

# (DES)ENCUENTROS

## ***El tercer hombre: relaciones ambivalentes de poder***

*«La alegoría se aferra a las ruinas, ofreciendo la imagen de la inquietud coagulada.»*

Walter Benjamin

*«Cuando lo impensable ocurre, se convierte en lo que da que pensar.»*

Reyes Mate

Manuel Alcántara Sáez

## **\_introducción**

La cabina de una noria en un parque de atracciones es un espacio cerrado donde dos viejos amigos mantienen una conversación que trasciende los recuerdos del pasado para incursionar en las consecuencias de una realidad compleja donde las trincheras, recién abiertas, incrementan su incertidumbre. La distancia al suelo permite vislumbrar a los transeúntes como puntos animados que, a la vez, son impersonales y anónimos. Esa visión facilita su carácter prescindible, la subjetividad de su función, la omisión de su misma existencia. El parque de atracciones, una oferta lúdica insólita en el momento de su construcción, en pleno imperio a finales del siglo XIX, ha sido reabierto después de la guerra y los vieneses todavía no se acercan en tropel, como antes solían. Es, pues, un espacio que no deja de ser inusual para una cita clandestina que pretende hurtarse de las miradas de los actores de las potencias ocupantes. El escenario, sin embargo, es majestuoso y de una potencia visual sublime.

La escena, que es el momento cumbre del relato al develar al personaje que se esconde bajo una nueva identidad, presenta el dilema de la colaboración con el antiguo aliado, entonces en vías de convertirse en el nuevo enemigo de las siguientes cuatro décadas de guerra fría, y a su vez puede concebirse, como cínicamente sostiene el personaje que interpreta Orson Welles, como un acto típi-

co de la auspiciosa Florencia de los Borgia cuya brutalidad no fue óbice para dejar despertar el renacimiento frente a la medrosa cultura helvética, cuya mediocridad apenas ha legado a la civilización el invento del reloj de cuco. Los valores de la antigua amistad que reclama el personaje blando de Joseph Cotten pueden quedar relegados frente a un venturoso porvenir que es previsible alcanzar gracias al lucro bajo el amparo de un mercado negro, un esquema de intercambio que se hace necesario para lubricar los canales de la supervivencia de muchos a la vez que un mecanismo de dominación de uno de los ejércitos de ocupación.

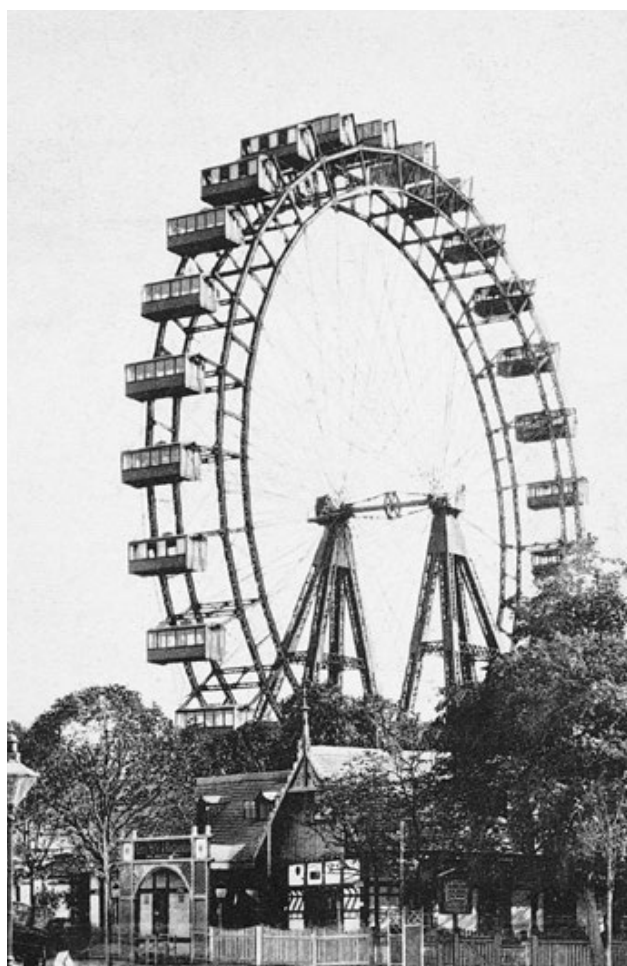
Las cloacas de Viena como espacio de escape e interconexión de los mundos separados que se están construyendo son una excelente metáfora para plantear la pérdida de los ideales de juventud en un mundo pasto de las secuelas de la guerra que alumbra, en un constante flujo de claroscuros, de juegos de sombras que se agigantan o disminuyen según la posición del foco, un futuro que se avecina tenebroso. Si la amistad fue un sostén de la relación entre dos hombres en el pasado basada en el más puro desinterés, la razón política de los intereses del poder definirá las relaciones a partir de aquel momento. Incluso la huida de la zona de peligro será objeto de un salvoconducto negociado al albur del trueque de favores en el nuevo escenario que violen principios sagrados de lo afectivo. Todo lo demás es secundario, y los personajes subalternos, como el portero, serán meros comparsas del drama que se está incubando, y del que el niño, recién huérfano tras el asesinato del padre, termina siendo el clamoroso delator inocente.

