

NOSFERATU

REVISTA DE CINE **32**

se

Cine
y **Derecho**

Lectulandia

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de “Programación Nosferatu”, sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: “Alfred Hitchcock en Inglaterra”. Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

Lectulandia

AA. VV.

Cine y Derecho

Nosferatu - 32

ePub r1.0

Titivillus 14.07.17

Título original: *Cine y Derecho*

AA. VV., 2000

Traducción: Bitez

Diseño de cubierta: Art&Maña

Fuentes iconográficas: The Kobal Group, Donostia Kultura y Festival Internacional de Cine de San Sebastián

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



Cine Negro

Tres décadas, dos juicios y un sueño

Antonio Santamarina

Gangsterren zinema sortu zenetik, hogeita hamarreko hamarkadan, zinema beltz klasikoaren amaiera arte, hirurogeiko homarkadaren atarian, erroerrotik iparranekarra den genero honek ia beti gatazkatsua gertatu den harremana izan du legearekin, bere izaerari itxuraz dagokion bezala, egia esa. Gehienak ere izaera hori norberaren zerbitzuan jartzen ahalegindu dira bizi izan dituen hoeita hamar urte horietan, jarraitutako ibilbidea desberdina izan bada ere, garai historikoen eta generoaren eta Estatu Batuetako zinemagintzaren bilakaeraren beraren arabera.

Advirtámoslo desde el principio: no hay, no puede haberla por razones de espacio, ninguna voluntad de ofrecer en este breve artículo una visión cerrada y compacta del tenso matrimonio que la ley y el cine negro han mantenido desde la aparición de este género o, mejor dicho, movimiento cinematográfico allá por los lejanos, y depauperados, años treinta. Sentada esta evidente obviedad, aclaremos que el propósito que guía su escritura reside ante todo en buscar una aproximación, más o menos esclarecedora, a varios momentos claves de esa relación a partir de la incursión en tres momentos significativos de la historia del cine negro clásico.

Como el propio título del artículo deja adivinar, de manera, eso sí, algo críptica, se han elegido para recorrer este itinerario tres películas que fuesen representativas de los distintos períodos escogidos —cine de gánsteres, cine negro y derivación manierista de éste— y que, al mismo tiempo, iluminasen, siquiera débilmente, los perfiles de esa extraña relación, mezcla de amor y de odio, entre las pantallas y los tribunales. **Furia** (*Fury*, 1936) y **La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*, 1944), ambas de Fritz Lang, y **Anatomía de un asesinato** (*Anatomy of a Murder*, 1959), de Otto Preminger, componen el trío de títulos elegidos, no precisamente al azar, para recorrer este itinerario erizado de abogados, fiscales y jueces, víctimas y asesinos, testigos y jurados, y hasta un psicólogo criminalista proclive al sopor vespertino.

Una ausencia y un artificio inverosímil.

Es un dato conocido de sobra que la entrada en vigor, el 17 de enero de 1920, de la ley Volstad que prohibía la fabricación, distribución y consumo de bebidas alcohólicas que contuviesen más de un 0,5 por ciento de alcohol en su composición, marcó el inicio del apogeo del gansterismo en Estados Unidos durante unos años veinte a los que, por otra parte, se califica, de forma acaso sorprendente, como “felices”. Una paradoja que resulta todavía mayor si se compara este epíteto con el otro sobrenombre (“la Prohibición”) por el que se conoce también a este periodo, y donde parecen ponerse en correlación, como en algunos comportamientos infantiles, la felicidad con el disfrute de lo prohibido.

Si hubiera que juzgar por las primeras películas de gánsteres de los años treinta, nada resultaría menos contradictorio y paradójico que esa aparente unión contra natura, ya que la prohibición resulta en esos títulos una realidad desprovista de significado, y la ley una figura ausente de la narración, al igual, por otra parte, que las fuerzas del orden encargadas de mantenerla. Podría decirse, por lo tanto y estirando más allá de lo debido el símil, que la felicidad de la década parece derivar ante todo de la transgresión generalizada de la ley acaecida durante esos años o, cuando menos, esto es lo que reflejan las primeras ficciones gangsteriles y títulos como **Hampa dorada** (*Little Caesar*, 1930), de Mervyn LeRoy, **El enemigo público** (*Public Enemy*, 1931), de William A. Wellman, **Scarface, el terror del hampa** (*Scarface*, 1932), de Howard Hawks, y un largo etcétera.

Ausentes la ley y las fuerzas policiales del relato, los especialistas en derecho (esto es, abogados, jueces y fiscales) carecerán también de espacio argumental para poner en práctica unos conocimientos que nadie requiere, si bien, cuando su presencia sea reclamada ocasionalmente —como en **The Mouthpiece** (1932), de James Flood y Elliot Nugent—, éstos actuarán generalmente al servicio de las todopoderosas organizaciones gangsteriles. Una paradoja postrera quiere, por último, que aunque la ley apenas sea otra cosa que una mera presencia testimonial, una referencia lejana, en estas ficciones, sin embargo, la aplicación penitenciaria de la misma resulte de un extremado rigor, como testifican los protagonistas de **Soy un fugitivo** (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*; Mervyn LeRoy, 1932), de **Veinte mil años en Sing Sing** (*Twenty Thousand Years in Sing Sing*; Michael Curtiz, 1933) y de gran parte de los títulos que componen la corriente carcelaria de estos años.



The Mouthpiece

Violada de manera sistemática por unos y aplicada con extrema dureza por otros, ninguna imagen conviene peor a las ficciones gangsteriles de los años treinta que esa representación metafórica de la justicia con los ojos vendados y manteniendo el fiel de la balanza equilibrado. Por el contrario, en estas películas los platillos de la balanza se inclinan bien de un lado (primitivo cine de gángsteres) o bien del otro (corriente penitenciaria, cine de denuncia social del *New Deal*), lo que parece sugerir, en todo caso, una aproximación a los contornos de la ley desde presupuestos apriorísticos y ajenos al propio relato.

Pocos trabajos ilustran mejor esta afirmación que **Furia**, el filme de Fritz Lang que, junto a **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937), del mismo autor, constituye el paradigma del citado cine de denuncia social surgido tras la llegada de Roosevelt al poder en 1933. Dentro de su argumento, conviene fijarse en la larga secuencia del juicio, que ocupa el tramo final de la película, donde se dilucida la culpabilidad de los veintidós habitantes de un pueblo perdido de Estados Unidos, acusados de incendiar la cárcel donde se hallaba detenido por secuestro Joe Wilson (Spencer Tracy), el protagonista de la ficción.

Todo el proceso judicial parte en realidad, y como el espectador conoce de antemano, de un presupuesto falso (la muerte de Joe Wilson) y el desarrollo del mismo constituye tan sólo una puesta en escena que, como ha analizado con detalle Vicente Sánchez-Biosca^[1], aquél pone en marcha para vengarse de sus agresores. De esta forma, al intento de tomarse la justicia por su mano de los linchadores, se

contrapone el mismo intento por parte de Joe Wilson mientras que la justicia de verdad (es decir, el tribunal donde se juzga el supuesto delito) se encuentra, esta vez sí, más ciega que nunca y cumpliendo una función carente de sentido.



La dama desconocida

Yendo un paso más allá y desde otro punto de vista, el testimonio que incrimina definitivamente a los veintidós acusados es un documental filmado durante los propios acontecimientos, que el fiscal aporta como prueba de la acusación, pero que, en realidad, cualquiera ha podido visionar antes del juicio, ya que el mismo se proyecta en los noticiarios cinematográficos de todo el país. Se trata, por lo tanto, de un elemento argumental que carece de verosimilitud dentro de la diégesis del relato, al igual que sucede, por otra parte, con el propio documental. Éste, en palabras de Vicente Sánchez-Biosca, se encuentra “*rodado en precarias condiciones y desde un emplazamiento único de cámara*”, si bien se muestra más tarde en el juicio “*dispuesto en un cuidado montaje de distintos emplazamientos articulados de modo rítmico, elaborada iluminación con luces interiores a cuadro que subrayan la demoníaca furia de los linchadores (tal la antorcha que blande una inculpada) raccords en el eje que permiten una perfecta identificación de los acusados*”...^[2].

Al margen del relato o utilizada de manera interesada y traída, a veces, por los

pelos, la ley es contemplada, por lo general, en estas primeras ficciones de los años treinta de una manera idealista y abstracta, sobrevolando inmaculada las tensiones políticas, económicas y sociales y como si fuera una institución homogénea y compacta, sin fisuras o piezas deterioradas en su maquinaria bien engrasada. Habrá que esperar al nacimiento del cine negro en los años cuarenta para que cineastas y guionistas introduzcan su mirada crítica dentro de ese mecanismo, bajen de su pedestal a la justicia y buceen, por fin, en las aguas turbulentas del imperio de la ley.

El sueño de la razón engendra monstruos

Coincidiendo con la aparición del arquetipo del detective —un personaje situado por su actividad profesional en la frontera inestable entre la ley y el delito—, la ambigüedad se instala en el centro de los relatos criminales al mismo tiempo que las imágenes trazan un retrato metafórico de los males que atenazan a la sociedad norteamericana de los años cuarenta. De este modo, a partir de **El halcón Maltés** (*The Maltese Falcon*; John Huston, 1941), el título que, según se viene admitiendo habitualmente, inaugura el cine negro propiamente dicho, la justicia desciende del plano de la ficción a la realidad cotidiana y no resulta ya extraño encontrar filmes en los que se lanzan duras críticas contra la administración de justicia —**Sin remisión** (*Caged*; John Cromwell, 1950)— o donde los fallos en el funcionamiento de la maquinaria procesal envían con frecuencia a un inocente a la cárcel: **La dama desconocida** (*Phantom Lady*, Robert Siodmak, 1944) o **Senda tenebrosa** (*Dark Passage*; Dehner Daves, 1947).



Force of Evil

La humanización de la ley trae consigo que aquellos que ejercen el derecho se humanicen también y que, como consecuencia de ese proceso, los fiscales utilicen ahora procedimientos similares a los delincuentes —**El beso de la muerte** (*Kiss of*

Death; Henry Hathaway, 1947)— o que, incluso, traspasen la frontera de la ley con ayuda del alcohol: **The Strange Love of Martha Ivers** (1946), de Lewis Milestone. Los abogados, por su parte, siguen con cierta insistencia este mismo camino —**La dama de Shanghai** (*The Lady from Shanghai*; Orson Welles, 1948), **La jungla de asfalto** (*The Asphalt Jungle*; John Huston, 1950)— o, lo que es menos frecuente, toman la dirección inversa: **Force of Evil** (1948) de Abraham Polonski. El resultado es que todo el ambiente que rodea a estos filmes se torna cada vez más enrarecido, la atmósfera se vuelve casi irrespirable y el conjunto adquiere un cierto aire de pesadilla.

Del amplio elenco de directores que cultivan el cine negro durante este período, probablemente fuese de nuevo Fritz Lang quien supiera trasladar con mayor acierto este clima de desasosiego a las imágenes de sus filmes, a títulos como **Perversidad** (*Scarlet Street*, 1945), **Secreto tras la puerta** (*Secret Beyond the Door*, 1948) o **La mujer del cuadro**. En este último trabajo la trama argumental vuelve a dar un nuevo giro insospechado para convertir a un apacible y bonachón psicólogo criminalista — Richard Wanley (Edward G. Robinson)— en otro asesino más. En realidad, como se descubre al final de la narración, toda la peripecia vital del profesor no es más que un sueño, una mala jugada que el inconsciente le juega a éste, si bien a través de ella se desvela la débil línea fronteriza que separa al inocente del asesino y lo sencillo que resulta franquear esa divisoria en un sentido u otro.

Fritz Lang avanza, sin embargo, todavía un peldaño más en su crítica de la administración de justicia y muestra la ineptitud de ésta, sus dificultades para capturar al verdadero criminal y su incapacidad para comprender los motivos y las circunstancias que empujaron a éste, o a cualquier individuo, hacia el asesinato. Al tiempo señala también el gremialismo de los miembros de esta institución y los condicionantes y prejuicios de clase que rigen su actuación y que provocan, finalmente, que se impute al chantajista Heidt (Dan Duryea) el crimen cometido, en vez de al honorable profesor.

De este modo, liberada de la urna de cristal en donde la tenía expuesta, para admiración de propios y extraños, el cine de gánsteres de los años treinta, el cine negro saca la ley a la calle y, al realizar esta operación, consigue que aquella respire el mismo clima enrarecido en el que vive la sociedad de su tiempo, se humanice siguiendo la misma deriva que los arquetipos del género y muestre idénticas debilidades que éstos. La maquinaria que parecía antes bien engrasada revela ahora vicios ocultos de fabricación y todo el funcionamiento del sistema se resiente por ello y afecta hasta a los propios operarios de la administración de justicia, cualquiera que sea el lugar que ocupen en el escalafón profesional.

Una apuesta por la rutina cotidiana

Con la llegada de los años cincuenta, y el comienzo de la derivación manierista del cine negro, se produce, continuando en el terreno de la metáfora, una especie de operación de lavado de imagen de la administración de justicia que trata de disimular, en muchas ocasiones, los defectos sacados a la luz desde la década anterior. La persecución macarthysta que se arrastra desde finales de los años cuarenta, el informe del senador Kefauver sobre el crecimiento de la delincuencia organizada en Estados Unidos y el clima de guerra fría en pleno conflicto de Corea son otros tantos factores que contribuyen a explicar, cada cual a su manera, ese intento de reivindicación de la justicia que, aunque no alcanza a todas las películas de este período, sí puede decirse que representa la tendencia mayoritaria en estos momentos.

Al compás de este cambio (más gradual de lo que puede parecer a simple vista), los abogados evolucionan —como el protagonista de **Chicago, año 30** (*Party Girl*; Nicholas Ray, 1958)— cada vez más hacia el lado de la ley mientras las pantallas se pueblan de letrados y fiscales incorruptibles en lucha constante contra el gangsterismo. Títulos como **Sin conciencia** (*The Enforcer*; Raoul Walsh, 1951), **Captive City** (Robert Wise, 1952), **Un hombre acusa** (*The Turning Point*; William Dieterle, 1952), **Chicago Syndicate** (Fred F. Sears, 1955) o **The Case against Brooklyn** (Paul Wendkos, 1958) ilustran de forma fehaciente el fuerte peso de esta nueva tendencia, asociada, en esta década y en varios de estos trabajos, con otras dos corrientes temáticas de cierto relieve: las citaciones de gánsteres ante los tribunales y la protección de testigos.



Falso culpable

Pese a todo, la evolución del cine negro ha seguido desde su nacimiento un desarrollo tan acelerado (su punto culminante se localiza en el período de 1944 a 1947) que para estos años el escepticismo se ha apoderado en bastante medida de esta clase de ficciones —recordemos también la variante de los inocentes injustamente acusados como en **Falso culpable** (*The Wrong Man*; Alfred Hitchcock, 1957) o su vertiente inversa en **Testigo de cargo** (*Witness for the Prosecution*; Billy Wilder, 1958)— y no es posible contemplar ya la cara más complaciente de la ley sin atisbar siquiera su reverso oscuro, el haz de sombras que la envuelve.

Con el final de la década, y del género en sentido estricto, las aguas vuelven en cierto modo a su cauce y, como revela **Anatomía de un asesinato** —el título que, junto con **La ley del hampa** (*The Rise and Fall of Legs Diamond*, Bud Boetticher, 1960), clausura el ciclo del cine negro clásico—, la justicia vuelve a ocupar el lugar que probablemente le corresponde en la vida diaria, olvidando los falsos maniqueísmos anteriores y, sobre todo, su utilización interesada por parte de los poderes públicos.



El juicio que se celebra para dilucidar la culpabilidad del teniente Frederick Manion (Ben Gazzara), acusado de matar al hombre que había violado previamente a su mujer, Laura Manion (Lee Remick), constituye el núcleo argumental del filme de Preminger, cuya andadura temática transcurre, sin embargo, por otros derroteros. La defensa del acusado la asumen un antiguo fiscal —Paul Biegles (James Stewart)— ocupado ahora en la pesca y en la lectura, un abogado alcohólico —Parnell McArthy (Arthur O’Connell)— y una secretaria —Maida Rutledge (Eve Arden)— que se dedica más a cuestiones domésticas que profesionales.

Desde un punto de vista personal, los tres aceptan el caso con cierta desgana, como una forma de recuperar una cierta autoestima y, en el caso de Paul y Maida, de lograr la rehabilitación de Parnell de la bebida. Desde un punto de vista profesional, los tres saben que, cualquiera que sea el resultado del juicio, la vida seguirá su curso anodino después de celebrado éste y que no cambiará nada ni en su vida diaria ni en la de Manion y su mujer, condenados probablemente a repetir los mismos errores.

De acuerdo con esta visión escéptica y desencantada, el tribunal donde se desarrolla el juicio pierde la aureola casi sagrada de la que estaba revestido en otros filmes y se convierte en una especie de tablero de ajedrez donde cada cual (defensor, fiscal, testigos y acusado) desarrolla su juego bajo la atenta mirada del árbitro de mesa, en este caso, el juez. El desenlace de la narración confirma el lúcido pesimismo de Paul y Parnell, que vuelven después de él a la rutina diaria tras haber colocado

provisionalmente a la justicia en su sitio, fuera de urnas asépticas de cristal y de oscuros callejones. El ciclo, por el momento, estaba culminado. O eso parecía.



Matar a un ruiseñor

Justicia y racismo

*A propósito de **El sargento negro** y **Matar a un ruiseñor***

Antonio José Navarro

*Argi dago gaur egan ere arrazismoaren eta justiziaren arteko borrokak bizirik dirauela Iparramerikako epaitegietan eta Hollywood-ek sarri samar jorratzen du gai hori. **El sargento negro** eta **Matar a un ruiseñor** filmek justizias eta arrazismoaren arteko harreman korapitatsuak aztertzen dituzte, arazen arteko gorrotoa oraindik bizirik dirameten gizarte batean, eta justizia horren onodorioak kontrolatzeko gai ez dela.*

Hablar de las relaciones entre la justicia y el racismo en el cine de Hollywood implica un riesgo: es preciso subrayar las contradicciones y paradojas de dicha relación, efectuar una distinción “pública” entre la realidad y la ficción, describir la escurridiza enseñanza moral que el cine propone frente a la convulsa sociedad estadounidense, poco dada a discursos humanistas. Sin duda, cualquier análisis al respecto posee unas razonables dosis de veracidad, está sujeto a una ineludible lógica política y estética. Pero uno advierte después que la complejidad del asunto puede condenar al más atrevido ensayista a ser parcial, haciéndole caer en cierto idealismo tendencioso. Trataré, pues, de ser lo más ecuánime posible al explicar por qué **El sargento negro** (*Sergeant Rutledge*, 1960), de John Ford, y **Matar a un ruiseñor** (*To Kill a Mockingbird*, 1962), de Robert Mulligan, permanecen hoy como dos de las películas más incisivas rodadas en Hollywood alrededor de las tortuosas relaciones entre la justicia y el racismo.

Probablemente alguien esgrimirá que en el film de Ford la aventura, la acción y el suspense, así como una puesta en escena teatral, privan de manera notoria sobre la objetividad del análisis político; algo similar puede argumentarse en contra de la cinta de Mulligan, donde la delicada poética costumbrista de sus imágenes, próximas al espíritu de algunos textos de Mark Twain, edulcoran el terrible conflicto racial que vertebra su argumento. No obstante, lejos de la sensibilidad oficial del momento, de irracionales sectarismos e, incluso, de los intereses económicos de Hollywood, **El sargento negro** y **Matar a un ruiseñor** abordan problemas que la ficción no puede ni quiere resolver: el discutible funcionamiento de los tribunales, la quebradiza ética de las leyes, el triste papel que han desempeñado los afroamericanos dentro de la sociedad estadounidense^[1], el choque cultural y sexual entre blancos y negros, la indiferencia de las instituciones ante las desigualdades raciales... El sermón, el panfleto, no forman parte del astuto entramado emocional que Ford y Mulligan construyen en sus respectivas obras. La retórica queda anulada por una plástica visual asumidamente persuasiva que invita a la reflexión. Y ambos cineastas se atrevieron a exponer sus ideas durante los primeros años sesenta, época en que la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos en USA alcanzaba su punto álgido^[2].

La barbarie inherente al racismo en la sociedad norteamericana y la incapacidad de la justicia para neutralizar sus perniciosos efectos, son los grandes ejes dramáticos de **El sargento negro** y **Matar a un ruiseñor**. Resultaría extremadamente fácil situar a ambos filmes en un contexto pretérito, como si trataran problemas del pasado. Pero, a pesar de estar tan alejadas de nosotros en el tiempo, desde una óptica cinematográfica, y casi podríamos decir que desde una postura filosófica, su vigencia es obvia. En la actualidad, Hollywood sigue tratando el tema con cierta asiduidad, como demuestran **Causa justa** (*Just Cause*; Arne Glimcher, 1995), **Tiempo de matar** (*A Time to Kill*; Joel Schumacher, 1996), **Cámara sellada** (*The Chamber*, James Foley, 1996), **Fantasmas del pasado** (*Ghost of Mississippi*; Rob Reiner, 1996)

o **Ejecución inminente** (*True Crime*, Clint Eastwood, 1998). Sin embargo, más allá de sus hipotéticos valores artísticos, estas películas se organizan alrededor de una narración dualista, sin ambivalencias sobre la ubicación del bien y del mal, de lo justo y lo inaceptable. La justicia y los tribunales, en consecuencia, no son cuestionados, solamente los individuos que los integran. La pobreza de su pensamiento filosófico y estético se revela, por ejemplo, en el tratamiento de los personajes: los buenos son equilibrados, inteligentes, valerosos, de rostros atractivos y cuerpos proporcionados; los villanos, por contra, son violentos, cínicos y cobardes, poseen rostros cetrinos y miradas torcidas. El Hollywood actual tranquiliza a su público con discursos moralizantes, desempolva estereotipos novelescos que no incitan a ver la realidad bajo un prisma crítico; una realidad que permanece, en esencia, tan inquietante como a principios de los años sesenta. ¿O alguien piensa que es casual que todas las películas enumeradas se hayan rodado, junto a otros títulos menos populares, a remolque del “caso” Rodney King y los posteriores disturbios de Los Angeles acaecidos en 1992?^[3].

El oeste jamás conquistado

“Sentía que el ejército era mi hogar, mi verdadera libertad y mi propia estimación. Y el modo en que iba a desertar me iba a convertir en una fiera dañina, y yo no soy eso, no lo soy ¡Soy un hombre!”. Así confiesa el sargento del 9.º de Caballería de los USA, Braxton Rutledge (Woody Stroode), en **El sargento negro**, su amor por una institución que ahora le juzga por haber violado y estrangulado a la joven Lucy Dabney (Toby Richards). Pero lo que su declaración pone en primer plano no es un sentido del deber más allá de las ordenanzas. Es la dolorosa exigencia a ser juzgado como soldado y como ser humano, y no como un despreciable negro que ha ultrajado y asesinado a una adorable muchacha blanca. Su impecable hoja de servicios, su valor frente a los apaches —otro pueblo oprimido por la cultura blanca dominante—, en definitiva, su ejemplaridad como soldado, no son atenuantes para su causa, más bien lo contrario. Ha deshonorado el uniforme que lleva y, según sostiene el fiscal, el capitán Shattuck (Carlenton Young), Rutledge intenta lograr la absolución comerciando con su reconocido valor. Nada más lejos de la verdad. La defensa de Rutledge, llevada a cabo por el teniente Cantrell (Jeffrey Hunter), evidencia con su sobria actitud legalista que el sargento negro es víctima de los prejuicios raciales: al declarar el acusado su nombre y graduación, la multitud que abarrota la sala lanza gritos de desaprobación, incluso hay un tipo que agita amenazador una soga; las torvas “*triquiñuelas legales*” empleadas por el fiscal, tal y como son definidas en un momento del film, no buscan la verdad sino demostrar que Rutledge es un ser perverso a causa, simplemente, del color de su piel; varios de los testigos —la Sra. Fosgate (Billie Burke) o el médico del regimiento, el Dr. Eckmer (Charles Seel) — lanzan miradas teñidas de repugnancia hacia el acusado o evitan pronunciar su nombre como si se tratara de unapestado...

Pero, como exclama el coronel Fosgate (Willis Bouchee), “*esto es un consejo de guerra, no una reunión de comadres*”. En **El sargento negro**, el bienintencionado idealismo de su autor^[4], John Ford, no oculta las zonas oscuras de la justicia militar. ¿Cómo iba a hacerlo, si la legislación vigente durante la vista fue adoptada íntegramente por la Confederación durante la guerra de secesión? No obstante, en la Arizona de 1881, la justicia militar ofrece la única posibilidad de que prevalezca la verdad, de que el racismo sea mitigado en aras de una tosca equidad imparcialidad. Así, el público es desalojado del tribunal, y los testigos, a través de sus palabras, desgranar los pormenores del caso, insuflando al escenario un elaborado aire de abstracción. El excelente trabajo lumínico de Bert Glennon aísla los rostros de cada declarante en medio de una absoluta oscuridad; los espacios desaparecen y los objetos parecen flotar en el aire; las figuras de los letrados y del tribunal quedan recortadas sobre una apagada luz de fondo... Ello permite a John Ford dar un mayor juego dramático al conflicto que se desarrolla en el estrado. Primero, agita los demonios sexuales de una sociedad blanca extremadamente puritana: la sincera

amistad de una atractiva joven con un apolíneo afroamericano no es bien vista por las damas de la comunidad, disparando los chismes y los gestos de reprobación; la Srta. Mary Beecher (Constance Towers), ante la decepción de la acusación, aclara de sus propios labios que no fue ultrajada por Rutledge mientras ambos se encontraban a solas, acosados por los indios, en la estación ferroviaria de Spindle; el doctor define la agresión sexual de Lucy Dabney como *“la obra de un degenerado”*; y, finalmente, el tendero del puesto militar, Chadler Hubble (Fred Libby) confiesa ser el autor del crimen por culpa de la lujuria que despertaba en él la infortunada muchacha...; *“¿Por qué?”*, exclama sorprendida la Sra. Fosgate, convertida en símbolo de esa sociedad blanca bien-pensante que ya había aceptado sin reservas la culpabilidad del sargento negro, pero incapaz de asimilar cómo un hombre blanco pudo cometer un crimen sexual... Posteriormente, a través del proceso contra Rutledge, Ford argumenta que el reconocimiento de los afroamericanos por parte de la sociedad estadounidense pasa por su integración en las instituciones. Aunque el pensamiento conservador de John Ford es optimista al respecto, no deja de abrigar ciertas reticencias al respecto. No en vano, Rutledge proclama airado: *“... el destino de los míos es vivir siempre atormentados. Muy bonito lo que dijo el Sr. Lincoln de que éramos libres. ¡Pero no es cierto, aún no, posiblemente lo seremos, pero aún no!”*.



