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-403-0 (Edición impresa)

I.S.B.N.: 978-84-9044-404-7 (Edición electrónica)

D.O.I.: [http://doi.org/10.18239/homenajes\\_2020.12.00](http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.12.00)

D.L.: D.L. CU 82-2020

Composición: Compobell

Impresión: Byprint

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

## ÍNDICE

<b>Palabras para Juan Bravo</b> .....	15
<i>Clara JANÉS</i>	
<b>Prólogo</b> .....	17
<i>Hans Christian HAGEDORN, Silvia MOLINA PLAZA y Margarita RIGAL ARAGÓN</i>	
<b>Tabula gratulatoria</b> .....	35
<b>I. Filología Francesa</b> .....	39
Fatima Mernissi : l'art de raconter et la conquête du bonheur au féminin . . . .	41
<i>Margarita ALFARO AMIEIRO</i>	
Marguerite Yourcenar et l'Argentine. Ponts et passerelles littéraires . . . . .	53
<i>Claude BENOIT MORINIÈRE</i>	
Alain-Fournier y los restos del naufragio . . . . .	65
<i>Lourdes CARRIEDO LÓPEZ</i>	
Racine, María Teresa de Austria y <i>La Ninfa del Sena (opera prima)</i> . . . . .	77
<i>José María FERNÁNDEZ CARDO</i>	
La femme indienne au regard de Pierre Loti : des personnages « décor » à la bayadère Balamoni . . . . .	89
<i>Tagirem GALLEGO GARCÍA</i>	
Màrius Torres, traducteur de poésie française . . . . .	99
<i>Marta GINÉ JANER</i>	

Le décor mythique d'un « vent Paraclet » : de la Prusse-Orientale à l'île du Pacifique dans l'imaginaire tourniérien . . . . .	113
<i>Fátima GUTIÉRREZ</i>	
Albert Camus, un escritor humanista de proyección universal: su relación con España y con la cultura española . . . . .	125
<i>Juan HERRERO CECILIA</i>	
Algunas reflexiones sobre el porqué de la originalidad . . . . .	141
<i>José Antonio MILLÁN ALBA</i>	
Napoleón, leyenda negra y dorada en la literatura francesa del Romanticismo	151
<i>Montserrat MORALES PECO</i>	
Mme de Staël, un primer hito europeísta en la historia moderna del diálogo intercultural . . . . .	173
<i>María Dolores PICAZO</i>	
Le théâtre de Dulcinée Langfelder : intime, universel et féminin . . . . .	187
<i>María Teresa PISA CAÑETE</i>	
Vuelta a Tipasa (volver al naturalismo es, siempre, volver al mundo grecolatino) . . . . .	201
<i>Javier del PRADO BIEZMA</i>	
À la recherche de l'idéal chez George Sand . . . . .	223
<i>Àngels SANTA</i>	
Maupassant en <i>Une femme coquette</i> como esencia del cine de Godard . . . . .	231
<i>Alfredo SEGURA TORNERO</i>	
La comédie mélancolique chez Marivaux : <i>La double inconstance, La fausse suivante, La Dispute</i> . . . . .	239
<i>Lydia VÁZQUEZ</i>	
<b>II. Filología Hispánica</b> . . . . .	253
La imagen del río y su raíz simbolista. Algunos casos de su empleo en la poesía española desde la generación del 50 hasta los inicios del siglo XXI . . . . .	255
<i>Jesús María BARRAJÓN</i>	
Viaje con Cervantes (I): la ruta de Don Quijote en el siglo XXI . . . . .	271
<i>Esther BAUTISTA NARANJO</i>	
Lecturas posmodernas de la materia legendaria y mítica en la narrativa de Luis Mateo Díez y José María Merino . . . . .	293
<i>Asunción CASTRO DíEZ</i>	
Antonio Muñoz Molina: semblanza de un melómano . . . . .	309
<i>Antonio GARCÍA MARTÍNEZ</i>	

Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso . . . . .	325
<i>Elena E. MARCELLO</i>	
<i>Stultorum infinitus est numerus</i> : el humanismo filológico en la Edad Moderna española a través de <i>El Quijote</i> . . . . .	339
<i>Rocío MARTÍNEZ PRIETO</i>	
Manuel Longares: primera impresión . . . . .	347
<i>Santos SANZ VILLANUEVA</i>	
<b>III. Filología Inglesa</b> . . . . .	363
La influencia de Edgar Allan Poe en Japón: Edogawa Rampo . . . . .	365
<i>Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ</i>	
William Gilmore Simms y Flannery O'Connor: rescatando los fantasmas del Sur . . . . .	375
<i>José Manuel CORREOSO RODENAS</i>	
La construcción de la verdad en <i>Nineteen Eighty-Four</i> . . . . .	389
<i>Ángel GALDÓN RODRÍGUEZ</i>	
The Use of Space in Edgar Allan Poe's Science Fiction . . . . .	399
<i>María Isabel JIMÉNEZ GONZÁLEZ</i>	
Análisis formal de los relatos de Dorothy Parker . . . . .	415
<i>Isabel LÓPEZ CIRUGEDA</i>	
La recepción de <i>Strangers on a Train</i> de Patricia Highsmith en España . . . . .	429
<i>Celia LÓPEZ GONZÁLEZ</i> y <i>Silvia MOLINA PLAZA</i>	
Ciudad y literatura: Nueva York como paradigma en la literatura norteamericana . . . . .	453
<i>Ricardo MARÍN RUIZ</i>	
Posthumanidad y ciencia-ficción: El mito de la inmortalidad en la era digital . . . . .	469
<i>Ángel MATEOS-APARICIO MARTÍN-ALBO</i>	
La marioneta ecuestre en el teatro actual: Autenticidad y etología dramática en <i>War Horse</i> (2007) . . . . .	479
<i>Ignacio RAMOS GAY</i>	
<b>IV. Otras perspectivas</b> . . . . .	493
Metáforas contemporáneas de Dios . . . . .	495
<i>Antonio BARNÉS VÁZQUEZ</i>	
<i>Salambó</i> y los inicios de los Estudios Fenicios y Púnicos . . . . .	509
<i>Juan Antonio BELMONTE MARÍN</i>	

Un essaim d'abeilles irritées : Une approche psychanalytique de la « Rima LXIII (68) » de Gustavo Adolfo Bécquer et une proposition de traduction française . . . . .	525
<i>Claude DUÉE</i>	
<i>Barcarola. Revista de creación literaria: 40 años de entrega a la difusión de la cultura</i> . . . . .	539
<i>Pedro Jesús GARRIDO PICAZO</i>	
El viaje pintoresco: España a través de Charles Davillier y Gustave Doré . . .	553
<i>Beatriz GONZÁLEZ MORENO y Fernando GONZÁLEZ MORENO</i>	
Los molinos de viento del <i>Quijote</i> en el jazz . . . . .	565
<i>Hans Christian HAGEDORN</i>	
El camino hacia la dignificación de la pintura en el <i>Trecento</i> italiano: de Dante a Cennini . . . . .	591
<i>Alejandro JAQUERO ESPARCIA</i>	
Révolution de l'image à l'avènement de la Modernité . . . . .	603
<i>José Manuel LOSADA</i>	
Graham Greene crítico cinematográfico . . . . .	613
<i>Juan Agustín MANCEBO ROCA</i>	
Le « caciquisme », héritage d'Amérique Latine, comme forme de gouvernance traditionnelle . . . . .	625
<i>Jean MUÑOZ</i>	

# GRAHAM GREENE CRÍTICO CINEMATOGRAFICO

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA

Universidad de Castilla-La Mancha

[http://doi.org/10.18239/homenajes\\_2020.13.41](http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.13.41)

Graham Greene fue crítico de cine unos seis años. Sus reseñas no eran buenas. No eran ingeniosas, ni divertidas, ni originales. Solo eran inteligentes, sencillas, corrientes. Si quieres ser un crítico interesante tienes que tener un poco de chispa. Te puedes equivocar, pero tienes que interesar. Estamos todos en el mismo negocio. Nuestro deber es entretener al público.

Orson Welles

## 1. INTRODUCCIÓN

Cuando Graham Greene (1904-1991) escribió la segunda parte de sus memorias, *Ways of Escape (Vías de escape, 1980)*, fue bastante crítico con sus reseñas cinematográficas. Al releerlas, cuarenta años después, mantenía que había tenido muchos prejuicios modificados por la nostalgia.

«Nacido como hijo de la era del cine», como lo definió Basil Wright (Falk 1990: 2)<sup>1</sup>, el escritor hizo hincapié en películas que le habían fascinado en su infancia, tales como *Sophy of Kravonia (Sofía de Kravonia, Ernesto Maria Pasquali, 1916)*, que vio en 1911 cuando tenía siete años, en la que le interesó el proceso de reconocimiento de la memoria y la desaparición de la intensidad de las imágenes:

---

1 Versión original inglesa de la cita: «Born a child of the film age». Salvo en aquellos casos en los que se citan libros traducidos al español, todas las traducciones son del autor del presente trabajo, J. A. Mancebo Roca.

