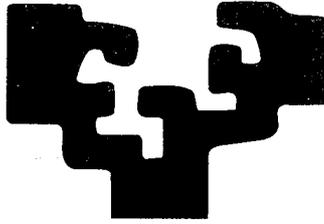


eman ta zabal zazu



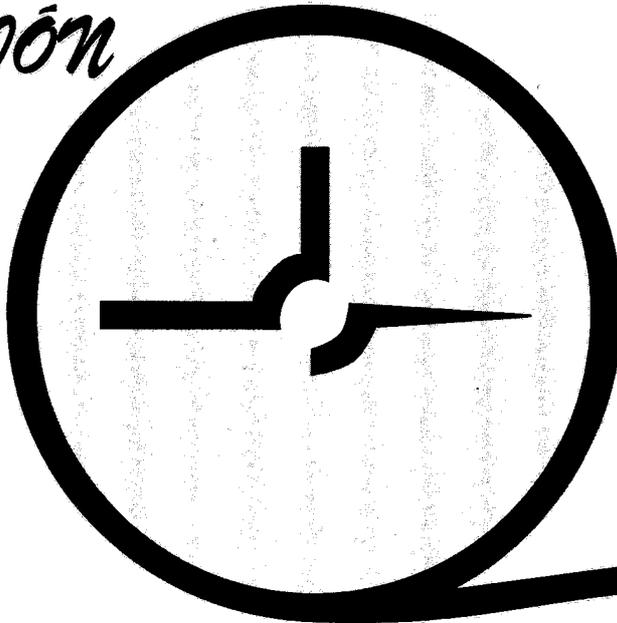
universidad
del país vasco

euskal herriko
unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA Y ALEMANA
INGELES ETA ALEMANIAR FILOLOGI SAILA

TRASVASES CULTURALES:
LITERATURA
CINE
TRADUCCIÓN

2



Eds.: J. M. Santamaría
Eterio Pajares
Vickie Olsen
Raquel Merino

Edita: FACULTAD DE FILOLOGIA
Dpto. Filología Inglesa y Alemana
Imprime: EVAGRAF, S. Coop.
Alibarra, 64 - Vitoria
D. L. VI - 187 - 1997
I.S.B.N. - 84-600-9413-8
Vitoria-Gasteiz 1997

“REBECA” Y “EL MINISTERIO DEL MIEDO” DOS DIMENSIONES DIFERENTES DE ADAPTACIÓN FÍLMICA

Carmen DELTORO

Escuela Oficial de Turismo de Madrid

Según las fuentes de la industria del cine americana más de las tres cuartas partes de los premios (“Academy Award”) concedidos a la mejor película han ido a parar a adaptaciones, concretamente a películas basadas en novelas o historias cortas. Se manejan cifras parecidas con respecto a los premios de los críticos de cine de la ciudad de Nueva York: casi dos tercios de los premios han ido a adaptaciones y de ellas, casi tres cuartas partes estaban basadas en novelas o en historias. En la industria del cine americano la proporción de películas americanas basadas en novelas alcanza el treinta por ciento.

Con respecto a la actitud de escritores, guionistas, cineastas y público en general, la diversidad de opiniones es notoria. Muchos están a favor de la creatividad, de lo nuevo, de la espontaneidad en la generación de nuevas historias para la pantalla, lo cual implica asumir determinados riesgos, como por ejemplo, el éxito de taquilla, sobre todo para los productores americanos que quieren siempre apostar sobre seguro, y o bien financian películas cuyo guión está en sintonía con el público americano, o bien se inclinan por temas sin tanto riesgo como puede ser la adaptación de una novela que el público ya conoce. Claro que siempre queda la duda en este último caso de si la película es mejor que la novela o al revés.

