



Director de la colección: Jenaro Talens

Luis García Gil



Cátedra



Signo e Imagen / Cineastas

Diseño de la colección: Manuel Bonsoms

1.ª edición, 2023

Diseño de cubierta: aderal

Ilustración de cubierta: Fotograma de *Larga es la noche* (1946)

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Luis García Gil, 2023

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2023

Valentín Beato, 21. 28037 Madrid

Depósito legal: M. 23.690-2023

I.S.B.N.: 978-84-376-4673-2

*Printed in Spain*

## Agradecimientos

A Javier Marías, *in memoriam*, escritor superlativo y cinéfilo, en cuyas novelas siempre vi algo de los mundos sugeridos por Graham Greene y, por supuesto, de *El tercer hombre*. A los radiofónicos *cowboys* de medianoche, José Luis Garci, Luis Alberto de Cuenca, Eduardo Torres Dulce y Luis Herrero. A Carlos Pumares y su recordado *Polvo de estrellas*, más cinefilia radiofónica. A mi amigo Luis Eduardo Aute, *in memoriam*, con «Cine, cine» de fondo. A mi viejo compañero de colegio Sergio Dávila Pérez, que también ama el cine. A Javier Miranda y nuestros cafés con sacarina y cinefilia. Al amigo Paco Reyero, con el flexo siempre encendido. A José Manuel Serrano Cueto, Pepe Freire y Gonzalo García Pelayo, distintas maneras de ver y sentir el cine. A mi amigo Fernando Fernández por la parte fotográfica que le corresponde. A Carmen Paúl, la mujer con la que comparto el cine y la vida. A mi hija Candela, que algún día sabrá ver todo el cine concentrado en *El tercer hombre*. A quienes saben, con Truffaut, que las películas son más armoniosas que la vida.



## Introducción

Hombretón de aspecto singularmente esbelto. Posee un rostro curtido y ovalado, cabello de color castaño claro, peinado hacia atrás para descubrir su ancha frente, ojos de tono azul claro situados a corta distancia de una nariz prominente, cejas de ángulo levemente satánico, labios nerviosos y dentadura magnífica. Es ágil y se mueve con rapidez. Sus elevados hombros realzan curiosamente la impresión de su estatura; da la sensación de ser un hombre que avanza resueltamente contra un vendaval; y en cierto modo, por muy alto que seas, siempre tienes la sensación de estar alzando la mirada hacia él.

C. A. LEJEUNE  
[sobre Carol Reed] (1941: 3)

Antes de forjarse una carrera como cineasta, Carol Reed fue actor y director escénico para el teatro, medio en el que debutó en 1934. Su madre quería que trabajara en una granja avícola, pero la vocación artística fue más fuerte y venía por parte de su padre, ya que Carol era hijo no legítimo del afromado actor y empresario teatral victoriano-eduardiano sir Herbert Beerbohm Tree (Londres, 1852-Londres, 1917).

Tree interpretó a grandes personajes en el teatro, como Hamlet o Falstaff, y formó dos familias, una con su mujer, Maud, y la otra con su amante, Beatrice May Pinney, que

terminaría siendo la madre de Carol, y que escogió Reed como nombre de conveniencia para Carol. Los hijos de esta segunda relación, entre los que se encontraban Carol y Peter, padre del actor Oliver Reed, se mostraron siempre muy reticentes y cautelosos ante la figura paterna. La condición que arrastraban de ser hijos ilegítimos no debió resultar nada fácil. A Carol se le obligó de niño a guardar silencio sobre su padre, algo que interiorizó de tal modo, con tal persistencia, que lo siguió manteniendo el resto de su vida, tal como ha destacado Nicholas Wapshott, que es, probablemente, quien mejor se ha aproximado al hombre y al cineasta.