*El tercer hombre* (The Third Man, Carol Reed, 1949) es cine de Welles, pero es asimismo una pieza imprescindible del cine que apertura el dedicado a la guerra fría. Precisamente por ser de Welles no es un cine de propaganda, no está al servicio de una de las partes, ni plantea una superficial disyuntiva maniquea. Confronta un escenario donde la tensión política es culminante, sin denigrar o caricaturizar, cuando no ridiculizar, a uno de los bandos. El hilo conductor de la amistad, de su imagen perdida, en un ambiente donde la existencia es azarosa, hace de la política un mero, aunque asfixiante, telón de fondo. Soviéticos, británicos, norteamericanos, con el acompañamiento de la población local vienesa, a veces silente, otras agredida, desarrollan un drama de ocupación en una posguerra en la que se puede fingir la propia muerte y cambiar de identidad en busca de una nueva que augure un futuro más promisorio. Un escenario donde el disimulo es el arte de cambiar un pasado de colaboración por parte de unos, y la denuncia, el resorte de la venganza por parte de otros.

Un país que diez años antes había sido anexado por el Tercer Reich con gran júbilo por parte de un sector importante de su población ahora lava su cara y se dispone a ser la moneda de cambio, el despojo, de los vencedores.

En ese contexto de política en tiempos turbulentos en que se está incubando el huevo de la bipolaridad y del terror atómico es posible hacer negocio traficando con penicilina adulterada, aunque ello cueste la vida de los más débiles, pero no es factible, siquiera por el peso de la vieja amistad, empujar al antiguo amigo al vacío desde el punto cenital de la vieja noria del parque de atracciones cuando varada el viento la cimbre.

Hay tres temas que, por encima de todo, me resultan particularmente atractivos para una discusión al calor de esta película, que giran en torno a los desastrosos legados de toda guerra y que, en el caso presente, configuran además un nuevo escenario de profunda separación basada en una fuerte polarización ideológica y la apertura de lo que será el invierno nuclear. Se trata de la forma en que se dibujan nuevas reglas formales e informales de poder; de la manera en que se estructuran las relaciones interpersonales bajo el supuesto de nuevas identidades que se alzan sobre el repudio de las anteriores y, por último, la relación entre la violencia, o si se quiere, incluso la maldad, y el progreso.



Wiener Riesenrad, noria de Viena. Imagen recuperada de <<http://www.wienerriesenrad.com/de/geschichte>>

# \_discusión

## 1. ¿Cómo creéis que *El tercer hombre* (y el cine en general) aborda los desastrosos legados de la guerra, la separación entre vencedores y vencidos y, en algunos casos, el terror que imponen nuevas amenazas, como entonces fue el peligro nuclear?

### Iván Llamazares Valduviego

Los protagonistas de *El tercer hombre* se mueven en una ciudad aristocrática e imperial, llena de edificios imponentes, palacios majestuosos (como el recurrente Palais Pallavicini de las imponentes cariátides, en la Josefplatz) y piadosas iglesias. Es la ciudad de la más alta cultura centroeuropea, residencia de venerables emperadores y de princesas de ensueño, hogar de creadores únicos en la historia de la música, las humanidades y las ciencias. Pero esa encantada ciudad está viviendo su noche más oscura, no ha salido todavía de su peor pesadilla. En ella los edificios aristocráticos están deteriorados cuando no derruidos, y las elegantes obras de arte que todavía se encuentran dan la impresión de ser frágiles y delicados restos del naufragio de un mundo en extinción. Sí, quedan doctores y aristócratas, pero sobreviven tocando el violín en cafés poco recomendables, o participando en el robo y el tráfico ilícito de medicinas adulteradas. Viena sigue siendo la ciudad del Danubio azul, pero nosotros solo vemos las turbias y fétidas aguas residuales que acabarán desembocando en el gran río europeo. Sobre los habitantes de esa ciudad, cuyas responsabilidades éticas nunca son valoradas en la película, se levanta el poder imponente de las potencias ocupantes, potencias, que, parafraseando a Borges, no se han visto unidas por el amor, sino por el espanto, y que están condenadas a enfrentarse pronto entre sí. Por debajo del poder se mueven como átomos unos pocos individuos cuyas trayectorias se han visto entrecruzadas por el destino. Dos de ellos, Holly Martins (Joseph Cotten) y Harry Lime (Orson Welles), estaban ya unidos por una fuerte amistad. Y, sin embargo, están también condenados a enfrentarse, y a perseguirse incluso en el subsuelo de Viena. El mundo de *El tercer hombre* se caracteriza por la desolación y la degradación, un resultado, sin duda, de los horrores de la guerra. Y también, por el poder sin límites de las potencias vencedoras. En efecto, la película renuncia, en este terreno, a toda narración maniquea, ideológica o moralista. Constata el exceso de poder de los ocupantes y la aparente impotencia de los sometidos a ese poder, los ciudadanos austriacos que se han visto reducidos a la condición de espectadores y súbditos. Pero por debajo de esos poderes, en los intersticios de sus maquinarias burocráticas y de sus grandes acuerdos internacionales, aparecen la creatividad humana y las emociones personales (el factor humano, como escribiría Graham Greene en el título de otra novela suya). Los ejércitos y las burocracias de los ocupantes son poderosos, pero al final es el mayor Calloway (Trevor Howard) quien tiene que actuar como motor de la investigación, quien debe utilizar sus me-

jores dotes de persuasión para convencer a Martin de que colabore, y quien tiene también en sus manos el destino de Anna Schmidt (Alida Valli).