En general es aceptado el hecho de que una adaptación de una novela o historia corta puede ser un éxito en la pantalla. Sin embargo, no todos coinciden en una apreciación positiva de la visualización de la imaginación en el cine utilizando como vehículo un libro escrito para ser leído, pero si aceptamos que las adaptaciones son a la vez posibles y válidas, el siguiente paso es preguntarse cómo un director de cine lleva a cabo el proceso de adaptación de literatura escrita; qué relación tiene la película con la fuente escrita original; qué debe prevalecer en ella. Y finalmente, y probablemente lo más importante de todo: qué tipo de cambios son aceptables. Con respecto a esta última puntualización, habría que tener en cuenta un factor nada desdeñable, la censura, que en determinadas épocas de la historia del cine ha tenido que estar muy presente en la mente, tanto de directores como de guionistas y escritores y que en muchos casos ha forzado a hacer las adaptaciones de las obras literarias en un sentido o en otro, eliminando o soslayando determinados aspectos del guión que pudieran ser susceptibles de ser modificados o suprimidos por el censor de turno.

Para hacer una pequeña reflexión sobre qué son las adaptaciones literarias y cómo se han llevado a la pantalla, he escogido dos películas, ambas adaptaciones

de sendas novelas. *Rebeca* de Daphne du Maurier y *El Ministerio del Miedo* de Graham Greene. En ambas concurren circunstancias interesantes: *Rebeca* no es ningún prodigio literario, hoy día podría ser considerada una perfecta candidata para una telenovela por su trama sensiblera, de personajes buenos y malos, de cenicienta con final feliz en el que triunfa la bondad y donde los ricos indolentes son presentados como personas que no son felices por sus tormentos interiores.

En *El Ministerio del Miedo*, Graham Greene, autor, entre otras, de *El Tercer Hombre*, trata como en la mayoría de sus obras, los temas políticos, morales, éticos, religiosos mezclándolos hábilmente con temas de suspense. En el caso de la novela que nos ocupa, su batalla es contra el nazismo y toma como vehículo una historia de espías en Londres durante la Segunda Guerra Mundial. Fritz Lang se comprometió a dirigir la película basada en esta novela, como parte de su campaña de compromiso antinazi.

Durante el rodaje de *Rebeca*, hubo infinidad de tensiones y discusiones entre el productor Selznick y el director Hitchcock con respecto al enfoque que éste debía dar a la película. Para Selznick, el director debía ajustarse al carácter romántico de la protagonista de du Maurier, de forma que las espectadoras femeninas se sintieran identificadas con la "cenicienta" Mrs. de Winter. Selznick siempre reiteró su deseo de que su intención era preservar la estructura y los personajes de la novela "including all of the little feminine things which are so recognizable and which make every woman say of the heroine "I know just how she feels."¹

Hitchcock, por su parte, despreció la novela desde el primer momento calificándola de "noveau", de literatura femenina, y desde los primeros planteamientos del guión decidió suprimir mucha parte de la novela y modificar muchos de los personajes con la ayuda de su esposa Alma y diversos guionistas intentando aprovechar el esqueleto de la novela para hacer un guión con su sello. A tal efecto, introdujo diversas escenas de humor totalmente ausentes en el texto original y diversos elementos para borrar el espíritu femenino de la novela. Así pues, modificó la esencia de todos los personajes y cuando Selznick leyó el borrador del guión del 3 de junio se quedó horrorizado de lo que, a su juicio, Hitchcock había hecho con la novela original. Ordenó que se le diera un nuevo tratamiento en el que prevalecieran muchos de los elementos de la novela y controló todo el rodaje desde su primera escena hasta la edición final. Después de muchos borradores de guiones, finalmente el 29 de julio de 1939 se aceptó un guión resumen de las ideas comunes y el 7 de septiembre se dió luz verde al guión definitivo, resultado de un toma y daca de ambos.

Selznick no se fiaba de Hitchcock y controlaba a diario los progresos de la película examinando los "footages", asistió en directo a determinadas escenas importantes, como por ejemplo aquella en la que la gobernanta Mrs. Danvers enseña a la nueva Mrs. de Winter los objetos personales de Rebeca, incluyendo su ropa interior, algo que en la novela pasa como una escena nimia y que sin embargo, Hitchcock explota a fondo recreando una de las mejores escenas de la película.