Entonces vi mi primera película [...] cuyo argumento me cautivó para siempre: la historia de Anthony Hope sobre una fregona que llega a ser reina. En el momento en que la fregona atravesaba las montañas con su ejército para atacar al general rebelde que había intentado despojar del trono a su marido moribundo, una anciana acompañaba al piano esa travesía, y el toc-toc-toc de las cuerdas desafinadas ha permanecido vivo en mi memoria, mientras que otras melodías se han esfumado de ella; y lo mismo ha ocurrido con el traje de montar gris que llevaba la joven reina. Desde entonces, los Balcanes han sido para mí Kravonia, una zona de infinitas posibilidades (Greene 1990: 82).

Recordaba, del mismo modo, *Tarzán*, que su padre, director de la Escuela Berkhamsted, les había proyectado «bajo la falsa impresión de que era un film educativo y de interés antropológico, y que le hizo recordar el cine con desilusión y suspicacia» (Phillips 1974: 2). Otra de sus alusiones estaba relacionada con el edificio del New Cinema, «con su torre verde morisca, de discreto tamaño, pero que a nosotros nos parecía el colmo del lujo pretencioso y de mal gusto» (Greene 1987: 11).

La crítica de cine fue una más de las complejas y tortuosas actividades relacionadas con la gran pantalla en su condición de novelista, guionista, actor, asesor y productor esporádico. El incuestionable éxito de las dos primeras y, sobre todo, la de ser un autor cuyas adaptaciones cinematográficas apuntalaron su enorme éxito como novelista —ningún escritor contemporáneo ha sido tantas veces adaptado—, han convertido sus reseñas cinematográficas en una de sus actividades menos reconocidas. Pese a ello, constituyen un acervo determinante para comprender una carrera literaria condicionada por el cine y que influyó decisivamente en la construcción de sus escritos: «su técnica cinematográfica da a los cuadros un poder de sugestión incomparable» (Moeller 1970: 335).

En su adolescencia le preocupaba la autonomía de una forma artística que se estructuraba, hasta ese momento, como una prolongación en imágenes de la literatura. Filmes como *Broken Blossoms* (*Sombras ominosas*, David Wark Griffith, 1919), *Brumes d'Automne* (*Brumas de otoño*, Dimitri Kirsanoff, 1929) y *Der Student von Prag* (*El estudiante de Praga*, Paul Wegener, 1913) le llevaron a confiar en obras que atraparán la historia y tuvieran un desarrollo realista. Le entusiasmaron producciones que fueron determinantes en el periodo del cine mudo tales como *El anillo de los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924), *Metropolis* (*idem*, 1926) y *Warning Shadows* (*Schatten - Eine nächtliche Halluzination*, Arthur Robinson, 1922), y de las que décadas después recordaba escenas completas. Destacó las películas de René Clair y los maestros soviéticos Eisenstein, Pudovkin y

Dovjenko. Quedó profundamente impresionado por el tremendismo de *Tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933), que consideró «una honesta y horrible película libre de propaganda» (Phillips 1974: 7)<sup>2</sup>. Por el contrario, *Horizontes perdidos* (*Lost Horizon*, Frank Capra, 1937) le pareció una película fallida: «no hay nada que diga más sobre el carácter de los hombres que sus utopías» (McBride 2004: 699). En cuanto a los actores le desagradaba la artificiosidad de Greta Garbo, a quien comparó con una yegua árabe, y fue uno de los primeros críticos que ensalzó a Ingrid Bergman: «hasta ahora ¿qué estrella ha surgido por primera vez en la pantalla internacional con una luz que brilla en la punta de la nariz?» (Greene 1990: 62).