El sargento negro

En **El sargento negro**, la visión que John Ford tiene de las relaciones entre la justicia y el racismo se presenta a nuestros ojos como una realidad múltiple, espinosa, de estratos apretadamente superpuestos. Durante el juicio, el cineasta se esfuerza por mitificar la figura de Rutledge, filmándolo casi siempre en contrapicado, ensalzando al máximo su nobleza. Pero, en el transcurso de las primeras secuencias, rodea al personaje de un halo de misterio, de una esquivia y torva agresividad. En determinados instantes, la confrontación entre letrados adquiere tintes grotescos, por lo artificioso de sus refriegas dialécticas. Pero ambos atienden a las esquizofrénicas demandas de la sociedad a la que representan: Cantrell desea imponer la cordura, aplicando estrictamente la ley; Shattuek sólo responde a impulsos viscerales, retorcidos, y lucha por ahorcar a Rutledge a causa de su raza. Tras una escena de tenso dramatismo en el estrado —cfr. la declaración de Rutledge al fiscal—, los miembros del tribunal se permiten un receso para... jugar al póquer. ¿Superficial, espíritu contradictorio, habilidoso narrador que evita tomar posiciones? Nada de eso. John Ford, gracias a su inconfundible acento visual, a la precisión del ritmo, nos advierte en **El sargento negro** que la justicia la imparten los hombres y, como ellos, ésta es imperfecta, hallándose sometida a grandes tensiones emocionales y culturales.



Historias del profundo Sur

“En este país los tribunales tienen que ser de una gran equidad, y para ellos todos los hombres han nacido iguales. No soy un iluso que crea firmemente en la integridad de nuestros tribunales y en el sistema del jurado. No me parece lo ideal, pero es una realidad a la que no hay más remedio que sujetarse con fuerza”. Con estas palabras Atticus Finch (Gregory Peck), el abogado de **Matar a un ruiseñor**, apela a la integridad moral de un jurado compuesto por doce varones blancos cuya misión es discernir si el negro Tom Robinson (Brock Peters) violó y golpeó a una muchacha blanca, Mayella Ewell (Collin Wilcox). La mirada seria, grave, de Atticus mientras efectúa su parlamento revela que, en su interior, duda de esa integridad. ¿Por qué? Quizá porque estamos en el condado de Maycomb, Alabama, en 1930, y la justicia para un hombre de color es solamente una utopía. Tal vez porque conoce los estrictos códigos morales por los que se rige una comunidad mucho menos idílica de lo que las correrías de sus hijos, “Scout” (Mary Badham) y Jem (Philip Alford), entre las tranquilas calles de Maycomb, parecen indicar. Detrás de las menudas casas de vago estilo colonial, de jardines llenos de fragantes mimosas, de viejecitas que toman el fresco en el porche de sus hogares con indolente pose, de vecinos con exquisitos modales, se oculta una terrible realidad. La devastadora miseria originada por la Gran Depresión, la ignorancia, atávicos miedos hacia todo lo que es diferente, el asco al contacto físico con el *otro...*, son las lacras de un universo embriagado por su propia ruindad, y que pretende borrarlas mediante piquetes de linchamiento, los cuales, antorchas en mano, surgen de la oscuridad como fantasmas.



Matar a un ruiseñor

Durante el alegato de Atticus jamás vemos al jurado. En realidad, Atticus se dirige, primero, a los espectadores estadounidenses de 1962, los integrantes de la sociedad que entonces toleraba, sin remordimiento alguno, situaciones como aquélla: la mentira de unos blancos desquiciados e ignorantes pesa más en el juicio que el testimonio veraz de un negro honrado. Pero, curiosamente, y ésta es la grandeza del film de Robert Mulligan —y, por descontado, de la novela de Harper Lee^[5]—, Atticus parece dirigirse también a nosotros, el público de finales de siglo, ante la apremiante atemporalidad del conflicto. Conflicto que en *Matar a un ruiseñor* se sustenta en un terrible acto de mezquindad: Tom Robinson no es hallado culpable por haber ultrajado supuestamente a una mujer blanca, sino por haber sentido piedad hacia ella, lo cual significa para el jurado, convencido de su superioridad racial, una humillación mucho mayor que la agresión sexual. Tom, ingenuamente, ayudaba a Mayella en ciertas labores domésticas porque “*sentía compasión*”, porque su soledad y su miseria le conmovían. Mientras, Mayella, verdadera transgresora de las obscuras normas de convivencia entre blancos y negros imperantes en Maycomb, ansiaba secretamente las caricias y los besos del afroamericano. Y al condenar a Tom, el jurado se afana en extirpar cruelmente los nobles sentimientos que dignifican a su raza, oprimida y maltratada.



Matar a un ruiseñor

Como bien demuestra **Matar a un ruiseñor**, no hay condición humana más angustiosa que la indefensión. La sala del tribunal, el espacio donde Tom Robinson debería sentirse más protegido es, irónicamente, el lugar de mayor vulnerabilidad para él. La puesta en escena de Robert Mulligan y la excelente actuación de Brock Peters así lo prueban: la actitud seria, casi pétrea, de Tom durante la declaración inculpativa del padre de la joven, Bob Ewell (James Anderson) —quien habla desde el estrado de manera arrogante, perversa, tratando de impresionar al jurado que lo observa atentamente—, y de la propia Mayella —cuyo patético aspecto contrasta con la ira y el histerismo de sus palabras—; los ácidos insertos y planos generales que muestran al silencioso público negro, vestido con gran humildad, situado en los palcos superiores de la sala, excluido de una platea llena de bulliciosos blancos ataviados con sus mejores galas; la desidia ostentada por el juez Taylor (Paul Fix) ante lo que sucede en la sala; el rostro de Tom, compungido, tenso, perlado de sudor, al narrar cómo sucedieron los hechos, bajo la atenta mirada de Atticus y de sus acusadores... Son los distintos compases de una pantomima cuyo desenlace está decidido de antemano. Tom será condenado, y en el transcurso de su frustrada tentativa de huida, tiroteado hasta morir, adelantándose así al fin que le habían

preparado. El pesimismo de **Matar a un ruiseñor** entra en directa confrontación con el cauto optimismo de **El sargento negro**. No puede haber justicia, real y contundente, en unos tribunales donde campa a sus anchas la mentira y el atropello. La férrea moral individual de hombres como Atticus no es suficiente para cambiar tal estado de cosas, aunque sirva de guía para toda una comunidad sedienta de auténtica justicia. “*Levántese, señorita Jean Louise, su padre se marcha*”, exclama el reverendo Sykes (Bill Walker) a la vez que obliga a la hija de Atticus a alzarse, junto a todos los hombres y mujeres de color asistentes al juicio, en solemne actitud de respeto hacia la figura abatida y algo nerviosa que abandona un tribunal vacío, entre cuyas paredes, tal vez mañana, se reparen agravios como el sufrido por Tom Robinson. Sin embargo, hoy por hoy, la lucha todavía prosigue.



La ley del tali3n

El western, un g3nero sin justicia

Quim Casas

Mendebalde urrunean errebolberraren legea baino ez zen izan zenbait urtetan, eta gizaseme baketsuenak ere horretara hitu behar ziren. Epaietzen istorioak ez dira aipagarriegiak westernean, prozesuaren zati horretara iristea zaila gertatzen baita —akusatuek ihes egiten dute edo lintxatu egiten dizute—. Hori dela-eta, genero honetako argumentauek legearen porrota azpimarratzen dute, norberak zigorra ezartzea nahiago dutenen mesedetan: pistolari profesionalak, sheriff ustelak edo mendekua beren bizitzen ardatz bihurtzen duten gizaseneak.

La justicia, tal como puede entenderse hoy, fue una utopía en los tiempos del lejano oeste. Aquello era un paraíso a golpe de revólver, como rezaba el título español de un discreto *western* de Lee H. Katzin, **Heaven with a Gun** (1969), en el que uno de los actores prototípicos del género a partir de los años cincuenta, Glenn Ford, interpretaba a un antiguo pistolero que debía desenfundar y desempolvar de nuevo los *colts* ya que su intento de mantener la paz con las palabras había sido un más que rotundo fracaso. Sobre este tema recurrente en la historia del género, el de la disyuntiva entre el pistolero profesional y el pacificador legal, generalmente procedente de las tierras del Este, es decir, sin conocimientos de lo que se cocía en las del Oeste, no hay mejor película que uno de los clásicos de John Ford, **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), obra magna, por muchos más motivos de los que nos atañen en estas páginas, sobre los intentos de un idealista abogado procedente del Este que intenta instruir y pacificar una comunidad regida por los designios del pistolero-sádico por excelencia, el Liberty Valance de Lee Marvin.

Mientras James Stewart, el letrado bonachón, recibe alguna que otra paliza, enseña a leer a Vera Miles y hace frente a Valance y sus esbirros con los libros de leyes como única arma, el veterano *cowboy* que incorpora John Wayne, quién si no, observa el proceso en la distancia y, cuando toca, se ampara en la penumbra de un callejón para disparar contra el forajido y dar un vuelco a la historia, a la ciudad de Shinbone y a la mítica del propio *far west*. Poco importa que todo el mundo crea que ha sido Stewart el insospechado autor de tan certero disparo. El fracaso de las leyes resulta igual de contundente. El abogado se convierte en un héroe, y de este estadio pasa a candidato a las elecciones, y finalmente triunfa en el mundo de la política, porque ha matado a Liberty Valance. Lo ha hecho, supuestamente, con el vacilante disparo de una pistola prestada, no deteniéndolo, encarcelándolo, juzgándolo y enviándolo a la horca. La película de Ford es la crónica de varias desilusiones; el fracaso de la Historia atropellada por una leyenda que sigue consagrando a los que empuñan mejor que otros las armas.

El *western* es un género con más justicieros que justicias, pese a que conceptos como ley y horca, el nudo y el desenlace del problema, adornen generosamente muchos títulos en castellano de películas ciertamente importantes: **Dodge, ciudad sin ley** (*Dodge City*, 1939), de Michael Curtiz, **Camino de la horca** (*Along the Great Divide*, 1951), de Raoul Walsh, **La pradera sin ley** (*Man Without A Star*, 1955), de King Vidor, **La ley del talión** (*The Last Wagon*, 1956), de Dehner Daves, **El árbol del ahorcado** (*The Hanging Tree*, 1959), también de Daves, **Valor de ley** (*True Grit*, 1969), de Henry Hathaway, **El juez de la horca** (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972), de John Huston, o **El fuera de la ley** (*The Outlaw Josey Wales*, 1976), de Clint Eastwood. En otras ocasiones, el título quiere ser todo lo edificante que la realidad no consiguió: **Law and Order** (1932), un modesto *western* de serie B, aunque con Walter Huston, dirigido por el especialista Edward Cahn.

A veces, los distribuidores españoles hurtaron de los títulos originales significados muy importantes para lo que aquí nos ocupa. **Desafío en la ciudad**, excelente película de John Sturges rodada en 1958, es decir, justo en medio (y sin que muchos le hicieran caso) de sus dos *westerns* más populares, **Duelo de titanes** (*Gunfight at the OK Corral*, 1957) y **Los siete magníficos** (*The Magnificent Seven*, 1960), se titula originalmente *The Law and Jake Wade*: “La ley y Jake Wade”. Wade es el *sheriff* que encarna un escéptico Robert Taylor. Wade representa la ley, pero el título inglés juega muy bien con el significado de su ley particular, que ilustra otro de los grandes temas vectores del género: la relación entre dos antiguos compañeros que se colocan a ambos lados de la ley, uno generalmente con una estrella de latón colgada en el pecho y el otro ocupando su tiempo en asaltar diligencias y atracar bancos.

Hay muchas películas sobre este tema, desde las más realistas en torno al pistolero Billy el niño y el alguacil Pat Garrett, hasta los desencantados y otoñales relatos de amistad traicionada en el cine de Sam Peckinpah: Randolph Scott y Joel McCrea en **Duelo en la alta sierra** (*Ride the High Country*, 1962), William Holden y Robert Ryan de **Grupo Salvaje** (*The Wild Bunch*, 1969) y, por supuesto, Kris Kristofferson (Billy) y James Coburn (Garrett) en **Pat Garrett y Billy the Kid** (*Pat Garrett and Billy the Kid*, 1973). Pero el film de Sturges posee una cualidad especial: la ley no es unívoca para los pioneros y se amolda a sus circunstancias personales. Wade le debe la vida a Hollister (Richard Widmark), por lo que no duda en dejarlo escapar poco antes de ser colgado por sus fechorías. El *sheriff* regresa a su ciudad, y tras él llegan Hollister y sus hombres para aguarle la fiesta (el proceso de integración social), pero eso ya es otra historia. Para Wade, detentador de la ley y el orden, la deuda contraída es más importante que la justicia escrita por los hombres. En ningún otro género ocurre esta dicotomía. La ley y la justicia no podían ser más que endebles en aquel contexto histórico y cinematográfico.

Durante años no hubo más ley que la del revólver, a la que hasta los más pacíficos, caso de los granjeros de **Raíces profundas** (*Shane*, 1953), de George Stevens, y los mineros de **El jinete pálido** (*Pale Rider*, 1985), de Clint Eastwood, debían acostumbrarse: en ambos filmes, el pistolero en su aceptación heroica (Alan Ladd y Eastwood), lejos del facineroso de turno, es decir, rompiendo la tradición, aparecía inesperadamente como expresión de un deseo individual (del niño de **Raíces profundas** y de la niña que realiza la plegaria en el bosque de **El jinete pálido**) y demostraba que solamente con el uso de las armas podía combatirse al cacique de la región. En las dos películas, notablemente complementarias, el héroe termina alejándose tras cumplir con su obligación (¿justicia poética?), pero lo que queda detrás, personas, sentimientos, reglamentos sociales, ya no será lo mismo. Así de voluble es la justicia en la que todos creían.

No es de extrañar que, a diferencia del melodrama y el cine negro, las secuencias de juicios no sean sobresalientes en el *western*, porque realmente resulta muy difícil

que se llegue a esa parte del proceso —los acusados escapan o son linchados—, y cuando tienen algún encanto lo es por el tratamiento distanciador que eligieron determinados directores, caso de Ford en **El sargento negro** (*Sergeant Rutledge*, 1960), convirtiendo los prolegómenos de la vista contra el personaje que da título al film en lo más parecido a una comedia de chismorreos. El cine, por otra parte, ha poblado numerosas películas de alguaciles justos e incorruptibles como expresión de la voluntad legal, cuando en la realidad las cosas fueron bastante distintas. Wyatt Earp se convierte en el *marshall* de Tombstone, en la *fordiana* **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, 1946), para vengar la muerte de su hermano pequeño a manos de los Clanton, pero la presencia de Henry Fonda le otorga al personaje un halo de infinita decencia. Earp accede al cargo de alguacil en **Wichita** (*Wichita*, 1955) de Jacques Tourneur, y se muestra en todo momento como un profesional que no quiere servir a determinados intereses de los que mandan en la ciudad. Pero los estudios históricos apuntan que Earp se vendía al mejor postor, dirigía burdeles en las localidades en las que fue *sheriff* y disponía de otros negocios paralelos y mucho más lucrativos, como la compraventa de armas y el contrabando de licor. ¿Se imaginan a Fonda, Joel McCrea, Burt Lancaster o Kevin Costner, por citar cuatro actores de una pieza que han interpretado a Wyatt Earp, cobrando de sus prostitutas mientras imparten lecciones de ética y justicia ciudadana?



En este sentido, las películas que se acercan mejor a una cierta expresión realista de lo que debía ser la justicia en aquellas tierras lejanas son las dos que tienen al juez Roy Bean como protagonistas, **El forastero** (*The Westerner*, 1940), del mismo Wyler y la ya citada **El Juez de la horca**, de Huston. No me extenderé sobre el tema, ya que la revista incluye un texto sobre este personaje y los dos filmes a cargo de Carlos F. Heredero, pero conviene repasar, aunque sea de puntillas, la figura especial del juez Bean, un forajido que tras ser colgado sin hallar la muerte —aunque vivió, según el film de Wyler escrito por Stuart N. Lake, Jo Swelling, Niven Bush y W. R. Burnett, con la dolorosa secuela de una vértebra en penoso estado—, se dedicó a establecer su propia y muy particular ley.

Este pistolero borracho, juez, jugador y ranchero estuvo además en el centro de uno de los conflictos históricamente más largos y en más ocasiones tratados por el cine, la lucha entre ganaderos y colonos, lo que da pie para otra vuelta de tuerca sobre la corrupción de la justicia. Bean, como ganadero, impuso la ley deformada a los granjeros, asumiendo además todos los papeles posibles, el de denunciante y el de ejecutor. El poderoso cacique de Raíces profundas, al menos, aunque esto no le redima de nada, tenía comprados los servicios de un timorato *sheriff* y de un pistolero tan lacónico como el actor que le insufló vida, Jack Palance, por lo que no debía ensuciar personalmente los atributos más reconocibles de la justicia escrita pero nunca respetada. A imagen y semejanza del juez Bean, en la interpretación que de él hizo Walter Brennan en **El forastero**, forjaron Anthony Mann y Borden Chase el personaje de Gannon en **Tierras lejanas** (*The Far Country*, 1955), en la que también aparecía Brennan, pero como el compañero de James Stewart, y era John McIntire el encargado de dar vida a otro polifacético individuo capaz de desempeñar las funciones de *sheriff*, juez, jugador profesional y comerciante de una ciudad de Alaska a la que llegan los protagonistas con sus reses. Hábil con el revólver, sabe también manipular el sentido de la ley a su antojo: absuelve a Stewart de la acusación de asesinato, indefendible por sí sola, a costa de confiscarle todas sus cabezas de ganado.



El forastero

Este apretado diccionario de bolsillo en torno a un género sin justicia, el *western*, quedaría absolutamente incompleto sin una mirada a dos leyes escritas al margen de toda norma, la del tali3n y la del *lynch* (linchamiento). La ley del tali3n lleva a enga3o por su t3tulo. Cierta que el protagonista, un blanco recogido por los comanches y que se venga de los hombres que asesinaron a su esposa e hijos, acomete la m3s primitiva de las leyes del *western*, la del ojo por ojo, diente por diente, que no en vano era una ley contemplada en la legislaci3n hebrea —castigo id3ntico a la ofensa—, pero el itinerario de la pel3cula se detiene especialmente en la relaci3n entre el protagonista y los supervivientes de una caravana a los que ayuda pese a la desconfianza que le tienen. En otros *westerns* de recorrido m3s lineal, como **Nevada Smith** (*Nevada Smith*, 1966), de Hathaway, la ley del tali3n no solo est3 mejor contemplada, sino que se erige en el aut3ntico motor del relato: el mestizo que encarna Steve McQueen persigue durante todo el metraje a los asesinos de su padre y los va liquidando de la forma m3s fr3a y paciente posible.

En cuanto al linchamiento, el acatamiento a la justicia m3s instintiva y sanguinaria, el cine ha dado dos inmensas pel3culas. Una pertenece a los m3rgenes del cine negro, **Furia** (*Fury*, 1936), de Fritz Lang, y no sent3 demasiado bien en

Hollywood. La otra, realizada en plena Segunda Guerra Mundial, introdujo en el *western* nuevos conceptos en torno a la relatividad de la justicia humana. **The Ox-Bow Incident** (1943), dirigida por William A. Wellman e interpretada por Henry Fonda, entonces bajo contrato con la Fox y principal instigador del film, aún gustó menos que la película de Lang. Darryl F. Zanuck, responsable del estudio, limitó considerablemente el alcance de la película —no se estrenó en muchos países europeos— sin manipular en exceso el proyecto original. No parece un *western* en su paisajística, ya que casi todo ocurre de noche, entre nubarrones, parajes rocosos y árboles ancianos de ramaje tortuoso, escenario más que idóneo para una historia tan perturbadora como ésta: una partida de ciudadanos, liderada por un viejo general sudista, se toman la justicia por su mano, detienen a tres individuos, les acusan de haber asesinado a un ranchero y los cuelgan sin que el personaje anónimo que representa Fonda, el único que se opone al linchamiento, pueda hacer nada para evitarlo. Cuando regresan a sus casas, con los cuerpos de las víctimas aun pendiendo de las cuerdas que chirrían en la lejanía, descubren que el ranchero supuestamente muerto está con vida. Si grisácea ha sido la película hasta entonces, el final resulta inclemente: la soledad acompaña a los linchadores mientras el general opta por suicidarse y Fonda abandona la ciudad. El asesinato legalizado, la justicia que no conoce de procesos sumariales ni de abogados y fiscales, dio pie a una de las mejores películas del género.



The Ox-Bow Incident



Perdiendo el juicio: la comedia frente a la ley

Ricardo Aldarondo

*Genero komikoak bere lekua ere badu epaiketen filmetan; umorea da, hain zuzen ere, sastada zorrotzenak nokibaiteko zigorgabetasunez jaurtitzeko erabil daitekeen baliabideetako bat. **La costilla de Adán** filmean epaiketaren bidez eguneroko gaiak eta gai unibertsalak jorratuko dira, sexuen arteko gerra eta ezkontideen arteko galazka, esate baterako. **La vida por delante** filmak epaiketa keinuan eta ordezkapenean oinarritzen den sistema judiziala deuseztatzeko taktika gisa erabiltzen du epaiketa. **En bandeja de plata** filmak umorez deskribalzen du, dagokion alderdirik krudelenean oinarrituz, epaiketa abokatuen arteko negozio hutsa bezala.*

No todas las comedias tienen dentro abogados, tribunales y juicios, evidentemente. Pero todas subvierten alguna ley: la ley de la cordura, la sensatez y la razón; las reglas de lo correcto y lo recomendable, de lo civilizado y lo permitido; las normas de la sociedad y el código penal. La comedia se basa precisamente en ir contra lo impuesto y reglado: Chaplin retando a los policías, los hermanos Marx dinamitando los códigos de la decencia y la urbanidad, Cary Grant y Katharine Hepburn cazando leopardos en Connecticut y recorriendo los más delirantes caminos para llegar al amor (y con ellos toda la *screwball comedy*) o el inspector Clouseau anulando con su incapacidad los métodos para luchar contra el delincuente. La risa surge al dar la vuelta a lo institucionalizado y razonable. Si hay algo serio, respetable, ceremonioso y grave, es un tribunal, sobre todo si el juez lleva peluca y toga, toda una provocación: qué mejor lugar, por tanto, para abrir un subgénero en la comedia y “violar” el sacrosanto lugar de tantas penas con un poco de humor.

El juicio como método para solucionar guerras de forma civilizada. La primera guerra, la más íntima: el matrimonio. La batalla doméstica de **La costilla de Adán** (*Adam's Rib*, 1949) es doble: ambos son abogados, hombre y mujer acomodados, civilizados, adaptados sin problemas a la ley del matrimonio. Pero su recorrido es inverso al de cualquier pareja a punto de divorciarse: su batalla empieza en los tribunales y se contagia al hogar. Todo por el empeño de Amanda en llevar a los tribunales otra guerra, que empieza en lo personal y alcanza a toda la sociedad: la guerra de sexos. Si Amanda se empeña en defender a esa pobre mujer que ha disparado desesperadamente a su marido al encontrarlo abrazado a su amante, no es tanto por lograr justicia en ese caso, como por hacer uso del derecho a la igualdad de la mujer. Si el juicio es un juego de habilidad, inteligencia y estrategia entre dos abogados, además de un conjunto de hechos probados, veamos quién gana en la batalla de los sexos, de igual a igual, y en el terreno de la ley. El reto es cómico de base, porque supone rebajar la prepotencia del macho: Spencer Tracy, desmarcado por el atrevimiento inesperado de su esposa, acusa a Katharine Hepburn, no de utilizar artimañas o querer ponerle en ridículo, sino de atentar contra la Ley, con mayúsculas. El reto matrimonial es también profesional, y público (¡sus peleas de pareja en titulares de periódico!), y la diferencia de ambos territorios se visualiza muy bien en las escenas de juicio en que los dos se comunican mirándose bajo la mesa, primero para lanzarse un beso irónico, luego para burlarse directamente. Hasta que Spencer Tracy pierde los papeles y arrebató el sombrero que ahora lleva la acusada y que él mismo regaló a su mujer. Todo el proceso de enfrentamiento dentro de la pareja tiene un mecanismo cómico, porque está visto desde el punto de vista de Amanda, que es la que disfruta con el reto de ponerse a la misma altura que su marido. También la conclusión del proceso es irónica: la igualdad de los sexos ha llegado a los tribunales, pero la sentencia, y los fotógrafos, acaban casi uniéndolo de nuevo al matrimonio de la mujer que disparó a su mentiroso marido, mientras los dos

abogados están a punto de romper su contrato matrimonial y pasan por la misma amenaza con pistola (aunque esta vez de regaliz) que el matrimonio juzgado. Si **La costilla de Adán** es quizá la más emblemática comedia llevada a los tribunales debe ser, no tanto porque en ella se ponga en solfa el sistema judicial, como por su capacidad para llevar al banquillo comportamientos cotidianos, reconocibles y universales y equiparar el juego del amor al enfrentamiento de fuerzas de dos letrados. Sutilezas que no tienen cabida en **La guerra de los Rose** (*The War of the Rose*; Danny De Vito, 1989) en la que el matrimonio desprecia, no ya las leyes de la convivencia y el respeto, sino el reparto de bienes que dictaría el juez en un divorcio civilizado. El humor que pisa las reglas establecidas es aquí sarcasmo negro y brutal que destroza, literalmente, el hogar familiar y casi las propias vidas de los cónyuges enfrentados. O como romper, del todo, un matrimonio.