Aunque nunca se menciona, era evidente el lesbianismo subyacente en la novela en la relación Danvers-Rebeca. Esa íntima unión ama-sirvienta sólo necesitaba el toque perverso de Hitchcock para salir a la superficie. Pero esta turbadora relación bordeaba los límites del Código de la Motion Picture Association Production, dirigido entonces por Joseph I. Breen. Al principio, la censura aceptó la estructura de un guión, que con pequeños retoques no pondría en solfa los valores morales de los ciudadanos norteamericanos. En la versión final el censor Breen le previno a Selznick que no admitiría ningún tipo de perversiones ni implícitas ni explícitas.² Se aceptó la relación adúltera de Rebeca con su primo por exigencias de la historia, pero se obligó a cambiar el asesinato de Rebeca por una muerte accidental. También se suprimió toda la descripción de los atributos físicos de Rebeca hecha por Mrs. Danvers y el manoseo de sus prendas interiores, especialmente del camisón. Es posible que entonces Hitchcock -siempre sarcástico- cambiara el diálogo en el monólogo de la gobernanta haciéndola decir que “es un fino camisón bordado por las monjas del convento de Saint-Clair”.

Asimismo, Breen alteró la esencia de algunos personajes. Por ejemplo, el médico abortista fue transformado en una eminencia médica respetable y Maxime de Winter se arrepiente de su acción.³ *

No hay duda de que determinadas obras literarias se transfieren mejor que otras a la pantalla y en general es unánime la opinión de que las novelas se adaptan con mejor fortuna y que, dentro de este género, las más difíciles de adaptar son las llamadas “novelas psicológicas” frente a las más fáciles que podríamos denominar como “novelas de acción” o “entertainments”. Sin embargo, hay numerosos ejemplos de buenas adaptaciones de novelas “serias” y nada comerciales y entre ellas podemos citar *Las uvas de la ira*, *Barry Lindon* o *Muerte en Venecia*, todas ellas ejemplos extraordinarios de estudios psicológicos. La clásica distinción de la obra de Graham Greene entre novelas y “entertainments” siempre se ha debido a que se ha considerado que en sus novelas la intención del escritor era enfocar fundamentalmente a los personajes y sus conflictos interiores, acosados por agonías internas mientras que en sus “entertainments” la fuerza reside fundamentalmente en el argumento. En su novela *The Ministry of Fear* (1943) Greene une estas dos peculiaridades: el conflicto psicológico y la novela de acción; en ella, las líneas que dividen lo real y lo imaginario, el sueño y la realidad, la locura y la cordura, son muy débiles y confusas.

La estructura de la novela está dividida en cuatro partes. En la primera se nos presenta al protagonista, Arthur Rowe, un hombre que mató a su esposa por compasión, lleno de remordimientos. Al comienzo del libro Arthur participa en una feria de caridad en la que por accidente se lleva el primer premio de una rifa, una tarta en la que unos espías al servicio de la Alemania nazi habían colo-

* Cuando Hitchcock fue preguntado si hubiera sido necesario matarlo al final, refiriéndose al personaje Max de Winter, Hitchcock contestó “¿A quien, a Breen? No, no creo”.

cado un microfilm. En la segunda parte Arthur Rowe está internado en una clínica psiquiátrica porque ha perdido la memoria a raíz de la explosión de una bomba. Pero ahora es un "hombre feliz" porque ha olvidado su pasado y también el sentimiento de compasión que le acosa desde su infancia. Esa obsesión es algo difícil de definir para Arthur Rowe, puesto que él mismo no sabe bien por qué ayudó a morir a su mujer, si porque la amaba profundamente o por un sentimiento egoísta de no sufrir con ella. Quizás esta compasión apasionada de Rowe sea una forma de egoísmo, ya que insiste en que el individuo debe asumir la responsabilidad o el derecho sobre los demás sin consultar con Dios. Esto podría implicar una falta de fe y en la novela *The Ministry of Fear* este aspecto no se explora lo suficiente, ya que el libro exhibe las características de un "entertainment" y lo que en los "entertainments" tiene el aspecto de sentido religioso, en las novelas es un tema religioso.⁴