Reed había nacido un 30 de diciembre de 1906, en Putney, barrio del municipio londinense de Wandsworth, el mismo día, curiosamente, pero de 1865, que vino al mundo el escritor Joseph Rudyard Kipling, al que Reed terminaría llevando a la gran pantalla. Carol formaba parte de una familia de cinco hermanos y una hermana. La influencia paterna va a ser clave en la aproximación al teatro de Reed, porque entre bastidores solía moverse de niño recibiendo el cariño de los actores con los que trabajaba su progenitor. Reed se distinguió por ser un hombre reservado, meticuloso en su trabajo, alejado de cualquier tipo de comentario que pudiera hacerse sobre él. No permitió nunca el acceso a su vida privada, moviéndose siempre en el terreno de la discreción. Ese carácter reservado, tímido, lo llevaba hasta sus últimas consecuencias. Ni siquiera la rompía en la correspondencia con otros colegas de profesión o en la confesión a los amigos o en la escritura de un diario que pudiera revelarles o permitiera hoy desentrañarle.

Con diez años, Reed es un niño que padece su ilegitimidad y entra interno en el King's School de Canterbury junto a dos de sus hermanos. En su libro sobre Reed, el ya mencionado Nicholas Wapshott profundiza en ese carácter ilegítimo que debió ser un secreto a voces en el mundo del espectáculo londinense, teniendo en cuenta además el pa-



recido evidente del niño Carol con su padre. Reed no olvida esa condición de hijo ilegítimo durante toda su vida. Es una alforja pesante en su biografía. Gracias al cine Reed construye un nombre, cimenta un prestigio, al elegir un medio de expresión con el que ahuyenta fantasmas familiares, logrando, como afirmaba Michael Powell, organizar una película como un relojero ensambla un reloj.

En 1926, Reed entró a trabajar como secretario personal del novelista, dramaturgo y periodista Edgar Wallace, que cultivó con gran éxito obras de misterio y en cuyo currículum destacaba el guion de la legendaria *King Kong*. Gracias a la confianza de Wallace, Reed tuvo sus primeros contactos con el mundo del cine, supervisando adaptaciones al cine de la obra del propio autor. Ese aprendizaje incluía estar pendiente de hasta tres obras que Wallace estaba representando en Londres. En una de ellas, Reed actuaba. Otra, la supervisaba. Y la tercera, la dirigía.

Tras la muerte de Wallace, acaecida en 1932, Reed encontró otro mentor, el productor Basil Dean, que le ofrece trabajar como asistente de actores para que estos ensayen sus diálogos. Otro cometido que le ofrece es el de ayudante de dirección en los estudios Ealing. Dean nació en Croydon, municipio londinense, en 1888. Su primera experiencia artística tiene que ver con el mundo del teatro como miembro del Gaiety Theatre en Manchester, fundado por Annie Horniman, productora y directora teatral. Cuatro años más tarde, Dean llegó a ser director del Liverpool Repertory Theatre, en donde va a permanecer durante dos años antes de elegir otro rumbo y convertirse en asistente del director de escena Herbert Beerbohm-Tree en su Majesty's Theatre, situado en el West End londinense. He aquí la aparición, dentro de la propia historia de Dean, del padre no reconocido de Carol Reed. Los nombres de la escena londinense van y vienen. El relato va fluyendo como un río. Reed va abriéndose paso y va encontrando referen-

cias importantes como la de Basil Dean. Asimismo, el nombre de Reed aparece junto al de Jack Walter Ruben en *Java Head*, película de 1934. Ruben dirige y Reed es su asistente y le percibe como otro mentor del que aprende la importancia del trabajo en equipo. Carol Reed aparece en los créditos de otras producciones de la época. En el caso de *Three Men in a Boat* (1933), como asistente del director, y en *Sing as We Go!* (1934), como presencia no acreditada pero documentada. En *Lorna Doone* (1935), que también dirige Basil Dean, figura asimismo como asistente de dirección en los créditos, y en *Autum Crocus* (1934), otra más dirigida por Dean, figura como director de la segunda unidad. Margaret Lockwood debutó como actriz en *Lorna Doone*, un dato importante porque coincide en esa película con un viejo conocido, Carol Reed, que muy pronto la dirigirá.

