

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Anatomía de un asesinato. En un mundo que agoniza

Autor/es:

Torreiro, Casimiro

Citar como:

Torreiro, C. (2000). Anatomía de un asesinato. En un mundo que agoniza.
Nosferatu. Revista de cine. (32):35-38.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41171>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Anatomía de un asesinato

Anatomía de un asesinato

En un mundo que agoniza

Casimiro Torreiro

Anatomía de un asesinato itxuraz mekanismo juridikoen funtzionamendua deskribatzen duen filma da; errealitatean, ordea, liberalismo porrokatuaren defendatzailea den Otto Preminger-ek omenaldia egiten dio macarthysmoaren jazarpena pairatu zuen liberalen belamaldi oso bati, orduan bertan ahazten hasi zena 40ko hamarkadan EEBBetan gertatutako demokraziaren aurkako errepresioaren amesgaitza.

Rodada entre *Porgy y Bess* (*Porgy and Bess*, 1959) y *Éxodo* (*Exodus*, 1960), es decir, en uno de los mejores momentos artísticos (y recaudadores) de la carrera del austríaco Otto Preminger en el cine estadounidense, **Anatomía de un asesinato** (*Anatomy of a Murder*, 1959) es no sólo uno de los títulos mayores de una filmografía que abunda en ellos, sino uno de los mejores ejemplos de plasmación en el celuloide del funcionamiento de los mecanismos, de los procedimientos ordinarios de la justicia... aunque con un discurso, esperemos poder demostrarlo, que excede por completo los conceptos de "ley" o "justicia". Tiene el film un metraje sorprendentemente largo (165 minutos) para un producto de sus características, aparentemente centrado en la rutinaria mecánica de un juicio, con sólo una estrella, James Stewart (1), en su reparto (aunque en él figuren actores emergentes que serían luego más que grandes: George C. Scott, Lee Remick, Ben Gazzara), que se beneficia de una esplendorosa banda sonora de (y con) Duke Ellington, y en riguroso blanco y negro.

Las razones que explican la existencia del film tienen que ver con las mutaciones que, desde finales de los '40, cuando la célebre sentencia de la corte neoyorkina que

condenó a la Paramount por prácticas monopolísticas, estaba experimentando el universo hollywoodiano. En un contexto industrialmente cambiante y hasta imprevisible, Preminger habría de convertirse pronto en autoprodutor de sus películas, alguna de las cuales *The Moon is Blue* (1953) se las habían visto con la censura de los estudios, mientras otro de sus títulos polémicos de la misma década, *El hombre del brazo de oro* (*The Man with the Golden Arm*, 1955), fue el primero en exhibirse sin el correspondiente permiso de la Oficina de Administración del Código de la MPPA (2).

Liberal, claramente comprometido con el forzamiento de los límites censores, Preminger supo explotar a su favor las contradicciones de esa industria cambiante. Y si en *Éxodo* habría de imponer en los títulos de crédito el nombre del guionista Dalton Trumbo, una de las bestias negras de los responsables de los estudios, perseguido durante la "caza de brujas" posterior a 1947 por sus actividades izquierdistas, en **Anatomía de un asesinato** rindió homenaje, en la persona de un célebre magistrado liberal perseguido por el macarthysmo, Joseph N. Welch (3) -encargado de encarnar al bondadoso juez-, a toda una generación de liberales y progresistas que sólo entonces comenzaba a dejar atrás la pesadilla de la repre-

sión antidemocrática que se había cebado con la sociedad americana desde hacía más de una década.

Ventajas, en suma, de ser autoprodutor. Porque sólo desde la más absoluta independencia se puede entender un film como **Anatomía de un asesinato**, que constituye, además, todo un canto a un mundo que el propio Preminger comenzaba a percibir como en trance de desaparición.