Lo vida por delante

Otro caso de injerencia doméstica en la aplicación de la ley. En **La vida alrededor** (1959), como en su predecesora **La vida por delante** (1958), Fernando Fernán-Gómez es un abogado que trata de sacar a su familia adelante, primero realizando cualquier tipo de trabajos para intentar llegar a fin de mes y, cuando por fin se le presenta su gran oportunidad en el campo de la justicia, coqueteando con el lumpen, con ladrones de poca monta que le ayudarán a poner patas arriba el sistema jurídico. Su esposa tiene poderes hipnóticos y le somete a una confesión en toda regla, obligándole a decir “la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad”: quiere saber en qué mujeres piensa. Cuando descubre que ella está sólo en tercer

lugar, le deja hipnotizado en vísperas de su más importante caso como abogado defensor. En el juicio, Fernán-Gómez desmantela el sistema judicial acudiendo precisamente a su principio básico: no hay nada más desastroso que decir la pura verdad. Él lo hace y provoca el caos: se muestra completamente de acuerdo con el fiscal en que el acusado es un chorizo y está a punto de desmantelar una amplia red de engaños y estafadores. Pero las lágrimas de su mujer le hacen volver a la realidad justo a tiempo. Retoma la compostura, engola la voz y actúa como se debe cuando uno es abogado defensor: “*¿Somos o no somos juristas? ¿Para qué hemos escuchado tanto, para qué hemos hecho tantas leyes, artículos y enmiendas, para hablar y razonar como cualquier hijo de vecino?*”. Ya es tarde para remediar la imagen desmitificadora y tiernamente humana que Fernando Fernán-Gómez ha dado de la figura del abogado. Sin recursos económicos, teniendo que estudiar sus casos entre los ruidos de la chacha y los cánticos de la extravagante consulta psiquiátrica de su mujer, es un pobre hombre sin malicia que, más que aplicar la ley, obedece órdenes de unos y de otros. No menos reveladoras de las dobleces de la justicia son sus relaciones con sus clientes, una panda de ladronzuelos que, o bien saben más que él de leyes y se autodefienden en el juicio, caso de “El agujetas”, o le utilizan para arreglar sus robos de manera que les caigan las penas más livianas posibles. El de Fernán-Gómez es un humor aparentemente inocente y tierno (le riñe a su hijo de dos años por estar *leyendo* el código penal) pero que subvierte los fundamentos del sistema judicial. Y no sólo a través del argumento, sino utilizando los mecanismos básicos del cine: en **La vida por delante** el testigo José Isbert es tartamudo, y su declaración se visualiza con imágenes entrecortadas, que se repiten y avanzan a trompicones como sus palabras. En **La vida alrededor** también hay un testigo imposible: se alquila en Bilbao para que en el juicio diga “sí” cuando el abogado abre los brazos y “no” cuando le señala con el índice. O sea, una justicia basada en el gesto y la representación, antes que en la verdad, toda la verdad...



La vida por delante

El abogado es respetable y envidiado cuando triunfa en casos de gran importancia social. Pero hay ese otro abogado que nunca llegó a triunfador, pobre e inocente como el de Fernán-Gómez, o miserable y ruin como el de **En bandeja de plata** (*The Fortune Cookie*; Billy Wilder, 1966). En su tiempo fue un fracaso y pasó desapercibido. Pero hoy el film de Billy Wilder aparece como una premonición de la América actual, enloquecida por los trucos de la abogacía para sacar sumas millonarias a las grandes empresas en virtud de extravagantes daños y perjuicios. El abogado marrullero, listo y patético a un tiempo, capaz de sacar dinero a las compañías de seguros con las tretas más peregrinas que encarna magistralmente Walter Matthau, es sólo un aprendiz de lo que hoy es moneda corriente. El tiempo no parece darle la razón al mensaje honorable de Wilder, sino a la justicia convertida en pulso de habilidades entre abogados. El planteamiento es sencillo: un accidente puede ser para la víctima una bienvenida fuente de ingresos. Sólo es necesario un engaño eficaz y un abogado capaz de sacarlo adelante. El sarcasmo de Wilder dibuja uno de sus personajes más cínicos y faltos de escrúpulos: desde su destartalada oficina, con su vacía agenda, con una cartera de clientes inexistente, es capaz de aparentar poder y eficacia, mientras se plantea demandar a los vendedores de plátanos por no advertir

que su piel es peligrosa. La justicia no tiene espacio alguno: no se trata de aplicarla sino de saberse la letra pequeña de la ley (es demoledor el modo en que Matthau torea a sus competidores citando año, artículo y folio de supuestas leyes contenidas en la inmensa librería que se encuentra a sus espaldas) para encontrar el modo de establecer, no una reparación justa, sino un negocio entre abogados.

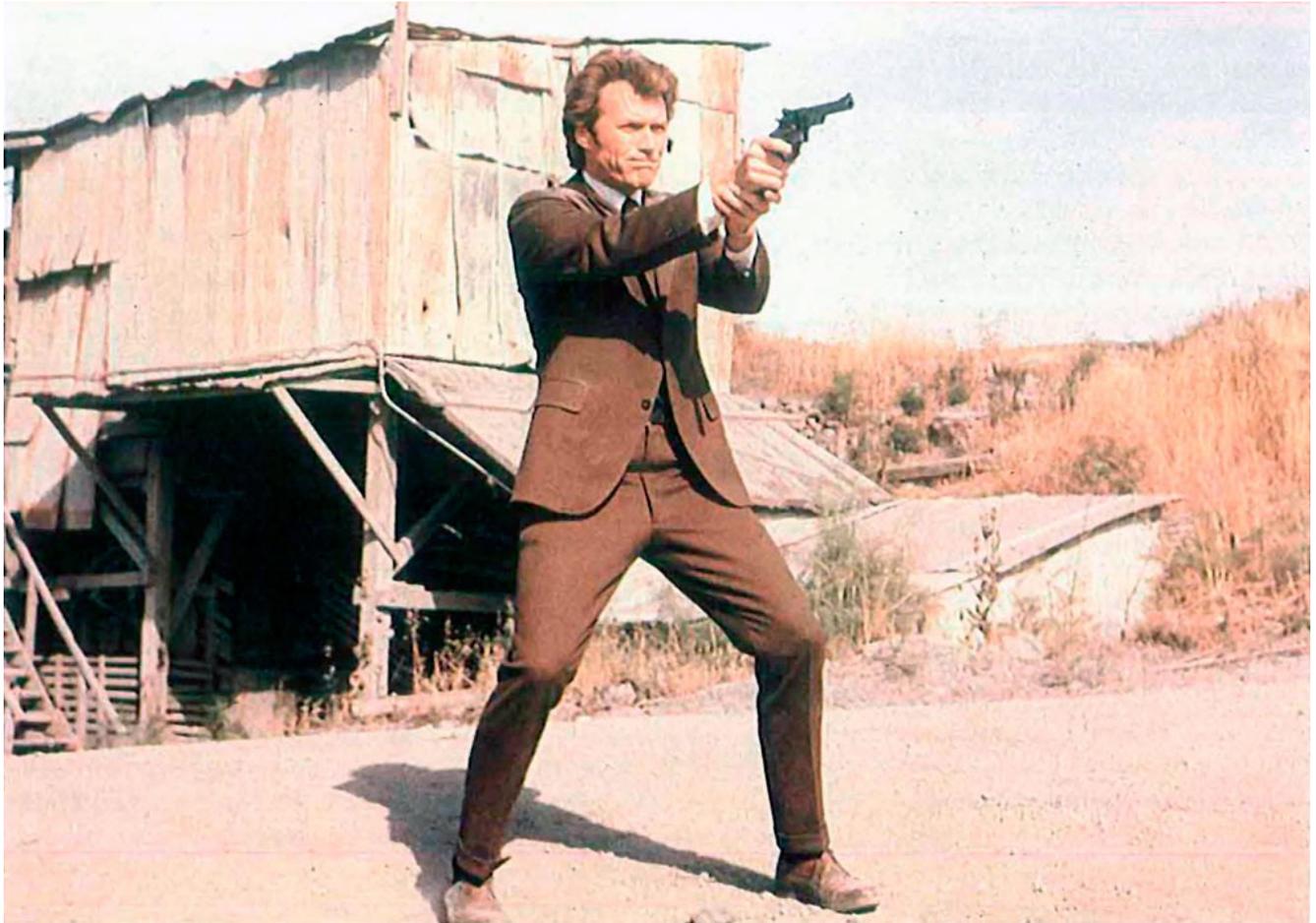
El cámara de televisión arrollado por un jugador durante un partido, un Jack Lemmon que se debate entre la honestidad y la tentación del dinero, es la excusa para poner en marcha el mecanismo del engaño. Simulando parálisis y dolencias a partir de un aplastamiento de vértebra que la supuesta víctima padece en realidad desde niño, los trucos de Walter Matthau para lograr el millón de dólares que pide (para conseguir bastante menos, ya lo sabe, hinchar las cifras es uno de los métodos para alcanzar el objetivo) van *in crescendo*. A medida que crece también la intensidad de la pelea entre Matthau y los abogados del seguro, decrece sin embargo el humor: **En bandeja de plata** es una de las películas más divertidas y cínicas de Billy Wilder, pero también una de las más amargas. Wilder utiliza las reglas del humor en su vertiente más cruel para plantear un dilema moral, al menos en el personaje de Lemmon, porque los abogados aquí no saben de debates entre el bien y el mal, ni de reglas de juego más allá de las tretas legales. Pero el humor va dejando paso a la amargura: primero por lo patético que resulta el abogado que, incluso cuando ha sido descubierto su engaño, es capaz de volverse contra su propio defendido rizando el rizo de la demanda en busca de dinero y notoriedad. Y también en el único personaje decididamente bueno de la película, el jugador que propicia el accidente y que es el único interesado realmente en aplicar justicia: se desvive por ayudar, consolar y proteger al hombre al que, según cree, ha dejado prácticamente paralítico. Es el único que tiene un concepto honesto de la reparación del daño. En **En bandeja de plata** ya no se trata de la competencia por una causa justa, la igualdad de la mujer, de Hepburn y Tracy en **La costilla de Adán**, sino de una lucha despiadada por la supervivencia y la estafa, con lo que la comedia abandona el juego elegante y adapta el humor, negro e hiriente, de la moderna jungla urbana. Igualmente patético resulta el abogado perfectamente establecido, John Cleese, de **Un pez llamado Wanda** (*A Fish Called Wanda*, Charles Crishton, 1988): manejado y esquilado por su materialista familia pija, cae en el más profundo barranco del ridículo y la mentira, perdiendo todo estatus social, al caer rendido a las insinuaciones salvajes de una Jamie Lee Curtis ladrona y embaucadora.



El restablecimiento de la justicia, a través del absurdo y el enfrentamiento a la ley y la burocracia es la base de buena parte de las deliciosas comedias que la Ealing produjo en los años 40 y 50. En muchas de ellas un pequeño y pintoresco grupo de vecinos, o un individuo llega a extremos delirantes a partir de una manifestación no menos absurda de la ley. En **Pasaporte para Pimlico** (*Passport to Pimlico*; Henry Cornelius, 1949), los habitantes del barrio londinense descubren por un antiguo documento que su territorio pertenece a la Borgoña e intentan vivir en un paraíso sin reglas; en **Los apuros de un pequeño tren** (*The Titfield Thunderbolt*; Charles Crishton, 1953), **La bella Maggie** (*The Maggie*; Alexander Mackendrick, 1954) o **Barnacle Bill** (Charles Freud, 1957) se trata de no perder un ferrocarril, un viejo barco de carga o un embarcadero que las autoridades se empeñan en clausurar. Es el espíritu que también bañaba algunas comedias de Frank Capra como **El secreto de vivir** (*Mr. Deeds Goes To Town*, 1936): un hombre sencillo y repentinamente rico por una herencia, enfrentado a un juez porque los abogados que pretenden exprimirle le acusan de loco al distribuir su dinero entre unos granjeros en apuros. Gary Cooper, en un encendido discurso tiene que defenderse ante el jurado para demostrar que está cuerdo y que es normal tocar la tuba o dar donuts a los caballos. La razón, una vez más llega al tribunal a través del absurdo.



En bandeja de plata



Algunas maneras de tomarse la justicia por su mano

Jesús Angulo

Bizitzan gertatzen den bezala, indarkeriak ohorezko lekua du zinemak gehien jorratu dituen gaien artean. Indarkeria hori legearen defentsan burutu nahi denean —nahiz eta legeari berari dagozkion prozedurak hazter utzita burutzen den— norberak zigorra ezartzeko hamaika era izango ditugu aurrez aurre. Ondoren justizia egiteko era “berezi” honi dagozkion hainbat adibide aurkeztuko zaizkigu. Cuztiek ere Justiziaren norberaren zenezua neurritz kanpo baloratzen dute, “legeak” izenez ezagutzen dugun “kontratu sozial” horren bidez gizarteak aintzat hartu duen zentzuaren aurrean. Orduan, jakina justizia ikusteko erak beste bide malkar ir horretatik dabilzan gizaseme izan ditzakegu. Oihaneko legerako bidean gaude.

El hecho de “tomarse la justicia por su mano” es algo que atraviesa de manera constante la historia del cine. Ante la imposibilidad de afrontar esa constante con un mínimo de exhaustividad en un trabajo como éste —por pura cuestión de espacio, para empezar—, se podría caer en la tentación de hilvanar una larga lista de ejemplos cinematográficos. Tampoco creo que sea lo más conveniente caer en un puro amontonamiento. Así que, permítaseme recurrir a una breve sucesión de *flashes*, que podrían ilustrar algunas maneras con las que el cine ha tenido a bien mostrarnos cómo uno puede tomarse la justicia por su mano.

Básica, aunque no únicamente, esos *flashes* pertenecen al cine norteamericano. No por una cuestión aleatoria. Sencillamente es ese cine el que más profusamente ha explorado tan resbaladizo terreno. Lo ha hecho, sobre todo, dentro de dos géneros que le son propios: el *western* y el cine policíaco, entendiendo éste en su sentido más amplio.

La *American Way of Life* tiene uno de sus más firmes pilares en la defensa a ultranza del individualismo. Un individualismo que, trascendentalismos religiosos aparte, pocos teorizaron más claramente que Ralph W. Emerson. De sus ideas a la “ley superior” que defendió su discípulo Henry Thoreau no habría más que un paso. Thoreau sería el adalid de la observancia de una supuesta ley basada en la propia conciencia del individuo por encima de la legalmente establecida. Una teoría tan subjetiva como peligrosa que, practicada hasta sus últimas consecuencias, serviría para validar las cavernícolas teorías del juez de Carolina del Sur Lynch que, en el siglo XVII, tuvo el “honor” de apadrinar un procedimiento sumarísimo que permitía a la multitud, siempre guiada por esa ley superior, juzgar y, si era considerado culpable, ejecutar en el acto a cualquier presunto criminal, dando a su vez nombre a una de las formas más escalofriantes de impartir “justicia”: el linchamiento.

Con la soga al cuello

Cinematográficamente es el *western* el género que ofrece con mayor claridad un terreno abonado para estas teorías. Nos encontramos ante un mundo en el que la ley, cuando existe, se ve desbordada por una sociedad armada, convertida en la ley del más fuerte o el más rápido. Pese a que este género se estudia más pormenorizadamente en otro artículo de esta misma revista, no puedo resistirme a citar uno de sus ejemplos, por muchos motivos, más excepcionales: **Johnny Guitar** (Nicholas Ray, 1953).

Singularmente, los dos personajes más fuertes de este *western* son sendas mujeres. Vienna sólo pretende enriquecerse con la inminente llegada del ferrocarril a la puerta misma de su *saloon*. Emma la odia: vive con culpabilidad su pasión hacia Dancing Kid, el amante de Vienna, mientras ésta espera la vuelta de Johnny. Pero eso no es suficiente para azuzar al pelotón que ha de intentar lincharla. La venganza de la muerte de su hermano y, sobre todo, la oposición de los ganaderos del pueblo a la llegada de ferrocarril, que podría contribuir a hacer tambalearse un estado de cosas en el que detentan todo el poder, serán la excusa.

Pocas horas antes de salvarla de la horca, ya con la soga al cuello, Johnny ha advertido a Vienna: “*Un pelotón es peligroso. (...) Se parece a un animal. Se mueve y piensa de ta misma forma*” Vienna lo sabe: “*Son hombres con dedos ágiles que llevan una soga en el pomo de la silla buscando a quién ahorcar y después de unas horas no les importa a quien ahorcan*”. Un diálogo que define a la perfección a los integrantes de ese tipo de hordas. Finalmente, el pelotón no se detendrá sino tras un insólito duelo entre las dos mujeres, al fin y al cabo otra forma de ejercer la justicia al margen de la ley.

¡Anda, alégrame el día!

El policía justiciero tomará el relevo del pistolero “bueno”. Siempre pensará que él mismo y sus acciones fuera de la ley, están legitimadas por la incapacidad de la propia ley para llegar hasta el fondo, atadas como él las ve por demasiadas formalidades. En ese sentido, reclama una ley directa heredera del *western*.



Johnny Guitar

Los años setenta, con todo un movimiento colectivo en busca de la dignidad perdida tras la derrota de Vietnam, la sociedad norteamericana muestra un terreno abonado para la aparición del más paradigmático de estos personajes: Harry Callahan, siempre interpretado por Clint Eastwood. Callahan, intachable en su vida privada, participa de esas ansias de hacer cumplir la ley, si es necesario por encima de la ley misma. Nunca duda en sacar a pasear su Magnum, a menudo provocando el enfrentamiento, muchas veces con delectación.

Si en **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*; Don Siegel, 1971) no se resigna a la puesta en libertad del psicópata Scorpio, en la segunda entrega, **Harry, el fuerte** (*Magnum Force*; Ted Post, 1973), le ocurre lo mismo con el mafioso Ricca. Pero en este caso las cosas se complican. Un grupo de policías motorizados, a las órdenes del jefe de

Callahan, el teniente Briggs, se encargan de ejecutar de forma sumaria a los más peligrosos delincuentes de la ciudad. El terreno es propicio dentro de la policía porque, como dice a Harry su compañero Charlie (que a su vez acabará siendo víctima de los parapolicías), *“hoy día un policía mata a un delincuente y ya puede poner las barbas a remojar, porque esos engreídos mocosos de la oficina del fiscal te crucifican de una manera u otra. Ellos pueden matarnos, pero si ocurre lo contrario...”*.

Callahan se ve entonces en la paradójica situación de enfrentarse a aquellos que, al fin y al cabo, se limitan a llevar a cabo su misma labor de limpieza, aunque sin darles tiempo a desenfundar. En el fondo es tan sólo un paso más adelante en el mismo camino. Como le confirma uno de los policías: *“Intentamos limpiar la ciudad de asesinos, que serían sentenciados si nuestros tribunales funcionaran como es debido. (...) Es simplemente el camino más corto”*. Sencillamente, tan sólo es necesario tener claro a quién se ha de disparar, porque, como el propio Callahan asegura en la misma película cuando le recriminan por su facilidad para apretar el gatillo, *“no pasa nada, siempre que caigan los que tienen que caer”*^[1].

Para la cuarta aparición del personaje, el propio Eastwood decide ponerse detrás de la cámara. Con **Impacto súbito** (*Sudden Impact*, 1983) Eastwood parece querer desmarcarse de su anterior encarnación de Callahan. En ésta, **Harry, el ejecutor** (*The Enforcer*; James Fargo, 1976), su personaje unía a su proverbial violencia un claro alineamiento con el machismo dominante entre sus compañeros del cuerpo, al tiempo que se enfrentaba a una autodenominada Fuerza de Huelga Revolucionaria del Pueblo, lo que no contribuía, desde luego, a sospechar que Harry tuviese ningún tipo de veleidades progresistas. Por el contrario, en **Impacto súbito** Callahan une sus fuerzas a las de Jennifer Spencer, una joven pintora que se dedica a liquidar uno a uno a los hombres que años antes la violaron junto a su hermana. De esta forma, en este film se añade a la del policía justiciero la figura del vengador, uno de los filones en este terreno. Aunque esta “humanización” del personaje no impide que continúe siendo tan contundente como siempre.

A propósito de un taxista insomne

Si uno piensa que esa ley superior que habita en la propia conciencia está por encima de la ley escrita, los límites de lo permitido quedan de un plumazo más que difuminados. Aparece entonces otro tipo de personaje, que cree que la sociedad está, de una forma u otra, corrompida y que decide actuar como un iluminado. Puede tratarse de un grupo político que ve legitimado el uso de la violencia para conseguir transformar la sociedad de acuerdo con sus postulados o para perpetuar el propio poder; en otras ocasiones es la certidumbre de que hay que parar los pies a determinados grupos raciales o étnicos que puedan poner en peligro la supremacía de los propios valores; o, simplemente, es el fundamentalismo religioso el que se pone manos a la obra para evitar cualquier tipo de corrupción espiritual. De todas estas variantes son múltiples los ejemplos posibles, pero nos interesa más otro iluminado, el que sacraliza sus estrecheces mentales por encima de la basura que le rodea y que busca con su violencia llevar a cabo una labor de purificación que la sociedad le está pidiendo a gritos. Es el ejemplo máximo de las teorías de Emerson y Thoreau, en el sentido de que “siente” que la razón le asiste, más allá de toda convención social. Sólo le queda dar el paso de la teoría a la práctica.



Taxi Driver

Travis Bickle (Robert de Niro) es un veterano de Vietnam, que huye del

insomnio con sus recorridos nocturnos como taxista en **Taxi Driver** (Martin Scorsese, 1976). Como Callahan, se alimenta del mismo desencanto social, pero a diferencia de aquél a Travis no le protege ningún tipo de licencia para matar. Su mente enferma se alimenta de un progresivo desprecio hacia la basura que contempla cada noche desde su taxi: prostitución, drogas, violencia... Poco a poco su obsesión por purificar esa sociedad podrida, le va convirtiendo en un justiciero de tintes fascistas. Es entonces cuando su obsesión toma cuerpo en un candidato a la presidencia de los Estados Unidos. Desde el momento en que decide que su labor es asesinarle, Travis emprende un proceso que le convertirá en un solitario paramilitar: se entrena, se endurece, se arma hasta los dientes. Su misión fracasa, pero pronto encuentra el repuesto necesario en la salvación de Iris, una joven prostituta enredada en la tela de araña de un chulo sin escrúpulos.



Esta vez el éxito coronará su empresa, cuando en una secuencia de una violencia inusitada liquida a todos aquellos que se interponen en su camino redentor. Paradójicamente, la sociedad que tanto odia le convierte en héroe. Iris es arrancada del mal y, en cierto modo, Travis vive el reconocimiento social (al fin y al cabo, el inconsciente colectivo no está tan lejos de sus postulados) con una perplejidad que no hace sino afianzar su autoconvencimiento de encontrarse por encima del bien y del mal, por encima de las propias leyes.

De Lang a Lang

Frente al acto justiciero individual, el linchamiento se alimenta de los más bajos instintos colectivos. El miedo y la defensa de los más turbios valores colectivos o de los más inconfesables intereses grupales, están en el origen de la acción enfurecida de las masas. Como en tantos otros, Fritz Lang filmó dos espléndidas reflexiones en este terreno. Separadas entre sí tan sólo por cinco años, las dos películas pertenecen sin embargo a etapas distintas. Mientras **M. El vampiro de Düsseldorf** (*M*, 1931) pertenece a su periodo alemán, **Furia** (*Fury*, 1936) es su primera película norteamericana.

En la primera, Hans Beckert (un espléndido Peter Lorre) es un psicópata asesino de niñas, que no puede evitar que la pulsión asesina que le tortura se apodere de él cuando una pequeña se pone a su alcance. Desde la primera secuencia, se nos muestra una ciudad atenazada por el miedo. Un grupo de niños juega entonando una sombría canción: *“Pronto vendrá el vampiro con su cuchillo y hará contigo picadillo”*. Un cartel de la policía alerta sobre las actividades del asesino y ofrece una recompensa de diez mil marcos por él. Los habitantes de un Düsseldorf penetrado por las sombras que se abaten sobre la Alemania prenazi, se espían entre sí, desconfían del gesto más inocente que tenga a un niño como destinatario. Son palos de ciego, que no hacen sino que el miedo colectivo crezca. La presencia policial en la calle aumenta.

Es en ese momento cuando determinados intereses entran en acción. Asistimos a reuniones de urgencia entre las distintas organizaciones de delincuentes de la ciudad: *“Hay que poner término a esta situación. (...) De lo contrario tendremos que declararnos en quiebra. (...) Esa bestia tiene que ser ajusticiada sin piedad, sin misericordia de ninguna clase”*^[2]. Hay que desmarcarse de la bestia y piensan en dirigirse a la prensa: *“Les diremos que somos un organismo decente y que no merecemos ser confundidos con esa clase de gentuza”*. Pero eso no basta. Necesitan que la policía se retire a sus cuarteles para poder seguir llevando adelante su “honesto” trabajo. La policía está desbordada por las pistas falsas que la población cree ver por todas partes. Ellos pueden desplegar un auténtico ejército, si no tan bien armado, sí al menos más fácil de camuflar en las calles. Los mendigos de la ciudad se convierten en miles de ojos vigilantes.

Beckert es atrapado y sometido a un juicio inmediato. Ni la angustia del detenido, ni la petición del improvisado defensor a favor de que se le entregue a la policía, sirven de gran cosa. No creen en la justicia: *“La justicia es demasiado benévola. (...) Sería considerado un enfermo mental”*. La ley de Lynch detesta los formalismos. Sólo la aparición de la propia policía en el último momento impide el linchamiento del “vampiro”.