## 2. *THE OXFORD OUTLOOK, THE SPECTATOR Y NIGHT AND DAY*

A la crítica llega a partir de su perpetuo desencanto existencial, esta vez con la vida universitaria. En 1922, ese aburrimiento y esa decepción le llevaron, junto a su hermano pequeño Hugh, a frecuentar la Oxford University Film Society, así como a la lectura compulsiva de la revista cinematográfica *Close Up* (1927-1933), dirigida en Suiza por Kenneth Macpherson y Bryher (Annie Winifred Ellerman), y en la que colaboraban, entre otros, Marc Allégret y Vsévolod Pudovkin. En ella pudo conocer artículos sobre el montaje de Serguéi Eisenstein y elaborados trabajos sobre los procesos cinematográficos. Fue un periodo de asistencia regular a salas de proyección como el *Super-Cinema* y *Electra Palace* —«de un lujo y una extravagancia que ya nunca volveremos a ver» (Greene 1990: 60)—, donde le cautivaron las estructuras narrativas, los ángulos de cámara y los cortes de montaje, así como otros aspectos técnicos que posteriormente reubicaría en sus escritos en *The Oxford Outlook* y *The Times*. Ese interés por la manera de contar las historias a través del cinematógrafo, que en aquel momento se consideraba una forma narrativa menor, lo trasladaría a su trabajo como narrador. Greene fue considerado un «hombre de cine, un cineasta con conocimiento de las técnicas de la pantalla y pronunciadas ideas sobre lo que constituiría un buen entretenimiento y una obra de arte» (Parkinson 2000: xx)<sup>3</sup>.

Desde febrero de 1925 ejerció la crítica cinematográfica en *The Oxford Outlook*, revista universitaria anual que el propio escritor dirigía, a través de la cual conoció a su mujer Vivien Dayrell-Browning, por las matizaciones de índole religiosa que le realizó sobre una reseña. Tras la publicación de su primera novela, *The Man Within* (*Historia de una cobardía*, 1929) y la escasez de recursos económicos para mantener a su esposa e hijos, Greene se convirtió en crítico literario de *The Spectator*

---

2 Versión original de la cita: «An honest and hideous picture free from propaganda».

3 Versión original de la cita: «Greene was “a film man”, a cineaste with a considerable knowledge of screen techniques and pronounced ideas on what constituted both good entertainment and successful art».

entre 1935 y 1939 —que abandonaría cuando llegó a editor literario—. Comentaría tres películas semanales, unas cuatrocientas películas en total:

Cuatro años y medio viendo películas bastantes veces a la semana [...], un modo de vida que adopté voluntariamente desde una perspectiva del entretenimiento. Más de cuatrocientas películas —y supongo que habrían sido muchas, muchas más si en esa época no hubiese tenido otras obsesiones—, cuatro novelas que tenía que escribir, sin olvidar un libro de viajes que me llevó durante meses a México (Greene 1972: 1)<sup>4</sup>.

De nuevo, su maltrecha situación económica lo convirtió en coeditor de la revista *Night and Day* junto a John Marks desde julio a diciembre de 1937, por lo que las reseñas de películas y libros se multiplicaron exponencialmente. Greene se ocupó de la crítica de cine, Evelyn Waugh de la literaria, la teatral fue de Elisabeth Bowen, Oscar Lancaster fue el crítico de arte y Hugh Casson se ocupó de la arquitectura. Colaboraron además Herbert Read, Malcolm Muggeridge y James Thurber, entre otros. Esta aventura editorial tuvo vida efímera y final abrupto debido a las polémicas críticas del escritor.

La permanencia en el mundo artificioso entre cine y literatura, al igual que los personajes de ficción que creaba, le llevaron a declarar que su vida se había desarrollado con más personajes imaginarios que con personas de carne y hueso: «en el transcurso de sesenta y seis años, he vivido casi tanto tiempo con personajes imaginarios como con hombres y mujeres reales [...] las únicas historias que puedo recordar vagamente son las que yo he escrito» (Greene 1987: 9). En cualquier caso, el cine y su crítica fueron motivo de diversión, de huida de los problemas que lo atenazaban como creador literario:

Esas películas eran una vía de escape: una huida del infernal problema que me creaba en el capítulo seis un personaje que se negaba obstinadamente a adquirir vida, una evasión de una hora y media de la inexorable melancolía que abrumba al novelista cuando lleva demasiados meses recluido en su propio mundo (Greene 1990: 60).

La crítica iba más allá del entretenimiento ya que sus textos fueron reflejo de su filosofía personal, cargados de solemnidad y cinismo, y en los que distinguía una

---

4 Versión original de la cita: «Four and a half years of watching films several times a week [...], a way of life which I adopted quite voluntary from a sense of fun. More than four hundred films —and I suppose there would have been many many more if I had not suffered during the same period from other obsessions— four novels had to be written, not to speak of a travel book which took me away for months to Mexico».

parte visual y otra literaria. Fue un juez áspero, heterodoxo y sin contemplaciones, lo que le creó bastantes contratiempos que arrastraría durante toda su trayectoria. Adolecía de conservadurismo técnico y estético: «le gustaban las películas mudas, le gustaban las viejas películas populares, pero tenía una reacción instintiva a todo lo nuevo o a lo que no era tradicional» (Parkinson 2000: XIX)<sup>5</sup>.

