

# 444 INCLINACIONES Y DECLINACIONES. A PROPÓSITO DE *EL TERCER HOMBRE* EN SU 75 ANIVERSARIO

ERNESTO PÉREZ MORÁN

Universidad Complutense de Madrid (UCM)

Email: [ernesper@ucm.es](mailto:ernesper@ucm.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9942-4417>

MIGUEL ÁNGEL HUERTA FLORIANO

Universidad Pontificia de Salamanca (UPSA)

Email: [mahuertafl@upsa.es](mailto:mahuertafl@upsa.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4292-7168>

Recibido: 11 de agosto de 2024

Aceptado: 11 de septiembre de 2024

Publicado: 20 de diciembre de 2024

## Resumen

El análisis textual y la descomposición de una obra audiovisual en el estudio de cada uno de sus planos encuentra en los desgloses por escenas o actos un correlato que en muchas ocasiones supone una de las formas más exhaustivas de analizar una película o serie televisiva. Con motivo de los 75 años del estreno en España de *El tercer hombre* (Carol Reed, 1948) proponemos someter al filme a un *découpage* completo que no solo tiene ilustres precedentes sino que revela aspectos llamativos, como la proporción de sus famosos encuadres aberrantes, el significado del último y no menos célebre plano o las diferencias con la obra literaria de referencia y el guion, ambas editadas posteriormente.

**Palabras Clave:** Historia del cine, Análisis textual, Adaptación, Carol Reed, *El tercer hombre*.

## 444 INCLINACIONS I DECLINACIONS. A PROPÒSIT DE *EL TERCER HOME* EN EL SEU 75 ANIVERSARI

## Resum

L'anàlisi textual i la descomposició d'una obra audiovisual a l'estudi de cadascun dels seus plànols troba en els desglossaments per escenes o actes un correlat que moltes vegades suposa una de les maneres més exhaustives d'analitzar una pel·lícula o sèrie televisiva. Amb motiu dels 75 anys de l'estrena a Espanya de *El tercer home* (Carol Reed, 1948) proposem sotmetre el film a un *découpage* complet que no només té il·lustres precedents sinó que revela aspectes cridaners, com la proporció dels seus famosos enquadraments aberrants, el significat del darrer i no menys cèlebre pla o les

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2024.34.1-2.386-401>

Copyright © 2024 Ernesto Pérez Morán y Miguel Ángel Huerta Floriano

Copyright de la edició © 2024 FilmHistoria Online. Todo su contenido escrito está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 4.0.

diferències amb l'obra literària de referència i el guió, ambdues editades posteriorment.

**Paraules Clau:** Història del Cinema, Anàlisi Textual, Adaptació, Carol Reed, *El tercer home*.

#### 444 INCLINATIONS AND DECLINATIONS. ABOUT *THE THIRD MAN* ON HIS 75TH ANNIVERSARY

##### **Abstract**

Textual analysis and the decomposition of an audiovisual work in the study of each of its shots finds in the itemizations by scenes or acts a correlate that in many occasions is one of the most exhaustive ways of analyzing a film or a TV series as well. For the 75th anniversary of *The Third Man* (Carol Reed, 1948) Spanish premiere, we propose a complete *découpage* that not only has illustrious precedents but also reveals stimulating aspects, such as the proportion of its famous aberrant shots, the meaning of the last and no less famous shot or the differences between the novel and the script.

**Keywords:** History of Cinema, Textual Analysis, Literary Adaptation, Carol Reed, *The Third Man*.

## 1. INTRODUCCIÓN

En 2025 se cumplen 75 años del estreno en España de *El tercer hombre* (8 de abril de 1950) y en 2024 se conmemoraban los 25 años desde que el British Film Institute (en 1999) declarase la película como 'El mejor filme británico de la historia', por encima de *Breve encuentro* (*Brief Encounter*, 1945) y *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1962), ambas de David Lean. Un BFI, por cierto, que hace dos años sorprendía con otro *ranking*, que publica cada diez años en la revista *Sight and Sound*, colocando en la cima a *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975).

Por ello, parece una ocasión propicia para reflexionar en torno a este largometraje del que mucho se ha escrito pero que aún hoy no ha sido sometido a un análisis textual, más allá de una excepción –meramente descriptiva– que luego abordaremos. Planteamos además una investigación casi detectivesca sobre el filme basado en la novela de Graham Greene, un extraordinario personaje que en los años cuarenta realizó tareas de contraespionaje (igual que Alexander Korda, productor de la cinta) para los Servicios de Inteligencia Secretos británicos –documentadas por numerosos historiadores (Villar Flor, 2020 o Felipe Arranz, 2024)– y que tuvo una vida acorde con sus creaciones.