Con **Furia** Lang da una nueva vuelta de tuerca. Joe Wheeler (Spencer Tracy en una de sus mejores interpretaciones, lo cual es mucho decir) es detenido, acusado de un secuestro que no ha cometido por pruebas insustanciales. En esta ocasión el

miedo, la alarma social apenas existen. Tampoco existen unos claros derechos que defender. El director alemán recién llegado a Hollywood hunde su agudo bisturí en la violencia latente de la América profunda. Los rostros de los miembros de la salvaje horda que asalta e incendia la prisión muestran, en primerísimos planos captados con clara influencia expresionista, una crispación que toma al supuesto secuestrador como una simple excusa para dar rienda suelta a su agresividad. Poco después de dar por muerto a Wheeler son detenidos los verdaderos secuestradores. Todo el pueblo, incluido el *sheriff* que ha intentado oponerse al linchamiento, hacen causa común para mantener la ley del silencio. El vicario es claro en su homilía: “*Es conveniente olvidar y perdonar*”.

Pero algo ha fallado en su acción justiciera: Wheeler ha conseguido escapar de entre las llamas de la prisión. A partir de ese momento, la víctima se convierte en verdugo y, con la ayuda de sus hermanos, decide ser esta vez él el que se tome la justicia por su mano. Consigue las pruebas necesarias para romper el espíritu de fuenteovejuna de sus supuestos asesinos y colocarles al pie del cadalso. El fiscal da en el juicio datos escalofriantes: en los últimos cuarenta y nueve años se ha producido en Estados Unidos un linchamiento cada tres días y sólo una pequeña parte de los culpables han podido ser sometidos ajuicio, gracias al encubrimiento de sus conciudadanos. La venganza se superpone así al linchamiento, pero el principio es el mismo. En ambos casos se trata de pasar por encima de la ley.



La novia de Frankenstein

Sin embargo, Wheeler acabará haciendo su aparición en el juicio, desbaratando la pena capital que se cernía sobre las cabezas de sus Hachadores. El supuesto final feliz es más amargo si cabe, cuando los acusados se encuentran frente a frente a su víctima, gracias a la cual salvan el pellejo, pero se hunden aún más en la indignidad.

Una jauría humana

Es de la misma violencia latente de la que parte **La jauría humana** (*The Chase*; Arthur Penn, 1966). El *sheriff* Calder soporta con amargura su trabajo en un pequeño pueblo del Sur norteamericano, donde la mezquindad, envidias y rencores de sus habitantes sólo son comparables a su violencia. Todos odian y adulan a la vez al gran terrateniente, dueño de pozos de petróleo, el banco y campos de arroz y algodón. El engaño y el racismo, están tan en la base de su vida cotidiana como las armas que airean la mayoría de sus habitantes.

En ese contexto, la aparición de Bob, escapado de prisión, es tan sólo una excusa. Los temores concretos existen: el empleado del banco que robó el dinero de cuya sustracción se acusó a Bob; la mujer de éste, que ahora se consuela con el hijo del todopoderoso Val Rogers; el miedo de éste de que Bob quiera vengarse de su hijo; el propio *sheriff* que en su día detuvo al huido. Pero en ningún momento son estos temores los vectores que hacen moverse a la jauría. La cacería se convierte, sencillamente, en la prolongación de una larga noche como siempre bañada en alcohol y peleas.

Por otro lado, respecto a la ley no se da sino la falta de respeto que se le concede a diario. El *sheriff*, que será quien más determinadamente se oponga a los linchadores, es continuo objeto de burlas en el pueblo. Todos le acusan de estar vendido a Rogers, algo incierto. Todos confían más en sus revólveres para defender el estrecho mundo en el que arrastran su hastío y sus miserias.

El final no puede ser más desesperanzado. Esta vez el linchamiento se produce y sólo su autor material podrá temer la acción de la justicia, algo que tampoco importa tanto a estas alturas. El *sheriff* Calder saldrá del pueblo casi a hurtadillas, dejando atrás un paisaje desolador.

A la caza del monstruo

Si el Bob de La jauría humana representa al otro, al que viene de fuera para alterar el inestable equilibrio, cuando la otredad adquiere tintes terroríficos es, sin duda, con la aparición del monstruo. El monstruo representa una clara ventaja: al inhumanizarle, pierde *ipso-facto* todos sus derechos legales. Simplemente, se le convierte en animal. Ahora sí que se trata de una cacería en toda regla.

Cuando el padre de Elizabeth irrumpe en el pueblo con el cuerpecito de su hija, ahogada en el lago por la criatura creada por el Dr. Frankenstein, la movilización es instantánea. **El doctor Frankenstein** (*Frankenstein*; James Whale, 1931) representa la más clásica puesta en escena de la caza del monstruo. A nadie se le ocurriría dudar de la moralidad del ajusticiamiento de alguien que ha sido despojado de todos sus derechos. En los rostros de los linchadores sería imposible atisbar la mínima sombra de duda cuando contemplan cómo el molino arde con la endiablada criatura en su interior. Al contrario, la satisfacción y el alivio no dejan lugar a dudas.

Si en su espléndida secuela, **La novia de Frankenstein** (*The Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935), los siempre dispuestos ciudadanos no tienen la ocasión de llevar a cabo un nuevo linchamiento, es sencillamente porque la propia criatura se les adelanta, volando la torre del doctor Praetorius, con un suicidio, que arrastrará a su ingrata compañera y al propio Praetorius.



La jauría humana

El despojo del monstruo de los más mínimos derechos humanos es ilustrado a la perfección en **El hombre-lobo** (*The Wolf Man*; George Waggner, 1941). El film se cierra con una cacería en toda regla: una patrulla con antorchas, perros olfateando el bosque, puestos de tiradores con rifles... Sin embargo será su propio padre el que acabe con el hombre lobo a golpes de su bastón con empuñadura de plata. En el rostro del anciano detectamos compasión, una profunda tristeza, pero ni el menor asomo de culpabilidad: hice lo que debí.



Juicios de cine

Historia de la diégesis

Mario Onaindia

Hollywood-ko handikiak epaiketak eta kontaketak jatorri komuna zutenaz konturatu ziren: bien diskurtsoa ia bera da, batak zein besteak istorioaren datu objektiboak ikuslenguan sortu nahi duen eraginaren arabera antolatu eta egituratzen buitituzte. Hori dela-eta, Amerikako industriak tragedia grekoan bilatzen ditu istorioak hobekien untolatzea ahalbidetzen duten aruak, kontatzen duen diskurtsoa ahalik eta ikuste gehienek uler dezaten eta euztiengan sentimendu bakarra eragin dezan. Hori arrakastaren bermea ere izango da.

Más de un espectador de cine, sin duda, se habrá visto sorprendido por la enorme cantidad de películas sobre juicios que se hacen al cabo del año en Estados Unidos. La historia es infinita, interminable. Sólo Alfred Hitchcock, cuyo centenario conmemoramos este año, tiene varias películas de juicios, como **El proceso Paradine** (*The Paradine Case*, 1947), **Yo confieso** (*I confess*, 1953), **Falso culpable** (*The wrong man*, 1953), etcétera. Y la razón de tal profusión no se debe solamente a la estructura del debate judicial con el enfrentamiento de dos antagonistas, el defensor y el fiscal, y la necesidad de tomar una decisión por parte del juez o el jurado a modo de clímax o resolución del conflicto por medio de la peripecia que representa el hallar la verdad (la anagnorisis), sino también por el origen común del juicio y del relato tal como se conoce en Occidente, por lo menos, desde la Poética de Aristóteles.

Desde G. Genette, la narratología moderna diferencia lo que es la “historia” de lo que es el “discurso”, esto es, entre la información organizada de acuerdo con los parámetros de tiempo y lugar, cronológicamente (la “historia”) y la citada información tal como nos la suministra el narrador, jugando con los saltos que no respetan la cronología, los diferentes puntos de vista que adopta, etcétera.

Esta diferencia es fundamental en la narrativa occidental y su origen no podía ser otro que Grecia. La profunda diferencia entre el arte griego clásico y el arte de otros países de su entorno, como el egipcio, etc., proviene, según E. H. Gombrich, precisamente, de que los egipcios edificaban sus edificios y esculpían y pintaban sus esculturas y murales para los dioses, de tal manera que las proporciones de los personajes que aparecen, por ejemplo, responden a las proporciones objetivas determinadas científicamente de los egipcios.

Los griegos, en cambio, construían sus templos y esculpían para los mortales. Esta diferencia se muestra en que los edificios tratan de generar un efecto para el que entra en él, de la misma manera que la escultura no responde a las medidas objetivas de los griegos, sino que tiene en cuenta la perspectiva del receptor, de forma que lo más alejado, la cabeza, por ejemplo, es mayor de lo que le correspondería objetivamente, porque es la parte que queda más lejos desde el punto de vista del espectador. Y sólo puede aparecer ante el receptor respetando las medidas objetivas si en la realidad se trastocan las medidas.

Esta misma idea de focalidad existe en el relato. El discurso de los griegos no trata de responder a la realidad objetiva, sino que tiene en cuenta sobre todo al receptor y organiza y estructura los datos objetivos de la historia en función del efecto que trata de generar en el espectador.

Las esferas privilegiadas para este tipo de discurso subjetivo, al principio, eran dos: el discurso judicial y el discurso político. Pero de éstos el que mayor impronta dejó en la cultura griega fue el judicial.

Un abogado cuando interviene ante un jurado no trata de esclarecer la verdad. La verdad, en todo caso, es tarea de filósofo, pero no del abogado. Al abogado le tiene

sin cuidado qué es lo que ocurrió. Lo que intenta, ante todo y sobre todo, es convencer a un jurado de que los hechos ocurrieron de la manera más favorable para su defendido y que la conducta del acusado, en todo caso, se ajusta a un tipo de comportamiento delictivo especificado en el código.

No es casualidad, pues, que se llame diégesis tanto en la narratología actual al “discurso”, esto es, el relato que busca provocar un efecto en el receptor, como en la antigüedad a la parte del discurso del abogado ante el jurado para explicar cómo habían ocurrido las cosas para poder tipificar posteriormente la conducta del abogado.

La enorme influencia de la práctica de los abogados y los jurados sobre el nacimiento de la tragedia fue detectado ya por I. Gernet, quien estima que el origen de la tragedia se deriva del choque de mentalidades que se refleja en toda la terminología jurídica que tenía un sentido distinto según se empleara ante un jurado o en los relatos tradicionales.

Pero, como vemos, no se limita únicamente a este aspecto, sino que abarca el núcleo, lo que Aristóteles llama “el alma de la tragedia”, es decir, a la “fábula” o estructura, que no es otra cosa que la manera de organizar los datos de la historia.

La influencia de esta “diégesis” no se limita a la tragedia, sino que, gracias a la labor de Hesiodo pasa también a la historia al ser el primero que intenta estructurar la información de la historia de acuerdo con las leyes de la tragedia, es decir, como si las personas tuvieran objetivos, como los personajes, y los acontecimientos tuvieran una relación causal.

Es cierto que durante la Edad Media se pierde la tragedia en Occidente y el teatro resurge de otras tradiciones culturales. De ahí que la manera de narrar las crónicas medievales se limite exclusivamente en poner uno detrás de otro todos los acontecimientos ocurridos el mismo año.

Cuando a finales del siglo XVIII se quiera utilizar la historia para legitimar el ascenso de la burguesía e intentar invertir el orden de los acontecimientos, de manera que la burguesía aparezca, no como resultado de la revolución, sino como el agente de la misma, los historiadores recurrirán de nuevo a la tragedia en busca de una manera de narrar las cosas de acuerdo con la causalidad.

En esta época se produce, según Steiner, la muerte de la tragedia, pero sólo porque desaparece como género para ofrecer sus estructuras a los dos elementos culturales más importantes del momento, la novela y la historia.

Cuando se inventa el cine de Hollywood, las Universidades americanas están de vuelta del romanticismo y tratan de buscar en la Poética de Aristóteles las normas que permiten la mejor manera de organizar las historias. Esta corriente neoclásica se expande también en el teatro de la época, gracias a la recodificación de Archer.



Johnny Guitar

Los magnates de Hollywood que quieren las máximas garantías de que las historias que cuentan sus películas sean comprendidas por el mayor número de espectadores, pues les encanta poner el ejemplo de que su película tiene que ser entendida por un campesino chino, lo primero que hacen al fichar a un dramaturgo de éxito de Nueva York es darle un resumen de la Poética de Aristóteles para que escriba las historias de una manera estrictamente codificada. Es decir, como si se tratara de provocar un único sentimiento determinado en el espectador. Exactamente lo mismo que el abogado ante el jurado o el juez.

De ahí que hagan todo lo posible para que coincida en una película con juicio las dos tradiciones en las que se bifurca la “diégesis”, para garantizar mejor así el éxito de la película.



Anatomía de un asesinato

Anatomía de un asesinato

En un mundo que agoniza

Jesús Angulo

Anatomía de un asesinato itxuraz mekanismo juridikoren funtzionamendua deskribatzen duen filma da: erraliutateau, ordea, liberalismo porrokatuaren defendatzaiketa den Otto Preminger-ek omenaldia egite dio marcrthysmoaren jazapena pairatu zuen liberalen belaunaldi oso bati, orduan bertan ahazten hasi zena 40ko hamarkadan EEBBetan gertatutako demokraziaren.

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



Anatomía de un asesinato

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 exfiscal 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 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 constantemente el universo visual del

espectador, al tiempo que marcará siempre la cambiante superioridad de los argumentos de la acusación o la defensa.



Anatomía de una asesinato

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 —Manion/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 macro-acto. 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.



Anatomía de una asesinato

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 dejar 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.



La cosilla de Adán

Óscar Peciña

*Seurarrak familia-betebeharrak utzi ditueneko emazteak sentitzen duen gainezkatze emozianala da George Cukor-lek erabiltzen duen aitzakia **La costilla de Adán** filmean gaukotasun handia duela gaia aztertzeko; emakumeak jasotzen duen tratu diskriminatzailea eta gizonarekiko berdintasun-blandintsetan gizarteko bizitzuren alderadi guztietara iristeko duen ezinezkotasuna.*

No deja de ser curioso que la historia original en que se basara el matrimonio formado por Garson Kanin y Ruth Gordon para elaborar el guión de la que sería sexta aparición conjunta de la pareja Katharine Hepburn/Spencer Tracy, fuera un peculiar cruce de destinos que vivieron dos matrimonios en la vida real: el de los actores y cónyuges Raymond Massey y Adrienne Allen, y un matrimonio de íntimos amigos abogados de estos últimos. Se produjeron dos divorcios en lugar de uno cuando la pareja Massey/Allen entró en crisis. Los dos acudieron por separado a visitar a sus amigos abogados. La abogada asistió a Massey y su marido a Allen. Tras ser firme la sentencia de divorcio, siguió igual proceso el matrimonio de abogados y amigos. Todo concluyó con una doble boda: abogada/patrocinado y abogado/patrocinada. Matrimonios ambos de muy larga duración. Esa situación real fue la que generó en Kanin y Gordon la idea de trasladar a la pantalla a un matrimonio de juristas como adversarios en un proceso (penal en el caso de la película).

Al ir desarrollando el argumento, fueron incluyendo matices que envolvían el eje central de “la guerra de sexos”: un adulterio, el uso de la violencia, la igualdad ante la ley, notas de feminismo exacerbado mezclado con una exposición de la incorporación de la mujer al mundo laboral, caracteres celopáticos, el planteamiento del principio de autoridad y legalidad, las técnicas de la defensa o la difusión que tienen en la prensa las “noticias de juicios”. El título originalmente propuesto y rechazado por la Metro Goldwyn-Mayer era “Hombre y esposa”, algo que entre las feministas norteamericanas podía crear cierta irritación.

Lo primero que llama poderosamente la atención de la película, es que en un escaso número de planos Cukor nos facilita cantidad de información: el lugar (Nueva York), la hora (las cinco de la tarde) y el inicial triángulo protagonista (Judy Holliday/Tom Ewell/Jean Hagen). Apunta notas de azaramiento compulsivo en Judy Holliday (en una magnífica caracterización de la desquiciada esposa Doris Attinger), turbación aclarada en los siguientes planos. Tom Ewell tiene buenos momentos, tanto en el hospital como al declarar en la vista. Los papeles de Holliday/Hagen se intercambian y una termina donde empieza la otra y viceversa. Aunque da la sensación de que la reacción final de Ewell no sea del todo sincera ni meditada. Que se despida de Jean Hagen dándole la mano... ¡venga ya! Mejor hubiera sido una especial mirada entre banquillos o algo parecido. *To be continued...* Aunque eso quizá hubiera resultado en exceso cruel para Judy Holliday. Quien durante la vista debe soportar las respuestas y total desinterés de su esposo Warren Attinger (Tom Ewell), que ante la pregunta sobre la causa de su desamor, se queda tan tranquilo al decir que “*fue el progresivo engorde de su mujer hace ya tres años*”. Sus hijos le importan un pimiento.



La costilla de Adán

Otro aspecto destacable son los planos largos y fijos en que los actores se encuentran francamente cómodos, como aquél en que Katharine Hepburn se entrevista con Judy Holliday por primera vez tras hacerse (nunca mejor dicho) con su defensa, que dura unos cinco minutos, en la que ya se aprecia cual va a ser la línea de su defensa. La igualdad de hombres y mujeres frente a la ley y el desbordamiento emocional de Doris Attinger ante el reiterado y prolongado en el tiempo abandono de sus deberes familiares por parte de su marido.

Adam Bonner (Spencer Tracy), ayudante del fiscal, es el primero en llegar (sí porque para su mujer —Amanda Bonner— desde que tienen conocimiento de los hechos por la prensa con el desayuno sobre la cama, se convierte en una carrera cada vez más frenética por el K. O. de Adam Bonner, inicialmente en el terreno profesional), y serle atribuida la acusación pública sobre Judy Holliday, algo que no le agrada lo más mínimo pues sabe que tras comentar la noticia con su mujer, ello va a incidir en su vida privada de pareja. Cuando se repone, le llama a Amanda por teléfono para hacérselo saber con una notable carga de ironía. Lo que no puede prever es que ella reaccionará de la forma en que lo hace. Tomando la iniciativa y la defensa de la parricida en grado de tentativa (consulta un manual de uso del arma homicida

momentos antes de usarla. Humor negro).



La costilla de Adán

La forma de enlazar las secuencias con el letrero: *Aquella noche...* sobre un particular decorado de guiñol, siempre da pie a un repaso en casa de los Bonner de lo sucedido ese día en la Sala.

Es una película de interiores, salvedad hecha al comienzo de la película, el corto trayecto en coche al trabajo y en la casa de campo durante la proyección doméstica de los Bonner. Al desarrollarse la acción en su domicilio y en el Tribunal fundamentalmente, ésta se concentra y se potencian todos los matices imaginables en las situaciones interpersonales, alcanzándose momentos magníficos.

Tal es el caso de la escena en que Adam le recrimina a Amanda como excesiva su puesta en escena durante el proceso, y ella termina llorando. A lo que él, inmutable, le espeta que “*esta vez no funcionará el viejo truco de ablandarle con lágrimas cual gotas de ácido*”. El plano que sigue es revelador del carácter y resistencia de ambos personajes. La forma en que Amanda va rechazando miembros del jurado, es algo que sorprende, sobre todo, al propio Spencer Tracy (aunque durante la escena del desayuno inicial Amanda muestre su opinión cuando comentan la noticia publicada

en el periódico).

Ambos tienen un personal y sutil sistema de intercomunicación mímica en la Sala: cuando quieren decirse algo, uno de ellos deja caer algo al suelo y se agacha a recogerlo, algo que repite a su vez el otro. Sencillo a la par que eficaz método. Ella se siente tan fuerte desde el comienzo, arrolladora, que si él le ha hecho saber que será el acusador en la causa contra Judy Holliday, ella hace lo propio ante los invitados a la cena, lo que provoca que Adam deje caer una ensaladera que tiene entre manos. Su intención, la de Amanda, es sorprenderle permanentemente de forma explosiva, en aspectos que Tracy considera fundamentales, tanto formales como materiales. Si en principio la rivalidad que mantienen es procesal estrictamente, progresivamente se produce una simbiosis relación personal/relación profesional. Los elementos de una influyen en la otra y así sucesivamente.

Tienen un vecino (David Wayne) que siente una irrefrenable atracción por Amanda, lo que añade dosis de tensión a la cada vez más difícil convivencia. Aquél le compone un tema musical (nada menos que de Cole Porter): *Farewell Amanda*, que Adam no soporta pero que a ella le resulta agradable. El tema se escucha en una radio (la primera ocasión en que lo escuchamos es cuando surge el león de la MGM, unos anticipadores acordes; luego cuando al piano lo interpreta el vecino en su propia casa), mientras se dan un mutuo masaje. Llega un punto en que Tracy no se contiene, y ante una situación que cada vez se le escapa más rápido de las manos, le da un azote. Algo que le duele y molesta más, por lo que considera un arbitrario abuso, al carecer Adam de otros instrumentos. Es un punto de inflexión en su vida de pareja.

Paulatinamente Amanda se va haciendo con las riendas del proceso, dirigiendo a los miembros del jurado a donde ella quiere: el trato discriminatorio sobre la mujer y su imposibilidad de acceder en condiciones de igualdad con el hombre a todas las facetas de una vida en sociedad (es el año 49). Tal es la pérdida de control del fiscal que se traba en sus conclusiones finales, dejando escapar (ante el asombro del secretario) un cariñoso apelativo que ambos utilizan en su intimidad.



La costilla de Adán

Tras la decisión que adopta el jurado, a Tracy se le ocurre una genial idea para conseguir que ella se manifieste contraria a su propia línea de defensa mantenida durante el proceso. La historia no puede tener mejor final, él le confiesa haber empleado con ella una “técnica secreta” (con fines extraprocesales): puede generar cuando quiera un torrente de lágrimas. El final es absolutamente abierto porque los dos, en un futuro próximo, van a ver cómo otro elemento de la vida pública y profesional volverá a alterar su convivencia marital. Magnífico.



Chicago, año 30

Chicago, año 30

Carlos Losilla

*Nicholas Ray-k bere bizitzaren zati handia euran zuen Hollywood-ko estudioen sitemari etengabe aurre egiuez inguruko munduaren kaskarkeriaren aurka borroka egiteko obsesionatuta bizi izan zen. **Rebelde sin causa, Johnny Guitar** eta batez ere **Chicago, año 30** bezalako izenburuek igurunera egokitzeko gai ez diren gizasemeen istorioa kontatzen digute, eta era berean, industria handira egokitzeko gai izan ez zenez atzerriratu behar izan zen zuzendari baten bizitzaren sinbolo dira.*

Nada más fácil que contemplar **Chicago, año 30** (*Party Girl*, 1958) desde el punto de vista de la teoría de los autores. Como si el propio Nicholas Ray hubiera situado en su justo lugar, allí donde cualquiera pudiera verlos, los signos inequívocos e intransferibles de su “poética”, la película se despliega ante los ojos del espectador a la manera de un delirante fresco que incluye todos, absolutamente todos los motivos y obsesiones del cineasta norteamericano, o por lo menos todos aquellos que le han atribuido sus más apasionados exégetas a partir de los primeros textos de Eric Rohmer.

Por un lado, el color, el Cinemascope, la imaginería violenta y desatada del rojo y el verde, el negro y el dorado. Un universo en llamas a modo de aplicado trasunto del mundo interior de Ray, el “director maldito” por excelencia, el poeta del desamparo y la desesperación cuya imagen pública fue construida a partes iguales por la imaginería cinéfila y su propia deriva personal, el rebelde sin causa, el primer exiliado del Hollywood moderno. Godard intentó imitar esa “pasión de filmar” en **Pierrot el loco** (*Pierrot le Fou*, 1965). Y la impulsividad de Ray en su acercamiento a los rostros y a los cuerpos, esa concepción profundamente “física” de la “puesta en escena”, se han erigido en proclamas-fetichismo a la hora de abordar tanto su cine en general como esta película en particular.

Por otra parte, los personajes frágiles y atormentados, la lenta y dolorosa formación de una pareja como precaria alternativa a una estructura social opresiva y cruel. En el caso de *Chicago, año 30*, los dos protagonistas basan sus vidas en la mentira, en la representación, con el único fin de sobrevivir en un entorno despiadado, corroído por los falsos fulgores de un capitalismo en plena fase de expansión. Ella (Cyd Charisse), a medio camino entre la bailarina de *cabaret* y la chica de alterne, malgasta sus noches en las fiestas que ofrecen los mafiosos más poderosos de la ciudad. Él (Robert Taylor), abogado de un gánster neurótico, echa a perder su talento defendiendo a matones de tres al cuarto. Ambos desprecian lo que hacen, guardan una prudente distancia respecto a sus actividades cotidianas, conservan un pedazo de su integridad perdida en algún lugar oculto de sus respectivas personas, concebidas como máscaras blindadas a cuyo interior nada ni nadie puede acercarse. Pero no es suficiente. Saben que un día deberán demostrar a todo el mundo que en realidad no son lo que parecen. Saben que están coqueteando peligrosamente con el abismo, ese agujero negro en el que se precipita, casi nada más comenzar la película, la compañera de piso de Cyd Charisse. Y saben, sobre todo, que se necesitan el uno al otro.