Fue severo con la aparición del cine sonoro. Como escribió en «Film Aesthetic» y «Film Technique» para *Close Up*: «me espantó la aparición de las películas habladas (me parecían el fin del cine como obra de arte)» (Greene 1990: 61), una reacción que lo alineaba con las opiniones de Murnau o Chaplin, que creyeron que el sonoro suponía un atentado a las conquistas visuales del cine y su independencia de la palabra. Greene comentaba, acerca del cine: «Del silencio proviene su propia y peculiar técnica de interpretación, y en las producciones la belleza debe emerger no del fluir de las sílabas, sino de imágenes visuales; no de las palabras habladas, sino del pensamiento sugerido» (Aresté 2006: 231)<sup>6</sup>. Consideraba que el sonido y el color hacían más popular el cinematógrafo y más vulgares las películas, aunque su juicio varió cuando comprendió su aportación al discurso narrativo: «es curioso que fuera una película policiaca con Chester Morris la que me convirtió al cine sonoro: en aquella película adquirí conciencia por primera vez de los sonidos elegidos; hasta entonces, cada suela de zapato rechinaba y todo picaporte crujía» (Greene 1990: 61). Atacó la irrupción del color cuando empezó a conquistar el espectro cinematográfico; en 1935 escribió: «el tecnicolor hace estragos en los rostros de las mujeres; todas, jóvenes y viejas, tienen la misma piel saludable y curtida por la intemperie» (Greene 1990: 61) que calificó como «technihorror» (Greene 1972: 10).

Su trabajo crítico estuvo jalonado por experiencias que lo humanizaban. Confesó que a veces se dormía durante las proyecciones, aunque en otras ocasiones la asistencia a los pases de prensa podía provocarle gran expectación. Se interrogó por el papel de crítico de cine y su relevancia: «me pregunto a veces si los críticos de cine se toman suficientemente en serio» (Geduld 1972: 155). Consideraba que la profesión de crítico pertenecía a un engranaje en el que la opinión se convertía en un factor más de la publicidad de la película: «hacer reseñas de esta manera no aporta nada al cine. El crítico simplemente se suma a la atmósfera de corrupción retórica vaga, publicidad pagada, al ambiente general de Gran Negocio sin escrúpulo».

---

5 Versión original de la cita: «He liked the silent films, he liked the old popular films, but he also had an instinctive reaction to what was new or what was not so traditional».

6 Versión original de la cita: «From silence springs its own peculiar technique of acting and productions in which beauty must emerge not from the roll of syllables but from visual images, not from spoken words but from suggested thought».

los» (Parkinson 2000: 406)<sup>7</sup>. Incluso se inquirió sobre su papel, en el mismo artículo, «¿Es esto crítica?» («Is it Criticism?»), publicado en *Sight and Sound* en 1936:

La crítica de cine es un compromiso, y lo es más que ninguna otra forma de crítica, excepto quizá la novela. El crítico, al igual que la película, se supone que debe entretener, y el gran público no está interesado en tecnicismos. El lector espera una serie de declaraciones dogmáticas: está satisfecho, como los miembros de la Book Society, con que le digan qué es bueno y qué es malo. Si coincide lo suficiente con el crítico, se queda contento. Nunca se le ocurre preguntarse por qué un crítico consideraba buena determinada película, y otra, mala, como tampoco se le ocurre interrogarse sobre sus propios gustos [...]. No hace falta negar que los libros y las películas de entretenimiento popular para las clases medias cumplen una muy útil función social, mientras se reconozca que esta función social no tiene nada que ver con arte del cine ni con el arte de la ficción literaria. Con lo que no estoy de acuerdo es la idea de que sea tarea del *crítico* ayudar a las películas para cumplir una función social. La labor del crítico debe estar dedicada al arte (Parkinson 2000: XXI, 404-405)<sup>8</sup>.

La postura de Greene fue muy negativa con respecto a lo que reseñaba. Incluso su minuciosidad le llevó a trascender la crítica dirigida al gran público para centrarse en la estética del cine en artículos más eruditos tales como «A Film Technique: Rhythms of Space and Time», publicado en *The Times* el 12 de junio de 1927.

### 3. FUNCIÓN Y FUTURO DEL CINE

Pero su opinión, al igual que su literatura, era siempre más compleja (Hitchens 2011: 90). Creía que el cine podría abordar temas espinosos, introducir matices en los personajes y argumentar tramas complejas. Entendía que el cometido fundamen-

---

7 Versión original de la cita: «Reviewing of this kind contributes nothing to the cinema. The reviewer is simply adding to the atmosphere of graft, vague rhetoric, paid publicity, the general air of Big unscrupulous Business».