La que nos ocupa en este momento sitúa su acción en una Viena dividida en cuatro zonas tras la Segunda Guerra Mundial, adonde llega un escritorzuelo estadounidense en busca de su amigo de la infancia. Harry Martins pronto descubre

que su querido y admirado Harry Lime yace muerto y, tras el entierro y conocer a la misteriosa Anna, empieza a realizar averiguaciones que destapan que algo no cuadra. A medida que investiga, ya tan abiertamente intrigado como inevitablemente atraído por la ex pareja de Lime, los turbios personajes, las sospechas y los extraños acontecimientos aumentan, hasta que descubre atónito en el vano de una puerta a su amigo, vivo y sonriente, con un gato coleando a sus pies. Tras un encuentro con él en el Prater, Calloway, el policía que persigue a Lime convencido de sus iniquidades, le pide a Martins que ponga un precio a su traición. Como consecuencia de ella, Anna será liberada y Lime cazado en los subterráneos de aquella Viena en ruinas.

## 2. JUSTIFICACIÓN, MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

Nunca, salvo la excepción de Sánchez Noriega (2000), se ha realizado un desglose en actos, secuencias y escenas de un filme del que se ha hablado sobradamente en torno a estos elementos, por lo que creemos necesario, 75 años después de su estreno, cuantificar y analizar posteriormente las diferentes declinaciones de tal articulación.

Para ello recurrimos al análisis textual y al estudio plano a plano, que tiene honrosos precedentes en torno a películas determinadas. Nos referimos a los de Thierry Kuntzel –*El malvado Zaroff* (The Most Dangerous Game, Ernest Schoedsack e Irving Pichel, 1932)–, Stephen Heath –*Sed de mal* (Touch of Evil, Orson Welles, 1958) – o Kari Hanet sobre *Corredor sin retorno* (Shock Corridor, Samuel Fuller, 1963). La publicación que institucionalizó el *découpage* en los primeros años sesenta fue la revista francesa *L'Avant-Scène Cinéma*, que sí realizó una disección plano a plano de *El tercer hombre* en su número 379 (marzo, 1989) firmada por Danielle Vallion, y que ha servido de base a este estudio, si bien el conteo y descripción de las tomas es puramente descriptivo.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (1970), Raymond Bellour (1979) o más recientemente González Requena (1995) y Pérez Morán (2015) han revitalizado esta práctica de análisis minucioso, que aquí pretendemos llevar más allá en forma de suma deductiva de más a menos, comenzando por los tres actos en que se estructura la película, pasando al desglose por escenas y terminando en un recorrido por los planos del metraje, las unidades mínimas de sentido a las que se referían los citados *découpages*.

Por ello hemos realizado un desglose de los tres actos, las 78 escenas y los 1241 planos de la película con el fin de plantear un abordaje piramidal de contenido que desembocará en el análisis del ejemplo/paradigma de lo estudiado. Y todo ello vendrá entreverado por el análisis comparativo, que explicamos brevemente.

Porque a poco que se escarbe encontramos lo que damos en llamar 'el palimpsesto del tercer hombre'. Según relata Graham Greene, escribió "hace años en la solapa de un sobre este primer párrafo: 'Había transcurrido ya una semana desde que hiciera mi visita al cementerio para despedir los restos de Harry. Fue, pues, con incredulidad como lo vi pasar, sin que diera señales de reconocermme entre la muchedumbre de desconocidos del Strand'" (Greene, 1980: 9). Este arranque se lo cuenta el escritor a su amigo y productor Alexander Korda en una cena, obteniendo como resultado que aquél "se mostró dispuesto a permitirme que siguiera las huellas de Harry Lime" (Greene, 1980: 9), frase-resumen del argumento del filme, que curiosamente es anterior a la novela, publicada después –en 1950–. La explicación a este hecho excepcional la aporta el autor en el prólogo de la misma:

A mí personalmente, me resulta imposible escribir el argumento de un filme sin haber escrito primero un cuento. En un filme hay algo más que un argumento: trazado de caracteres, estado de ánimo, ambiente; y me parece que todo esto es imposible de captar por vez primera en la opaca taquigrafía de un guion. Es posible reproducir un efecto cualquiera, pero no creo que se pueda escribir de primera intención en forma de guion. Es necesario tener la sensación de que se cuenta con un material más extenso para extraer de él los elementos necesarios. *El tercer hombre*, por lo tanto, aunque yo no haya tenido la intención de publicarlo, tenía que comenzar por ser un cuento antes de esas transformaciones aparentemente interminables a que iba a estar sujeto (Greene, 1980: 9-10).