Chicago, año 30

En fin, puede que algún lector haya creído detectar cierto matiz irónico en los dos párrafos precedentes, sea o no a través de las comillas. Nada más lejos de mi intención. Lo único que me parece evidente es que Ray sabía que se estaba forjando una reputación en Europa, que sus días en Hollywood estaban contados —ésta es su última película allí— y que con **Chicago, año 30** debía realizar algo así como una síntesis de sus trabajos anteriores, o mejor, un resumen de lo que una determinada tendencia crítica había identificado como sus “temas” y “figuras de estilo”. O al revés: que Ray era consciente de estar trabajando para una gran productora como la Metro, que ya conocía sus limitaciones en su inacabable enfrentamiento con el sistema de estudios y que, en consecuencia, se limitó a introducir a empellones algunas “marcas de fábrica” que convirtieran la película en un objeto perfectamente identificable por parte de sus seguidores. Da lo mismo. En los dos casos, nos encontramos con la firme determinación, por parte de Ray, de dejar bien clara su condición de autor, ya sea a través de su imposición como tal, por encima de las típicas restricciones hollywoodienses, ya sea por medio de la subversión, de la aparente aceptación de un formato estándar para luego situar estratégicamente su rúbrica personal. En sus primeras películas hollywoodienses, Ray transforma, modela

el material que tiene entre manos, casi siempre a partir de géneros y códigos muy definidos, y lo convierte en una extraña mezcla, por otro lado perfectamente armónica, entre las exigencias del modelo clásico y las variaciones que desea introducir. Se trata de una armonía admirablemente sostenida en la tensión. En sus últimos trabajos para las *majors*, digamos que desde **Rebelde sin causa** (*Rebel Without A Cause*, 1955) —y sobre todo en esta última y en la que nos ocupa, aunque también en otra inmediatamente anterior, **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, 1954)—, esa tensión ha sido llevada ya a tal extremo que la cuerda está siempre a punto de romperse, roída por una crispación que se traslada de los personajes, cada vez más inestables, al propio Ray, obsesionado como ellos por enfrentarse con la mediocridad del mundo circundante. Ahora se trata de una tensión, insostenible, en la que ya es imposible la armonía. No quiere esto decir, en modo alguno, que la primera parte de la carrera de Ray en Hollywood sea mejor que la segunda, por decirlo llanamente, pues hay en esta última joyas inolvidables del calibre de **Bigger than Life** (1956), **Wind Across the Everglades** (1958) o **Bitter Victory** (1957). Las películas más conflictivas en este sentido —que serían, como queda dicho, **Johnny Guitar**, **Rebelde sin causa** y **Chicago, año 30**— son tan admirables como cualquier otra, incluyendo las más equilibradas, a su modo, como por ejemplo **On Dangerous Ground** (1950) o **In a Lonely Place** (1950). Pero, volviendo de nuevo a **Chicago, año 30**, ¿seguro que eso que la hace tan admirable es la determinación de Ray de ser un autor, lo cual sería otra forma de sancionar la “unidad artística” de la película, su proporción y su orden estéticos? ¿O quizá es más bien, precisamente, su carácter de bosquejo, de boceto de lo que hubiera podido ser de no mediar los imperativos industriales, lo que resulta más fascinante de ella? Es decir, ¿no estaremos centrándonos demasiado en la meta cuando lo que le preocupaba más a Ray era el camino?



Chicago, año 30

Un solo ejemplo a partir del cual podremos extraer múltiples consecuencias. Habitualmente, cuando se comenta esta película, el hecho de que el abogado protagonista sea cojo suele interpretarse como una insistencia más, por parte de Ray, en la “fragilidad” de sus criaturas, un símbolo de su inadaptación al entorno, la metáfora de una “fractura” mucho mayor, la que afecta a la totalidad de su universo, en el fondo una gran “herida” abierta, sin cicatrizar. No olvidemos, sin embargo, que se trata de un abogado, y fijémonos en la utilización que se hace de esta figura retórica, la de la cojera, en las escenas de juicios. Siempre que se dirige al jurado, y con el fin de conmoverlo al defender sus argumentaciones o enfrentarse a las del fiscal, el protagonista exagera sus dificultades motrices y exhibe impudicamente su desvalimiento. De este modo, la representación del juicio y la representación cinematográfica coinciden en una sola, en un único marco, el limitado por los bordes de la pantalla, y la película deja al descubierto sus más íntimos mecanismos. Porque, ¿acaso la “herida” del personaje no es también la de la película, un espectáculo industrial atravesado por las violentas hendiduras de una cuña que se quiere “marca personal”, “huella de autor”? ¿Acaso esa misma fractura de la representación, esa

súbita ruptura que permite verlo todo en su interior, no supone desmontar a la vez el espectáculo de la justicia y el del cine, descalificando simultáneamente una de las más representativas instituciones burguesas y su mayor expendedor de ideología? Si la justicia debe ser igual para todos, ¿también debe serlo el espectáculo? Entonces, ¿toda expresión personal, toda demostración de creatividad, debe contemplarse como un engaño, como un artificio impostado? ¿O eso es sólo lo que pretenden hacernos creer las instancias del poder? Y, sea como fuere, ¿no es cierto que tanto el protagonista como el propio Ray acaban avergonzándose de ese exhibicionismo, el primero identificándolo con una cierta indignidad impropia de su persona, el segundo sintiéndose de algún modo culpable por el asesinato de un clasicismo del que se siente heredero?

De nuevo alguien puede extraer una impresión equivocada de estas conclusiones. No se trata de que Ray vaya en contra de su propio personaje, de que esté poniendo en entredicho su apuesta por la ética y la integridad personal. Sucede simplemente que no todo es tan sencillo como parece y que, en cierto sentido, la típica ambigüedad moral de los protagonistas de Ray reaparece en **Chicago, año 30** bajo la forma de una interrogación sobre su propio oficio. Del mismo modo que, en el caso del abogado protagonista, el hecho de que al final renuncie a toda impostura no significa que acepte sin rechistar los mecanismos sociales que han estado a punto de conducirlo a un callejón sin salida, aparato de la justicia incluido, en el de Ray su tácita aceptación de las normas clásicas tampoco supone una renuncia absoluta a la expresión personal. Y de ahí la construcción de la película, ese constante ir y venir entre los más desaforados tópicos hollywoodienses y las repentinas transgresiones de sus reglas más férreas. Por un lado, la mostración de una crisis, la del propio sistema clasicista, que se despliega en el desarrollo simultáneo de tres géneros —el cine negro, el musical y el melodrama— que a su vez se presentan en bloques siempre separados: canciones escenificadas, estallidos de violencia, escenas íntimas. Y, por otro, la socavación despiadada de esos mismos bloques por parte del “autor”, que se dedica a trasladar sistemáticamente no sólo la violencia del entorno a las relaciones de pareja, variando así el tono habitual de las respectivas escenas, sino también el propio discurso de la película desde los protagonistas a los secundarios, de manera que los verdaderos perdedores, lejos de ser el abogado y la *party girl*, serían esos gánsters patéticos cuya bravuconería, cuya violencia irracional —que los acerca a los inolvidables protagonistas de **In a Lonely Place** u **On Dangerous Ground**— se erigiría a su vez en la perfecta metáfora de la violencia que quisiera desatar Ray sobre el cine clásico. Algo que sólo pudo hacer, por cierto, lejos de Hollywood, muchos años después, cuando, a diferencia de los protagonistas de **Chicago, año 30**, él ya no podía volver a casa.



Chicago, año 30



Furia

Furia

Furia

José Enrique Monterde

*Fritz Lang-ek, nahiz eta Mareikako insustria handiaren generoen idosinkrasiara ezin hobe egokitu zen, ez zuen bazter utzi bere Amerikako lankideena baino askoz ere kirtikoagoa zen begirada europarra. Bere kezka pertsonalen artean Legea eta Justiziaren arteko gatazkarengatik duen interesa aurki dezakegu. **Furia** lanean uneko Legearen ezarpen ahula salatzen du mota guztietako gehiegikerien eragile gisa.*

De entre todos los grandes maestros de la Historia del Cine parece sensato señalar que Fritz Lang (1890-1976) fue en sus películas tal vez el más atento a las relaciones entre Ley y Justicia, así como a las repercusiones de sus desajustes sobre los individuos. Ya a finales de su primera etapa alemana planteó el asunto en **M, el vampiro de Düsseldorf** (*M*, 1931), donde se asistía a una inversión de los roles sociales, al ser el hampa quien imponía el orden ciudadano al perseguir a un sádico asesino de niñas ante la molesta presión ejercida por la policía, siendo ésta la que en el último instante salvaba al asesino de morir linchado por los hampones.

Tras su abandono de la Alemania nazi en 1933, Lang se exilió primero en Francia y luego, en 1934, en los EE. UU., donde en febrero del siguiente año obtuvo la ciudadanía americana, al tiempo que bajo contrato con la *Metro Goldwyn Mayer* preparaba diversos proyectos, todos fallidos hasta que en 1936 pudo realizar **Furia** (*Fury*), a partir de una breve sinopsis escrita por Norman Krasna, transformada en guión por Barlett Cormack y el propio Lang. Con este film, pues, se iniciaba una fructífera carrera en Hollywood, en la que sin renunciar a ninguna de sus constantes artísticas personales Lang supo adaptarse a las necesidades industriales concretadas en una férrea política de géneros y estrellas. Así, el considerado como más destacado cineasta alemán del periodo mudo (en todo caso junto a Lubitsch, Murnau y Pabst) sería capaz de adaptarse a la idiosincrasia del cine americano frecuentando géneros como el *western*, el cine negro y de espionaje, el melodrama o las aventuras bélicas o históricas, sin por ello abandonar una mirada europea mucho más crítica y escéptica que la de muchos de sus compañeros americanos.

Dentro de ese núcleo de preocupaciones personales se situaría el mencionado interés por el perpetuo conflicto entre Ley y Justicia, tanto en función de los intereses políticos y económicos que se esconden tras todo orden social como por la repercusión en las conductas individuales y colectivas generadas como consecuencia de ese conflicto. Y eso ya quedó muy claro en sus dos primeros filmes norteamericanos, **Furia** y **Sólo se vive una vez** (*Your Only Live Once*, 1936), un espléndido díptico, sorprendente por su carácter crítico respecto a algunos de los males de esa sociedad americana, aún conmocionada por la depresión económica y la crisis social, que acababa de acogerle tras su ingrata experiencia con el nazismo^[1].

Pero antes de plantearnos en la reflexión qué aporta **Furia** al permanentemente conflictivo encuentro entre Ley y Justicia vale la pena recordar que Lang retornaría al tema en varias películas posteriores, bajo diferentes perspectivas e independientemente del género escogido, aunque evidentemente el film negro, el melodrama criminal y el *western* serían los lugares donde más cómodamente se desarrollaría esa reflexión. Así lo testimonian *westerns* sobre “fuera de la ley” como **La venganza de Frank James** (*The Return of Frank James*, 1940) o **Encubridora** (*Rancho Notorius*, 1951); aproximaciones antinazis al magnicidio en **Man Hunt** (1941) y **Hangmen Also Die** (1942); melodramas criminales como **La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*, 1944), **Perversidad** (*Scarlet Street*, 1945) y

Deseos humanos (*Human Desire*, 1954); o filmes netamente policíacos como el implacable **Los sobornados** (*The Big Heat*, 1953), en que la acción policial encubre una cruda venganza, **Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*, 1955) y muy especialmente **Más allá de la duda** (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), su último film antes de retornar a Alemania y donde un escritor es apoyado por un propietario de periódico a incriminarse en un crimen con pruebas circunstanciales falsas para demostrar la relatividad de la Justicia, cayendo sin embargo en una tela de araña que está a punto de costarle la vida.



Furia

Centrándonos ya en **Furia**, recordemos sucintamente que relata la historia de un probo y trabajador ciudadano, Joseph Wilson, que tras notables esfuerzos consigue reunir el dinero necesario para casarse con su prometida; cuando acude a reunirse con ella es arrestado bajo la acusación de haber intervenido en el secuestro de una joven de la pequeña ciudad del Oeste donde ejerce de maestra su novia, a partir de la evidencia que significa la posesión de un billete de cinco dólares procedente del rescate pagado. Encerrado en la pequeña cárcel de la villa, contemplará como se exaltan y azuzan los ánimos de los ciudadanos hasta estallar un motín en el que la cárcel es asaltada e incendiada, dándose a Joe por muerto. En realidad no ha sido así,

de forma que el otrora pacífico ciudadano despliega una insaciable ansia de venganza, logrando desde la sombra y con la ayuda de sus hermanos que enjuicien y condenen a los más significados participantes en el linchamiento, aunque la intercesión de su novia le impulsará a reaparecer en el último momento y así evitar que su venganza llegue a la consumación de la pena de muerte entre algunos de los que creyeron haberle “ejecutado”.



Furia

Lang estructura **Furia** de forma muy clara en dos tiempos que a su vez implican dos momentos diferenciados de su reflexión. Después de la inevitable presentación de los principales personajes y su circunstancia, la primera parte se centra en la trágica vicisitud de Joe Wilson entre su detención y el momento del aparente linchamiento; la segunda abarca el retorno justiciero de un Wilson completamente transformado y dispuesto a todo para alcanzar su venganza. En el primer tiempo, se nos plantean diversos aspectos del asunto: la superficialidad burocratizada del trabajo policial basado en pruebas mínimas y muy circunstanciales; la forma en que se constituye un estado de opinión que convenientemente agitado degenera en una reacción no sólo desproporcionada sino definitivamente criminal por parte de un hipócrita comunidad de ciudadanos supuestamente honrados pero siempre desconfiados respecto a los

extraños, sobre todo si provienen de las grandes ciudades del Este; la venalidad de unos políticos más interesados en la proximidad electoral que no en el mantenimiento de la auténtica ley y orden; y la voluntad contemporalizadora de la policía local que no utiliza todos sus medios para impedir el asalto e incendio de la cárcel. El resultado final de todo ello es la escena del supuesto linchamiento, no consumado gracias al azar pero sí realizado según la conciencia y voluntad de sus responsables.

Por supuesto que no es este film de Lang la primera ocasión en que el cumplimiento de la siniestra ley de Lynch, esa supuesta y expeditiva forma de justicia popular al margen de la ley^[2] centra la atención de una película, si bien su presencia haya preponderado en el *western*, ayudada por un contexto en que la aún débil instauración de la Ley propiciaba todo tipo de excesos. Títulos inolvidables como **The Ox-Bow Incident** (William Wellman, 1941), **Johnny Guitar** (Nicholas Ray, 1954) o **El árbol del ahorcado** (*The Hanging Tree*; Delmer Daves, 1958) hacen del linchamiento consumado o no un núcleo argumental, aunque episódicamente Lynch esté presente en muchísimos otros momentos del género. Pero en tiempos contemporáneos las alusiones al linchamiento son mucho menores, salvo en el caso de algunos filmes ambientados en el profundo Sur, donde el linchamiento se asocia a las actividades del *Ku-Klux-Klan*, caso de **Storm Warning** (Stuart Heisler, 1951) o **El cardenal** (*The Cardinal*; Otto Preminger, 1963). No obstante, dos filmes olvidados, casi simultáneos a **Furia**, como **Winterset** (Alfred Santell, 1936) —donde el linchamiento moral de unos émulos de Sacco y Vanzetti se revestía y concretaba legalmente— y **They Won't Forget** (M. Le Roy, 1937), en la que un inocente nortño llegaba a ser linchado en un pueblo del Sur, junto al apenas visto **The Sound of Fury** (1951) del *blacklisted* Cy Endfield, en el que un huelguista es acusado de un crimen y linchado tras una sensacionalista campana de prensa, merecen alinearse junto a **Furia** en cuanto a su denuncia de la pervivencia de ese especialmente reprobable delito, en contraposición a por ejemplo **This Day and Age** (Cecil B. De Mille, 1933), parafascista apología del linchamiento y neto antecedente de los filmes sobre Justicieros que aflorarían en los años setenta y ochenta.

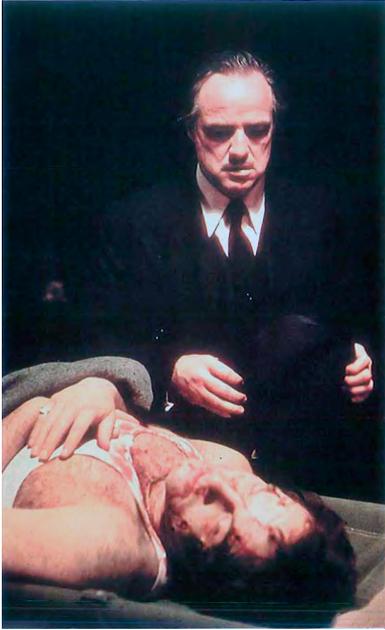
A través de la minuciosa descripción de la gestación y desarrollo del linchamiento, Lang aborda —en ocasiones con precisos subrayados— las condiciones ambientales requeridas para que una Ley aparentemente inoperante se vea desbordada por un equivocado ansia de Justicia más allá de cualquier garantía y derecho. Pero el mérito de Lang estriba en no quedarse en esa obvia requisitoria en nombre de la auténtica Justicia, sino en su capacidad de darle una nueva vuelta de tuerca al asunto en la segunda parte del film. En efecto, cuando descubrimos que Joe Wilson no murió entre las llamas de la prisión, cuando reaparece obsesionado por la venganza, Lang nos muestra que si en un primer momento la Ley podía verse desbordada por la demagogia y un erróneo sentido de la Justicia, ahora contemplamos cómo el minucioso respeto a las formas legales puede ser utilizado en favor de una venganza personal, tan comprensible como erróneo pudiera ser el desviado ansia de

Justicia de los asaltantes de la cárcel. Y ello lo consigue Lang con la inapreciable ayuda de su protagonista, un Spencer Tracy capaz de pasar desde la bonhomía y confianza en el sistema al principio —cuando aconseja a su hermano no desviarse del buen camino— hasta la obsesión y el descreimiento manifestados tras su traumática experiencia carcelaria^[3].



Furia

Gozando Joe Wilson de nuestra solidaridad en su deseo de castigar la inmundada actitud de unos falsos justicieros protegidos en la masa anónima —anonimato del que salen precisamente gracias a un reportaje cinematográfico, en una clara metáfora sobre el papel de un film como la propia **Furia**—, no podemos dejar de comprobar cómo el juicio de los linchadores se ha convertido en una nueva burla del espíritu de la Ley, aunque respetando sus formas. Si antes eran unas pruebas irrelevantes o insuficientes las que daban pie al exceso vindicativo, ahora se está a punto de condenar una indudable intención criminal que sin embargo no ha conducido a un crimen sí asumido por todos, de nuevo a partir de unas apariencias que no por lógicas son menos inciertas. En todo caso, Lang parece plantear que el único lazo entre la Ley y la Justicia debería ser la Verdad.



El Padrino

Chicago, año 30

La justicia en paralelo

Ricardo Aldarondo

Corleone-tarren istorioaren bidez, Francis F. Copplak mafia italiaren gaia jorratzen du. Amerikako lurreanoina jartzen dutenetik, gizarte berri horretan leku bat lortzeko borrokari ekiten diote. Familia babesteko edozein justizia-era baliagarria da, elkarte txiki horretako buruak bere jokabidekode propioa ezartzen du eta justizia modu berezian egiten du. Corleone-tarren bulegoa berehalako epaiketen bidez epaia ematen den epaitegia da.

En un momento de **El Padrino II** (*The Godfather Part II*; Francis F. Coppola, 1974), Kay (Diane Keaton) se encara con su marido Michael Corleone (Al Pacino) y le recuerda que cinco años antes le prometió que lucharía para que la familia tuviera una posición legal. Han pasado siete, y la violencia y la venganza a sangre fría no han hecho sino aumentar. “*Lo sé y lucho porque así sea*”, responde un Michael cada vez más embriagado por el poder y la sinrazón. Si una de las grandes virtudes de **El Padrino II** es el montaje paralelo entre la infancia y juventud de Vito Corleone y la instauración de Michael como su sucesor en la familia, toda la historia de la familia a lo largo de buena parte del siglo xx es el desarrollo de un código de reglas paralelo a la legalidad, que se establece sorteando el código penal (los asesinatos como alternativa a la administración de justicia) y conectando cuando es necesario con los mecanismos legales: los políticos y la policía dispuestos a echar una mano cuando es necesario para mantener vivos los negocios del juego, y a cambio de beneficios personales.



El Padrino II

Desde la escena inicial de **El Padrino** (*The Godfather*; Francis F. Coppola, 1972), Marlon Brando aparece como un juez de las sombras, un poder supremo al que acudir en busca de una reparación: Bonasera pide venganza contra los dos jóvenes que golpearon e intentaron violar a su hija. Ha recurrido a la ley, pero suspendieron la sentencia. Corleone se encargará de ajusticiarlos. Fuera está la luz, la sociedad normal, la Fiesta de la boda, el escaparate de la adaptación a las reglas sociales.

Dentro, el despacho de Vito Corleone (más tarde igualmente el de Michael), donde se dicta sentencia para mantener protegida a la familia y todos sus allegados. La corrupción en voz baja. A partir de ahí, las actividades de la familia se pueden ver como una sinfonía de juicios instantáneos que en el mejor de los casos se saldan con una pena de terror (el productor que se despierta con la cabeza de su caballo favorito entre sus sábanas, para convencerle de que debe contratar al *crooner* Johnny Fontane para su próxima película), y en el peor llegan a hacer pagar los errores cometidos con la muerte de un miembro de la propia familia, caso del inconsciente Fredo, por orden de su hermano Michael.

La historia de Vito, en los fragmentos retrospectivos de **El Padrino II**, comienza con la venganza como alternativa a una justicia que no llega de modo más civilizado al pueblo de Corleone: la muerte de sus padres y su hermano en ese encadenamiento de violencias, sólo puede llevar a Vito a cumplir con su parte de la cadena, y matar a Andolini se convertirá en su objetivo, aunque emigre a un Nueva York en el que al llegar se admira la estatua de la Libertad. Vito establecerá su propio código de conducta, en el que nunca se admite un enfrentamiento a la ley, sino un peculiar modo de administrar justicia, acorde a la pequeña sociedad que se ha construido el padrino. El sistema tiene su propia decencia: se puede hacer negocios con el juego, y recurrir a todo tipo de métodos para mantenerlos saneados, pero no se debe buscar el beneficio en la droga, eso es un negocio sucio.

Este reglamento paralelo se apoya, además, en los agentes de la ley. El brazo derecho de Vito, Tom (Robert Duvall) es abogado. Y los senadores y jueces no van a la boda de la hija, pero envían regalos: el acercamiento es prudente, pero efectivo. La policía también es un aliado y la familia aplica su ley si el cuerpo no se mantiene a su servicio: la policía protege a Corleone en el hospital hasta que desaparece por orden de un capitán McCluskey doblemente corrupto que se pone al servicio del otro lado de la mafia, y acaba firmando su sentencia de muerte. También los jueces forman parte del entramado de Corleone, y las demás familias, en la reunión para tratar la incidencia de los nuevos negocios de la droga, quieren que Vito comparta ese poder supremo.

Para Michael, el código de conducta de los Corleone no está enfrentado a la legalidad: no ve diferencia entre unos y otros, a pesar de que su esposa Kay quiere abrirle los ojos hacia una conducta moral: “*Mi padre es un hombre responsable de otros muchos, como un senador o un presidente*”, le dice Michael a Kay. “*Los senadores no matan a nadie*”; responde ella. “*¿Quién es el ingenuo ahora?*” — responde Michael, acudiendo a un sistema político que no cumple sus propias reglas del juego, para legitimar sus actuaciones.



El Padrino II

El sistema desarrollado por Vito no es un enfrentamiento a la ley, sino el recurso de quien quiere acceder al poder como sea, pero aún sueña con ser legitimado por la sociedad. *“He trabajado toda una vida para conseguir el bienestar de mi familia”,* le dice a su hijo heredero Michael, *“y siempre me he negado a ser un muñeco movido por los hilos de los poderosos. Contigo tenía otros proyectos Michael, pensaba que algún día podrías llegar a mover esos hilos, senador Corleone o gobernador Corleone”*. Michael tratará de conseguirlo, pero seguirá enganchado en la espiral de violencia y venganza.

En realidad Michael no se siente tan lejos de un senador, sólo en la línea de frente de ese paralelismo con el sistema político y judicial. En la comunión de su hijo Michael, un senador ofrece un discurso de agradecimiento por el cheque que la familia otorga para la Universidad de Nevada, un impuesto encubierto. Dentro de la casa, el senador se enfrenta a Michael e intenta *“exprimir a la gente como usted que se hace pasar por honrados ciudadanos americanos”*. Michael, tan lacónico y directo como es habitual en él, sentencia: *“Los dos representamos la misma hipocresía”*.



El Padrino III

Michael Corleone es juzgado por un comité antimafia, pero incluso ante el tribunal sabe reconducir la ley a sus necesidades. Primero declarando que quiere ofrecer toda su colaboración y que es un deshonor para él ser juzgado después de haber servido a Estados Unidos en la guerra (de nuevo el ciudadano intachable). Y después utilizando sus artimañas para que Pentangeli no colabore con el comité y se disuelva el tribunal. Tom Hagen aún pide que se limpie el honor de Michael. Sin embargo Coppola se encarga de administrar justicia, desde el propio código familiar, como había prometido al acometer la segunda parte de **El Padrino**: *“No quería que Michael o la familia Corleone fueran destruidos por otra familia, o por el fiscal general... Quería que los destruyeran unas fuerzas internas propias; las mismas fuerzas que los habían creado (...). Al término de **El Padrino II** Michael probablemente sea el hombre más poderoso de América. Pero es un cadáver”*^[1].



La pasión de Juana de Arco

La pasión de Juana de Arco

El misticismo hecho realidad

Esteve Riambau

Lehen-lehen planoakj bezlako baliabide berritzaileek, aktoreen makilajerik ezak eta dekoratu espreionistek, guztia ere errealitate eginiko mistizismoraren arabera, film hau zinemaren historiako maisu-obretako bat bilakatu kute. Dreyer-ek alderdi patetikoa eta ezinhobea arterzen duen film gisa penntsatu zuen: ez da gertakizun historiako baten erreprodukzioa; gizan izaeraren zokorik ezkutuenak aztertzen dituen fimaren aurrean gaude, aldi berean itolerantzia ere saltzen duena.