### Ana Pellicer Vázquez

Sin duda, lo magistral del planteamiento fílmico e ideológico de la película (y del guion de Graham Greene) es que huye del maniqueísmo simple de algunas películas postcontienda y de una visión sentimental o naif del *día después*. Así, la estética que recorre la película se fundamenta en el contraste y en la desmitificación. Las secuencias iniciales avanzan esta idea: el entierro de Lime (asistentes llorosos, sacerdotes despeinados) y los primeros planos de una Viena destruida nos llegan *vestidos* por la magistral banda sonora de Anton Karas, que funciona como contrapunto (es alegre, pegadiza e invita a bailar). Primeros guiños irónicos del director y de la *estética Welles*. Primeros avisos de que llegamos al reino del *esto no es lo que parece*. Entrada por la puerta grande al universo de blancos y negros contundentes, de planos expresionistas, de secuencias arriesgadas y de guiños *contrabandistas* al espectador. Humor entre las ruinas. Y frío, mucho frío.

La Segunda Guerra Mundial fue una guerra distinta porque materializó lo que el filósofo Reyes Mate llama «una violencia desconocida, literalmente impensable» (MATE, 2011) y, en este sentido, *El tercer hombre* escenifica de manera muy gráfica una peculiar cartografía del dolor: la otrora grandiosa Viena dividida en cuatro zonas, con intensa vida en sus cloacas, marcada por la cinta amarilla que rodea un cadáver, con constantes alusiones a los salvoconductos, a las patrullas, a las reglas no escritas, a las delaciones intercambiables.

El enorme cadáver que es Viena da paso al supuesto cadáver que es Harry Lime y que articula toda la trama, guiada por un peculiar salvoconducto: «*Yo soy amigo de Lime*». El narrador omnisciente funciona como un policía que extiende luminol y que descubre la sangre invisible, los restos de la violencia, las máscaras que confirman que nadie es quien dice ser.

Por tanto, además del desarrollo fluido de la poética fílmica que ya he expuesto (irónica, desmitificadora y dialéctica), creo que hay un clímax que precipita la lectura sobre los desastres de la guerra: las dos secuencias finales, incontestables. Me refiero al encuentro en la noria y a la persecución por las cloacas, que ya ha destacado el profesor Alcántara y que son metáfora de todo lo que se quiere mostrar (el cinismo, lo impostado, las contradiccio-



Palais Pallavicini, Josefsplatz 5, Viena (2013).  
Fotografía: Theresa Steininger

nes, el instinto de supervivencia, la ruina) y de los cauces a través de los cuales se muestra (una cámara valiente y arriesgada, una paleta de blancos y negros rotundos, un frío irónico y un calor del que se desconfía).

### Enrique Sánchez Lubián

No sé si, desde un punto de vista clásico, en *El tercer hombre* pueden vislumbrarse con precisión las relaciones entre vencedores y vencidos, puesto que, en realidad, apenas aparecen los primeros como colectivo que ha impuesto sus tesis o creencias a los derrotados. Los ganadores están representados por un grupo heterogéneo de militares que asumen el poder sobre una población civil, de la que, tras la ocupación nazi, solo se nos muestra a algunos paisanos asustados y a unos cuantos buscavidas que intentan sacar los mayores beneficios personales en esa situación de desamparo civil.

Como ocurre en la mayoría de las películas donde se aborda la separación entre vencedores y vencidos, subyace la lucha entre el bien y el mal. El primero aparece representado por el mayor Calloway, un personaje tras cuya aparición en pantalla se nos antoja como antipático o malvado, pero que luego evoluciona hacia la luz del bien. Su antagonista en esta ambivalencia es el escurridizo Harry

Lime, quien se desliza a placer por el mundo de las sombras, literalmente, las cloacas de Viena, bajo la aparente indolencia de los administradores militares rusos, en cuya demarcación se esconde. Basculando entre ambos está el escritor Holly Martins, quien en el desarrollo de la película transita de una a otra orilla, alineándose finalmente con quienes tanto recelo despiertan en él, tras su llegada a la capital austriaca.

En su juventud, Graham Greene militó brevemente en el partido comunista y no ocultó a lo largo de su vida su simpatía por esa ideología, aunque reconocía abiertamente su fracaso y su desviación de los orígenes revolucionarios que tanto ilusionaron a parte de la sociedad europea tras el triunfo bolchevique. Ese desencanto se refleja en la actitud del militar ruso durante la película, mucho más interesado en deportar a la joven actriz Anna Schmidt, que en acabar con el contrabando y adulteración de penicilina promovida por Lime y sus socios. Es una metáfora del bien, encarnado en ese momento por los aliados, frente al mal que, tras la derrota nazi, comienza a resurgir en la potencia soviética.