El embrollo aumenta pues el cuento es convertido en un guion cuya copia original –personal, del propio Reed– la edita Andrew Sinclair (Plot Ediciones, en España en 1994 y agradeciendo al autor las facilidades), con unas anotaciones finales en las que se glosan los cambios que introduce la película sobre este texto... Todo se puede complicar más cuando se descubre que existen dos versiones del largometraje, ya que el productor David O. Selznick realizó cambios de cara a la distribución en Estados Unidos.

Afortunadamente, tenemos notables estudios sobre esta adaptación, entre los que destacan el escrito por el cineasta Alexander Mackendrick, que incorporó un pedagógico análisis comparativo en su volumen *On Film-making: An Introduction to the Craft of the Director* (2004), el mencionado de Sánchez Noriega (2000) y otros tan valiosos como los de González-Fierro Santos (2001) o White (2022).

### 3. PROPUESTA DEDUCTIVA

#### 3.1. Una estructura canónica en tres actos

La disposición tripartita (planteamiento, nudo y desenlace), de herencia aristotélica (2004), se halla aquí establecida por la focalización, pues Holly Martins está presente en el 85% del metraje (de las 78 escenas que conforman la película, él aparece en 65), lo que genera dos efectos. En primer lugar, el desarrollo del filme, lineal, se dispone en función de las diversas entrevistas y encuentros que él va manteniendo para descubrir la verdad, en un *crescendo* que culmina con la escena de la noria, donde se encuentra con su amigo Harry Lime, que no había aparecido durante la primera hora del metraje.

En segundo lugar, la casi-omnipresencia de Martins motiva que los principales nudos dramáticos<sup>1</sup> vengan marcados por él: se entera del detonante de la trama (la supuesta muerte de Harry Lime), que algo no cuadra en la versión oficial (primer punto de giro), que Harry en realidad no está muerto (*middle point*), que este reaparece para caer en la trampa que le tiende la policía (segundo punto de giro) y la muerte de Lime, ahora sí efectiva y a manos del propio Martins. Hay pocos momentos del relato en que Martins no ejerza de motor: las secuencias que desarrollan la relación entre Anna y la policía, el asesinato de Karl, el portero, las escenas en que Popescu intriga con sus secuaces y ciertos pasajes con Calloway, si bien casi siempre Martins se encuentra cerca. No es casual que sean estos personajes los que tomen el relevo por momentos a Martins, pues son ellos los que tienen una versión de Lime y de lo sucedido mucho más fidedigna de la que maneja este, que sufre un arco desde la ingenuidad a la anagnórisis<sup>2</sup> sobre el que luego volveremos. Será esta estructura la que cimente la disposición canónica con la que se inauguraba este apartado.

#### 3.2. Escenas

Para el análisis de los diferentes pasajes, de sus analogías y diferencias, recurriremos a la comparación entre filme y novela. En esta, Martins también va de un sitio a otro, en un atractivo paralelismo, pues la sucesión de capítulos (uno por encuentro) se parece a la progresión de escenas en el largometraje, algo que ya detectaba años atrás Sánchez Noriega (2000) en su desglose, al señalar que la estructura de la novela es muy similar a la de la película, en la que las secuencias se corresponden con cada

---

<sup>1</sup> Entendemos por nudo dramático “la unidad básica de la narrativa audiovisual y debe tener una estructura dramática completa” (Douglas, 2007: 126). Hay definiciones más antiguas, como la peripecia aristotélica, “el cambio de las acciones en sentido contrario” (Aristóteles, 2004: 92) o la “aventura” que cita el autodidacto en *La náusea* y que él define como “un acontecimiento que sale de lo ordinario sin ser forzosamente extraordinario” (Sartre, 2006: 59).

<sup>2</sup> Aristóteles define la anagnórisis como un “reconocimiento, un cambio de la ignorancia al conocimiento” (2004: 60).

uno de los 17 capítulos del libro, por lo que comparten el academicismo en las disposiciones, repitiendo el libro los tres actos, con los mismos nudos más relevantes. Idénticos puntos de giro –las contradicciones en las versiones de la muerte de Harry y la trampa que tienden a Lime, respectivamente–, el detonante de la trama principal –la muerte de Harry– y un desenlace que llega tras un clímax –la persecución por el circuito subterráneo– para cerrar una trama a la que se adosan subtramas de relaciones entre personajes: Anna-Martins, Martins-Calloway y Harry-Martins, con una trama secundaria entre Anna y las fuerzas de seguridad, que se ve reducida en la película. Como particularidad, y advirtiendo que las subtramas pivotan en torno a Holly Martins, aparece el papel en *off* de Harry Lime como aglutinador de subtramas (con Anna de amor, con Calloway de rivalidad) que no llegan a desarrollarse por la estimulante ausencia de este durante la primera hora del metraje.