Cuando, en 1927, Carl T. Dreyer llevó a la pantalla **La pasión de Juana de Arco** (*La passion de Jeanne d'Arc*), el proceso de la Doncella de Orleans ya había sido adaptado al cine en diversas ocasiones. El juicio y el posterior martirio, en manos de la Inquisición, de la mítica heroína medieval que fue quemada en la hoguera de Rouen en 1431 había interesado a realizadores, franceses e italianos esencialmente, desde la temprana fecha de 1898. También Cecil B. De Mille anticipó sus espectaculares epopeyas históricas con una versión protagonizada por Géraldine Farrar en 1917 **Juana de Arco** (*Joan the Woman*), pero fue Carl T. Draper quien hizo de este personaje —posteriormente retomado por Victor Fleming, Robert Bresson, Roberto Rossellini, Jacques Rivette o Luc Besson— el substrato de una de las grandes obras maestras de la historia del cine.

Beneficiado por el éxito que en Francia había obtenido su película **El amo de la casa / Honrarás a tu mujer** (*Du Skal Aere Din Hustru*, 1925), el cineasta danés recibió una oferta de la productora parisina Omnium Film y de la distribuidora Sociéte Générale des Films. Entre sus proyectos personales figuraban una vida de Jesús o versiones de *Medea* y *Tosca*, mientras las sugerencias que recibió apuntaban hacia biografías de Catalina de Médicis o María Antonieta. Finalmente, Dreyer se decantó por Juana de Arco. Entre los motivos que justificaron esta decisión sobresalen la canonización de la heroína en 1924, las controversias suscitadas por la obra teatral de Bernard Shaw y la publicación de una exhaustiva monografía de Anatole France.



La pasión de Juana de Arco

El escritor Joseph Delteil, autor de un estudio sobre Juana de Arco editado en 1926, fue asignado para colaborar en el guión pero su trabajo^[1] no fue del agrado del realizador. Este prefirió ceñirse, en cambio, a las actas del verdadero proceso de Juana de Arco estudiadas por el historiador Pierre Champion de acuerdo con una rigurosa concepción realista que, en cambio, pasaba por alto detalles costumbristas o la verosimilitud de la ambientación. “*Yo quería hacer un himno al triunfo del alma sobre la vida*”^[2], afirmó en su día el realizador nacido en el seno de una familia de estrictas creencias luteranas. Para ello, renunció voluntariamente al maquillaje de los actores gracias a las posibilidades expresivas de una emulsión pancromática hasta entonces sólo usada en exteriores, hizo construir unos decorados diseñados por el expresionista Hermann G. Warm e inspirados en miniaturas del siglo xv y rodó todas las escenas en el mismo orden cronológico en el que aparecen en el film.

Su decisión más trascendente consistió, sin embargo, en la utilización sistemática del primer plano sobre el rostro de los actores con el fin de obtener lo que él mismo llamaba “*el misticismo hecho realidad*”. Desde esta perspectiva, la elección de la actriz que debía interpretar a Juana de Arco era decisiva. Inicialmente, la productora llegó a contratar a Lilian Gish, la mítica heroína de Griffith, pero las reticencias

expresadas en la prensa francesa acerca de que el papel de la mártir local recayera en una actriz extranjera variaron la decisión. Finalmente, la elegida fue Maria Falconetti, una antigua componente de la Comédie Française que compaginaba el rodaje del film de Dreyer con actuaciones teatrales en una comedia de boulevard.

El realizador dijo de ella que era *“la reencarnación de la mártir”* y esa verosimilitud psicológica contagió la atmósfera del rodaje. Miembros de equipo confesaron la dificultad de separar la ficción de la realidad hasta el punto de que, mientras la mayoría sentía la necesidad física de salvar a la protagonista de las llamas, los actores que interpretaban a los miembros del tribunal justificaban la decisión de enviarla a la hoguera. La figurinista Valentine Hugo explicó que, durante el rodaje del corte de pelo de la protagonista, *“los eléctricos y los maquinistas retenían su aliento y sus ojos estaban bañados en lágrimas. Falconetti también lloró realmente. Entonces el director se acercó lentamente hacia ella, recogió con sus dedos algunas de sus lágrimas y se las llevó a los labios”*^[3].

La pasión de Juana de Arco se estrenó simultáneamente a **La Merveilleuse vie de Jeanne d’Arc, fille de Lorraine**, una tan lujosa como convencional superproducción de Marco de Gastyne que respondía con mucha mayor precisión a lo que los productores del film de Dreyer habían imaginado. Por otra parte, la versión del cineasta danés sufrió amputaciones de hasta 24 minutos de su metraje que desfiguraron notablemente su sentido original. El crítico Léon Moussinac afirmó que los cortes *“fueron tan graves que el público no pudo conocer más que un film aburrido y católico en el que el tribunal de Rouen se hace casi simpático y donde el proceso fue reducido a una discusión teológica sin progresión dramática”*^[4].



La pasión de Juana de Arco

Ignorado por el gran público y retirado de circulación durante la década de los treinta. **La pasión de Juana de Arco** fue recuperado por diversos cineclubs franceses durante la posguerra. En 1952, la Gaumont reestrenó una copia directamente extraída del negativo pero fue sonorizada con partituras del siglo XVII y XVIII —Bach, Albinoni, Geminiani, Torelli, Vivaldi y Scarlatti— que no sólo resultaban anacrónicas sino que, además, destruían la estructura rítmica que Dreyer había desarrollado mediante la estratégica distribución de las pausas aportadas por los rótulos, ahora reimpresos sobre fondos que imitaban supuestas vidrieras. Finalmente, la restauración efectuada en 1984 de una copia hallada en Dinamarca constituye, hoy por hoy, la más próxima versión de este film de acuerdo con la concepción original de su realizador.

Junto con **Páginas del libro de Satán** (*Blade af Satans Bog*, 1919-21) y **Dies Irae** (*Vredens Dag*, 1943), **La pasión de Juana de Arco** aborda el tema de la brujería como pretexto para la denuncia de la intolerancia. El papel negativo desempeñado por la Iglesia resulta crucial en todos ellos pero esa crítica no impide que la obra de Dreyer, y este film en particular, aparezcan teñidos por una fuerte carga mística que, sin embargo, no impidió encendidos elogios por parte de críticos e historiadores de

muy diversas tendencias ideológicas. Todos ellos vieron en las imágenes rodadas por Dreyer no sólo la reproducción de un hecho histórico sino la capacidad del cine para explorar los lugares más recónditos de la naturaleza humana.

La condensación del proceso contra Juana de Arco en una sola jornada y el uso prácticamente sistemático de primeros planos depuran el film de cualquier elemento ornamental. No se trata de que Dreyer trabaje con el fuera de campo, como haría Jacques Rivette en su posterior aproximación al mismo personaje; es que, en **La pasión de Juana de Arco**, no hay otros elementos que no sean los rostros de los jueces y el de la acusada. La cámara los escruta en estado puro, sin maquillajes ni filtros, de modo que cada gesto, mirada o incluso el más leve movimiento de cualquier músculo multiplican sus proporciones por el efecto de la proximidad del objetivo.



La pasión de Juana de Arco

Esa fijación de la realidad sobre la película contrasta, sin embargo, con una utilización muy poco naturalista del montaje. Muchos de los planos están dotados de un movimiento de la cámara que se acelera mediante su articulación con los que vienen a continuación, en una sucesión caracterizada por la brevedad de las tomas. Rodado en plena efervescencia del París de las vanguardias, el film de Dreyer delata

inexorablemente la influencia que sobre él ejerció la teoría del montaje de atracciones propuesta por Eisenstein. El realizador soviético la enunció desde una perspectiva marxista pero resulta indudable que **La pasión de Juana de Arco** aparece como una apócrifa versión mística de **El acorazado Potemkin** (*Bronenosez Potyomkin*; Sergei M. Eisenstein, 1925). No en vano, ambos filmes hablan sobre lo patético y lo sublime.



El forastero

Roy Bean y la ley al Oeste de Pecos

“¡Por Texas y Miss Lillie Langtry!”

Carlos F. Heredero

*Roy Bean-en irudiak —legea interpretazeko bere modu originalaren arabera justizia adminstratzen zuen epaile mitikoak— beti erakarri izandu Mendebaldeko zinema. Legerik gabeko hurralde bateko ordenaren ordezkari. Bean westerneko ohiko pertsonaia bilakatu zen, eta horrenbestez generoko film askotan azaldu zen. Biaina batez ere bi lanek hartzen dute epailaren bizitza ardatz gisa: **El forastero** eta **El juez de la horca** filmek, alegia. Roy Bean-en irudiari burzko bi bertsio oso desberdina ditugu, nahiz eta biek ere EEBB sortzean legearen jardunak oinarritzat hartu zuen arbitrariotasun juridikoa ezapmarraltzen duten.*

Por un azar de la historia, el nacimiento oficial del *western* tiene lugar al mismo tiempo que la muerte del juez Roy Bean. Corría la fecha de 1903, faltaban cinco años aún para la muerte de Pat Garrett, Buffalo Bill se había convertido ya en un espectáculo circense y habría que esperar nueve años más, todavía, para que Arizona y Nuevo México dejaran de ser territorios y se convirtieran en estados de la Unión. Simultáneamente, el cineasta escocés Edwin S. Porter rodaba **Asalto y robo de un tren** (*The Great Train Robbery*, 1903), cuyas imágenes inauguraban el relato mitológico que el cine iba a construir, a partir de entonces, de un proceso de civilización y de construcción nacional convertido por Hollywood en una leyenda épica de contornos fantasiosos y referentes históricos.

El género da sus primeros pasos, pues, cuando la conquista del Oeste vive sus últimos momentos y cuando la mayoría de las tierras están ya colonizadas, pero también mientras siguen vivos algunos de sus protagonistas y cuando los últimos bandidos son perseguidos aún por la justicia. Hacía sólo tres años, de hecho, que el autodenominado juez Roy Bean presidía y organizaba todavía el juicio de un cuatrero a las puertas del Jersey Lilly, su *saloon* particular, bajo un rótulo que anunciaba “cerveza fría” con letras de mayor tamaño que “juzgado de paz”, según testimonia una conocida fotografía de la época.

Este singular personaje, nacido en Mason (Kentucky) alrededor de 1825, había vivido numerosas aventuras en México y en la California de la “fiebre del oro” antes de organizar, durante la guerra civil, un irregular grupo guerrillero de militancia sudista denominado los *Free Rovers* y llamado por algunos “los cuarenta ladrones”. Tras la derrota de su causa, Roy Bean se instaló en la región de Vinegaroon, abrió un *saloon* que utilizaba también como tribunal y se autoproclamó depositario de la “ley al oeste del Pecos”, para cuya administración no tenía en cuenta más que su lectura particular de los Estatutos Revisados de Texas de 1876.

Juez y verdugo al mismo tiempo, Roy Bean sentenciaba sin apelación a cuantos ladrones de caballos capturaban sus hombres y los ahorcaba en público de inmediato al mismo tiempo que profesaba un idolatrado culto a la famosa cantante británica Lillie Langtry, obsesión mítica de toda su vida. Siguiendo los raíles de la Southern Pacific, trasladó luego su garito hasta un poblado al que llamó Langtry en honor de su amada, donde —acompañado de un oso llamado Bruno— fue reconocido como juez de paz, desde 1882, por los Texas Rangers, acaso porque éstos vieron en su estrafalario tribunal una forma de asegurar cierta paz para la región.

Su pasión por Lillie Langtry le hizo desplazarse a San Antonio cuando la cantante llegó allí para actuar en 1888, pero la verdad es que no tuvo ocasión de conocerla. Encargado de mantener el orden en torno a la abigarrada población que arrastraba consigo la construcción del ferrocarril, acabó instalándose en la propia ciudad de Pecos, donde su viejo *saloon* —ocupado en la actualidad por el juez legal del pueblo, según cuenta Simone de Beauvoir en “América día a día”^[1]— se ha convertido en un monumento histórico de obligada visita turística.

La trayectoria de Roy Bean como administrador de justicia llegó a su fin, tras un cúmulo de atrabiliarias sentencias sobre las que existe abundante leyenda (incluida una canción popular escrita por Charles J. Finger), cuando en 1896 su rival electoral demostró haber contabilizado más votos que votantes. Víctima inevitable, pues, del avance institucional que asentaba poco a poco el imperio de la ley, Roy Bean murió por causas naturales diez meses antes de que, en 1903, su adorada musa se acercara personalmente a Langtry para visitar el lugar donde se le había rendido culto, vieja reliquia —ya por entonces— de un Oeste residual.

No resulta extraño, en consecuencia, que el *western* se haya sentido atraído por un personaje semejante, si bien han sido únicamente dos las películas que lo han situado en el centro de sus ficciones respectivas: **El forastero** (*The Westerner*), dirigida por William Wyler en 1940, y **El juez de la horca** (*The Life and Times of Judge Roy Bean*), realizada por John Huston en 1972. El estrambótico y justiciero Roy Bean tuvo que compartir su protagonismo con otras figuras legendarias del *west*, sin embargo, en las restantes aproximaciones fílmicas a su figura.

Primero fue una modesta y ya casi olvidada producción de serie B manufacturada en 1938 por la RKO: **The Law West of Tombstone**, dirigida por Glenn Tryon sobre un guión de John Twist y Carlene Upson Young. De corta duración (72 minutos) y lacónico registro, su relato no tenía empacho en mezclar a Roy Bean (Harry Carey) con los malvados hermanos Clanton y hasta con Billy the Kid (Tim Holt), haciendo incluso que éste se enamorara de la hija del juez dentro de un film cuya tonalidad de comedia diluye toda voluntad de autenticidad histórica.

No menos heterodoxo y libre de ataduras se mostró Budd Boetticher, tres décadas después, cuando realizó **A Time for Dying** (1969), donde Victor Jory compone un irracional, chiflado y excéntrico Roy Bean, encargado de casar a los protagonistas del relato y de colgar a un infeliz. Confinado esta vez dentro de un único episodio central, el juez de Vinegaroon debe convivir aquí con la figura de Jesse James en tanto que sendas coartadas historicistas dentro de un *western* ya plenamente crepuscular, que habla del lado oscuro de la leyenda y del sentido irrisorio del heroísmo.

Las apariciones de Roy Bean en la pequeña pantalla fueron igualmente compartidas, dentro de fantasiosas ficciones, con otras figuras históricas. Por ejemplo, con el pistolero John Wesley Hardin en **Streets of Laredo** (Joseph Sargent, 1995), un episodio de la serie **Lonesome Dove**, donde el juez era interpretado por Nead Beatty; con los *marshalls* Bal Masterson y Wyatt Earp en **Gambler Returns: The Luck of the Draw** (Dick Lowry, 1991), donde le daba vida Brad Sullivan, y hasta con los mismísimos Oscar Wilde, la Reina de Inglaterra y el Príncipe de Gales en **Lillie** (John Gorrie y Christopher Hudson, 1978) dentro de una serie británica (trece episodios de sesenta minutos) que contaba la biografía de su amada Lillie Langtry, y donde lo encarnaba Tommy Duggan.



El forastero

Su momento de mayor lucimiento lo había encontrado, mucho antes, en la larga serie que protagonizó para la televisión americana en 1956 (**Judge Roy Bean**), donde la personalidad de Edgar Buchanan permitió retratar a un juez tan excéntrico como paternal y bonachón, titular de una popularidad con la que nunca pudo soñar en su vida real. Con todo, han sido las películas de William Wyler y de John Huston las que han fijado con mayor incidencia el retrato propuesto por la leyenda cinematográfica de este personaje y de su particular manera de administrar justicia.

Son dos obras deudoras de coordenadas históricas muy diferentes y, por lo tanto, completamente dispares en cuanto se refiere a su concepción fílmica, la mirada de sus autores, la lectura referencial que plantean o el abordaje que proponen de la leyenda. La comparación entre una y otra permite extraer, eso sí, una estimulante reflexión sobre dos fases muy distintas del *western* y, más en concreto, sobre el entendimiento que éste ha mostrado sobre el ejercicio de la ley a lo largo de su evolución.

Aventurero de vocación y sudista irredento, Roy Bean había escapado milagrosamente de la horca antes de convertirse en juez de paz dentro de un territorio todavía salvaje, donde la necesidad de mantener el orden provenía, en esencia, del proceso civilizatorio impulsado, de forma casi simultánea, por el avance del ferrocarril y de las alambradas. Es decir, por los dos factores que más incidencia

tuvieron en el desplazamiento de las viejas formas de vida representadas por los ganaderos —enfrentados a los colonos que se establecían de forma sedentaria en las nuevas tierras— y por los *cowboys*, que perdían su libertad de desplazamiento y su disfrute de los espacios abiertos por los que antes de llegar el tren y las cosechas ellos podían conducir libremente el ganado.



El forastero

Las dos películas coinciden en convertir a Roy Bean en representante de ese viejo orden en retroceso, pero lo hacen colocándolo en coyunturas diferentes. **El forastero** sitúa al juez (un inolvidable Walter Brennan, que ganó por su trabajo el Oscar al mejor actor secundario) en el vértice histórico señalado por las guerras entre colonos y ganaderos. De ahí que lo enfrente —en términos dramáticos y narrativos— con la figura ficcional (pero verosímil) del *westerner* Cole Harden (Gary Cooper), un típico “hombre del oeste”, cuyo desarraigo vital al comienzo del relato lo convierte en expresión fiel de la mítica de las praderas y de la frontera antes de tomar partido por los colonos y por su concepción sedentaria de la civilización, sometida al dominio del orden y de la ley institucional.

Los dos personajes son productos característicos del viejo Oeste, pero mientras

Harden acaba por asimilar el avance de la nueva sociedad, Roy Bean opta por defender —con su peculiar interpretación de la ley— el universo amenazado de los ganaderos que tratan de salvaguardar sus dominios frente a los cercados levantados por los agricultores. La justicia que se imparte en el Jersey Lilly es aquí expresión metafórica de un modelo social en retroceso y refugio mítico, a la vez, de un sueño imposible. El avance de la Historia se impone a la supervivencia del mito y la leyenda acaba por sucumbir frente a la realidad.

Sorprende sobremanera la lucidez de esta visión, la dimensión reflexiva y casi metaficcional que se abre paso, poco a poco, a medida que avanza este film realizado en 1940, cuando faltaban dos décadas aún para que el *western* crepuscular de los primeros años sesenta viniera a proponer una relectura crítica de la leyenda frente a la mitificación general sobre la que el género había edificado mayoritariamente hasta entonces sus ficciones. La película muestra así una autoconsciencia a la que quizás no fuera ajena la ilustre nómina formada por cuantos participaron en la escritura de su guión, firmado por Jo Swerling y Niven Busch a partir de un argumento de Stuart N. Lake, pero en el que intervinieron también el novelista William R. Burnett (a quien se debe la fusión —enteramente imaginaria— de Vinegaroon y de Langtry en una única ciudad), Oliver La Farge y hasta Lillian Hellman, escritora que antes había colaborado ya estrechamente con William Wyler en otros dos títulos^[2].

El desenlace de la película muestra esa dimensión reflexiva de manera tan lúcida como hermosa cuando deja a Roy Bean, completamente solo en el patio de butacas (puesto que ha comprado previamente todas las localidades del teatro), en el momento de iniciarse la actuación de su idealizada Lillie Langtry. Sólo que, al levantarse el telón, quien aparece no es su amada, sino Cole Harden: en el territorio por excelencia de la representación (el escenario de un teatro), el sueño mítico —alimentado por Roy Bean en el espacio libre de su imaginario, tan ficcional como su propio tribunal— ha sido desplazado por la realidad del nuevo orden.

Wyler y sus guionistas apuran hasta el máximo la dimensión romántica de su construcción ficticia, por lo que después todavía dan a Roy Bean —cuando éste se encuentra ya herido de muerte— la oportunidad de ver finalmente a Lillie Langtry, pero el contraplano de la última mirada del juez, entre maravillada y moribunda, sólo muestra el rostro borroso y desvanecido de la cantante. Al mismo tiempo se escucha en *off* el ruido de una caída y el plano siguiente muestra ya en el suelo a Roy Bean: su muerte coincide así con el desvanecimiento de un sueño romántico que no es sólo el de un juez estafalario, sino también el de un Oeste pretérito y fantaseado que ya no tiene sitio en la nueva formación social.

Inmediatamente después, una sombra ominosa cae en vertical sobre el interior del teatro (espacio de la representación y del mito, tumba final de la América primitiva) para levantarse, acto seguido y por corte directo (a la manera de un nuevo telón), sobre el mapa del estado de Texas, frente al que Cole Harden y su novia componen ya una imagen familiar y hogareña (metáfora del orden imperante) mientras ambos

contemplan, en unas imágenes cargadas de connotaciones épicas y utópicas, el regreso de los colonos a “la tierra prometida” que “algún día será un paraíso”, como dice en ese momento el antiguo “forastero”. Se asienta así un nuevo mito fundado sobre la derrota del anterior.

Representante de la ley en un país sin ley, el juez Roy Bean expresa aquí la voz romántica de cuantos, por haberse anclado en el pasado, se niegan a desaparecer frente al empuje de la ley que imponen los protagonistas de la nueva sociedad. Conciencia del cambio histórico y de la dimensión ficcional de la leyenda en una obra que se muestra, en lo que atañe a esta faceta, mucho más efectiva y lúcida que la revisión desmitificadora llevada a cabo conjuntamente por John Milius (guionista) y John Huston (director) en **El juez de la horca**, y ello a pesar de que éste es un film inscrito de lleno en la corriente crepuscular y reflexiva del género.



El juez de la horca

Quizás fuera esa misma circunstancia, por otra parte, la que permitió a los autores de este *western* —a la vez satírico y romántico— componer su relato desde la distancia que interpone un humor estridente y, a veces, chirriante, que juega deliberadamente con el exceso y que no duda, incluso, en llegar hasta la parodia para alcanzar sus propósitos. Sólo que éstos se desvelan finalmente ambiguos, por mucho que aquí la historia tenga ya como protagonista exclusivo a Roy Bean (Paul Newman) y que este relato procure mantener mayores grados de fidelidad al

verdadero periplo biográfico del juez.

Llena de personajes grotescos o desmedidos, casi tan estrambóticos como Roy Bean (el pistolero Bob el malo, el reverendo La Salle o Grizzly Adams, a quien interpreta el propio Huston), **El juez de la horca** parece querer decirnos que todo en el viejo Oeste era excéntrico y fuera de norma y que sólo en aquel universo mítico, poblado por seres improbables (incluido un oso hijo de humano, que bebe cerveza y que se come a los abogados) era posible el reinado judicial de un tribunal como el que fuera instalado por Roy Bean dentro del alegre Jersey Lilly al oeste del Pecos y en el estado de Texas.

Milius y Huston contemplan con una mirada escéptica y sardónica la evolución posterior que emprende América tras la derrota electoral del juez (el tráfico de alcohol durante la etapa de la prohibición, la amenaza del gangsterismo, el hallazgo de petróleo en Texas, el contubernio entre la policía y los grandes negocios), pero después fuerzan al máximo la cronología histórica para hacer volver a Roy Bean —en plena vorágine de los años veinte— como un mito renacido de sus cenizas. Es una aparición casi fantasmal que precede a su despedida definitiva, acorralado por una dudosa alianza de políticos corruptos y agresivas masas de ciudadanos respetables, encaramado sobre la balconada del *saloon* rival, cabalgando brioso un caballo que se levanta sobre sus patas al mismo tiempo que lo devoran las llamas y que vuelve a brindar, orgulloso y desafiante, “¡por Texas y la señorita Lillie!”.



El juez de la horca

Aquí Roy Bean ya no es la víctima del avance de los colonos y del imperio de la ley (como planteaba **El forastero** en justa correspondencia con lo que suponen para el *far west* las dos últimas décadas del siglo pasado, que fueron también las últimas en la vida real del juez), sino de la degradación y la perversión de los ideales primitivos, de la venalidad que trae consigo el desarrollo capitalista y de la pérdida definitiva de la inocencia, ahora mancillada por los negocios turbios. De ahí que la inserción posterior de un hecho verídico (la llegada de la famosa Lillie a la ciudad de Langtry para conocer el lugar en el que vivió su apasionado admirador) vuelva a retorcer la realidad histórica para presentar ese viaje como la visita a un museo en el que ya no queda sino la memoria embalsamada del juez y de su imaginario.

La visión pretendidamente desmitificadora del viejo oeste que parecen proponer Milius y Huston por la vía satírica del exceso y del humor resulta así, paradójicamente, mucho más mitologizante que la ofrecida por la película de Wyler, puesto que en realidad **El juez de la horca** acaba por idealizar a Roy Bean: aquí el espesor de la leyenda se impone sobre la realidad, el mito sobrevive a la Historia (esa carta que Lillie Langtry recibe de “*su ardiente admirador por los tiempos de los tiempos*”) y el romanticismo de la solución final —más edulcorado que el “falso” encuentro de Roy Bean y Lillie Langtry en **El forastero**— hace olvidar las

monstruosas contradicciones del personaje.

Una y otra película convierten la figura del juez, por lo tanto, en pretexto para narrar dos procesos distintos de cambio y de transformación: de las praderas abiertas al asentamiento de los colonos en la obra de Wyler y del “salvaje oeste” al desarrollo capitalista de los años veinte en el film de Huston. Dos maneras diferentes de leer la historia del *west* (más cerca de la realidad la primera que la segunda) que coinciden, sin embargo, en subrayar la arbitrariedad prejurídica sobre la que se asentaba el ejercicio de la ley en el itinerario fundacional de la nación americana. Y quizás ningún otro personaje distinto a Roy Bean podía haber ofrecido, en efecto, un sustento más expresivo para representar cómo y con qué formas las relaciones sociales y la estructura de propiedad de la tierra determinaron, durante aquel trayecto, la administración de Injusticia.



¿Vencedores o vencidos?

¿Vencedores o vencidos?

Gurutz Jáuregui

¿Vencedores o vencidos? Justizia politikarekin, eta azken finean boterarekin, aurrez aurre ipintzen dituen zenbait arazo pur-purian jartzen ditu, bete-betean asmatuz. Alemania naziko goi-mailako funtzionarioen aurkako epaiketak aitzakia dira gaurkotasan handia duen gaia jorrtzeko, epaitek sitema politikoaren barruan duten papera, haia zuzen ere.