Basil Dean, cuyo rigor y autoritarismo eran bien conocidos, había fundado en los años treinta la Associated Talking Pictures. Se movía entre el teatro y el cine con una preocupación honda por los detalles realistas. Todo ello va a repercutir en las señas de identidad de las que hará gala *El tercer hombre*, porque Reed plasma en ella lo que Basil Dean le ha enseñado. El trabajo de los actores, el rodaje en exteriores naturales, la colaboración con un autor de prestigio como Greene. A todo ello había que sumar la inspiración del contador de historias, del prestidigitador, con la que Reed añade poesía y sentido de lo fantástico al realismo implícito en aquella memorable película.

Antes de director, Reed también fue actor en giras comerciales. Esto le llevaría a entender mejor el problema de los actores como suele suceder con cineastas que han estado no solo delante, sino detrás de las cámaras. De todos aquellos personajes con los que fue cruzándose en ese camino de formación, Reed siempre citaba el nombre del dramaturgo Edgar Wallace, que en 1930, cuando viaja a Estados Unidos para escribir *King Kong*, le recomienda que vea tantas pelí-

culas como sea capaz, que el futuro estaba en el cine sonoro recién surgido, y en ese campo Reed podía desenvolverse a la perfección como director de los diálogos y para enseñar a los actores entonación y proyección de la voz, cuestiones que evidentemente no tenían ningún sentido en el cine mudo.

El estreno de Reed como director llega en 1935 con la comedia romántica *It Happened in Paris*, que dirigió en colaboración con Robert Wyler, el hermano del cineasta William Wyler. Reed sentía una profunda admiración por este, hasta el punto de considerarle su referencia cinematográfica más importante, del que aprendió sobre todo esa forma de manejar la técnica nada intrusiva, de modo casi invisible: hacer cine de manera brillante, pero sin que se notase en demasía la mano del director.

El debut de Reed con *It Happened in Paris* se produjo en los legendarios estudios Ealing. En este guion, basado en la obra de teatro *L'arpeté*, de Yves Mirande, participó John Huston. Vemos que en este relato se irán cruzando grandes nombres del cine de manera directa o indirecta. *It Happened in Paris* no dejaba de ser una insignificancia con muy pocas sorpresas dignas de mención, la producción de Bray Wyndham y la fotografía de Robert G. Martin. Es la historia de un acaudalado norteamericano que estudia pintura en París y se hace pasar por pobre. Reed codirigió la cinta, pero los créditos sitúan a Robert Wyler como único director. Como intérpretes principales figuraban John Loder y Nancy Burne, que rodó seis películas ese año y se retiró del cine en 1939.

A aquella primera tentativa de Reed le siguió *Midshipman Easy*, su primera película en solitario, cuyo argumento se enmarca en las guerras napoleónicas. «No se me ocurrió preguntarme —contaba Reed— si el guion era bueno o malo. Lo acepté con gratitud». Esta obra recibe los elogios periodísticos de Graham Greene, todo un presagio de lo

que habría de venir después. Greene escribió en las páginas de *The Spectator* un 3 de enero de 1936 que Reed demostraba tener más sentido del cine que los más veteranos cineastas británicos (Greene, 1972).

La película procedía de un relato marino del capitán Marryat, hombre de acción en las guerras napoleónicas y finalmente hombre de letras del periodo victoriano. Frederick Marryat fue un marino y novelista inglés, contemporáneo y amigo de Charles Dickens. Contaba en los libros sus experiencias en el mar, como revela *Midshipman Easy* (*El guardiamarina Easy*, 1836), que es una novela profundamente autobiográfica. A Carol Reed le interesa el relato de aventuras marinas con un héroe joven de protagonista, que ha de hacer frente a una tormenta y debe rescatar a una hermosa muchacha, mientras combate en alta mar. Con la ayuda de su guionista Anthony Kimmins, trata de darle al relato una mayor consistencia para que funcione en cine. El papel protagonista fue a parar al actor Hughie Green, que tenía, en aquel entonces, quince años y ya había dado muestras de precocidad artística. La película da rienda suelta a las fantasías adolescentes del protagonista. Jack Easy es un antecedente de toda esa querencia que Reed manifiesta hacia la niñez y hacia la figura del *boy-hero*, aunque en la mayoría de las películas del cineasta prevalecen preadolescentes y no héroes juveniles como el referido Easy, que prefigura el dibujo más acabado que del niño se hace en *El ídolo caído* y en *El niño y el unicornio*. *Midshipman Easy* es la obra de un cineasta impetuoso, pero primerizo, que subsana con talento los problemas presupuestarios.