Comencemos por las alteraciones de los distintos personajes antes de entrar en los cambios de escenas. El inglés Rollo Martins de la novela pasa a ser el estadounidense Holly Martins. Dicha modificación se debe a Joseph Cotten, que veía en el nombre de Rollo ciertas connotaciones homosexuales. Greene entonces toma el nombre del poeta también estadounidense del siglo XIX Thomas Holley Chiver, amigo de Edgar Allan Poe. A su vez, y en un juego referencial, en la novela Rollo firma con el nombre de Buck Dexter, lo que lleva a la confusión con el escritor B. Dexter (parodia de E.M. Foster), mientras que en celuloide se plantea como un equívoco fomentado por el sargento Paine y Crabbin. Cerrando el abanico de referencias, la novelita que lleva Kurtz en su primer encuentro con Martins es *The Oklahoma Kid*, que en realidad es un guion escrito por Robert Buckner, con el que Greene llega a trabajar y de quienes se dice que mantenían una relación de rivalidad.

La Anna literaria es húngara, mientras que en el guion es natural de Estonia y en la película es de origen checo. Según el texto "No era una cara bonita. Era una cara honrada, de pelo negro y ojos que, bajo esa luz, parecían castaños. Una frente amplia, una boca grande que no trataba de seducir". Una descripción bastante alejada de Alida Valli, presentada por su apellido y a quien se quería convertir en una misteriosa estrella, absolutamente *glamourizada*. La obra que interpreta en la película es de época, cuando tanto en la novela como en el guion es contemporánea.

El inquietante Popescu del filme es un estadounidense de nombre Cooler en la novela y Tyler en el guion, donde además aparecen dos personajes, los capitanes Tombs y Carter, pareja cómica por sus oposiciones que se unifica en la película en el ceremonioso Crabbin, quien invita a Holly a la conferencia. Hay también una alteración relevante por cuanto se añade el gato de Anna, que multiplica los sentidos en torno a la vinculación afectiva de la mujer con quien cree muerto. La introducción

del felino, según el propio Reed, se pensó para enfatizar el encanto de Lime a través del afecto que le muestra el animal.

En cuanto a los cambios en las escenas, y obviando muchos de ellos anotados en el guion editado por Plot, nos centraremos en aquellos que buscan enfatizar lo visual. La escena del hospital, ausente en la novela y que en la película se resuelve en *off*, pues el encuadre capta solo el rostro de Martins y no muestra a los niños que él observa, en un uso del fuera de campo que ya adelanta el guion, cuando en la acotación se puede leer que "vemos de pasada seis pequeñas camas, pero no a sus ocupantes, solo la expresión horrorizada de Martins" (Sinclair, 1994: 102). El largometraje añade los osos de peluche amontonados, uno por cada crío muerto, dando así cuenta de los decesos, en un efectivo recurso de frecuencia temporal.



Figura 1. Holly Martins observa a los niños enfermos con Calloway al fondo.

La escena de la noria es fiel a la novela y al libreto, salvo en que si en el guion se sugiere que es Martins quien está tentado de asesinar a Harry, en la película es al contrario, lo que otorga más fuerza al sacrificio final que lleva a cabo Holly. La segunda alteración atañe a la famosa frase del reloj de cuco, que siendo la única no escrita por Greene, se convirtió en la más famosa... Y desautorizada por los suizos, que renegaron del supuesto invento (González-Fierro Santos, 2001). La misma se debe, a tenor de los testimonios más autorizados, a una improvisación del propio Welles. Por cierto, según él, esta fue su única aportación al filme, zanjando el debate sobre su tantas veces sobredimensionada responsabilidad en el largometraje (Baker, 2004).

La secuencia de las alcantarillas, sobre la que luego volveremos, es mucho más breve en el libro, ocupando apenas cinco páginas del decimosexto capítulo. En celuloide se añade el inoportuno encuentro del vendedor de globos, que en el guion es una anciana que ofrece cordones y entra en la cafetería donde están Martins y Anna en los momentos previos a la icónica aparición de Lime, por los tejados, de nuevo un ejemplo de 'novedad visual'.