8 Versión original de la cita: «Film criticism, more than any other form of criticism except perhaps that of the novel, is a compromise. The critic, as much as the film, is supposed to entertain, and the great public is not interested in technicalities. The reader expects a series of dogmatic statements: he is satisfied, like any member of the Book Society, with being told what is good and what is bad. If he finds himself often enough in agreement with the critic, he is content. It never occurs to him to ask why the critic thought this film good and that film bad, any more than it occurs to him to question his own taste [...]. One need not deny to either books or films of popular middle-class entertainment a useful social service, as long as it is recognized that social service has nothing to do with the art of cinema or the art of fiction. What I object to is the idea that it is the *critic's* business to assist films to fulfil a social function. The critic's business should be confined to the art».

tal del cine era el entretenimiento y distinguía entre su aplicación como espectáculo de masas y la de la literatura: «Debemos aceptar su popularidad como una virtud, pero no apartarnos de él [del cine] como de un vicio [...]. Un novelista quizá escriba para unos cuantos miles de lectores, pero el artista de cine *debe* trabajar para millones» (Phillips 1974: 2)<sup>9</sup>. Le preocupaba que la popularidad del cinematógrafo coartara la posibilidad de la creación de películas de interés estético a favor de un producto de consumo masivo que buscara el beneficio económico máximo.

Otra de sus líneas argumentales fue el concepto de un cine poético heredado de la idea pergeñada por Chéjov: «solamente en las películas en las que se aplica la descripción de Chéjov pueden ser definidas como películas poéticas» (Phillips 1974: 3)<sup>10</sup>, considerando el término «poético» como:

«el poder de sugerir valores humanos. [...] la fotografía por sí misma no puede crear cine poético. Por sí misma solo puede crear cine artístico [...]. *Hortobagy*<sup>11</sup> [...] causaba la impresión de que estábamos viendo [...] la vida tal como es. [...] pero *Song of Ceylon* del Sr. Basil Wright<sup>12</sup> [...] contiene más de aquello que estamos buscando, cierta crítica implícita en las imágenes, la vida tal como es incluyendo indicaciones sobre la vida como debería ser» (Phillips 1974: 4)<sup>13</sup>.

Los primeros ejemplos de cine poético, de un cine que causara un efecto más profundo en el espectador, los encontró en *Greed* (*Avaricia*, Erich von Stroheim, 1924) y *A woman of Paris* (*Una mujer de París*, Charles Chaplin, 1923). Para ilustrarlo escogió la película *Fury* (*Furia*, Fritz Lang, 1936) en la que por primera vez el argumento incorporaba un noticiario cinematográfico como prueba de un juicio. En su columna de *Night and Day* del 4 de noviembre de 1937 escribía: «Muy de vez en cuando una película veraz y de valor trágico consigue de alguna manera salir de Hollywood para llegar a la gran pantalla. Nadie lo puede explicar... Jehová está

---

9 Versión original de la cita: «We have got to accept its popularity as a virtue, not turn away from it as a vice [...]. The novelist may write for a few thousand readers, but the film artist *must* work for the millions».

10 Versión original de la cita: «Only in films to which Chekhov's description applies shall we find the poetic cinema».

11 *Hortobagy* (1936) es una película de George Hoellerer.

12 *The Song of Ceylon* (1934) es un documental de Basil Wright.

13 Versión original de la cita: «the power to suggest human values. [...] photography by itself cannot make poetic cinema. By itself it can only make arty cinema. [...] *Hortobagy* [...] did leave the impression that we were seeing [...] life as it is. [...] but Mr Basil Wright's *Song of Ceylon* [...] contained more of what we are looking for, criticism implicit in the images, life as it is containing the indications of life as it should be».

dormido, y cuando despierta se encuentra con que tiene una *Furia* en sus manos [...]. La poesía se había deslizado en ella» (Phillips 1974: 4)<sup>14</sup>.