Así pues, Arthur Rowe ha sido absorbido por la compasión, un sentimiento que en algunos casos significa mirarse a sí mismo como superior a los otros:

Just on the level of his eyes was a Roman missal of no particular value... Open it where you would, you came on prayers for deliverance, the angry nations, the unjust, the wicked..."let not man prevail" he read- ... It wasn't only evil men who did these things. Courage smashes a Cathedral, endurance lets a city starve, pity kills...⁵

El sufrimiento y la desgracia le convierten en un prisionero de sus propias emociones y al menor atisbo de desgracia, se siente impelido a ayudar y a implicarse empujado por una fuerza interior incontrolable. Su sentido del compromiso con Dios y con los hombres no tiene unos límites claros y precisos, y sus propios sentimientos exageran el sentido y la dimensión de la piedad, haciendo de él una víctima:

There was something about a fête which drew Arthur Rowe irresistibly, bound him a helpless victim to the distant blare of a band...⁶

La tercera parte comienza con la reorientación de Rowe, quien lentamente descubre cuáles son sus creencias y convicciones y aunque ya no tan obsesionado con el sentido de responsabilidad que le caracterizaba, empieza a ser feliz. Este sentido religioso está más explícitamente retratado en esta novela que en otras obras de "entertainment" de Greene.^{7*}

* Este sentido religioso hizo que Greene tuviera siempre bastantes críticas adversas como escritor y para algunos de sus coetáneos, entre ellos George Orwell, Greene no era un escritor de mente libre debido a la religión católica.

"How many Roman Catholics have been good novelists? Even the handful one could name have been bad Catholics. The novel is practically a Protestant form of art; it is a product of the free mind of the autonomous individual... Good novels are not written by orthodoxy-sniffers, nor by people who are conscience stricken about their own orthodoxy. Good novels are written by people who are *not frightened*"

En la cuarta y última parte, llamada “El hombre completo”, Rowe vuelve con la mujer que le ama, conoce todo su pasado y le acepta.

Para el director de cine austriaco-americano Fritz Lang, aunque católico, el tema religioso más o menos subyacente de las novelas de Graham Greene no fue el motivo de su elección de *Ministry of Fear* para hacer la película del mismo nombre. En principio se encontró con un guión de Seton Miller que le fue impuesto porque, en Hollywood en los años cuarenta, se compraban infinidad de guiones que se quedaban sin leer, así como derechos de autores, siendo esta novela de Greene uno de ellos. Aparentemente a la productora le gustó el título, tomado de un poema de Wordsworth y la fama de Greene como escritor fue suficiente. Pero el título de la novela se refiere en realidad a la habilidad nazi en socavar la fe y la confianza entre los ciudadanos:

They formed, you know, a kind of Ministry of Fear - with the most efficient under-secretaries. It isn't only that they get a hold on certain people. It's the general atmosphere they spread, so that you feel you can't depend on a soul.⁸

Fritz Lang había comenzado su serie de películas antinazis en Hollywood con *Man Hunt* (1944) con un cierto éxito y basada en la novela de Geoffrey Household *Rogue Male*. Hasta ese momento, los estudios de Hollywood habían puesto el veto a hacer películas antinazis para no perjudicar su taquilla y poder seguir vendiendo sus películas a Alemania y países afines, entre ellos a España. Pero el ataque a Pearl Harbour cambió el panorama y el Presidente Roosevelt dio el visto bueno a hacer películas en las que se diera a conocer el tema nazi. Lang entonces tenía una deuda pendiente con Alemania y su Führer con motivo de su renuncia a ser el director de cine del nuevo régimen y subsiguiente exilio a California. Por tanto, en esta película, Lang no tuvo ningún tipo de censura política.

Lang acepta precipitadamente la adaptación de la novela de Greene e intenta cambiar del guión aquello que no le gusta o no se acomoda a sus intenciones. Sus cambios fueron de dos tipos: estructurales y de personajes, aunque respeta todas las características de ambigüedad moral, de duda entre la culpabilidad y la inocencia, muy en la línea de Greene.