Otras modificaciones son aquellas relacionadas con los pasajes pertenecientes a Anna y sus problemas con la brigada internacional. Parece ser que Reed trató de no cargar demasiado las tintas en la política –el retrato de los rusos– y concentrarse en los personajes (Baker, 2004), a pesar de que un añadido parece contradecir ese apriorismo. Porque el guion arranca con ocho escenas que describen cómo Martins consigue su visado en una oficina de pasaportes canadiense (esc. 1), el viaje en avión mientras se sobrepresionan los títulos de crédito (esc. 2 y 3, donde esta es una secuencia de montaje), una animación para explicar la división de Viena (esc. 4), el paso de la aduana (esc. 5), la infructuosa espera, aguardando a Harry Lime (esc. 6), su recorrido en autobús por Viena (esc. 7) y la llegada del protagonista a la casa de su amigo (esc. 8). Pues bien, la película empieza con un extraño y deslavazado prólogo que adquiere la forma de *mockumentary* y cuya explicación a ese carácter impostado es que se rueda tres meses después, por imposición de Alexander Korda, quien impuso su inclusión para que el espectador estuviera al tanto del contexto... político, en definitiva.

Para finalizar con los cambios, y de nuevo a modo de ejemplo, proponemos un análisis del último plano, que ya en su gestación supone un caso extraño de argumentos cruzados entre guionista y director. Haciendo suya la frase de que un argumento nunca vale más que cuando nace del intercambio de ideas entre dos personas, el propio Greene explicaba las discrepancias con Reed a propósito de esta última toma, que el escritor pretendía fuera más climática que el largo plano resultante, ya que temía "que quedaran muy pocas personas en las butacas durante la lenta caminata de la muchacha entre las tumbas" (Greene, 1980: 11). Este desenlace es diferente al del libro, pues allí Rollo Martins seguía a Anna y esta apoyaba su brazo en el de él, "que es como las historias generalmente comienzan" (Greene, 1980: 134), dando a entender de manera elíptica que ambos se disponían a comenzar una relación. Anna pasando de largo en la película queda como un final mucho más agrio, acorde con la atmósfera y el tono del largometraje, y rompe, a iniciativa de Reed, con el clásico final feliz que ya quebraba el guion, con la diferencia de que en el libreto, y en fuera de campo, se escuchaba la bocina que hacía sonar Calloway.



Figura 2. Holly Martins ve acercarse a Anna Schmidt durante el último plano.

A propósito de la figura del narrador y a fuer de cerrar el círculo abierto en el subapartado anterior, en la novela es Calloway quien se erige en narrador: "He reconstruido la historia lo mejor que he podido de acuerdo con mis propias fichas y con lo que me contó Martins. Es lo más exacta posible. No he inventado una sola línea de nuestros diálogos pero no puedo responder por la memoria de Martins" (Greene, 1980: 15). Él confiesa su buena voluntad al igual que una escasa fiabilidad, lo que lleva a que, al acercarse el desenlace, haya momentos relatados por Martins, como si Calloway, que tiene un alto grado de autoconsciencia, le cediese la voz al protagonista.

### 3.3. Conteo de planos

Mucho se ha escrito sobre la sobreabundancia de planos aberrantes en *El tercer hombre*, generalmente alabada aunque con ciertas voces críticas en su momento, como la del cineasta William Wyler, quien le envió una carta a Reed pidiéndole que en la próxima película pusiera la cámara recta (White, 2022). Un recuento riguroso de todos los planos del filme despeja dudas al menos en cuanto a datos objetivos. El número total asciende a 1241, de los cuales 444 son aberrantes, lo que da un porcentaje del 35,8 por ciento, sin duda muy elevado.

El número total de planos, en 103 minutos de metraje, arroja una media que no alcanza los cinco segundos por plano (4,97). Conviene, para obtener la necesaria perspectiva, comparar este dato con otros, y para ello tomaremos filmes estrenados

el mismo año en diferentes geografías<sup>3</sup>. En el Reino Unido, *Oliver Twist* (David Lean, 1948) cuenta con 894 planos en 116 minutos, lo que resulta en una media bastante superior, de 7,78 segundos por plano; y *Las zapatillas rojas* (*The Red Shoes*, Michael Powell y Emeric Pressburger, 1948) asciende a 903 planos en 135 minutos, elevando la media hasta los 8,97 segundos por plano. Tres años antes, por recurrir a un largometraje citado anteriormente, David Lean estrena *Breve encuentro*, que cuenta con 346 planos en 85 minutos (14,7 segundos de media). Si acudimos a Estados Unidos *El tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, John Huston, 1948) se fragmenta en 932 planos en 126 minutos, lo que establece una media de 8,11 segundos y el metraje de *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1948) tiene 942 planos en 87 minutos. La media de 5,54 segundos por plano se acerca a la de *El tercer hombre*, que exhibe una duración de plano muy corta para la época.