Vida de provincia

El objeto aparente de **Anatomía de un asesinato** no es otro que explicar un caso criminal en el que se ve envuelto un dubitativo ex-fiscal convertido en perezoso abogado de provincias (Stewart). Un teniente del ejército (Gazzara), afectado por lo que parece una violación que ha sufrido su mujer (Remick) a manos del dueño de un bar que ambos frecuentan, ha descargado su revólver sobre el hombre y se enfrenta a la lógica condena por asesinato. La única ayuda con que contará el leguleyo, además de su inteligencia, se la proporcionarán un borrachín abogado y viejo amigo (Arthur O'Connell) y su propia secretaria (Eve Arden), aunque es bien cierto que pronto conquistará también la simpatía del bonachón juez (Welsh) quien, no obstante, en la mejor tradición de los personajes positivos, se comportará siempre exquisitamente equidistante entre Stewart y el más brillante de los fiscales que se le oponen (Scott).

Que el objeto aparente del film no es otro que explicar, incluso pormenorizadamente, cómo se desarrolla la dinámica judicial lo dicta la propia división de la narración en actos. Según esta lógica, **Anatomía de un asesinato** se rige por una articulación temporal distinta de la clásica, presentación - nudo - desenlace, para fijar su densa trama en un largo introito en el que se dan, eso sí, muy clásicamente la presentación de los



Anatomía de un asesinato

personajes y el nudo que va a ir trenzando una con otra sus vidas. En este segmento, se eleva por encima de cualquier otra consideración la mostración cuidadosa, morosa incluso de la cotidianidad del abogado Biegler: amante de la pesca, del jazz, de la tranquila vida de provincias, en la que se desenvuelve perfectamente: domina siempre el espacio, es tratado con respeto por todos cuantos le conocen, vive un poco al margen del tiempo de la producción.

Es, también, alguien ajeno a la acumulación de riquezas -a pesar de su antiguo cargo e incluso de su posición, pasa estrecheces económicas que, no obstante, no le agobian- y perfectamente consecuente con un código de conducta marcado por el respeto al amigo y la defensa a ultranza de la privacidad. Su condición de soltero se señala a la perfección en el juego de seducción a que lo somete la descocada Laura, que logra ponerlo nervioso desde la primera vez que ambos se ven, ella pertrechada tras unas amplias gafas de sol -un poco para disimular los golpes recibidos, bastante para arrojar dudas, un recurso habitual en la puesta en escena del Hollywood clásico, sobre la ambigüedad del personaje-.

Todo eso ocurre en esos 50 minutos de la apertura. A partir de ahí, se abre el largo proceso judicial, que ocupa, con un breve intermedio de cinco minutos entre las dos sesiones de que consta, fundamental empero para la resolución del conflicto aparente, el resto del film: más de hora y media de trucos, retruécanos y brillantes escaramuzas en sala en la que Preminger logra verdaderos prodigios de puesta en escena para subrayar, negar o afirmar -para desplegar el perceptivo punto de vista predicativo, en suma- el curso aparente de la acción: el uso de la profundidad de campo será así un recurso brillante, que le permitirá ampliar constante-



mente el universo visual del espectador, al tiempo que marcará siempre la cambiante superioridad de los argumentos de la acusación o la defensa.

A lo largo de este segmento, Preminger dejará perfectamente sentadas, además, las claves de su posición ética sobre el asunto. Porque si, por un lado, no duda en explotar, incluso con brillantez, los resortes habituales de ese peculiar subgénero del cine criminal que es el film de procedimiento, jugando siempre con la inteligencia del espectador mientras le muestra la superioridad de los métodos democráticos de administración de justicia, por el otro pone siempre sobre la mesa los elementos que permitirán al espectador seguir el juego sin perder jamás la perspectiva. De esta forma, el enfoque narrativo, a pesar de centrarse aparentemente sobre el personaje central que encarna Stewart, es en realidad el del narrador omnisciente, toda vez que él, como demiurgo, suministrará las claves para que el espectador conozca incluso más que su protagonista: véase la agresión de Gazzara al recluso que hace comentarios salaces sobre su mujer, o el viaje de Parnell hacia Canadá, de donde regresará con la información que permitirá

a Biegler dar la puntilla al ambicioso fiscal.

