

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

La oración de Maurice Bendrix. Graham Greene y el cine

Autor/es:

Montiel, Alejandro

Citar como:

Montiel, A. (1999). La oración de Maurice Bendrix. Graham Greene y el cine. La madriguera. (23):60-62.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41817>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# LA ORACIÓN DE MAURICE BENDRIX

## GRAHAM GREENE y EL CINE

Alejandro Montiel

"Si no fuera el odio una palabra demasiado vasta para usarla en relación con un ser humano, yo odiaba a Henry, como también odiaba a Sarah, su mujer."

(Maurice Bendrix al principio de *The End of the Affaire*,  
Graham Greene, 1951)

Aunque probablemente para muchos lectores la figura del escritor católico Graham Greene (1904-1991) sólo esté muy remotamente asociada con el cine, y aun tal vez exclusivamente con el guión de *The Third Man* (*El tercer hombre*, Carol Reed, GB, 1949), memorable film en el que Orson Welles interpretaba al bribón Harry Lime y todo sucedía mágicamente a los acordes de la guitarra de Anton Karas, la aportación de Greene a la historia de este arte, además de como crítico severo y perspicaz, no es en absoluto desdeñable. Al menos cuarenta películas se relacionan con su nombre, desde la poco conocida *Orient Express* (Paul Martin, GB, 1934), basada en una de sus obras, hasta la inminente y anunciada *The end off the Affair*, nueva versión de una de sus más conmovidas y mejores novelas de idéntico título (publicada en 1951 y aquí traducida como *El fin de la aventura*), que durante el presente año rueda el irlandés Neil Jordan, contando con el también irlandés Stephen Rea (¿en el papel de Henry Miles?) y el paciente inglés Ralph Fiennes (¿Maurice Bendrix?), un *remake* de uno de los melodramas cinematográficos más pasmosos que haya gozado quien esto suscribe (*The end of the Affaire*, *Vivir un gran amor*, EEUU, Edward Dmytryk, 1955). En el interín, cabe mencionar una docena de películas muy estimables, principalmente del cine británico, pero también el norteamericano, como *21 Days* (*21 días juntos*, Basil Dean, GB, 1940), film dirigido de manera un tanto anodina, que se benefició no sólo del guión de Greene sobre la olvidada novela *First and the Last* de John Galsworthy, sino de la hechizadora interpretación de una pareja de enamorados, Larry (Laurence Olivier) y Wenda (Vivien Leigh), fotografiados ambos en luminosos primeros planos por John Stallick. Con todo, lo más memorable del film es la creación de un torturado mendigo, antiguo ministro de la Iglesia, John Aloysius Evan (Hay Petrie), que ha perdido la fe, y que declara que ni siquiera puede sufrir, y que por ello se siente abandonado, y que quiere morir, lo que efectivamente ocurrirá. Dicho *subtema* del film, impresionante, acabará imponiéndose (al menos en el recuerdo este espectador) al melodramático *tema* central.

De nuevo como *subtema*, el suicido reaparece en *Ministry of Fear* (*El ministerio del miedo*, Fritz Lang, 1943), basada en la novela de Greene del mismo título. Se narra aquí cómo Stephen Neale (Ray Miland), recién excarcelado de una suerte de manicomio ("Lambridge asylum"), se ve envuelto por azar en una red de espionaje. En opinión del propio Lang, quien se declaraba admirador de la novela, el guión de Seton I. Miller dejaba mucho que desear, y de ahí que ésta sea, quizás, la película más inconsistente de su trilogía antinazi (tras *Man Hunt*, *El hombre atrapado*, 1941, y *Hangmen Also Die*, *Los verdugos también mueren*, 1943; ésta última con guión de Bertold Brecht). El trasfondo moral de la historia (Stephen ha sido acusado de ayudar a morir a su esposa enferma, por piedad) queda muy desdibujado, y apenas se entrevé cuando, instantes antes del famoso tiroteo que abrirá un agujero de luz en la puerta, el hermano de su amada Carla (Marjorie Reynolds), aparentemente el secretario de una ridícula asociación benéfica llamada "Madres de las Naciones Libres", Willy Hilde (Carl Esmond), que es, en realidad, un espía nazi, equipara su propio intento de asesinar a la inocente Carla por móviles harto ruines, con el intento de Stephen (finalmente tampoco ejecutado) de quitar la vida a su esposa enferma.