### Víctor Alarcón Olguín

*El tercer hombre* se inscribe en un momento de *impasse* marcado por la redefinición de los espacios de una guerra que no estaba por completo terminada. Sin duda, podría decirse que es el gran complemento de una película como *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), donde también se nos muestra un mundo de personajes atrapados en sus propias historias de angustia e indefinición. Curiosamente, hoy en día no se tiene mucha memoria en torno a la ocupación aliada de la capital austríaca, a diferencia del caso berlinés, pero resulta muy interesante introducirse a dicho limbo existencial y cómo ello en realidad deja ver situaciones como la especulación de los medicamentos (asunto formal de la trama), que van de la mano de los crímenes que intentan ser combatidos por el comisario inglés Callaghan y, en cambio, son claramente tolerados e incluso negociados desde el lado soviético, lo cual nos da una implícita división asociada con las *virtudes* y *vicios* mostrados por cada uno de los bandos que ocupan el espacio en pugna. Es en este plano donde, a mi parecer, podemos atisbar la tensión subyacente en torno a una *guerra fría* que opone supuestos principios morales en contra de los intereses y la maldad.

## 2. ¿Cómo se estructuran las relaciones interpersonales bajo el supuesto de nuevas identidades que se alzan sobre el repudio de las anteriores?

### Iván Llamazares Valduviego

El mundo descrito en *El tercer hombre* tiene algo de desierto humano. Sus protagonistas han sido heideggerianamente arrojados a una realidad inhóspita, en la que es casi imposible encontrar lazos de solidaridad intactos. Holly Martin espera el reencuentro con su viejo amigo, pero esa esperanza se convierte en duelo a su llegada a Viena, y adquiere caracteres aún más inquietantes a medida que van saliendo a la luz las actividades de Harry Lime. Todos los demás personajes han tenido que construir sus relaciones a partir de la nada, en la desolación de la Viena ocupada. Al hacerlo han seguido todo tipo de motivaciones, incluyendo la codicia sin escrúpulos (Harry Lime), el sentido de la justicia (Calloway) o el amor (Anna Schmidt). Cuando llega a Viena, Holly todavía alberga las ilusiones ingenuas propias de las novelas del oeste que escribe. En algún momento llega a verse como el héroe de una de sus historias, listo para restituir la inocencia y el honor de un amigo injustamente atacado. Sus fantasías no resisten, sin embargo, al primer contacto con la realidad. Su gran amigo es un criminal siniestro. A partir de ahí Holly tiene que decidir solo, sartreanamente, sin ningún apoyo externo, confrontando demandas inconmensurables y contradictorias entre sí: las de la amistad, el amor, la compasión y el sentido de la justicia.

Holly no es capaz de resolver esas contradicciones a partir de grandes palabras ni de ideales abstractos. Naturalmente es consciente de las infamias perpetradas por su amigo. Pero su disposición a ayudar a Calloway solo se activa a partir de emociones concretas, de su deseo de proteger y tal vez seducir a Anna Schmidt, y del choque que supone la visión de los niños enfermos y moribundos en el hospital vienés. Sus motivaciones finales son humanas, concretas, existenciales. Solo a partir de ellas se resuelve a entregar a su amigo a una justicia que podría condenarle a muerte. El reto que confronta Holly es desgraciado. Él mismo empuña la pistola con la que remata a su amigo, en un acto que parece más de venganza que de justicia (venganza por sus actos criminales, por el asesinato del sargento Paine, por la traición a su amistad), pero que también puede ser, paradójicamente, un último acto de amistad (pues el mismo Harry parece pedirle con su mirada que ponga final a su vida, cuando se ve incapaz de escapar de las cloacas). El resultado es inevitable y desgraciado. Ha ayudado a restituir algo de justicia al mundo siniestro en el que vive. Pero lo ha hecho matando a su mejor amigo. Y ha perdido todas las ilusiones de construir una relación amorosa y reparadora con Anna Schmidt, su única fuente de esperanza en Viena, que en la escena final

pasa de largo ante su, una vez más, ingenua mirada. No habrá una segunda oportunidad para Holly Martin, no la habrá desde luego en su relación con Anna Schmidt.

### Ana Pellicer Vázquez

Antes de abordar la pregunta planteada, quizás convendría definir brevemente el *ars poetica* que Graham Greene emplea a la hora de construir los personajes y de dibujar la historia. *El tercer hombre* es uno de los pocos casos en los que el guionista *necesita* escribir una novela previa para *poder* llegar a ensamblar un guion. Es un proceso inverso al habitual, pero que tiene todo el sentido porque, en palabras del autor, «una película no depende solo de una trama argumental, sino también de unos personajes, un talante y un clima» (GREENE, 2008: 10). Talante y clima, pues, se materializan magistralmente en el lenguaje visual, porque se han explayado antes en el lenguaje literario. La novela, breve e intensa, consigue aquilatar matices y detalles para crear esa atmósfera tan peculiar y que los personajes puedan ser, con escasas pinceladas, redondos. De hecho, el propio Greene afirma que «la película es mejor que el relato porque en este caso es el relato en su forma más acabada» (GREENE, 2008: 11).

Las relaciones interpersonales de la película se construyen, a la vez, como un juego de espejos y como un baile de máscaras. Ya dijimos que las palabras mágicas son «yo soy amigo de Lime» y funcionan semióticamente a la inversa, porque salvo en el caso de Holly Martins<sup>1</sup>, todos los que pronuncian esa frase son una atajo de granujas que lo que quieren decir en realidad es «yo soy de la banda de Lime». La idea de amistad que lleva a Holly a viajar a Viena se da de bruces con el nuevo significado de la palabra en ese espacio *ocupado*. La realidad se acaba imponiendo, y en la versión novelesca, Rollo<sup>2</sup> se despidió de su amigo Lime en la noria con un «No te fíes de mí, Harry» (GREENE, 2008: 128), que en la versión fílmica se convierte en el cínico comentario de Lime-Wells sobre los suizos y el reloj de cuco y en su frase también muy cínica «ya no quedan héroes en el mundo». Pero la idea de fondo es la misma; en el desencuentro absoluto los amigos de la infancia por fin se han encontrado. Han caído las máscaras entre ellos.