Desde el primer momento, Reed ha de hacer frente a proyectos diversos que no facilitan la voluntad autoral. Le permiten —eso sí— ganar experiencia para luego comprender que el cine es un trabajo determinante no solo en lo que compete al director de una película, sino al equipo técnico del que este ha de rodearse. Entre esos nombres destaca

especialmente Robert Krasker, influyente director de fotografía australiano que trabaja con Reed en varias películas, dos de ellas rodadas en blanco y negro y determinantes en su filmografía (*Larga es la noche* y *El tercer hombre*) y otra rodada en color (*Trapezio*). Reed tuvo muy claro que Krasker debía fotografiar también *El tercer hombre*, llevando las sombras de Belfast a la derruida visión de la Viena de posguerra.

Otro director de fotografía con el que Reed va a repetir experiencia es el británico Oswald Morris, quien dejó su particular impronta en dos de sus películas de los años cincuenta: *La llave* y *Nuestro hombre en La Habana*. En la década siguiente culmina su colaboración con el cineasta al dejar su impronta fotográfica en *Oliver* en unos años pródigos en los que participa en películas como *El espía que surgió del frío*, *Lolita* o *Reflejos de un ojo dorado*, una de sus muchas colaboraciones con John Huston.

En esa nómina de técnicos reincidentes debe apuntarse también el nombre de John Box, director de arte que figura en los créditos de *Nuestro hombre en La Habana* y de *Oliver*. Reed huyó —regresaré a ello— en sus declaraciones del concepto resbaladizo de *auteur* que en Europa podía aplicarse a Bergman o a Visconti. Rehuía de imponer sus ideas, sus criterios, su cosmovisión a cada uno de sus proyectos. Con todo, pese a ese aparente alejamiento de la autoría, algunas de sus obras son profundamente personales y de hecho produjo nueve de sus películas, detalle nada menor. Se puede afirmar, tal como hace Peter William Evans en su magnífica monografía sobre el cineasta (2005), que Reed reflexiona conscientemente en sus películas sobre las relaciones entre la vida y el arte. Lo hará en *El tormento y el éxtasis*, que no merece leerse como una obra impersonal, porque a Reed le interesaba y mucho el lugar que el arte podía ocupar en el mundo y no le es ajena esa reflexión a partir de la atracción que siente hacia un artista total como Miguel Ángel.

Carol Reed es un hombre inquieto que se mueve entre la Associated Talking Pictures, la Gainsborough y la 20th Century Fox. En su órbita cinematográfica se encuentran Margaret Lockwood, su esposa Diana Wynyard, Phyllis Calvert, la actriz y bailarina Jessie Matthews, Michael Redgrave, David Niven y Rex Harrison.

Otra de las películas de Reed que recibirá elogios de Greene es la comedia *Laburnum Grove*, fechada en 1936 y adaptación de una comedia de J. B. Priestley. Ya en ella se percibe el sentido de la atmósfera de Reed y su gusto por el detalle. Así la valoró Graham Greene en las páginas de *The Spectator*. Cuando rueda *El amor manda* (*Bank Holiday*), Reed es considerado una joven promesa del cine británico, capaz de perfilar todo un retrato realista de la clase obrera. Reed tiene como referentes a John Ford o a Howard Hawks. Hollywood debía ser el espejo en el que mirarse. En esta etapa primera habrá también obras de encargo que Reed rueda con desgana como *Cuidado con lo que haces* (*Climbing High*), que protagonizan Jessie Matthews y Michael Redgrave.