Considerada un clásico del cinema británico, *Brighthon rock* (*La roca de Brighton*, John Boulting, GB, 1947) se hizo a partir de un argumento de Graham Greene, quien también escribió el guión en colaboración con Terence Rattigan, autor de la obra dramática *The Winslow boy* (1946), llevada inmediatamente al cine por Anthony Asquith (1948) y, medio siglo después, durante este mismo año, por David Mamet (1999; *vid*: crítica de Arturo Pascual en páginas posteriores). Un joven gánster que de niño quería ser sacerdote, llamado Pinkie Brown (interpretado por un insufrible Richard Attenborough de apenas 24 años), se casa con una camarera, Rose (la bella Carol Marsh), para impedirle testificar en su contra. Luego intentará inducirla al suicidio, pero Rose se negará porque, según su religión católica, ese "es el peor pecado". En el epílogo, tras la muerte de Pinkie, Rose le confiesa a una monja que no se arrepiente de nada: "*Debía haberme ido con él. No quiero que me absuelvan jamás.*"

El plano final constituye un brillante ejercicio de calculada ambigüedad, sin que se alcance a saber si se trata del colmo de la clemencia o del cinismo. A petición de la enamorada muchacha, el desaprensivo Pinkie, en la tarde posterior a la boda, ha graba-





do un disco para ella en una cabina callejera. En él ha dejado constancia del profundo desprecio que siente por Rose, a la que dirige oprobiosos insultos. No obstante, las primeras palabras grabadas dicen algo así como: "Quieres que te diga que te quiero..." Después de la muerte de Pinkie, a Rose sólo le queda el recuerdo de ese gran amor, del que no dudó ni un momento y al que se aferra con todas sus fuerzas. Además, dice, podrá acariciar siempre este bello recuerdo porque conserva su voz en el disco, que hasta entonces no ha oído. El espectador sabe lo que Pinkie ha grabado allí, pero ella no. Comienza a escucharse su voz y Rose sale de campo. Mucho nos tememos que el cruel mentís de las palabras grabadas de Pinkie destroce a Rose, pero, apenas empezar, el disco se raya y repite mecánicamente "te quiero.. te quiero... te quiero...". Mediante un suntuoso movimiento de cámara, se encuadra el crucifijo que cuelga de la pared de la habitación, sobre el que se superponen las palabras *The End*.

Y es que, desde luego, como ha escrito Vargas Llosa, "a diferencia del de Mauriac o Claudel, el catolicismo de Graham Greene, que permea sus mejores obras, no está dirigido a los creyentes convencidos sino a los que dudan de su propia fe", de modo que la doctrina que se desprende de sus historias es siempre ambigua y conflictiva. Así, en *The Fugitive* (*El fugitivo*, EEUU, John Ford, 1947), basada en su novela *The Power and The Glory*, con guión de Dudley Nichols, se ofrece el desgarrado drama de un sacerdote proscrito y cobarde (Henry Fonda), en oposición a la existencia, no menos difícil, de una mujer desprotegida y valerosa (Dolores del Río), ambos, por supuesto, católicos convencidos de su fe; pero, al mismo tiempo, presenta a su alrededor a dos

completos ateos (un militar y un delincuente "gringo": Pedro Armendáriz y Ward Bond) que, no obstante, sienten una rara simpatía por una causa religiosa que, indudablemente, no es la suya.

Por otra parte, interesantísima y escasamente conocida es *The Fallen Idol* (*El ídolo caído*, GB, Carol Reed, 1948), donde un niño, Phillippe (Bobby Henry), aprende a mentir y a desmentirse. En qué medida es indispensable la mentira (o inmoral o pernicioso o inevitable) es lo que se debate concienzudamente en esta historia de Graham Greene, sostenida esta vez con mano maestra por un director en estado de gracia que, en seguida, rodaría otra historia de Greene absolutamente redonda, *The Third Man* (una película que empieza tan bien como una novela de Greene y acaba mucho mejor). Mucho se ha escrito sobre ella, pero cabe añadir que el ninguneo del que ha sido objeto su director es del todo injustificado y fruto de la pereza de la crítica; pues se dice que es una película de Welles, más que de Reed, pero se dice por la sencilla razón de que no la han cotejado con las prodigiosas obras de este director inmediatamente anteriores al encuentro (o encontronazo) con el genio cinematográfico oficial del siglo XX. En fin, la sombra de Truffaut, que escribió que "cine" y "británico" son palabras incompatibles, es tan alargada como las inolvidables sombras fugitivas que las farolas proyectan en los muros de aquella Viena en ruinas.

