

El tercer home

Guillem Fiol Pons

Ara fa seixanta anys que la llum del projector banyà les sales amb la pel·lícula de Carol Reed *El tercer home* (*The Third Man*), a partir de la novel·la homònima d'un dels grans noms de la literatura del s. XX, Graham Greene, autor portat a la pantalla en diverses ocasions i en diverses èpoques, com per exemple a la destacada adaptació que dirigí Neil Jordan de *El fin del romance* (*The end of the affair*, 1999), protagonitzada per Ralph Fiennes i Julianne Moore.

Poques vegades es fa tan necessari i és tan adient la connexió novel·la-pel·lícula com en el cas d'*El tercer home*. El projecte va ser impulsat pel productor Alexander Korda per intentar repetir l'èxit d'*El ídolo caído* (*The fallen idol*, 1948), que havia unit el director Carol Reed i Graham Greene mateix com a guionista-adaptador del seu relat. El cas és que, per ser més concrets, Korda va encarregar a Greene un guió nou perquè Reed el dirigís, però no li va encarregar pas una adaptació de cap obra. Efectivament, ens trobem davant del curiós cas d'una adaptació d'una novel·la que no existia en el moment en què els seus màxims responsables engegaren el projecte. Pel que explica Graham Greene va escriure la novel·la just abans d'escriure el guió perquè es veia incapaç de crear-ne un des de zero, sense haver pogut desenvolupar la seva trama i els seus personatges mitjançant la narrativa literària. Per tant, podem parlar de la novel·la com d'una obra escrita expressament per a ser convertida, pel mateix autor, en guió cinematogràfic. No vull ni pensar què en sortiria d'una novel·la pensada amb aquesta finalitat per algun autor de la primera línia de vendes actual (no direm noms, que fa lleig), però Greene es va treure de la màniga un text esplèndid.

Llevat d'alguns canvis importants com el nom de pila del protagonista o la nacionalitat d'alguns dels secundaris, el guió posterior segueix al peu de la lletra els elements plantejats a la novel·la, si bé és de justícia fer notar que Greene, tot i la rapidesa amb què va escriure novel·la i guió, no va esgotar el seu talent en l'obra literària, sinó que n'hi sobra per aplicar fragments brillants al guió que no estaven a la novel·la, com és el cas de la famosa reflexió de Harry sobre la relació existent entre èpoques convulsives i de dubtosa moralitat amb la consecució de fets de profit (ja saben, la comparació entre el Renaixement italià sorgit a l'empara de convulsions políticoreligioses i els segles i segles de tranquil·litat a una Suïssa que només ha pogut oferir al món el rellotge de cucut, que així i tot tinc entès que prové originàriament del continent africà).

En el pròleg de l'edició publicada després de l'estrena del film, Greene es mostra convençut que els canvis puntuals fets per a la pel·lícula han estat cap a millor, sobretot pel que fa al nom del protagonista, Rollo a la novel·la i Holly a la pel·lícula. El

nom nou s'erigeix com un element més dins el tònic irònic general (recordem que Holly es podria traduir de l'anglès com "sagrat", un nom fora de lloc en la Viena esgarrifosament terrenal de la postguerra) i també Holly serveix, per la seva similitud fonètica, perquè la bella Anna es confongui i anomeni Harry a Holly, connectant així d'una manera molt hàbil el seu presumptament difunt enamorat amb el seu presumpte nou enamorat.

Com passa a la pel·lícula, la història de la novel·la està contada pel major Calloway (no Callaghan, que no és irlandès), magnífic personatge secundari que és present a diversos moments importants de la trama, però que difícilment podria relatar, segons la lògica del punt de vista, totes aquelles escenes que no tenen relació directa amb la trama policíaca (les que hi comparteixen Holly i Anna, bàsicament), si no fos perquè, en diversos moments de la novel·la, ens comenta que reproduïx el que Holly li va contar i, amb una hàbil tombarella quasi cervantina, subratlla que potser no fos això el que passàs realment.