Figura 3. Uno de los planos aberrantes sobre las calles de la ciudad.

Por lo que respecta a la presencia cualitativa de esos encuadres aberrados, hay una serie de características comunes que generan un patrón: suelen conformar series de planos/contraplanos, generalmente durante conversaciones entre dos personajes; la cámara tiende a aproximarse paulatinamente a los interlocutores para cerrar la escala y transmitir la idea de agobio, de una atmósfera irrespirable por lo corto del encuadre, que elimina el 'aire', y viciada porque las texturas del rostro, sus

---

<sup>3</sup> Los datos sobre los planos de estas películas (no así los de *El tercer hombre*) provienen de la página <https://cinemetrics.uchicago.edu/>

imperfecciones, se hacen más visibles, a lo que ayuda la iluminación habitualmente directa.

Al contrario, esos planos aberrantes pueden corresponderse a tomas que ilustran las calles de la ciudad, tornándose habituales entonces los encuadres abiertos y generales. Lo que une a todas las tomas inclinadas es que la mayoría son estáticas, por motivos fácilmente explicables: la dificultad técnica de realizar planos con la cámara aberrada es mucho mayor.

Robert Krasker, el director de fotografía, disipa dudas sobre acerca de a quién corresponden estos encuadres y su enorme frecuencia: "Fue idea de Carol que todos los planos estuvieran planteados desde un cierto ángulo. Aunque no sea aparente para todo el mundo, aporta un cierto temperamento a toda la película, una especie de melancolía" (Partearroyo, 2024: 185). El operador australiano llegó a declarar su convencimiento de que fue esa idea la que le valió el Oscar a la Mejor Fotografía.

#### **4. LA ESCENA DE LAS ALCANTARILLAS COMO BOTÓN DE MUESTRA**

Con el fin de concretar y dar forma a las declinaciones formales de todo lo visto nos detendremos en la célebre secuencia de las alcantarillas, donde se produce la caza de Harry Lime. Un lugar que ya se presentaba al espectador en la escena número 44, cuando Calloway descendía con Martins a modo de anticipación y se apuntaban los principales encuadres que intervendrán en la secuencia posterior de casi ocho minutos de duración que supone, en términos de estructura, el clímax, desarrollado a dos niveles –al estilo de lo que cuatro años antes planteaba Edgar Neville en *La torre de los siete jorobados* (1944)–, pues la acción no solo transcurre bajo tierra.

Hay ocho ocasiones en que la cámara, a ras de suelo, capta la entrada de ciertos personajes a las alcantarillas desde la calle y en dos de ellas se corresponde con los planos del final de Harry, cuando observamos sus manos salir por entre las alcantarillas. Aparte de esas excepciones, el resto de la acción se desarrolla por los túneles subterráneos que, cuenta la leyenda, le descubrió un funcionario del servicio de inteligencia británico, Charles Beauclerck, al propio Greene mientras preparaba el guion. Parece ser que también le habló de una policía invisible subterránea y del tráfico de penicilina adulterada que a la postre será la palanca de Calloway para conseguir que Martins traicione a su amigo de la infancia. Pero diferentes versiones ponen en duda ese lugar común. Graham Greene habría colaborado en Viena con el Foreign Office británico y además, para el filme, realizó una prolífica labor de campo que lo llevó al tal Beauclerck. Pero libros como *El tercer hombre. 14 visiones de una obra maestra*, editado en 2024 por Silex, se hacen eco de toda una trama de espionaje

relacionada con el filme y en la que un periodista con quien entra en contacto Greene, Peter Smolka, pudo inspirar efectivamente el relato, cuando hay quien afirma que el novelista británico hasta se apropió de páginas escritas por el misterioso personaje, que incluso estuvo a sueldo de los productores como asesor en Viena, lo que desmontaría la versión aportada por Greene sobre el tal Beauclerck.



Figura 4. Plano a ras de suelo de policías entrando en los subterráneos.