#### 4. CRITICA Y DISCORDIA

Fustigó al cine británico al que consideraba la trastienda de Hollywood: «detestaba su servil reproducción de los peores aspectos de Hollywood y la timidez de sus intentos de encontrar una voz verdaderamente nacional» (Parkinson 2000: xxviii)<sup>15</sup>. Pese a que le gustaban *The Four Feathers* (*Las cuatro plumas*, Zoltan Korda, 1939) o *The Real Glory*, (*La jungla en armas*, Henry Hathaway, 1939), le molestaban sobremanera las producciones de Alexander Korda, al que consideraba un húngaro que hacía películas en Inglaterra ajeno a cualquier concepto inglés, poniendo en duda su capacidad para hacer buenas producciones: «Es un gran publicista, por supuesto, es el Victor Gollancz de la gran pantalla. Solo un gran publicista habría podido hacer tantas películas insulsas e indiscutiblemente malas como si fueran una sucesión de grandes obras maestras... No, no creo en el talento de Alexander Korda para las películas» (Parkinson 2000: xxxi)<sup>16</sup>.

Pese a los reproches, fue Korda quien le propuso escribir guiones para su productora. Su primer guión, *Green Cockatoo* (*La cacatúa verde*, William Cameron Menzies, 1937), lo definió como «la peor producción de Korda» (Greene 1990: 68). Finalmente existió una gran afinidad entre ellos que trascendió el ámbito profesional: «no había escritor que Alex admirara más que a 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 2003: 197). Como contrapunto a la desconfianza primigenia, las colaboraciones entre Alexander Korda y Graham Greene son parte de la historia del cine.

Debido a una confianza que le hizo a su mujer, sabemos que fue entusiasta de *The Lodger. A Story of the London Fog* (*El enemigo de las rubias*, Alfred Hitchcock, 1929). A partir de ahí, las relaciones con la obra y el director no fueron las mejores. Fue uno de los escasos críticos que denostó su filmografía. Le desagradó *The 39 Steps* (*39 escalones*, 1935), a la que le achacaba «un deficiente sentido de la realidad» (Greene 1990: 62). En un artículo para *Fortnightly Review*

---

14 Versión original de la cita: «Occasionally a film of truth and tragic value somehow gets out of Hollywood onto the screen. Nobody can explain it... Jehovah is asleep, and when he awakes he finds he's got a *Fury* on his hands [...]. The poetry had crept in».

15 Versión original de la cita: «He detested its servile replication of Hollywood's worst traits and the timidity of its attempts to find a truly national voice».

16 Versión original de la cita: «He's a great publicist, of course, the Victor Gollancz of the screen. Only a great publicist could have put over so many undistinguished and positively bad films as if they were a succession of great masterpieces... No, I can't believe that Alexander Korda's talent is for the films».

de marzo de 1936, mantendría que las películas de Hitchcock eran melodramas que no le convencían:

Sus películas se componen de una serie de breves y divertidas situaciones melodramáticas: el botón del asesino caído en la mesa de bacarrá; las manos del organista estrangulado que prolongan las notas de la iglesia vacía... Construye esas situaciones engañosas con gran superficialidad (sin prestar atención a las incoherencias, a los cabos sueltos, a los absurdos psicológicos) y después olvida: no significan nada, o conducen a nada (Greene 1990: 62).

Durante toda su vida no solo criticó al realizador inglés, sino que hizo sus ataques extensibles a todos aquellos que ensalzaban su obra como, por ejemplo, a François Truffaut. Entre el director y el escritor se generó una animadversión que les impediría cualquier proyecto cinematográfico posterior. Greene se negó a colaborar en el guion de *I confess* (*Yo confieso*, 1953) y le negaría los derechos de adaptación de *Our Man in Havana* (*Nuestro hombre en la Habana*) que adaptaría finalmente Carol Reed en 1958.

Sus pasionales críticas le dieron más de un disgusto. Recordaba que le llegaron sobres con excrementos y tuvo una importante demanda de la Twentieth-Century-Fox por su crítica en *Night And Day* de *Wee Willie Winkie* (*La mascota del regimiento*, John Ford, 1937), que supuso un escándalo al mantener que Shirley Temple, que tenía nueve años, seducía en la pantalla como si fuera una adulta. «Yo había sugerido —escribía Greene— que Shirley Temple poseía cierta coquetería diestra en atraer a los hombres maduros» (Greene 1990: 63), lo que le valió una denuncia de la actriz por mediación de la productora. La polémica alcanzó los medios nacionales y el escritor le dedicó bastante espacio en sus memorias en las que transcribió íntegramente el fallo judicial.

Tampoco con John Ford las cosas mejorarían. Hizo una desafortunada crítica de *Young Mr. Lincoln* (*El joven Lincoln*, John Ford, 1939) que justificó por las alarmas antiaéreas el 3 de septiembre de 1939. Las críticas a Ford pasaron del papel a la animadversión por la adaptación cinematográfica que el director hizo de la novela *The Power and the Glory* (*El poder y la gloria*, 1940) titulada *The Fugitive* (*El fugitivo*, 1947), una de sus películas más controvertidas y que enfureció de por vida al escritor.