Les currolles de Greene havien de rebre un tractament en imatges de mà del cineasta anglès Carol Reed, polivalent director de títols com *El ídolo caído*, *Trapezio* (*Trapeze*, 1956), *El tormento y el éxtasis* (*The agony and the ecstasy*, 1965) o *Oliver* (1968). Molt s'ha parlat de la incidència d'Orson Welles en el film, en el sentit d'una hipotètica extralimitació de la seva tasca com actor per envair el camp de Reed en la direcció. Més o menys en aquelles dates, Welles havia acabat d'enllestir dues de les seves millors obres, *Macbeth* (1948) i *La dama de Shangai* (*The lady from Shanghai*, 1948). No sé si aquest frenesí professional faria pensar en un cansament en la persona de Welles (recordem que a totes dues dirigeix i interpreta), que potser el deixaria poc disposat a complicar-se la vida rere les càmeres d'*El tercer home*; però, per l'altre costat, no es pot descartar que una personalitat tan forta creativament com la de Welles volgués agafar el control del rodatge a nivell estètic, encara que fos influent sobre les decisions de Carol Reed. El que no es pot negar és que la profusió de primeríssims plans i plans inclinats són trets formals molt habituals en la manera de fer de Welles (es noten, sense anar més lluny, en els dos títols que hem citat rodats per Welles poc abans). Això no obstant, se'm fa difícil atorgar tot el mèrit de la direcció d'*El tercer home* a Welles en detriment de Reed, un professional que duia ja més de quinze anys en el negoci.

En un negoci menys honest que el del cinema era en el que estava ficat Harry Lime, que es dedica al tràfic d'una penicil·lina adulterada que causa estralls entre els necessitats consumidors. Lime és el capdavanter d'un grup de personatges que intenta treure profit del caos deixat per la guerra, en una

Viena cosmopolita (que recorda la Casablanca del mític film de Curtiz, però retratada amb un to molt més inquietant) controlada o, millor dit, descontrolada per forces de seguretat britàniques, russes, italianes i franceses que patrullen conjuntament però van a la seva en els seus interessos.

Les intenses llums i ombres de la fotografia de Robert Krasker no fan altra cosa que subratllar el referenciu essencial de la història: com n'és de difícil conèixer la vertadera naturalesa de l'altre que, a més, se sol manifestar en circumstàncies extremes, com és el cas d'un període de postguerra. En paraules de connotació visual, ho podríem sintetitzar dient que cada un de nosaltres està format per llums i ombres. Els sumptuosos palaus vienesos, tan mentiders de la seva condició real com els suports antropomòrfics que presenten les seves façanes que semblen suportar una càrrega sense fer-ho, no allotgen membres de l'alta burgesia o de l'aristocràcia, sinó que aquests, com el baró Kurtz amic de Harry, s'han de guanyar la vida com qualsevol altre ciutadà mancat de títols nobiliaris. Les clavegueres no són simplement aquells conductes per sobre dels quals passam constantment en les nostres anades i vingudes diàries, sinó que aquí també serveixen d'amagatall i de discretes vies de trànsit entre diferents parts de la ciutat; en aquest cas concret de les clavegueres, l'irònic joc d'equívocs present en tot el film és magnificat per la fotografia de Krasker fins al punt de poder arribar a afirmar que ens trobem en un lloc agradable, qualificatiu difícilment aplicable a una claveguera (recordem l'esplèndid pla de la silueta de Holly retallada en la llum de fons, curiosament una llum que prové del lloc on acaba de matar Harry). Podem seguir amb aquest cúmulo de paradoxes fent referència al fil argumental de

la trama, que acaba desvetllant que el tercer testimoni del crim que falta per aparèixer resulta ser el presumpte difunt. Fins i tot, Holly Martins pateix els efectes d'una confusió acadèmica, per dir-ho així, quan se l'aprofita, com a escriptor que és, per a fer una conferència sobre literatura contemporània; com sabrà el lector que ja hagi vist la pel·lícula, la conferència resulta ser de literatura "cult", i un miserable escriptor de *westerns*, com el seu admirat Zane Grey, s'hi troba desubicat (quantes vegades els admiradors del *western* no ens hem trobat fora de lloc a tertúlies sobre cinema "culte", "d'autor" o "intel·lectual", que sembla ser l'únic de què que val la pena parlar si t'agrada el cinema...).

Res millor per acabar aquest repàs a *El tercer home* que recordar el pla que deixa un servidor totalment rendit als peus de Reed, Welles i Greene, fos qui fos qui tingués la darrera paraula en aquesta brillant obra: estic parlant del pla final de l'avinguda del cementiri on s'enterra per segona vegada a Harry Lime, amic de Holly Martins i amant d'Anna Schmidt, pretesa aquesta per Holly, que decideix esperar-la mentre ella s'acosta sola, per començar una nova vida junts, compartir molts anys de felicitat, passar moltes bones estones i donar lloc a un final feliç per a una història que, tot i el seu abundant humor negre (trobo delirant l'escena en què la multitud vienesa persegueix Holly i Anna, encapçalada per aquell dimonió disfressat de nin), vessa tragèdia per tots els costats; això és el que va pensant l'incaut espectador mentre es manté el pla en uns segons que semblen eternals, com ho semblen a Holly i a qualsevol enamorat que espera la decisió de l'objecte de la seva estimació, però, ¡com n'és, de cruel, la vida!, Anna passa per davant Holly sense ni tan sols mirar-lo. ■