Así que la palabra amistad se desmitifica y se despoja de contenido pero, ¿y la palabra amor? Anna simboliza la visión realista de la mujer que ama a Lime desde el principio sabiendo quién es, aceptándolo sin disfraces. Y termina la película con su languidez incólume y leal a la idea de que se puede amar a un canalla. Holly, por su parte,

desplaza hacia Anna la devoción que ya no puede proyectar sobre su amigo. De alguna manera, perpetúa su necesidad de idealización y su ingenuidad. Lo dijimos ya: no hay personajes planos en este *drama de ocupación* (como lo califica Manuel Alcántara).

### Enrique Sánchez Lubián

Considero que *El tercer hombre* invita a reflexionar sobre el comportamiento de los vecinos de una ciudad que han sobrevivido a una ocupación militar tras un conflicto bélico.

Los primeros planos del rostro de los vieneses que salpican las secuencias de esta película esconden ese mensaje. A los ojos de los nuevos gobernantes —en este caso, franceses, ingleses, estadounidenses y rusos— una gran mayoría de estas personas están bajo la lupa de la duda. Si sobrevivieron durante el régimen nazi quizá pudieron ser colaboradores del mismo, es una suposición lógica. Como también lo es pensar que si ahora se muestran dispuestos a apoyar a las nuevas autoridades, quizá sea porque quieren ocultar algo y enmascarar su pasado. Esa desconfianza está bien presente en la película. Está claro que nadie se fía de nadie. Es un sentimiento que los españoles conocemos muy bien por las dramáticas consecuencias de nuestra guerra civil. De la clandestinidad de los quintacolumnistas a la de los hombres topo.

Desde ese punto de vista, el final de un conflicto bélico es un punto de inflexión decisivo para la conformación de las relaciones interpersonales, porque siempre hay un vencedor y un vencido. Aquí no caben los empates como en las competiciones deportivas. Y, por lo general, quien termina como vencedor antes fue vencido, y viceversa. Eso implica, además, un cambio en los parámetros de las relaciones, ya que, quien hoy es poderoso, ayer fue temeroso. Puestos estos argumentos sobre la mesa, es tentador querer afrontar los nuevos tiempos bajo una identidad distinta. Buscar o construir una personalidad que nos ayude a medrar, o a elaborar un currículum acorde con los nuevos parámetros sociales establecidos, o a alejarnos de lo que fuimos.

Consecuencia de esas actitudes son los comportamientos herméticos: el no fiarse unos de otros, la ansiedad por la ocultación y el miedo. Quienes dominan con mayor aplomo esos sentimientos y superan los escrúpulos morales derivados de ellos son quienes buscan mejores aprovechamientos personales y no dudan, como Harry Lime, en hacer de la sordidez su identidad. Es una opción peligrosa, que unos considerarán amoral y otros la justificarán al paio de las nuevas circunstancias, pero hay personas que se mueven en ella como pez en el agua.

### Víctor Alarcón Olguín

Dentro de la trama de *El tercer hombre* se puede observar claramente el dilema de la *reinención* y la *transformación* de los caracteres humanos. Holly Martins pasa de ser un escritor mediocre a un protagonista de una historia real, donde puede encarnar al héroe, pero uno no sabe si al final este termina *liberando* a su amigo de un escenario sin escapatoria, así como busca la oportunidad en un *nuevo mundo* donde se topa con la posibilidad del amor. Por su parte, como vértice de un triángulo involuntario encontramos a Anna Schmidt, quien busca escapar del horizonte soviético y que por sentido de lealtad a su *salvador* decide afrontar las consecuencias de no abandonarlo ni entregarlo, ni aún después de muerto. Por su parte, está Harry Lime, un auténtico cínico que ha sofisticado el arte de lucrar y manipular con la tragedia humana, si bien al final sucumbe ante el propio peso de sus afectos. Sin duda, la tensión entre el *thriller* policiaco y el drama sentimental que se aborda en torno a los protagonistas es el aporte vigente del film dirigido por Carol Reed y del magnífico guion de Graham Greene.



Carátula de la edición española en DVD de *El tercer hombre* (The Third Man, Carol Reed, 1949).

### 3. ¿Cuál es la relación entre la violencia o, si se quiere, incluso la maldad, y el progreso?

#### Iván Llamazares Valduvico

Una de las escenas más importantes de la película es la que tiene lugar en la noria del Prater, cuando Harry Lime y Holly conversan por fin. Las cínicas y despiadadas palabras de Lime tienen la pretensión de justificar su comportamiento mostrando la ubicuidad y la productividad de la violencia y la maldad. En un momento, Lime equipara su indiferencia hacia todos esos ciudadanos lejanos de cuyas vidas nada sabe a la que sienten los gobiernos respecto a sus ciudadanos. El razonamiento es aquí nihilista. Nos da igual y da igual al mundo lo que sea de todos esos seres lejanos y desconocidos, los que por ejemplo vemos desde lo alto de la noria del Prater. Más cierto y fuerte que cualquier restricción moral relativa a seres desconocidos es nuestro innato egoísmo. Posteriormente, la alusión de Lime a la Italia de los Borgia, introducida según Graham Greene por el propio Orson Welles, da un giro brillante a su razonamiento autojustificativo (aunque no demasiado consistente con sus palabras anteriores). La violencia no es solo permanente e inevitable, es también fructífera, y lo es en el ámbito más sofisticado y complejo del ser humano, el artístico y el creativo.