Como rasgos principales de la puesta en escena hallamos la variedad de los ángulos y lo forzado de los mismos –muchos motivados por esas escaleras que unen los dos niveles–, la luz directa, por zonas, creando sombras y contrastes permanentes (incluso agudizando los ya de por sí contrastados del resto del metraje), los planos en profundidad describiendo los largos túneles, en cuyos encuadres más abiertos se absorbe a los personajes, creando contraluces y violentas diagonales llenas de ritmo y deudoras inequívocamente del expresionismo alemán. A este respecto, mucho se ha escrito sobre la mezcla entre realismo y expresionismo en *El tercer hombre* (García Gil, 2023; Carpenter, 1978, entre otros), cuando en esta secuencia, y a pesar de que la mayor parte de decorados son naturales, gana la batalla, por la forma, la estilización expresionista.

Despunta la ausencia de música y la importancia tanto del eco sonoro como de los ruidos en fuera de campo: Antes de que Harry se tope con Martins, escucha el sonido que proviene de los túneles, sin que ni él ni el espectador puedan saber, por el eco, de dónde proviene la amenaza. Como en fuera de campo se resolvía antes tanto el descubrimiento de que el cuerpo de Lime no se hallaba en su ataúd como el

asesinato del portero, en un *crescendo* del recurso al fuera de campo en el que cada vez se ve menos de lo que ocurre, algo que también se transmite a través del salto continuo del eje y de la ruptura sistemática del *raccord* buscando el desconcierto en el espectador, hasta que se hurte por último el asesinato de Lime a manos de Martins.



Figura 5. Las manos de Harry Lime justo antes de su muerte.

El pasaje concluye con un plano mencionado que revela la importancia de esas tomas a ras de suelo desde el exterior, cuando observamos los dedos de Lime saliendo por entre la rejilla de una alcantarilla antes de perder definitivamente las fuerzas, y que, según Reed eran los suyos, no los de Welles (Cabanelas, 2024: 29). Esta última metonimia subraya el patético fin del personaje que, también en *off*, ha dominado todo el relato.

La unión entre escenas, que no viene a ser más que una sucesión lineal de las investigaciones y encuentros de Martins, se lleva a cabo generalmente por encadenados. Una frecuencia que encuentra en su rapidez un correlato con la novela y la cantidad de planos. Si antes se detectaba que el número de los mismos era bastante elevado, el de escenas, 78, arroja que cada una de ellas no sobrepasa el minuto veinte segundos de duración, lo cual se antoja tan rápido como el ritmo de una estructura novelada de apenas 122 páginas y 17 capítulos (poco más de siete páginas por capítulo).

## 5. CONCLUSIONES

De los contrastes de iluminación, de las oposiciones binarias en tramas y personajes, de la autoría conjunta (o al menos influida) de novela, guion y filme y de los arcos de transformación se articula un discurso basado en otra oposición, esta vez conceptual entre dos mundos, el europeo y el estadounidense. El segundo es el vencedor y el primero está en ruinas, derrota formulada por dos británicos, Reed y Greene, que no pueden evitar cierto escepticismo por el Holly Martins estadounidense cuyo arco de transformación, a tenor de lo visto escena a escena, dibuja un recorrido desde la ingenuidad a la conciencia de esa decadencia europea. Calloway lo explicita en la novela cuando afirma que Martins "nunca llegó a ser verdaderamente adulto y esta es sin duda la causa de su adoración por Lime" (Greene, 1980: 13), dejando claro que la versión que tiene el protagonista no es solo ingenua sino infantil. Y ese Martins-niño, que será denunciado también por un niño y que prolonga la tradición de incluir a infantes por parte de Greene en sus relatos –desde *El espía* (1948) hasta *El fin de la fiesta* (1968), pasando por *El ídolo caído* (1950)– es el punto de partida de un relato dedicado a ir descubriéndole a él y al espectador la verdad de esa Viena también dividida en dos: las ruinas de la superficie y la pestilencia de las cloacas producto del nivel superior.

Así, la ciudad es un espacio que se convierte en un personaje más, como en esos *westerns* que escribe Martins lo era el paisaje, algo que abriría el espacio referencial, pues el tiroteo final hace pensar en los duelos del lejano Oeste. Ya lo decía Mackendrick: "Martins is, comically, an unflattering self-portrait of Graham Greene" (2004: 43).