Este larguísimo segundo acto se cierra con un epílogo en el que se encuentra, creo, la clave para entender de qué se habla en realidad a lo largo y ancho del film. Porque a pesar de todo lo dicho, incluso de la amplitud temporal con que Preminger aborda el procedimiento mismo, la irónica conclusión del film no es otra que la de subrayar el carácter ambiguo de la sanción, la supremacía de la ley -el proceso- sobre la justicia real -el castigo o el perdón-. No es una paradoja menor el que, aún sin la rotundidad con que otro centroeuropeo, Billy Wilder, había abordado sólo un año antes las debilidades procedimentales en *Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*, 1958), Preminger termine haciendo que Biegler vea con claridad que la absolución que obtiene para su defendido se basa en un supuesto falso -Mannion/Gazzara actuó en realidad con premeditación y sangre fría cuando mató al dueño del bar, tal como sospechaba el fiscal-.

Es por eso que Preminger elude cuidadosamente los discursos de la acusación y la defensa, uno de los momentos privilegiados de todo film de juicio, al tiempo que



corta radicalmente otro de esos *topoi* dramáticos por excelencia, la liberación final y el regocijo al que lleva la absolución en las películas de este tipo, aquí un brevísimo, casi inapreciable apunte en la clausura del segundo macroacto. Y es por eso, igualmente, que la sensación que queda tras la visión del film no sea otra que la de un canto otoñal a un mundo que va perdido, que se diluye en medio de la constatación de la relatividad de las cosas. Narración fuerte abocada a un final débil, diría un narratólogo; hondo discurso de humanísima relatividad, debería concluir el observador cuarenta años después de la realización del film.

A modo de epílogo

No quisiera terminar estas líneas sin recordar, asimismo, que Otto Preminger, hombre de su tiempo, al fin y al cabo -aunque alguien podría pensar que este crítico lo es también del suyo, no puedo de-

jar de hacer hincapié en lo que veo como una *défaillance* que afea al conjunto del film-, se muestra incapaz de sortear las trampas patriarcales del *best seller* que le sirve de base (obra de Robert Traver). Así, la plasmación del personaje de Laura Manion da pie, en realidad, a una caricaturización de su comportamiento en los términos más rancios y moralistas, se entiende que en función de hacer del final un discurso aún más relativo en términos judiciales.

Por eso, ese zapato de tacón alto dejado casi con desdén por Biegler apoyado en el borde de un recipiente de basura, último y ejemplarizante plano de la película, se antoja un recurso excesivamente moralizante para una película bañada en realidad por un aura de fin de época. Y un recurso hasta prescindible: si Laura se hubiese comportado de otra forma, las irónicas conclusiones de Preminger hubiesen podido ser, seguramente, las mismas.

NOTAS

1. Estaba previsto que el personaje finalmente interpretado por Lee Remick, el de la casquivana esposa del asesino Gazzara, lo encarnase Lana Turner, pero diferencias de criterio a causa de problemas de ¡vestuario! por parte de la diva dieron al traste con la operación. Véase al respecto: Gerald Pratley: *The Cinema of Otto Preminger*. A. Zwemmer y A. S. Barnes Ed. (London/New York). 1971.

2. También *Anatomía de un asesinato* se las habría de ver con otras formas de censura. Porque si por un lado, la propia industria se quejó airadamente de la explicitud de algunos de sus diálogos -el tema del film seguía siendo "fuerte" para la época-, por el otro la propia productora, la Columbia, habría de consentir, seis años después de su estreno comercial, un corte de media hora para que la emisión del film por parte de una de las grandes cadenas comerciales se ajustara más al formato temporal solicitado por las televisiones, lo que provocó una intensa campaña del propio interesado para impedir, infructuosamente, tal amputación.

3. Antonio Santamarina: *El cine negro en 100 películas*. Alianza Editorial (Madrid). 1998. Página 238.