Ahora bien, sin desmerecer los trabajos de Otto Preminger (*Saint Joan, Juana de Arco*, 1957; guión de Greene sobre el drama de Bernard Shaw; y *The Human Factor*, 1980, sobre la novela de Greene del mismo título, con guión del excelente Tom Stoppard) o de Josep Mankiewicz (*The Quiet Man, El hombre tranqui-*



lo, 1958, película realizada con ostensible desafecto hacia el contenido de la historia), ni el menos relevante de John Makenzie (*Beyond the Limit, El cónsul honorario*, 1983) o el patinazo de George Cukor, uno de los pocos de su vistosa carrera (*Travel whit My Hunt, Viajes con mi tía*, 1972) y sin prejuizar otros trabajos, interesantes *a priori* pero que no hemos visto (William Cameron Menzies, 1937; Alberto Cavalcanti, 1942; Frank Tuttle, 1942; la versión de *Our Man in Habana* de Carol Reed, 1960; etc.), permítansenos que el film de esta serie con el que concluyamos esta breve crónica sea *End off the Affaire*, de Edward Dmytryk. De este modo resume Vargas Llosa la peripecia de la novela:

"Narra, en el marco de un Londres sórdido, triste y pobreton, aturrido por constantes bombardeos de la aviación alemana, los amores adúlteros de un mediocre novelista ateo, Maurice Bendrix, con Sarah Miles, esposa de su amigo Henry, un funcionario apagado, eficaz y, en cierto modo, emblemático. La sencillez estructural del relato es engañosa, porque encierra una compleja trama espiritual de la que el lector va tomando conciencia tardíamente, al igual que el propio protagonista, el retorcido Bendrix, quien sólo luego de la muerte de Sarah descubre la explicación de su extraña conducta, algo que él, estúpidamente, trataba de esclarecer haciéndola seguir por un detective privado (el amable y juicioso Parkis, que inyecta algo de humor al mundo asfi-

xiantemente depresivo en que fluye la historia)."

En efecto, lo que comienza con un rutinario asunto de adulterio, con una Sarah Miles (Deborah Kerr) poco convincente como amante apasionada, da un giro copernicano en una misteriosa secuencia, en la que Maurice (el insulso Van Johnson) queda enterrado bajo una puerta después de un bombardeo. La cámara se demora en esta escena. Él no se mueve; ella, que se encuentra en las habitaciones de arriba del inmueble, no comparece. Finalmente, Maurice se levanta, sube las escaleras y encuentra a Sarah rezando en la habitación, la cual le recibe con expresión pasmada. Después de ese día, Sarah decide inopinadamente cortar el romance que les unía tan locamente a Maurice.

El espectador tardará todo el metraje del film en averiguar qué ha ocurrido, y qué ha movido a Sarah a tomar tal decisión. Por fin descubriremos por el diario de ella (cosa que la hábil parapsis del film nos había escamoteado), que Sarah había bajado, en efecto, a socorrer a su amante, pero que lo había hallado (o creía haberlo hallado) muerto. En sus oraciones, ruega entonces a Dios que le restituya la vida a Maurice y, a cambio, promete romper la pecaminosa relación que mantiene con él. Nunca ha dejado de amarlo, pero aquel episodio desencadenó en ella una profunda crisis espiritual. Al final de la novela y el film, Maurice conoce la verdad, pero ya es demasiado tarde porque Sarah ha fallecido.

Ahora bien, las últimas palabras del protagonista y narrador de la novela y del film, Maurice, son muy distintas en un caso y en otro. El cine, como en tantas otras ocasiones, ha banalizado y edulcorado una crisis de fe, de hondo calado existencial. Veamos, para terminar, cómo acaba *Vivir un gran amor* de Dmytryk, con guión de Leonore Coffe. Tras leer la descorazonadora y apasionada carta de amor y despedida de Sarah, ya muerta, Maurice (en plano medio corto) reza:

"*Sea como tu quieras, Sarah. Creo que tú has vivido y que Él existe. Pero estoy cansado. Dame un poco de tiempo. Dame un poco de tiempo.*"

La cámara se aleja, mediante un travelling hacia atrás, hasta encuadrar en plano general picado la desoladora habitación, al tiempo que los acordes solemnes de una música extradiegética indican el inminente *finale*.

No era ésta, empero, la cruda conclusión de Greene en la novela. Allí, Maurice acaba encaminándose, junto al marido de su amante muerta, a tomar un trago, y en el último párrafo de su relato deja consignado lo siguiente:

"*Escribí al comienzo que ésta era una crónica del odio, y caminando junto a Henry hacia el jarro de cerveza, encontré la única oración que parecía cuadrar a mi humor invernal: ¡Oh, Dios, ya hiciste bastante, ya me quitaste bastante, estoy demasiado viejo y cansado para aprender a amar nuevamente. ¡Déjame en paz de una vez!* ♦

## DAVID HUME

### Resumen del tratado de la naturaleza humana



La presentación más global y sistemática del pensamiento de Hume se encuentra en el Tratado. En su intento por aclarar el sentido de dicho trabajo, centrándose en algunos puntos especialmente confluctivos, Hume escribió este *Resumen del Tratado de la Naturaleza Humana*, que por primera vez se publica en edición bilingüe.

LIBROS DE ER