Sin embargo, lo que para Greene supone de conflicto religioso interno, en la novela, Lang lo resuelve con el Destino, un concepto que ya manejó con profusión en su etapa alemana, por ejemplo en *Metrópolis* (1926) y que retoma en su etapa americana con *Fury* (1936). Entre sus personajes de moral ambigua es usual encontrar a un inocente involucrado en algo que le es ajeno y quizá con ello Lang se delate inconscientemente. Concretamente en la película *Ministry of Fear* cabría preguntarse si Lang no se identifica con el personaje principal Arthur Rowe a causa del suicidio de su esposa en la vida real. La diferencia es que Greene hace con el personaje de Rowe un desarrollo psicológico muy sutil, algo

ignorado por Lang en la película, en la que sacrifica el complejo retrato psicológico y de introspección interior del protagonista en aras de una película de acción, de espías, de buenos y malos, sin plantearse la ética de las acciones de los personajes.

A tal efecto, Lang modifica la estructura de la novela muy seriamente, algo que Greene siempre le reprochó y que Lang siempre justificó por la premura de los productores y por su interés en transformar una novela de conflicto psicológico, en plena Segunda Guerra Mundial, con Londres y una organización nazi como telón de fondo, en una película de espías, de buenos y malos. Para ello, el comienzo de la película tiene lugar en la institución mental de la que sale Rowe después de un tratamiento psiquiátrico, acontecimiento que tiene lugar en la novela en la segunda parte. Esta transición entre la parte 1 y la parte 2 del libro fue totalmente ignorada por Lang. Al final de la parte 1 se interrumpe la narración por la explosión de una bomba y cuando volvemos a tomar contacto con Arthur Rowe en la parte 2 descubrimos que no estamos seguros de su identidad. Esta parte 2 es fundamental en el desarrollo del pensamiento de Rowe y esto, junto con la transición de la parte 1 a la parte 2 es muy difícil de recoger en una película, así que Lang la elimina completamente. El lector no está seguro de la identidad de Arthur Rowe al pasar a la parte 2, pero el espectador no dudaría y le reconocería enseguida por su aspecto físico. Era un reto muy difícil para cualquier cineasta de la época encontrar un truco cinematográfico equivalente a la estructura literaria de la novela de Greene y Lang no supo o no pudo encontrarlo.

En cambio, Lang aprovecha todas las posibilidades de la novela para sacar el mayor partido posible en lo relativo al suspense y a la acción y así, mientras Greene describe al personaje nazi Poole que intenta recuperar el microfilm en el capítulo "Conversaciones en Arcadia", como un tullido; en la película Lang cambia al tullido por un ciego, contribuyendo así a crear un mayor clima de suspense. A diferencia de la novela donde éste puede tener ciertos tintes de violencia y escenas desagradables, Lang, director sofisticado y elegante, elimina dichos elementos. Un ejemplo es la escena de la confrontación entre Arthur Rowe y Willi Hilfe donde Greene carga las tintas y crea un escenario desagradable, con una persecución en la que los dos personajes pasan entre vómitos de borrachos. Es decir, la aventura que se había planteado como una gesta heroica de guerra, termina en el servicio de caballeros entre orines y olor a amoníaco. Lang modifica esta escena y organiza un tiroteo en el que una bala pasa a través de la cerradura de la puerta ocasionando la muerte del espía nazi. Lang elimina así la visualización de una muerte y de la violencia que ello conlleva y de paso tiene la posibilidad de estudiar técnicamente un plano cinematográfico muy difícil de llevar a cabo.