## 5. DE LA CRÍTICA AL GUION CINEMATOGRAFICO

Como el propio Greene escribió, de la crítica de cine al guión cinematográfico solo había un paso. Fue, de nuevo, su situación económica la que le llevó a considerar el mercado de los guiones; «ese año, 1931, —escribe— por primera y última

vez en mi vida me puse deliberadamente a escribir un libro para agradar que, con suerte pudiera llevarse al cine» (Hitchens 2011: 89). Escogió una intriga con algo de orientalismo, situó la acción en un tren, la novela funcionó y se le abrieron las puertas del cine. Un año después la Twentieth-Century-Fox le pagó 1.738 libras por los derechos de la novela *Tren a Estambul* (*Stamboul Train*, 1932), que interesó a los estudios americanos y británicos, aunque no tuvo nada que ver con su adaptación a la pantalla con el título de *Orient Express* (1934) —también titulada *Stamboul Express*—. La película estaba influenciada por el éxito de otra película, *Grand Hotel* (Edmund Gouling 1932), primer «all star film» en el que conocidas estrellas compartían el cartel de la misma:

El diablo sabe vigilar sus intereses, y con *Orient Express* logré ambos propósitos, aunque la venta de derechos cinematográficos parecía por entonces un sueño imposible, puesto que antes de terminar mi libro, Marlene Dietrich había interpretado *El expreso de Shanghai*, los ingleses habían hecho *El expreso de Roma* y hasta los rusos habían producido su película ferroviaria *Turksib*. La película perpetrada por la Twentieth-Century-Fox con mi novela fue la última y peor de la serie, aunque no tan mala como una producción televisiva hecha después por la BBC. (Greene 1990: 28).

Su llegada al cine como guionista fue el fin de su trabajo como crítico. Fue una actividad que reconoció que le produjo más sinsabores que la crítica cinematográfica, pero a la vez, le permitió la independencia económica necesaria para consagrarse a la literatura. Por otra parte, su éxito como novelista estuvo condicionado por las relaciones con el cinematógrafo en todos sus aspectos. Incluso su propia concepción literaria variaría hacia una escritura para ser vista, como en el caso de *El tercer hombre* (Greene 1998: 9). El enorme éxito de la película le llevó a una oscura reflexión: la de haber escapado de su prisión escribiendo guiones cinematográficos que, en este caso concreto, solo lo condujeron a una prisión más lujosa.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARESTÉ, José María (2006): *Escritores de cine. Relaciones de amor y odio entre doce autores y el celuloide*, Espasa, Pozuelo de Alarcón (Madrid).
- BISKIND, Peter (2015): *Mis almuerzos con Orson Welles. Conversaciones entre Henry Jaglom y Orson Welles*, Anagrama, Barcelona.
- FALK, Quentin (1990): *Travels in Greenland. The Cinema of Graham Greene*, Quartet Books, Londres.
- GEDULD, Harry M. (1997): *Los escritores frente al cine*, Fundamentos, Madrid.

- GREENE, Graham (1972): *The Pleasure-Dome. The Collected Film Criticism 1935-1940* (ed., John Russell Taylor), Secker & Warburg, Londres.
- GREENE, Graham (1984): *En busca de un personaje*, Bruguera, Barcelona
- GREENE, Graham (1987): *Una especie de vida*, Seix Barral, Barcelona.
- GREENE, Graham (1990): *Vías de escape*, Seix Barral, Barcelona.
- GREENE, Graham (1998): *El tercer hombre*, Edhasa, Barcelona.
- HITCHENS, Christopher (2011): *Amor, pobreza y guerra*, De Bolsillo, Barcelona.
- KORDA, Michael (2003): *Alexander Korda. Una vida de ensueño*, T&B, Madrid.
- MCBRIDGE, John-Joseph (2004): *Tras la pista de John Ford*, T&B, Madrid.
- MOELLER, Charles (1970): *Literatura del siglo XX y cristianismo* (vol. I), Gredos, Madrid.
- PARKINSON, David (ed.) (2000): *The Graham Greene Film Reader. Reviews, Essays, Interviews & Film Stories*, Applause Theatre Books, Nueva York.
- PHILLIPS, Gene D. (1974): *Graham Greene: The Films of his Fiction*, Teacher College Press, Londres/Nueva York.