¿Pero son convincentes, a la luz de la película, las provocadoras palabras de Lime? No lo parece. Por una parte, la Viena que ha resultado de la guerra, una guerra motivada por una voluntad ciega de poder, es tétrica, gris, opresiva. Por otra, la narración resalta si acaso la potencia de las otras facetas del ser humano. El triunfo absoluto de la indiferencia ciega y de la violencia es desmentido por el ingenio y la tenacidad de Calloway, por el sacrificio de Paine, por los sentimientos de compasión, revulsión moral y amor de Martin, y también, paradójicamente, por el sentido de la dignidad y de la lealtad de Anna Schmidt. La película nos muestra un paisaje desolador en el que todas las estrategias de supervivencia humana son posibles, pero aquellas que se basan en la violencia y la crueldad solo pueden ser destructivas. Y nos muestra también la resiliencia de esas otras inclinaciones que llevan al hombre a sentir empatía y a ser solidario, que lo impulsan a cooperar y a asociarse, a asumir limitaciones colectivas a sus primeros instintos. Inclinaciones descritas curiosamente por Rousseau, un nativo de esa Suiza despreciada por Lime. *El tercer hombre* no es ciertamente una obra optimista o ingenua. No hay en ella lugar para la felicidad. Pero en la desolación de la película también se esconde una consolación, incluso si carecemos de refutaciones inapelables frente al fatalismo nihilista de Lime. Una consolación que seguramente proceda de esas inclinaciones y comportamientos humanos que son necesarios para una vida sin violencia y sin crueldad, inclinaciones y com-

portamientos que no solo aparecen, sino que prevalecen también, finalmente, en la película.

#### Ana Pellicer Vázquez

Tras la Segunda Guerra Mundial aparece una obligación moral nueva, el llamado *deber de memoria*<sup>3</sup>, que permea muchas de las manifestaciones artísticas que quieran aportar de manera consecuente una reflexión a la *post-barbarie*. En una película como *El tercer hombre*, encontramos un acercamiento descarnado pero a la vez rotundo a ese dramático escenario. A lo que queda tras lo impensable. La estética de blancos y negros radicales y de planos amplísimos que maneja magistralmente el director (recordemos que no es Orson Welles, pero que su presencia preside la obra en lo real, en lo estético y en lo simbólico) busca mostrar plásticamente esa desolación en la que queda la ciudad y en la que se sumen sus individuos (las ruinas como inquietud coagulada de las que hablaba Walter Benjamin).

Preguntémonos entonces si *El tercer hombre* habla de progreso (para Ernst Junger «la iglesia más popular del siglo XIX») o de retroceso. Si habla de valores morales que triunfan o de decadencia. Para Hegel el precio del progreso era dejar víctimas en el camino y, sin duda, esta es una película sobre víctimas, pero también sobre victimarios, contada desde el punto de vista de los liberadores. Paradojas de esta historia: los liberadores no han sido los resistentes.

Así que, en efecto, el supuesto progreso tiene un precio alto, se cobra víctimas, y en la película no sale tan bien parado porque nos lo encontramos en forma de noria descascarillada y de mansiones medio derruidas. También en forma de contrabandistas que venden penicilina adulterada para niños con meningitis y se disfrazan de médicos o de aristócratas. Incluso el pobre Crabbin, representante del British Council en Viena, confunde al escritor de pésimas novelas del oeste con el escritor de la escuela de Joyce. Más ironía, más carnaval. Como la música pegadiza de vodevil, que funciona como polo dialéctico con el final trágico.

Y la película termina donde empezó, en el cementerio, pero ya ninguno de sus personajes puede olvidar lo que sabe. Ya no son los mismos, claro, pero nosotros espectadores tarareamos esa melodía de cabaret sin fin. ¿Cómo puede ser que terminemos la película canturreando?

#### Enrique Sánchez Lubián

Resulta paradójico que cuando la humanidad presume de haber alcanzado sus mayores cotas de progreso y bienes-



tar, la violencia esté más presente que nunca en nuestras vidas. Ojo, no digo que estos sean los tiempos más violentos de nuestra historia, sino que la violencia alcanza mayores cuotas de presencia en la cotidianeidad. De ello se encargan los medios de comunicación, especialmente los audiovisuales, donde las noticias violentas no solo acaparan una buena parte de los noticieros, sino que hay infinidad de programas donde la violencia, en sus más variadas expresiones —desde la humillación al avasallamiento—, está presente. Así, podría parecer que nuestro progreso está vinculado con demasiada frecuencia a la violencia.