Lang también cambia la estructura y la psicología de los personajes femeninos adaptándolos a su particular visión de las mujeres: seres adorables a los que hay que enamorar y poseer:

Je crois que Don Juan était un amoureux de la perfection. Il recherchait avec grande difficulté sa contrepartie parfaite. Si je suis sincèrement amoureux d'une fille, je veux tout partager avec elle - nager, skier avec elle - Bon Dieu, il y a un mot allemand qui exprime exactement cela mais que je ne saurais traduire: *Mitteilungsbedürfnis*.¹⁰

Y así, la heroína femenina, que en la novela es una mujer sin grandes atractivos físicos pero inteligente, decidida y con una gran fuerza interior, Lang la convierte en una rubia tonta atrayente. Por otro lado, la pitonisa, Mrs. Bellair, que en la novela es un personaje que pasa desapercibido, en la película tiene gran personalidad y en las escenas en que aparece hay una nota de misterio e intriga. Para el papel de protagonista masculino, Arthur Rowe, fue elegido Ray Milland, un actor inexpresivo, algo que a Lang no le importaba demasiado, pues pensaba que el cine debe ser un cine de directores, no de actores.

Fritz Lang siempre odió los finales felices, sobre todo el de *Fury*:

¿Le gustó el beso del final?

No, *odié* el beso porque creo que no era necesario. Para mí un final perfecto era cuando él dijo “Aquí estoy. No puedo hacer otra cosa. Que Dios me ayude” Se podía haber mostrado un primer plano de Sylvia Sydney -ella se siente muy feliz - él podía mirarla y punto.¹¹

Pero Hollywood casi siempre impuso este criterio en todas las etapas de la historia del cine y con Lang no iba a hacer una excepción. Así ocurrió en *Fury*, donde a pesar de sus deseos, la historia tiene un desenlace amable, y lo mismo sucede con *Ministry of Fear*. Este final feliz de Anna y Arthur en un coche descapotable, sonrientes y enamorados en una escena en la que ella le ofrece un poco de pastel es casi tan forzado como el de *Fury*. Greene en la novela había dejado sin resolver el problema de la felicidad de la pareja asegurando que sólo mediante engaños podrán cimentar su amor:

The anxiety left her face: all that remained was that tense air he had observed before - the air of some one perpetually on guard to shield him... He sat down on the bed and put his hand on her shoulder. “My dear”, he said, “my dear. How much I love you”. He was pledging both of them to a lifetime of lies, but only he knew that.¹²

Otra de las diferencias que se puede percibir es que Greene condena severamente el nazismo y en una conversación entre el enfermero Johns y Arthur afirma lo siguiente:

...the new economic ideas... the hugeness of the dream. It is attractive to men... People with unhappy childhoods, progressive People who learn Esperanto, vegetarians who don't like shedding blood...” “But Hitler seems to be shedding plenty.”¹³

Así pues, Greene tiene una actitud de condena más definida y radical que Lang, aunque nunca se destacó por ningún tipo de compromiso personal ni en público ni en privado.¹⁴ * Lang, por su parte, presenta los hechos criminales de los nazis sin preguntarse por qué y es muy posible que su actitud ante el nazismo no fuera consecuencia de una determinada postura ideológica, sino más bien de su temor a que bajo un régimen nazi autoritario, su creatividad como director de cine fuera censurada.

Ambas películas tienen un final feliz, *Rebeca*, la dulce Cenicienta, es feliz con Max de Winter una vez disipadas las sospechas sobre su marido, que le permiten ser la auténtica señora de Manderley en la novela y en la pantalla. En *El Ministerio del Miedo*, Arthur y Ana se disponen a ser felices una vez alejadas las negras sombras del nazismo sobre sus vidas, pero con una pequeña matización. Greene no tiene nada claro la futura felicidad de la pareja debido a su pasado. Lang apuesta por una felicidad sin fisuras, *american style*.

Podemos decir finalmente que las adaptaciones literarias a la pantalla han sido y serán motivo de polémica con argumentos a favor y en contra para todos los gustos. Ya hace más de cincuenta años, Margaret Kennedy se oponía a las adaptaciones diciendo:

In a great work of art the medium is so wedded to the subject that it becomes impossible to think of them apart. To take out the writing out of a great novel is to run the risk of emptying the baby with the bath...if any story has been perfectly told in one medium what motive can there be for retelling it in another?.¹⁵