A lo largo de los años 1945 y 1946 tuvieron lugar en la ciudad alemana de Nuremberg una serie de juicios en los que diversos dirigentes o altos funcionarios de la Alemania nazi fueron acusados y juzgados como criminales de guerra por parte de un Tribunal Militar Internacional.

Los cargos imputados a los procesados pueden resumirse en torno a tres grandes categorías: 1. Crímenes contra la paz (planificación e iniciación de guerras de agresión violando así los acuerdos y tratados internacionales); 2. Crímenes contra la humanidad (exterminio, deportaciones, genocidio...); 3. Crímenes de guerra (violación de las leyes de guerra).

El más famoso de estos juicios fue, sin duda, el seguido contra 24 dirigentes nazis (Göring, Ribbentrop, Bormann, Dönitz, Rudolf Hess, etcétera) que derivó, en la mayor parte de los casos, en condenas a la pena capital o a cadena perpetua. Pero junto a este juicio estrella hubo otros muchos que tuvieron, así mismo, una gran importancia.

Entre estos juicios se encuentra el llevado a cabo contra cuatro importantes jueces del Tercer Reich y que dio lugar a la cinta objeto de este comentario. Con el título *Judgment at Nuremberg*, traducido en la versión española por un inapropiado **¿Vencedores o vencidos?** la película en cuestión fue dirigida por Stanley Kramer y en ella interviene un excelente plantel de actores entre los que cabe destacar a Spencer Tracy como Presidente del Tribunal, Richard Widmark como acusador, Maximilian Schell como abogado defensor, Marlene Dietrich como la viuda de un general fusilado por Hitler, Judy Garland como testigo, etcétera.

Como ya he señalado, en este proceso se juzga a cuatro importantes jueces por su actuación profesional durante el periodo nazi. Resulta especialmente destacable la personalidad de uno de los acusados, el Juez Ernst Janning, uno de los grandes teóricos del derecho alemán, y prestigioso exministro de Justicia durante la República de Weimar, caracterizado aquí, en una excelente interpretación, por el actor Burt Lancaster.

La película resulta extraordinariamente interesante no sólo para aquellas personas directamente relacionadas con el derecho (jueces, abogados, profesores universitarios, etcétera), sino también para todos aquellos que ejercen o han ejercido en algún momento responsabilidades de carácter público. Y lo es porque pone sobre el tapete, con gran claridad y acierto, algunos de los grandes dilemas que enfrentan a la justicia con la política y, en definitiva, con el poder.

Son muchas las cuestiones, todas ellas interesantes, sugeridas por el film a lo largo de su desarrollo. Sin embargo, me parece oportuno aludir a tres de ellas y ello por un doble motivo. En primer lugar, porque reflejan dilemas sempiternos a los que nunca se ha podido dar una solución definitiva. En segundo lugar, porque las mismas cobran una especial actualidad en este fin del milenio en el que nos hallamos inmersos en un imparable proceso de globalización.



¿Vencedores o vencidos?

Se trata, en concreto, de las siguientes cuestiones: 1. La función de los jueces con relación a la justicia, y directamente ligado a ello el problema nunca resuelto de su independencia con respecto a los otros poderes; 2. Los criterios de determinación de responsabilidad de los crímenes contra la humanidad y los sujetos legitimados para juzgar tales crímenes; 3. La cuestión del olvido y el perdón. Vayamos con cada una de ellas.



¿Vencedores o vencidos?

Con respecto a la primera cuestión, el Tribunal acusa a los jueces procesados no sólo de no haber evitado sino incluso de haber contribuido, a través de sus sentencias, a la represión y el genocidio practicados por el régimen nazi. Los argumentos esgrimidos frente a esa acusación por parte de la defensa se centran en torno a varios aspectos, algunos de ellos de carácter político tales como el amor o la fidelidad a Alemania; otros de índole personal tales como el argumento del desconocimiento de la realidad del régimen nazi o la necesidad de evitar males mayores, y otros, más interesantes, de carácter estrictamente jurídico. Entre estos últimos cabe destacar la obediencia obligada de los jueces a la ley, o la necesidad de preservar el papel de la justicia.

Todos estos problemas pueden condensarse en uno sólo: cuál es el papel o la función de los jueces dentro del sistema político. En la función de juzgar, los jueces tienen que valerse de unos instrumentos o unas normas que han sido creadas por otras instituciones como son el Gobierno y sobre todo el Parlamento. Ellos no son creadores de derecho, sino simples aplicadores de la ley. Tal como alegan los acusados, ellos debían obediencia a la ley y por lo tanto no tenían otra alternativa que aplicar la ley por injusta que fuere la misma. El problema que se plantea es el de si esta obediencia a la ley debe ser ciega, o cabe oponer algún límite a la misma. ¿Cuál debe ser la decisión de un juez cuando observa que la ley que debe aplicar es manifiestamente contraria a la justicia, tal como ocurre en este caso? ¿Estamos realmente ante una situación de obediencia a la ley o ante una situación de

complicidad con la injusticia?

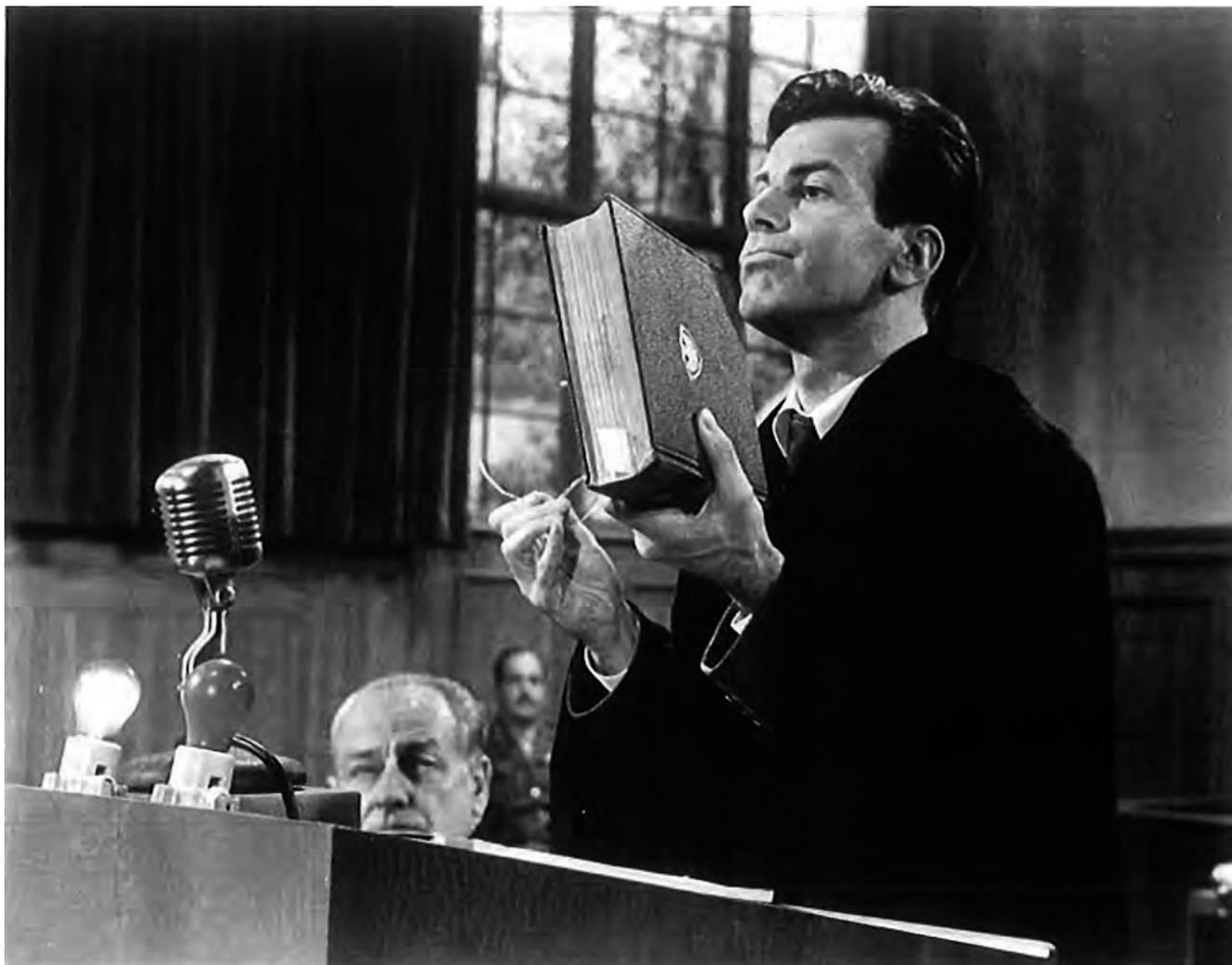
En el caso que nos ocupa, la cuestión está bastante clara. Los crímenes cometidos por el régimen nazi son de tal calado que cualquier aplicación de las leyes que han hecho posible la comisión de tales crímenes conlleva, objetivamente, a una situación de complicidad. Sin embargo, no siempre aparece resuelto este dilema con esa claridad. Fijémonos, dando un salto en la historia y, por supuesto, salvando las distancias entre un régimen totalitario como el de Hitler y un sistema democrático como el español, en las numerosas condenas infringidas, en los últimos años contra jóvenes insumisos. Muchos jueces españoles se han encontrado con un dilema irresoluble entre la necesidad de aplicar la ley y condenar a los insumisos, y la convicción íntima de que esa condena era injusta.



¿Vencedores o vencidos?

La segunda gran cuestión que se plantea en la película es la de la legitimidad del Tribunal para juzgar a los acusados. Se trata, no lo olvidemos, de un Tribunal militar formado por los vencedores para juzgar y castigar a los vencidos. ¿Tiene este Tribunal legitimidad para juzgar? Se trata de una cuestión de gran actualidad que se puede trasladar perfectamente al momento político actual. ¿Estaba legitimada la OTAN para intervenir en Kosovo, sin contar con la autorización de la ONU? ¿Qué o

quién legitima esta intervención?



El forastero

Como señala el abogado defensor en su alegato final, se persigue y condena a los acusados por su complicidad con el régimen nazi, pero sin embargo no se persigue ni condena a la URSS que pactó con Hitler, a Churchill o el Vaticano que taparon sus ojos, oídos y bocas ante la barbarie nazi, o no se persigue y condena a los industriales americanos que durante todos esos años han vendido de forma impune armas a Hitler. Como bien dice el abogado defensor, en última instancia el responsable es la propia civilización.

El alegato del abogado defensor me trae a la memoria, tal como viene planteándose en los últimos años, la necesidad de establecer una autoridad universal y, más concretamente, un Tribunal Penal Internacional, con competencia para juzgar a cualquier autoridad que viole derechos fundamentales o básicos, por cualquier delito cometido en cualquier parte del mundo.

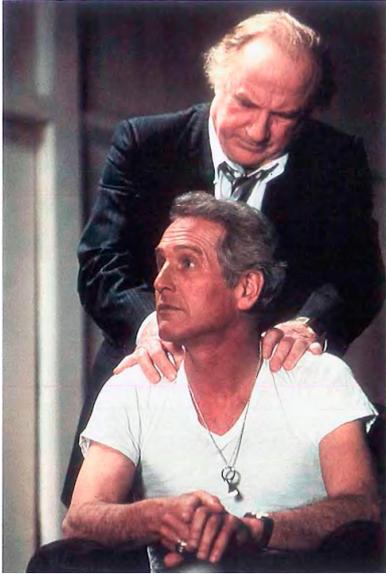
La tercera y última cuestión tiene que ver con el eterno problema del perdón y el olvido. A lo largo del juicio, de forma implícita en las sesiones públicas, y de forma mucho más explícita en la trastienda del juicio, late de forma constante la idea y la duda acerca de la conveniencia o no de correr un tupido velo sobre los hechos

acontecidos durante el régimen nazi y, consecuentemente, la conveniencia de mostrar una actitud clemente ante los acusados.

Considero que no queda nada clara, a lo largo del juicio, la necesaria distinción entre los conceptos de olvido y perdón. No cabe confundir el perdón con el olvido. Una cosa es perdonar y otra muy diferente olvidar. Perdonar es renunciar a obtener satisfacción o venganza por una ofensa recibida, desterrando el rencor o el resentimiento para con el ofensor. Olvidar supone dejar de tener presente alguna cosa en la memoria.

La pretensión de perdonar resulta totalmente legítima siempre que los causantes del daño, en este caso los acusados, reconozcan su error como lo hace el juez Ernst Janning. Pero otra cosa muy diferente es olvidar, es decir, quitar de la memoria, hacer desaparecer de la historia, la comisión de delitos tan graves como los que se juzgan en el proceso.

Y esta pretensión de olvidar resulta mucho más grave, si cabe, cuando obedece no a razones de clemencia sino a razones de puro oportunismo político. Resultan sintomáticas, en este sentido, las presiones que ejercen sobre el acusador particular sus superiores militares exigiéndole que suavice sus peticiones de pena. La nueva coyuntura política reflejada en la división de Europa en bloques y el ascenso de la URSS llevan a los estrategas del Pentágono a un intento claro de manipulación del proceso.



Verdicto final

Carlos Pumares

Verdicto final gaitzo boteresuaren aurka borrokatzen duen sasoi txarrean dagoen heroiaren eskema tradizionala betezen duen ohiko filma da, nahiz eta azkenean horiak bere justizia inposatzen duen; eskerra tradizional honi filmak interes handiko gaiak gaineratzen dizkio, esate baterako erakunde kutoliko eta sitema judizialerekiko dritikak edo EEBBetan epaimahaia bezain garrantzitsua den erakunde batean jartzen den fedea.

Verdicto final

¿**P**or qué hay chica —concretamente la Rampling— en esta película? Por la historia amorosa con el protagonista de la película, el por enésima —en esos tiempos— nominado Paul Newman, evidentemente no. No aporta nada al personaje. Está para contar la historia anterior de Newman, aunque eso se podría narrar de cualquier otra forma, pero sobre todo está para proporcionarle al héroe de la película la pista para encontrar a la enfermera de recepción del hospital que demostrará la veracidad de la reclamación. Lo curioso es que sin esta declaración el “chico” perdería el juicio y la película no daría un duro ni por el pase de una televisión autonómica. Es decir, es un flojo truco de guión, que desvaloriza a cualquier guión, pero además, para remarcar aún más el desaguisado guionístico, la “chica” tiene esa dirección por ciencia infusa. Dejando aparte este defectillo —ahí están casi todas las películas de Hitchcock y el bonito dato de que nadie escucha decir *Rosebud* a Charles Foster Kane— la película es entretenida, y nos retrae a la época del pin-ball, curiosa, crítica e incluso irónica.

Abogado hundido en alcohol y en la profesión, recibe el encargo de demandar a un hospital y al médico anestesista por una negligencia que ha convertido a una chica en un vegetal. El hospital es católico y depende del arzobispado. Al ver a su cliente, el abogado se conciencia, rechaza una oferta de 210 000 dólares para no ir a juicio, con lo que se gana la animosidad de la familia de la víctima y del juez, más inclinado al poderoso abogado de los acusados que a la equidad. El testigo sorpresa traerá la victoria. La victoria será también para el protagonista rehabilitado y victorioso que se queda sin chica, que además no pintaba casi nada en la historia.

La película responde al esquema tradicional del héroe en horas bajas, que lucha contra el malo que está en connivencia con el poder, pero al final llegará el Rey Ricardo e impondrá la justicia. Es que corresponde al esquema de **Robin de los Bosques** (*The Adventures of Robin Hood*; Michael Curtiz y William Keighley, 1938), de la **Guerra de las Galaxias** (*Star Wars*; George Lucas, 1976), o de cualquier película de submarinos. Se podría decir a este respecto que en los submarinos no hay señoras, y, efectivamente, no las hay y así, **Marea Roja** (*Crimson Tide*; Tony Scott, 1995) también respondería al esquema de Veredicto final. Habría que aclarar que sí hay una película de submarinos con señora dentro pero no vale mucho porque era la querida del productor y, claro, la metía en todas las películas que podía. El productor era Darryl F. Zanuck, la señora Bella Darvi y la película **El Diablo de las aguas turbias** (*Hell and High Water*; Samuel Fuller, 1954).

Al esquema tradicional, en esta película se añaden una serie de temas —leves apuntes en ocasiones— sumamente interesantes e, incluso, divertidos:

- Uno de los acusados es una institución católica con la crítica implícita a una organización con grandes dosis de hipocresía, a la que no le importa demasiado que se haya reducido a un estado vegetal a un ser humano, si se pone en duda la “integridad” de “grandes hombres”.

- Se compara a médicos con abogados. Ambos colectivos aseguran hacer lo mejor, pero cuando fallan dicen que “hicieron todo lo posible”.
- Desde el punto de vista del espectador español, la película es MARAVILLOSA, porque procesa a un médico por negligencia, cosa impensable e imposible aquí. Lo curioso es que vemos cómo el poder médico también molesta a los americanos.
- Crítica al sistema judicial y fe inquebrantable en la institución del jurado. El juez no es nada justo, odia al abogado y desprecia al jurado... pero el sistema perdura, el jurado ha oído la verdad, aunque por un tecnicismo no deba hacer caso de ese testimonio.



Veredicto final

La película da envidia al espectador español por la “pasta” que se le puede sacar a un médico, nos hace reflexionar por la falacia del *establishment* americano que permite la crítica pero... es decir, el abogado pobre animado por un espíritu celestial puede con el poderoso gabinete de abogados. Imposible creer esto cuando la vida real nos ha deparado el juicio contra O. J. Simpson. Por otra parte, estamos acostumbrados a ciertos jueces, y desconfiamos un poco de los jurados, institución máxima para los americanos y el “precedente” para los juristas de ese país. Como película de “juicios” es flojita. El numerito de elección de jurado es breve y el juicio sólo discreto aunque el resumen final del abogado defensor sencillamente muy

pobretón y falta una cierta apoteosis final con la cifra que le van a sacar a los curas.

La película entretiene, probablemente por la amalgama de cosas, por el clima de los distintos ambientes y personajes, y por la interpretación, sin Paul Newman no sería la misma. James Mason, magnífico como siempre, nos hace recordar con una lagrimita de nostalgia que allí en Zenda abrazaba a Jane Greer y peleaba a sable magistralmente contra Stewart Granger y, en cambio aquí, la artritis le lleva por la calle de la amargura, para disimularla.



La vida por delante

La vida por delante

Jesús Angulo

La vida por delante lanarekin Fernando Fernán-Gómez-ek berrogeita hamarrekoi hamarkadako bigarren erdiko Espainiaren kontaketa sulur eta bitriolikenetakoa egingodu. Espainiako gizarteak lardaskeriarako duen betiko joerarekiko kritikaa gisa pentsatua, zuzendariak guztia ere erabat sutsituta utzen du. Eta jakina, abokatutza (Antonio, filmeko protagonista, abokatu hasberria da) ez da salbuespena izango. Bere itxurazko “adeitasunak” aditzera eman dezakeena baino askoz ere azidoagoa den komedia dugo, gai berak jorratzen dituen jarraipeneko beste lana izan zuena: **La vida por alrededor**.

L a vida por delante es, no sólo una de las mejores películas como director de Fernando Fernán-Gómez, sino a la vez uno de los mejores retratos, lúcido y caustico, de la sociedad española de finales de los años cincuenta.

Son los años de la “toma del poder económico” por parte de los tecnócratas del Opus Dei, un intento franquista de modernizar el país, aún sumido en la larga noche de la posguerra. El realizador entra a saco en los sueños pequeñoburgueses de una clase media que pugna por salir de dos décadas de estrecheces económicas, para entrar en un tímido consumismo representado por pequeños y destartalados apartamentos, muebles comprados a plazos, las primeras vacaciones organizadas a las playas mediterráneas o el proverbial biscúter. Sueños cautelosos como muestra la frase del protagonista, cuando afirma estar harto de tener “la vida por delante” y expresa su deseo de tenerla de una vez por todas “alrededor”^[1], adelantando así el título de la que será su continuación: **La vida alrededor** (1959), película menos lograda que la anterior, pero en absoluto carente de interés.

Ambas películas narran las desventuras de Antonio y Josefina, una pareja que lucha por abrirse paso en una sociedad que por fin consigue mostrar un —lejano— horizonte de esperanza. Su esforzada carrera hacia la comodidad pequeñoburguesa se ve enmarcada, como decíamos, por una espléndida recreación de la sociedad española de la época. A los apuros para llegar a final de mes (véase la secuencia de **La vida alrededor**, en que Antonio y sus compañeros de oficina se reclaman unos a otros las habituales deudas cuando reciben los sobres con sus salarios), se unen la precariedad de la vivienda^[2], el todavía tímido crecimiento del tráfico rodado en las ciudades o la generalización de los primeros electrodomésticos, además de una más que creíble ambientación.

La influencia neorrealista, que por supuesto existe, se ve tamizada por una herencia mucho más contundente, la del costumbrismo y, más concretamente, la del humor corrosivo de Jardiel Poncela, influencia literaria fácilmente rastreable en toda la obra de Fernán-Gómez. Pero además el realizador utiliza la puesta en escena para distanciarse de lo que pudiera ser visto, en principio, como un simple ejercicio realista.

Fernán-Gómez retoma en cierta forma las audacias formales de su primer largometraje como director (Manicomio, codirigida con Luis María Delgado en 1952), para narrar los dos filmes en primera persona. Principalmente Antonio, pero también Josefina e incluso los padres de ambos, se dirigen constantemente al espectador para convertirle en cómplice de la historia, al tiempo que se crea en él una cierta distancia hacia los hechos que le son narrados. Rizando el rizo, en una secuencia de **La vida por delante** se produce un diálogo entre los dos protagonistas, desarrollado mediante un montaje paralelo de ambos personajes que conversan entre sí en espacios separados (Antonio camina solo por la calle, mientras Josefina viaja en un taxi). Sólo un *raccord* de miradas —él mira hacia su izquierda y ella hacia su

derecha— hace creíble una conversación en realidad imposible. Por no hablar de la narrativa multilateral del accidente de tráfico provocado por la impericia de Josefina a bordo de su biscúter, que alcanza su apoteosis en la versión del personaje magistralmente interpretado por José Isbert, un tartamudo a cuyos atascos verbales se adecúan unas imágenes que avanzan, como ellos, a trompicones.

En varias ocasiones, Fernán-Gómez ha declarado que **La vida por delante** era una crítica a lo chapuceramente que todo el mundo trabaja en este país. En sus memorias escribe que “*queríamos (Manuel Pilares, su coguionista, y él) contar que todos éramos chapuceros y que así nos engañábamos, nos estafábamos unos a otros*”. Efectivamente en **La vida pur delante**, en el humilde hogar de los protagonistas todo falla: no hay sitio para nada, el yeso cae del techo cada vez que se cierra la puerta, las paredes son tan estrechas que un simple chavo las atraviesa y las conversaciones vecinales se pueden tranquilamente llevar a cabo a través de ellas, la fontanería es un desastre, el ascensor no funciona nunca, el pomo de la puerta se queda en la mano o los muelles del sofá saltan como por arte de magia atravesando la tapicería. El viaje de novios es un desastre: finalmente la expedición tiene que regresar antes de alcanzar su destino en la Costa Brava, a causa del desvencijado autobús. Josefina provoca todo tipo de desastrosas consecuencias cuando se dedica a prescribir sus inefables remedios médicos...

Naturalmente, Antonio no escapa a tanta incompetencia. Sus estudios de Derecho son un desastre y sólo la perspectiva de su matrimonio con Josefina consigue hacerle acabar la carrera a trancas y barrancas. Y una vez concluida ésta, queda lo más difícil: encontrar un empleo. Claro que ser abogado tiene múltiples salidas y Antonio trabaja como vendedor de coches o aspiradoras, dibujante de una revista infantil para la que calca personajes de una publicación extranjera, extra de cine, profesor de historia en un colegio de señoritas o presentador en un *night club*. Su labor en este último puesto es elogiada por dos asistentes al espectáculo: “*Lo hace muy bien ese muchacho*”; “*Claro, tiene la carrera de abogado*”.

Por fin, el citado accidente de tráfico de Josefina le da su primera oportunidad de enfrentarse a un tribunal. Asistimos al despliegue de toda su elocuencia a través de sus gesticulaciones en una secuencia muda. En los pasillos del juzgado, conocemos el resultado por la siguiente conversación:

—La suegra: “*Muy elocuente. El abogado de la parte contraria pedía una indemnización de cinco mil pesetas y después de la defensa han condenado a la nena con ocho mil quinientas e incautación del coche*”.

—El padre: “*Quizás se pueda recurrir at Supremo, ¿no, hijo?*”.

—El suegro: “*No, que le puede salir cadena perpetua*”.

Para el tema que nos ocupa son sin embargo más significativas las actividades procesales de Antonio en **La vida alrededor**.

La película comienza con el primer juicio ganado por nuestro protagonista, que defiende con brillantez a un ratero que se ha apropiado de un monedero de plástico

con 214,35 pesetas. Antonio consigue la absolución de su defendido rebatiendo al fiscal que le tacha de “*una amenaza pública, un peligro para la sociedad*”. Mientras Josefina le felicita, otro amigo de lo ajeno roba a ésta el bolso. Antonio le persigue, le atrapa y le descalifica a gritos con las mismas palabras que poco antes ha rebatido al fiscal, con lo que queda en evidencia la hipocresía de la perorata social que había lanzado desde el estrado.

Cuando poco después “el Asunción” visita su casa, su aspecto de delincuente provoca la algarabía familiar: ¡un cliente! El cliente es, en realidad, Ceferino López “el Agujetas”, al que han echado el guante mientras hacía una “chapucilla”. “El Asunción” y su colega aprovechan la ocasión para pedir consejo al abogado. Sin “el Agujetas”, que es quien realmente está versado en el Código Penal, necesitan que les asesore para evitar caer en los posibles agravantes derivados del ejercicio de su oficio: cuadrilla, nocturnidad, fractura... En un principio Antonio se escandaliza, para darse finalmente cuenta de que su “obligación” es asesorar a la posible clientela.