Nos hemos acostumbrado a que en nombre de la libertad, de la defensa de nuestros valores occidentales y del progreso de nuestra comunidad se inicien numerosas guerras y conflictos armados. Recientemente, el Jefe del Estado Mayor de la Defensa, Fernando García Sánchez, ha afirmado que nos encontramos en el mundo más peligroso que hemos conocido hasta ahora. El terrorismo, los independentismos y los fundamentalismos se han convertido en las aristas visibles del eje del mal contra quienes se lucha desde el mundo occidental. Pero los ciudadanos cada vez tenemos menos información sobre cómo se desarrollan esos conflictos y cuales son las prácticas bélicas de nuestras naciones. El ocultismo al servicio del progreso. No parece que sea algo muy ético, sobre todo cuando una mayoría de los progresos científicos y tecnológicos son utilizados para usos no pacíficos en prevención de la violencia. Esta es una de las grandes paradojas de nuestro tiempo. No cabe duda de que a lo largo de la historia, el progreso siempre ha mantenido un pulso con la maldad, y la forma de dirimirlo ha sido la violencia en sus más diversas e inimaginables formas. Pese a ello estos tres elementos han coexistido y lo triste es que nos hemos acostumbrado a ello.

Después de tantos siglos, la búsqueda del fin de la violencia, uno de los grandes anhelos de la humanidad, se nos antoja aún como una utopía. Se ha convertido en uno de los denominadores comunes en las relaciones y, como elemento inherente a la naturaleza humana, indisoluble del progreso. Es duro admitirlo, pero es real. Y junto a los elementos antes citados, la codicia y el control de los recursos naturales, especialmente energéticos y minerales estratégicos, se suman al explosivo cóctel de la violencia en numerosas áreas del planeta.

En la película, cuando el mal se interpone entre la vieja amistad de los personajes encarnados por Joseph Cotten y Orson Welles, la violencia surge como el mecanismo que restablece el orden establecido, que, por supuesto, está en el bando encarnado por el recto e incorruptible oficial británico, empeñado en que un recurso estratégico, la penicilina, continúe bajo control de las fuerzas vencedoras y, por lo tanto, *legítimas* defensoras del progreso.

### Víctor Alarcón Olguín

Si bien la película se sitúa en una saga de crímenes (la especulación con medicinas y los asesinatos asociados con Harry Lime y sus socios), estos se presentan como *costos necesarios* en la exigencia de sobrevivir bajo la lógica del más astuto. Quizás la expresión más mordaz de la película al respecto sea cuando se produce el encuentro de Harry y Holly en el parque de atracciones, donde el primero le dice al segundo que «*nadie piensa en términos de seres humanos*» a efecto de justificar que no tuviera ningún remordimiento por las víctimas de la penicilina adulterada, así como tentarlo con las ganancias del negocio.

La ironía entre la maldad y el progreso llega a su clímax cuando Harry señala que los gobiernos hablan del pueblo y del proletariado, lo cual, en realidad, solo trata de distinguir entre «los listos y los tontos» a quienes se les engatusa con planes de cinco años, lo cual implica una audaz crítica al poder y la política en tanto variantes de una misma naturaleza de maldad en donde ellos eran apenas *peccata minuta*. Más aún, la paradoja del progreso y la violencia se ilustra cuando, al final de esa misma escena, Harry le señala a Holly que, durante los treinta años de los Borgia, Europa estuvo bañada en sangre y guerras, mientras que en Suiza sus quinientos años de democracia y paz solo les había producido el reloj de cuco. Sin duda, la película muestra la profunda visión escéptica de la época donde, a la larga, ser vencedor o vencido se reducía al simple ejercicio básico de sobrevivir al margen de las convicciones morales o ideológicas, que son un *lujo* en dicho contexto. De ahí que, ciertamente, hoy en día nos obliguemos a pensar en cómo no caer en el cinismo del más apto y el más listo ante la reaparición de los riesgos de la supervivencia.



# **\_conclusión**

## ***El tercer hombre, ¿cine político?***

Manuel Alcántara Sáez

*El tercer hombre* es una brillante pieza que muestra la ambigüedad, las dificultades de imponer esquemas basados en el maniqueísmo y el permanente peso del factor humano en un determinado momento de la Historia universal. Poco importa que ese instante sea la intersección de uno de los lapsos más críticos del devenir de la humanidad, después de una conflagración que se saldó con decenas de millones de muertes y en el umbral del invierno nuclear. Es cine testimonio de un tiempo concreto, pero, sobre todo, en una estética de blancos y negros radicales acompañada por una banda sonora que nos resultará imposible de olvidar; es una reflexión sobre relaciones de poder. De ahí que se convierta en cine político.

Existe una tendencia evidente, que se refuerza en la propia academia, a pensar que la política y, por ende, las situaciones que se enmarcan como políticas, sucede única o principalmente en estructuras de poder formalmente institucionalizadas. Así, el cine político sería aquél que se ocupara de personajes que desempeñarán papeles como presidente, gobernador, alcalde o diputado, de lo cual los ejemplos son muy numerosos y a buen seguro que el lector de inmediato tiene en su cabeza una docena de ellos sin hacer gran esfuerzo. Sería aquel que se centrara en problemas de confrontación o de equilibrio de los poderes públicos de una comunidad, de las tensiones entre grupos sociales, del conflicto entre estados. Sin embargo, la propuesta que en este ensayo colectivo se ha llevado a cabo se refiere a un marco relativamente nuevo: la micro política. Las emociones, junto con las razones, tienen sentido por igual; los seres humanos son sujetos activos del acontecer, sus relaciones, cuando surge el conflicto, son políticas y requieren de una nueva manera de mirarlas.