Estas interpretaciones de sentido se trasladan a través de la puesta en escena (planos aberrantes, iluminación expresionista), los personajes (arcos de transformación y establecimiento de tramas y subtramas) y las diferencias entre la novela, el guion y la película, punto en el cual obras audiovisuales próximas dejan abiertos caminos en este cierre. Es el caso de las otras dos colaboraciones Greene-Reed, tanto *El ídolo caído* (*The Fallen Idol*, 1948), con planos aberrantes que ya adelantan los de *El tercer hombre*, como la posterior *Nuestro hombre en La Habana* (*Our Man in Havana*, 1959), donde las intrigas sobre espionaje y esa recua de inadaptados en un lugar extraño recuerdan el filme que nos ocupa, que a su vez tiene un precedente y un heredero. El primero es *Larga es la noche* (*Odd Man Out*, 1947), donde Reed ensaya ya con ciertos elementos urbanoexpresionistas que desplegará dos años después; el segundo se titula *Se interpone un hombre* (*The Man Between*, 1953) y en ella aparecen temáticas similares, y aunque aquí Reed ya no cuenta con la

ayuda de Graham Greene, el uso de los niños como testigos de la acción y el juego de las apariencias destacan en un damero de espías que podría haber sido escrito por el novelista británico, tal es el grado de semejanza por momentos con *El tercer hombre*, una película memorable para varias generaciones y sobre la que aún quedan muchos aspectos que analizar.

Con esta aproximación hemos tratado de cubrir tan solo una de las lagunas relacionadas con este largometraje, la de someterlo a un análisis textual que arroje algo de luz (cuantificar concretamente proporciones y leer los planos en detalle) sobre los aspectos de los que tantas veces se ha hablado sin la suficiente precisión, especialmente en lo que se refiere a la estructura, a las diferencias con la novela y el guion y a los planos, mediante un *découpage* que puede ser aplicado a cualquier otra obra audiovisual para establecer interpretaciones cualitativas y fundadas en un conocimiento exhaustivo y cuantitativo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles (2004). *Poética*. Madrid: Alianza.
- Baker, F. (Director). (2004). *Shadowing the Third Man* [Documental]. BBC.
- Bellour, R. (1979). *L'analyse du film*. Paris: Albatros.
- Cabanelas, L. (2024). Alida Valli, sonrisa triste a lo Greta Garbo. En Felipe Arranz, David (coord.). *El tercer hombre. 14 visiones de una obra maestra*, pp. 29 a 38. Madrid: Silex.
- Carpenter, L. (1978). 'I Never Knew the Old Vienna'. Cold War and 'The Third Man'. *Film criticism*, 1.
- Cotten, J. (1992). *Autobiografía. La vanidad te llevará a alguna parte*. Barcelona: Parsifal Ediciones.
- Douglas, P. (2007). *Cómo escribir una serie dramática de televisión*. Barcelona: Alba Editorial.
- Felipe Arranz, D. (coord.)(2024). *El tercer hombre. 14 visiones de una obra maestra*. Madrid: Silex.
- García Gil, L. (2023). *Carol Reed*. Madrid: Cátedra.
- González-Fierro Santos, J.M. (2001). *El tercer hombre. Ultimátum a la Tierra*. Barcelona: Libros Dirigido.
- González Requena, J. (comp.)(1995). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Madrid: Editorial Complutense.
- Greene, G. (1980). *El tercer hombre y El ídolo caído*. Barcelona: Argos Vergara.

- Mackendrick, A. (2004). From Book to Screen: *The Third Man*. In *On Film-making: An Introduction to the Craft of the Director*. Farrar, Straus and Giroux.
- Partearroyo, M. (2024). Las tres sombras de *El tercer hombre*. En Felipe Arranz, David (coord.). *El tercer hombre. 14 visiones de una obra maestra*, pp. 167 a 190. Madrid: Silex.
- Pérez Morán, E. (2015) El estudio 'plano a plano' como nuevo método de análisis fílmico. *Observatorio*, 9 (2). 93-118.
- Ropars-Wuilleumier, M.C. (1970). *Lecturas de cine*. Madrid: Fundamentos.
- Sánchez Noriega, J.L. (2000) Modelo de novela cinematográfica: *El tercer hombre*. En *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 167-176.
- Sartre, J.P. (2006). *La náusea*. Editorial Época.
- Sinclair, A. (1994). *El tercer hombre, Graham Greene*. Madrid: Plot Ediciones.
- Tessier, M. (1978, marzo). "Le temps s'est arrêté", *L'Avant Scène Cinéma*, 204.
- Vallion, D. (1989, Mars). "Le Troisième homme. Découpage plan à plan", *L'Avant-Scène Cinéma*, 379.
- Villar Flor, C. (2020). *Viajes con mi cura: Las andanzas de Graham Greene por España y Portugal*. Granada: Comares.
- White, R. (2022). *The Third Man*. London: Bloomsbury.