Pero Margaret Kennedy se refiere a las grandes obras literarias y no dice nada de novelas sin grandes valores en las que, como en el caso de *Rebeca*, un gran director como Alfred Hitchcock transforma para hacer una película que aunque no resultara totalmente hitchcockiana por las interferencias del productor, sin embargo alcanzó un gran éxito de crítica y público. El contraste es el de la novela *The Ministry of Fear* donde un gran director como Fritz Lang se encontró con una sólida novela¹⁶ con interesantes y diversas facetas que pudo haber explotado y sin embargo, el resultado fue el de una película mediocre. El propio Lang dice de ella:

La ví hace poco por TV donde estaba dividida en fragmentos y me quedé dormido.¹⁷

* Por ejemplo, no luchó a favor de la República Española, como muchos otros intelectuales europeos, Orwell, Conford o Auden, ni utilizó sus talentos literarios en esfuerzos de propaganda a favor de la democracia y en contra del fascismo. Así, cuando la revista *Left Review* pasó una encuesta a los escritores para que se pronunciaran políticamente a favor o en contra de Franco y el fascismo, ni Greene ni James Joyce ni Robert Graves contestaron. Probablemente la simpatía de Greene estaba con los republicanos, pero sus convicciones religiosas le impedían apoyar claramente a la República, considerada atea y anticlerical.

NOTAS

¹ Leonard J. Leff, *Hitchcock and Selznick. The Rich and Strange Collaboration of Alfred Hitchcock and David O. Selznick in Hollywood*, New York, Weinfeld and Nicholson, 1987, pág. 46.

² Ibid, pág. 70.

³ Id, pág. 71.

⁴ Angelo Anthony De Vitis, *Graham Greene*, New York, Twayne Publishers, 1964, pp. 64 y 65.

⁵ Graham Greene, *The Ministry of Fear*, New York, The Viking Press, 1943, pág. 73.

⁶ Ibid., pág. 3.

⁷ George Orwell, *Inside the Whale and Other Essays*, Harmondsworth, 1984, pág.173.

⁸ Greene, op.cit., pág. 125.

⁹ Carmen Deltoro, Tesis Doctoral *Filmografía antinazi de Fritz Lang: Un ejemplo del exilio alemán a los Estados Unidos (Hollywood) 1933-45*, Madrid, 1994.

¹⁰ Alfred and Michael Eibel, “Fritz Lang: Choix de textes”, *Preséce dy Cinéma*, Paris, 1964, pág. 12.

¹¹ Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en América*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984.

¹² Op. cit., pág. 238.

¹³ Ibid, pág. 124.

¹⁴ “Authors Take Sides on the Spanish War”, *Left Review*, 1937.

¹⁵ Margaret Kennedy, *The mechanized muse*, London, 1942, pág. 29.

¹⁶ Peter Wolfe, *Graham Greene, the Entertainer*, Southern Illinois University Press, 1972, pág. 120.

¹⁷ Bogdanovich, op. cit., pág. 56.

BIBLIOGRAFÍA

- "Authors Take Sides on the Spanish War", (1973), *Left Review*.
- Bogdanovich, Peter (1984), *Fritz Lang en América*, Madrid. Editorial Fundamentos.
- Deltoro, Carmen Tesis Doctoral (1994), *Filmografía Antinazi de Fritz Lang: Un ejemplo del exilio alemán a los Estados Unidos (Hollywood) 1933-45*. Universidad Complutense. Madrid.
- Eibel, Alfred and Michael (1964), "Fritz Lang: Choix de textes", *Présence du Cinéma*, pp 12.
- Greene, Graham (1943), *The Ministry of Fear*, New York, The Viking Press.
- Kennedy, Margaret (1942), *The Mechanized Muse*, London.
- Leff, Leonard J. (1987), *Hitchcock and Selznick. The Rich and Strange collaboration of Alfred Hitchcock and David O. Selznick in Hollywood*. New York, Weinfield and Nicholson.
- Orwell, George (1984), *Inside the Whale and Other Essays*, Harmondsworth.
- Vitis, Angelo Anthony de (1964), *Graham Greene*, New York, Twayne Publishers.
- Wolfe, Peter (1972), *Graham Greene the Entertainer*, Southern Illinois University Press.