Constituye un ejemplo eminente de cine realista *The Stars Lock Down*, fechada en 1940, que versa sobre la minería galesa, adaptación de la novela de A. J. Cronin, sobre el que la Metro Goldwyn Mayer había trabajado en la adaptación de *La ciudadela*, dirigida por King Vidor, en 1938. Los caminos artísticos de Michael Redgrave y Carol Reed vuelven a cruzarse. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Reed trabaja como documentalista para el ejército inglés. Todo ello antes de rodar *Larga es la noche*, que constituye, junto a *El tercer hombre*, un hito de su filmografía de los años cuarenta.

Reed cree en el cine como trabajo de equipo. Le incomoda aquello de la política de los autores, el cine como arte, la imagen del cineasta-demiurgo. Con todo, su cine está lleno de connotaciones personales. Es posible detectar su sello en sus obras, incluso en sus proyectos más imperso-

nales. Nunca creyó que el director debiera sobresalir en una película, pero, indudablemente, Reed no dejó de hacer un cine en el que su firma importaba.

Reed dirigió treinta y tres películas. Hay que valorar su versatilidad a la hora de abordar diversos géneros: del cine de capa y espada a la comedia realista, pasando por el *thriller*. Esta versatilidad, en palabras del crítico británico David Thomson, es la principal ambición profesional de Reed hasta que abrace proyectos en los que revelará una mayor pulsión artística. *El tercer hombre* no nace de la casualidad. Este filme genial no es un verso libre o suelto en la carrera de Reed. Es una obra de madurez de quien frisa la cuarentena. Thomson llegará a ver a Reed como un cineasta más interesante que David Lean e, indudablemente, más espontáneo a la hora de planificar una película o de escuchar la opinión de los actores. Más allá de comparaciones siempre caprichosas, y seguramente inoportunas, Lean y Reed conforman dos modelos eminentes de cine.

Reed abordó también, en un determinado momento, el camino de la superproducción. Ejemplo de ello fue la circense *Trapezio*, con un reparto estelar. Un proyecto que abandonó fue el de *Rebelión a bordo*, ya en los años sesenta. La versión que más ha trascendido es que chocó con el difícil carácter megalómano de Marlon Brando, pero el actor dejó otra versión del asunto en sus memorias.

En esa misma década de los años sesenta va a rodar un drama histórico de las dimensiones de *El tormento y el éxtasis*, que no va a ser demasiado valorado, todo sea dicho. La filmografía de Reed, heterogénea, sometida a los vaivenes del momento, le situó siempre al margen de los códigos autorales. Él mismo afirmaba que un director de cine no debe destacar y que su libertad creativa llega de la mano de la calidad misma de sus películas.

Un tema reiterado en el cine de Reed tiene que ver con la infancia y su incomprensión del mundo adulto. Aquello

que expresara magistralmente el poeta catalán Pere Quart en el poema «Infants», con la imagen de los niños sosteniendo una simbólica guerra civil contra los gigantes, es decir, los adultos. Asimismo, Reed es un cineasta al que le gusta trenzar historias un tanto angustiosas y que versan sobre la culpabilidad. En todos los casos pueden hallarse rastros de la propia personalidad de Carol Reed, de sus propias inquietudes.