Un escenario de confrontación entre seres humanos en un entorno asfixiante de lucha de nuevos gigantes (las que a partir de ese momento serán llamadas *superpotencias*) en un trasfondo así mismo novedoso, como es el umbral del terror nuclear. *El tercer hombre* aborda una serie de conflictos que no se dan en los niveles superiores de las instituciones, sino mucho más abajo; por ello, el mundo de las cloacas de la que fue capital del imperio austrohúngaro cobra una fuerza enorme que supera la mera metáfora. Viena es un cadáver entre cuyas partes en plena descomposición se desarrollan relaciones de poder que exceden el juego de ajedrez bergmaniano, esta vez entre los ocupantes. Relaciones que son de poder y que se dan por encima de la amistad y, a pesar del amor, enmarcadas en la soledad existencial y acotadas por la conciencia del vértigo que produce la visión de la humanidad insignificante desde lo alto de una noria.

## Notas

\* Esta sección incluía fotogramas (capturas de pantalla) de *El tercer hombre* como elementos de apoyo a la argumentación desarrollada en el ensayo. Si bien la actual distribuidora de la película no ha autorizado la publicación de dichos fotogramas, los editores agradecen a Paramount Pictures Spain la cesión de las imágenes promocionales que finalmente se han incluido. Asimismo, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* agradece a Theresa Steininger la cesión de su fotografía Palais Pallavicini, Josefsplatz 5, Viena (2013) para su publicación. (Nota de la edición.)

- 1 En las primeras líneas de la novela el narrador lo define como «un tonto jovial» (GREENE, 2008: 17).
- 2 En la versión fílmica se decidió cambiar el nombre de pila de Rollo Martins porque «Joseph Cotten puso reparos al nombre de Rollo, que para un oído norteamericano tiene, al parecer, implicaciones homosexuales» (GREENE, 2008).
- 3 Para Reyes Mate «el deber de memoria es la denuncia de un modo de hacer política que consiste en valorar las metas sin parar mientes en el coste humano y social de esa conquistas» (MATE, 2011).

## Bibliografía

MATE, Reyes (2011). *Tratado de la injusticia*. Barcelona: Anthropos.  
GREEN, Graham (2008). *El tercer hombre*. Madrid: Alianza.

**Víctor Alarcón Olguín** (Ciudad de México, 1963) es licenciado en Ciencias Políticas y Administración Pública por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Máster en Gobierno y Estudios Internacionales por la Universidad de Notre Dame (EEUU) y doctor en Estudios Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa (México), donde también es profesor e investigador desde 1997. Es presidente de la Sociedad Mexicana de Estudios Electorales (SOMEE). Su investigación se centra en el estudio de los partidos políticos, los procesos electorales y las instituciones de poder. Ha dirigido las revistas *Casa del Tiempo* (UAM, 2007-2010), y *Artes Visuales y Escénicas* (UAM, 2009-2010).

**Manuel Alcántara Sáez** (Madrid, 1952) es catedrático de Ciencia Política y de la Administración en la Universidad de Salamanca. Ha sido director del Instituto de Iberoamérica de esa universidad (1994-2007) así como vicerrector de Relaciones Internacionales (2007-2009). Es profesor emérito de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales de Ecuador e imparte cursos en diferentes universidades de América, Europa y Asia. Sus principales líneas de investigación han abordado la democracia representativa en América Latina: procesos electorales, partidos políticos y poderes legislativos. En la actualidad se centra en la profesionalización de la política y aspectos vinculados con la micropolítica. Su último libro es *El oficio de político*.

**Iván Llamazares Valduviego** (Madrid, 1965) es licenciado y doctor en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Complutense de Madrid, tiene igualmente un doctorado por la Universidad de Carolina del Norte (Chapel Hill). Actualmente

es catedrático de Ciencia Política y de la Administración en la Universidad de Salamanca. Su docencia se centra en temas de política comparada y de teoría política.

**Ana Pellicer Vázquez** (Madrid, 1976) es licenciada y doctora en Filología por la Universidad Autónoma de Madrid y especialista en Gestión de instituciones culturales por el IESE. Desde 2005 es especialista en programación del área de Tribuna Americana de Casa de América (Madrid). Ha sido profesora asociada en la Universidad Carlos III, Universidad Alfonso X, Universidad Camilo José Cela, Universidad Autónoma de Madrid, Universidad de Växjö (Suecia) y Saint Louis University, Campus de Madrid. Ha sido investigadora postdoctoral en las Universidades de Estocolmo y Gotemburgo. Ha publicado numerosos artículos sobre literatura cubana y mexicana y sobre las relaciones entre intelectuales y poder.

**Enrique Sánchez Lubián**, (Alcázar de San Juan, 1956) es licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Ha ejercido en los diarios *Lanza* y *Ya* y en las revistas *Cuadernos para el Diálogo*, *Posible*, *Interviu* y *Ciudadano*. Es responsable del Gabinete de Prensa del Ayuntamiento de Toledo desde 1987. Premio Nacional de Periodismo Santiago Camarasa. Autor de libros como *Besteiro, años de juventud* o *Poesías y leyendas toledanas de Francisco Machado* entre otros. Es coordinador de la revista *Archivo secreto* de investigación histórica y documental. Colabora en el suplemento *Artes & Letras Castilla La Mancha* del diario ABC y mantiene una columna semanal de opinión en *La Tribuna de Toledo*.