Atendiendo a su vida amorosa, cabe decir que se casó dos veces. La primera, en 1943, con una gran dama del teatro y del cine británico, Diane Wynyard, y la segunda, con la también actriz Penelope Dudley-Ward, que le sobrevivió tras la muerte del cineasta en 1976. Penelope Dudley-Ward era la hija del político liberal William Dudley Ward y de Freda, hija a su vez de Freda Dudley Ward, que había sido la amante del príncipe de Gales, el futuro rey de Inglaterra y duque de Windsor, Eduardo VIII. Con Freda, apodada Pempy, Reed tuvo un hijo llamado Max. Aparte de estas relaciones sentimentales que terminaron en enlace matrimonial, el cineasta tuvo algunos romances sonados como el que le unió a Daphne du Maurier. Para la autora de *Rebeca* y de *Los pájaros*, que desembocaron en dos obras magnas de Hitchcock, Carol fue su primer novio. Se citaban en los cafés, fumaban, observaban a los transeúntes y soñaban con el futuro. Carol quiso que su relación con Daphne alcanzara un grado de compromiso mayor del que la escritora quiso huir. Los padres la alejaron del cineasta y le buscaron una cabaña donde aislarse y concentrarse en la escritura. El fruto de ese aislamiento fue *The Loving Spirit*, su primera novela. Reed terminó olvidándose de Daphne, y viceversa. Para profundizar en esa relación y en la figura de Daphne du Maurier es aconsejable acercarse a la biografía escrita sobre ella por Margaret Forster.

Más allá de los asuntos sentimentales, Reed se forjó un nombre como cineasta que el tiempo, quizá, ha desdibuja-



do, ya que sobre él pesa un olvido injustificado. El mismo que ha recaído sobre otros cineastas ingleses como Alexander Mackendrick, Jack Clayton o el brasileño y muy cosmopolita Alberto Cavalcanti. Quizá el revisionismo restituya su figura y valore su técnica, su sentido de la composición y su capacidad para crear atmósferas. De alguna manera, Reed fue el tercer hombre del cine británico de la época clásica junto a Alfred Hitchcock y David Lean. Su Oscar no fue por *El tercer hombre* —por la que fue nominado—, sino por la mucho menos influyente *Oliver*, musical inspirado en el clásico de Dickens.

Al morir en 1976, tras un final de carrera ciertamente mediocre, su figura parecía ya olvidada, como si no fuera uno de los grandes cineastas británicos de la historia. La frágil memoria parecía olvidar lo obvio y la grandeza determinante de su particular trilogía filmada tras la Segunda Guerra Mundial y que compusieron *Larga es la noche*, *El ídolo caído* y *El tercer hombre*.

#### EL CREADOR DE ATMÓSFERAS

Cuando se estrenó *Se interpone un hombre*, a mediados de los años cincuenta, el cartel de la película no dejaba lugar a dudas sobre las expectativas generadas en torno a Carol Reed: «Sensacional realización de Carol Reed, el mago del filme de intriga». El apunte de producida y dirigida por Carol Reed añade ese estatus del cineasta que controla lo que filma y que ya figuraba en una de sus obras más célebres, *Odd Man Out*, cuyo título fue traducido en español como *Larga es la noche*, en la que se podía leer en los créditos iniciales: «Carol Reed's production of Odd man out».

Solo por *El tercer hombre* (*The Third Man*) Carol Reed merece estar en la historia del cine. Obra maestra descomunal que John Kobal situaba entre las cien mejores películas



Carol Reed produce una marca distintiva y autoral.

de la historia en el puesto número treinta y uno. El cine de Carol Reed, muy a pesar de *El tercer hombre*, sigue envuelto en una especie de bruma, sin la revalorización necesaria. Varias son las razones de esta desatención hacia su obra, que tiene que ver incluso con lo fallido de alguno de sus proyectos más anhelados, como la versión de *Rebelión a bordo*, que terminaría rodando Lewis Milestone en 1962. Una película con siete nominaciones al Oscar eclipsada aquel año por David Lean y su *Lawrence de Arabia*.

A Carol Reed se le tachó reiteradamente de cineasta impersonal sin lenguaje propio que gustaba —eso sí— de inclinar la cámara como si eso fuera una marca estilística. Un cineasta sin misterio y sin la consideración de los más o menos coetáneos Nicholas Ray, Sam Fuller, Joseph H. Lewis, Budd Boetticher, Robert Siodmak o Douglas Sirk.

Reed se movió siempre con pasmosa discreción. Su laconismo jugó en su contra, pero ahí queda *El tercer hombre*