Efectivamente “el Agujetas” es un lince y prácticamente le sobra el abogado en el juicio. En él despliega toda su oratoria (espléndido, Manolo Morán) y consigue salir con quince días y las costas de oficio. El hombre está ya cansado de su profesión y ha decidido retirarse y montar con sus ahorros un negocio de transporte y exportación. Sin embargo, es detenido de nuevo. Sin darse cuenta, se ha visto metido en un lío de empresas participadas, fuga de capitales, licencias dudosas, dinero en Suiza... “El Agujetas” está esta vez desbordado: “*Yo en Derecho Mercantil estoy pez*”.

Ahora el asunto es más serio y hay detrás una nube de peces gordos. Antonio se ve envuelto en una serie de triquiñuelas que incluye un experto testigo, especializado en trabajar “al gesto”. El buen hombre se limita a contestar si o no a las preguntas del abogado defensor, según los gestos que éste utilice al dirigirse a él. Sin embargo, la víspera del juicio Josefina utiliza las habilidades hipnóticas aprendidas para sus sesiones psicoanalíticas para descubrir la infidelidad de Antonio.

Cuando llega el juicio, nuestro hombre está aún bajo los efectos de la hipnosis, que le obligan a decir sólo la verdad. En su interrogatorio, desvela la falsedad del testigo “al gesto” y amenaza con hundir a su defendido. En un montaje paralelo asistimos a continuas, y cada vez más nerviosas, llamadas entre los posibles implicados, que se apresuran a hacer sus maletas y salir disparados hacia el extranjero en trenes, coches, aviones... Todo queda recompuesto cuando Josefina instalada entre el público que asiste a la vista, le libra del yugo de la hipnosis. Entonces, Antonio recupera sus dotes oratorias —que de nuevo la cámara nos muestra tan sólo a través de una barroca galería de gestos— y consigue la absolución de su defendido y, con ella, la tranquilidad y agradecimiento de los jerifaltes que pueden regresar a casa con todo su maleterío.

Bien es sabido que la comedia, el humor, permiten licencias que dudosamente se concederían en un discurso más o menos “serio”. Es por ello que a través del humor se pueden lanzar los dardos más afilados con cierta impunidad, algo muy importante

en el cine español de aquellos años. También en sus excelentes memorias, recuerda Fernán-Gómez que “*algunos izquierdistas dijeron que era la película más de oposición al régimen que se había hecho hasta entonces*”. Efectivamente, las penurias, la falta de esperanza, la denuncia en suma de una sociedad que no funciona a ningún nivel, suponen una metáfora transparente. Sin truculencias, sin rizar el rizo (el director elude mostrar casos extremos: la miseria, la represión política...), la película retrata un país irrespirable.

En cuanto a su visión del ejercicio de la abogacía, la causticidad del film se convierte en puro vitriolo. Antonio no sólo es un abogado chapucero, que va aprendiendo el “oficio” a trancas y barrancas. A lo largo del díptico va, además, vendiendo su alma, aunque, a decir verdad, quizás no tuviese mucho que vender, porque en ningún momento vemos en él un deseo de ejercer el noble ejercicio de la abogacía por razones éticas o filantrópicas^[3]. Así, tras acceder a la labor de asesor de cacos de segunda fila (único momento en el que, como hemos dicho, vemos a Antonio plantearse trabas morales), acaba entrando previsiblemente en el más sórdido mundo de las altas finanzas.



Rey y Patria

Rey y patria

El consejo de guerra como antesala de la demencia

Ángel Quintana

*Nahiz eta **Rey y Patria** lanasoil-soilik film erabat gerraren aurkakoa bezala azaltzen zaigun, erralitatean muga hori gainditu eta beldurra indarkeria-era bezala aztertzen du, bassakeriak egitera daraman beldurra. Joseph Losey ez da soilik zuzendari ezkertiarra; perbertsio zinematografikoaren zuzendari adierazgarreienetakoa ere bada, Luis Buñuel eta Eric Von Stroheim bezalako izenekin lotu daitekeena.*

En la peculiar taxonomía que el filósofo Gilles Deleuze estableció de las formas cinematográficas, el cine del estadounidense exiliado en Gran Bretaña Joseph Losey aparece emparentado a Luis Buñuel y a Eric Von Stroheim. Los tres se erigen como los máximos representantes de la imagen-pulsión, ya que Deleuze considera que inscribieron su obra dentro de las coordenadas naturalistas, renovándolas y convirtiendo la imagen en la manifestación de ese yo oculto que nos conduce hacia los mundos originarios. La ubicación de un cineasta como Joseph Losey en un destacado panteón, presidido por dos monstruos sagrados de la perversión cinematográfica puede resultar sorprendente, sobre todo si se tiene en cuenta que Losey es actualmente un cineasta semiolvidado, cuya obra ha acabado adquiriendo el cliché de cine de arte y ensayo rancio o, dicho con otras palabras, de desfasado cine de izquierdas más comprometido con la ideología que con la forma. Sin embargo, si examinamos detalladamente algunos de los títulos más carismáticos de la obra de Losey, desde **El merodeador** (*The prowler*, 1951) —estrenada en España con cuarenta años de retraso— hasta la denostada *Don Giovanni*, que en el fondo es una película menos académica de lo que se consideró en su momento, veremos que Losey no es únicamente un director de izquierdas para un público de arte y ensayo, sino un curioso explorador de las pulsiones destructoras. Losey fue un cineasta que supo mover las piezas de sus películas con sofisticada perversión. El caso Losey reclama una urgente revisión alejada de los prejuicios culturalistas de los setenta y de los prejuicios postmodernistas finiseculares.



Rey y Patria

Si continuamos considerando las sabias reflexiones de Gilles Deleuze sobre Losey, nos encontraremos con que el filósofo escribe que la esencia de la obra del cineasta reside en una *“violencia muy particular que impregna o llena a los personajes, y que precede toda acción. Es lo contrario de la violencia de acción realista. Es una violencia en acto, antes de entrar en acción... Es una violencia no sólo interior o innata, sino estática, de la que no encontramos otro equivalente que Bacon en la pintura, cuando evoca una emanación que se desprende de un personaje inmóvil”*^[1]. Aunque Deleuze escribió estas líneas pensando en el modo en que esta violencia de la no acción se hacía presente en las obras que Losey dirigió a partir de textos teatrales de Harold Pinter —**El sirviente** (*The servant*, 1962), **Accidente** (*Accident*, 1966) y **El mensajero** (*The Go Between*, 1970)—, sus reflexiones son enteramente válidas para un film como **Rey y Patria** (*King and Country*, 1964), centrado en el juicio sumarísimo del que es objeto un soldado inglés acusado de desertión durante la Primera Guerra Mundial. La fuerza y el sentido de la denuncia establecido en *Rey y Patria* no reside en la forma como se pone de manifiesto la violencia institucional de un ejército cuyo funcionamiento no es más que la extrapolación del sistema de castas prototípico de la sociedad inglesa, sino en el

modo en el que los soldados han institucionalizado el miedo y lo han convertido en una nueva forma de violencia, en una violencia estática que los corroe interiormente.

De forma aparente, **Rey y Patria** se presenta como la clásica película antimilitarista sobre los excesos del ejército británico durante la Primera Guerra Mundial; bajo la forma, describe cómo la violencia de la institución convirtió en despiadados carniceros a una pandilla de oficiales que quisieron levantar la moral de la tropa a base de castigos ejemplares y de cadáveres descompuestos que se erigieron en monumento a la barbarie. La estructura general de la película se halla centrada alrededor de la relación que se establece entre un abogado del ejército — Dirk Bogarde— y un soldado —Tom Courtenay— que ha sido acusado de alta traición, por lo que debe comparecer



Rey y Patria

ante el tribunal militar para ser objeto de un juicio sumarísimo. El soldado confesará a su defensor que se alistó voluntario al ejército para demostrar frente a sus familiares su patriotismo, su sentido del deber frente a la familia y a la patria. Al conocer la verdad de la guerra, el soldado sintió hastío de la vida en las trincheras hasta que de forma instintiva decidió abandonar el frente de combate y empezar un camino hacia casa. El tribunal militar no acepta los planteamientos del abogado pidiendo clemencia por su cliente, ni el tribunal supremo las alegaciones de última hora. El soldado es brutalmente fusilado, mientras que su abogado es quien le otorga, en los momentos extremos, el tiro de gracia. El sentido manifiestamente antimilitarista de la fábula acabó alineando **Rey y Patria** con una serie de películas que utilizaron la Primera Guerra Mundial para atacar de forma directa las jerarquías del ejército como **Senderos de gloria** (*Paths of Glory*, 1957), de Stanley Kubrick o **Uomini contra** (1970), de Francesco Rosi. **Rey y Patria** se estrenó en España después de unos cuantos años de prohibición y no tardó en convertirse en paradigma de numerosos debates de carácter antimilitarista.

Sin negar el carácter antibelicista que de forma más o menos explícita se halla en el interior de **Rey y Patria**, su fuerza no reside en su discurso sino en el modo como se interioriza dicho discurso a partir de un sobrio ejercicio formal que pretende crear un distanciamiento en el espectador, sin caer en las coartadas de carácter brechtiano. Como suele ser habitual en el cine de Losey, **Rey y Patria** explora, a partir del uso de los espacios, una forma de realismo abstracto que desemboca fácilmente en una atmósfera alucinada, casi fantástica. Las primeras imágenes de la película nos muestran unas fotografías fijas de cuerpos de soldados muertos pudriéndose en el barro. Dichas imágenes parecen encontrar su reverso en el mundo de la ficción que se articula como una sofisticada representación, inspirada en una pieza teatral de John Wilson. En un ambiente terriblemente tenso los soldados sobreviven, intentan vencer sus propias paranoias aunque ninguno de ellos es consciente del grado de locura al

que les ha sometido la propia guerra. El decorado interior de la película es el de una trinchera donde los soldados intentan conciliar sus sueños mientras en sus cabezas resuena el eco de los bombardeos y bajo sus camas las ratas roen sus vestiduras como reflejo de la podredumbre moral a la que han acabado siendo condenados. El mundo de las trincheras no tarda en manifestarse como una especie de *huis clos* absolutamente claustrofóbico, habitado por el cuerpo de una serie de seres que están condenados a una muerte lenta, en medio de una superficie que no ha podido solidificarse y en el que el barro acaba convirtiéndose en auténtica metáfora de su propia degradación humana.

Losey acentúa la fuerza expresiva de la atmósfera mediante el uso de una fotografía en blanco y negro terriblemente contrastada que encuentra su contrapunto en el blanco luminoso con que son representados los recuerdos que puntúan los sueños del soldado que será ejecutado. La cámara marca la distorsión del espacio con la ayuda del gran angular, junto con los efectos de profundidad de campo. Tanto el universo profílmico —las trincheras llenas de barro y ratas— como el universo fílmico —las distorsiones de la cámara— tienen como finalidad la creación de un universo expresivo, un mundo cerrado que actúa como proyección mental de los impulsos y debilidades de los propios protagonistas de la historia. El espacio de **Rey y Patria** acaba siendo la proyección de esos mundos oblicuos que en todo el cine de Joseph Losey han sido utilizados para marcar el sentimiento psíquico de opresión y terror.

Rey y Patria lleva los universos pulsionales hasta una situación límite en la que los excesos naturalistas acaban desembocando en el delirio como antesala de la pesadilla. Los momentos más sorprendentes de **Rey y Patria** se desarrollan antes de que el soldado Harp —Tom Courtenay— sea ejecutado. Un grupo de soldados deciden representar el ritual de la ejecución, cubren los ojos del futuro ejecutado con una venda y juegan a verdugos. La escena marcada por los delirios étlicos de los miembros de la tropa pone de manifiesto la existencia de esos mundos originarios, que para Deleuze son la base del discurso naturalista, en el que los individuos despojados de sus convicciones y atributos actúan a partir de la fuerza de los instintos pulsionales. En los momentos finales de **Rey y Patria**, incluidos los instantes de la ejecución, el mundo de la razón parece haber abandonado la escena, sólo quedan las huellas del delirio.



Rey y Patria

Rey y Patria acaba llevando hasta el paroxismo el pesimismo, la amargura, el desprecio para los seres humanos, el sentimiento de la decadencia y la apología del fracaso que ha acabado marcando el mejor cine de Joseph Losey. **Rey y Patria** acaba manifestándose como una película que va bastante más lejos de ese pretendido antimilitarismo de izquierdas por culpa del cual durante una época fue considerada obra maestra y al cabo de unos años pasó a ser vilmente ignorada. El valor de **Rey y Patria** no reside en la denuncia de la violencia del sistema, sino en el modo como acaba reflejando el miedo como forma de violencia en el acto, como sistema que pone en crisis los impulsos de la acción para privilegiar los mundos mentales. El consejo de guerra de **Rey y Patria** no es más que un simple juego que no sirve ni para dramatizar los conflictos que conforman la estructura del relato, ni para clausurar los problemas que se han planteado durante la película, su función es la de convertirse en la auténtica antesala que sirve de puerta de acceso hacia la representación de la demencia.



Senderos de gloria

Antonio Weinrichter

Senderos de gloria, kritikariren baten hitzetan Stanley Kubrickek zuzendaritzan egindako “dokotre-tesia”, bere filmografia osoan geien debekatu izan den filmea da eta, arrazoia, gai tabu bat jorratzen ausartu izana: justizia militarren funtzionmendua. Gudu-eremuan porrota jasan onodren, ausaz aukeratutako hiru soldadu gerra-kontseiluan epaitzen dituzte, koldarkeria lparatuz.

En 1915 el ejército francés ejecutó a cinco soldados por sublevación. Diecinueve años después los “absolvió” y las viudas de dos de ellos obtuvieron una indemnización simbólica de unos céntimos. A partir de esta historia el escritor canadiense Humphrey Cobb escribió una novela corta en 1935 y veinte años después su viuda vendió los derechos a Stanley Kubrick y a su productor James B. Harris, que utilizaron el material como base para filmar **Senderos de gloria**^[1]. El desfase de cuarenta años entre el momento de los hechos y su plasmación en la pantalla no invalida el mensaje ideológico de la película: Kubrick no tenía vocación de polemista social. También llegó tarde a la guerra de Vietnam —**La chaqueta metálica** (*Full Metal Jacket*, 1987)—, prefería si acaso anticiparse —**2001: Una odisea del espacio** (*2.001: A Space Odyssey*, 1968), **La naranja mecánica** (*A clockwork orange*, 1971) — y sólo una vez hizo una película “de su época”, la sátira de la guerra fría rodada en plena guerra fría —**¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú** (*Dr. Strangelove, or how I learned to stop worrying and love the bomb*, 1963).

Aunque esté basada en hechos reales, **Senderos de gloria** trasciende su terrible anécdota para convertirse en una denuncia general del militarismo, la instrumentalización del patriotismo y los excesos que se cometen en tiempos de guerra, pasando así a engrosar las filas del cine antibélico —**Sin novedad en el frente** (*All Quiet on the Western Front*; Lewis Milestone, 1930), **La gran ilusión** (*La grande illusion*; Jean Renoir, 1937), etc.— de vocación humanista en las historias del cine. Es verdad que “humanista” es la última palabra que se nos ocurriría para definir a Kubrick pero ciertamente **Senderos de gloria** no da motivos para cambiar esta opinión: la película le muestra más fascinado por las cuestiones de la maquinaria del poder —los brillantes intercambios verbales entre los oficiales— y la mecánica de la guerra —el asalto a la colina de las hormigas, un claro precedente de **La delgada línea roja** (*The Thin Red Line*; Terrence Malick, 1998)— que por el destino de los hombres concretos que muestra, los muchos soldados desconocidos que mueren en el infructuoso asalto y los tres que son fusilados luego por cobardía para dar ejemplo y “moral” a la tropa —tanto el asalto como el paseo final los muestra por medio de brillantes movimientos de cámara—. De hecho, parece que los cortes que hizo el propio Kubrick antes del estreno fueron en el sentido de recortar los últimos momentos de los condenados en la celda, para eliminar el factor humano (y sentimental) en beneficio del valor simbólico de los reos como casos ejemplares. Se podría incluso aducir que, igual que los generales de la película instrumentalizan las vidas de sus soldados (ver la escalofriante escena en la que el general Mireau hace un rápido cálculo de bajas ante el escandalizado coronel Dax), el jugador de ajedrez Kubrick utiliza a sus personajes de soldados como peones en su demostración y se interesa más por los movimientos de los oficiales (ésta es una película sobre las clases dentro del ejército, como de otro modo lo era **La gran ilusión**). Pero esto sería desprestigiar las virtudes de **Senderos de gloria**, una película de tesis que tiene la rapidez expositiva de un film de serie B mejorado con la elocuencia formal de un

gran estilista. Si dejamos a un lado la reticencia moral —aquel famoso comentario de Rivette sobre cierto movimiento de cámara de Pontecorvo en **Kapo** (*Kapo*, 1960)—, podemos descubrirnos al ver cómo Kubrick se complace en el valor inexorable de sus *travellings* por las trincheras y por el campo de batalla; y no cabe duda de que la secuencia del consejo de guerra consigue una perfecta definición espacial de la jerarquización de la casta militar, comparable a la que había plasmado un par de años antes, por ejemplo, Mizoguchi en **El héroe sacrilego** (*Shin Heike Monogatari*, 1955).



Senderos de gloria

Dicha secuencia introduce un segundo tema, variación y consecuencia del tema principal, en la tesis de la película: la distancia que separa el código militar del código “civil” en la vida y ante los tribunales. Al principio el juez instructor advierte que se trata de un consejo de guerra sumarísimo y que por tanto se prescindirá de formalismos. Como advierte entonces para su desgracia el coronel Dax, erigido en defensor de los tres soldados encausados, eso quiere decir que se prescinde de testigos, de taquígrafo, de informes y documentos pertinentes y —según sugiere Kubrick con una brillante elipsis con la que pasa directamente a los preparativos del pelotón de fusilamiento— hasta de la deliberación del jurado. Dax había sido en la vida civil un brillante abogado criminalista y en sus respuestas a sus superiores se ha

mostrado siempre irónico y hasta zumbón (el general Mireau le llega a decir en una ocasión que prescindiera de ese lenguaje —de abogado— cuando hable con él) pero en el consejo de guerra no se le permite poner en juego su presumible elocuencia y hasta su discurso final tiene algo de derrota en su apelación a los buenos sentimientos del tribunal. Ésta es una de las mejores bazas de la película, lo que contribuye a apartarla del idealismo del género al que nominalmente pertenece: de **El sargento negro** (*Sergeant Rutledge*; John Ford, 1960) a **Historia de un soldado** (*A Soldier's Story*; Norman Jewison, 1984) y de **Algunos hombres buenos** (*A Few Good Men*; Rob Reiner, 1992) a **La hija del general** (*The General's Daughter*; Simon West, 1999), la figura que representa el punto de vista “humano” en el entramado de la justicia militar suele tener una autoridad moral —y el espacio para afirmarla— que sirve para reconfortar al espectador. Nada de esto tendría sentido en una película como **Senderos de gloria**, en la que antes del consejo de guerra se nos recuerda que los acusados sólo son “*soldados en presencia de oficiales superiores*” y que el defensor puede exponer su caso siempre que tenga en cuenta que “*una cosa es la amplitud de miras y otra la insubordinación*”. Por mucho que represente una conciencia liberal, Dax debe ser aplastado porque ahí lo que está en juego son cosas como la lealtad, el honor y la disciplina. Fuerza mayor, sí señor.

Preocupado por la comercialidad de la película, Kubrick quería darle un final feliz. Afortunadamente se le ocurrió un final más adecuado, de corte sentimental. Una vez terminada, la película fue, a su vez, objeto de juicio sumario por parte del gobierno francés, directamente afectado, y del español, que debió darse por aludido: la prohibieron largamente, al igual que el gobierno americano en todas sus bases militares.



Senderos de gloria



Queridísimos verdugos

Queridísimos verdugos

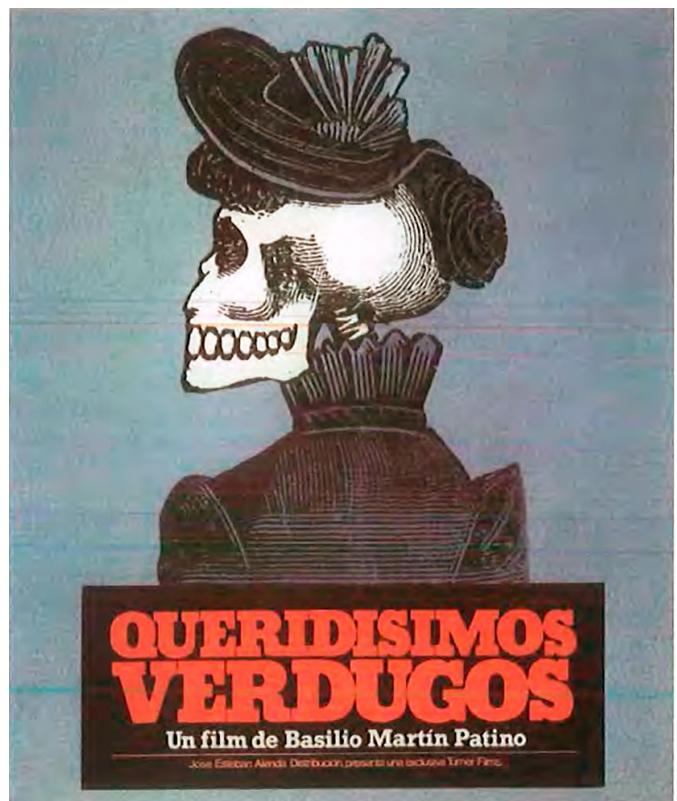
Memoria de tanto dolor

Santos Zunzunegui

*Narraziorako eta ezenaratzeko baliabide-andana baten bitartez: musikatik hasi eta muntaia txandakatura arte, **Queridísimos verdugos** filmean, Basilio Marin Patinok itxura hutsen atzean ezkutatzeko joera duen guztia argitara agerrarazteko helburua bilatzendu nabariki, ikuslerare erakusten diren gertakarien irakurketa kritikoa propsatuz.*

“ **E** sta película fue filmada clandestinamente en Diciembre de 1971”. Este momento (y las circunstancias con ella relacionadas) forma junto a 1973 (fecha a la que suele adscribirse en todas las recopilaciones filmográficas el film) y 1977, tiempo en el que, por fin, se consigue el depósito legal de la película, el marco cronológico que sitúa la aparición en el cine español de la obra de Basilio Martín Patino **Queridísimos verdugos**. Obra, por tanto, no ya de circunstancias, sino profundamente marcada por las mismas: de un lado, por la existencia de una censura con la que había que hacer cuentas inevitablemente y que no iba a ser insensible a los matices abiertamente polémicos del tema tratado ni ciega (aunque quizás si tuerta) ante las elecciones del cineasta a la hora de configurar su relato; de otro, por los avatares de la evolución política de un Régimen moribundo pero cuyos últimos coletazos sangrientos aún estaban por venir en el momento en el que Martín Patino y su equipo filmaban el material que iba a formar la materia prima esencial del film y cuya postrera inscripción en el celuloide se manifiesta en las imágenes de primeras planas de diarios que comparecen en sus metros finales y en los que se recoge la noticia de la ejecución del anarquista Salvador Puig Antich que tuvo lugar en Marzo de 1974. Pero con ser esto importante, vista desde hoy en día, **Queridísimos verdugos** adquiere todo su auténtico peso específico si colocamos la película en el interior del cine español de la primera mitad de la década de los 70, con relación al que adopta una posición de auténtica “extraterritorialidad”.

“Extraterritorialidad” por varios motivos. Primero, por la explícita renuncia a moverse en los más transitados caminos de la ficción, entonces (como ahora) dominantes. Segundo, y directamente relacionado con lo anterior, porque aunque aparentemente el film parece adoptar las formas tradicionales del documental (entrevistas, sonido directo, uso de una voz en *off* a la que se asigna la capacidad de dotar de orientación a las imágenes, localizaciones reales, personajes que hablan de aquello que han vivido), esta apariencia sólo será un pretexto para proceder al desmontaje de los artilugios retóricos que suelen querer hacer de este



género poco menos que un lugar donde se deposita, incólume, la verdad que se presume falseada por los relatos convencionales. Si algo, justamente, se pone en duda en el film de Martín Patino es esa noción que sostiene la existencia de una muralla china que separa el documento de la ficción y que confunde, interesadamente, el

hecho de dar cuenta de la realidad con la descripción epidérmica de unos acontecimientos que entregarían, supuestamente, su potencial verdad ante la mirada impasible y neutra del objetivo cinematográfico. En las antípodas de tal planteamiento, **Queridísimos verdugos** no renuncia a la utilización de toda una batería de recursos narrativos y de puesta en escena con la finalidad evidente de sacar a la luz aquello que tiende a ocultarse tras las meras apariencias. En este sentido el film de Martín Patino pertenece de lleno al tipo de praxis artística reclamada por Bertold Brecht cuando, en una advertencia dirigida a todos los que trabajan con imágenes, sostenía que una foto de las fábricas Krupp estaba muy lejos de ofrecernos la “verdad” de dichas fábricas y que si se quería alcanzar el corazón del sentido de las mismas (y que Brecht como buen marxista, aunque poco ortodoxo en no pocas de sus opciones, situaba en las relaciones de producción existentes en la factoría) preciso era proceder a construir un artefacto significativo que diera cuenta cabal de aquello que realmente estaba en juego en el mundo que se pretendía describir. Desde el uso de la música (la solemnidad de Bach coexiste con los romances populares, las canciones infantiles o con el uso del canto gregoriano) hasta la utilización del montaje alternado (véase, por ejemplo, la escalofriante secuencia de los asesinatos de Gandía, que no por azar clausura prácticamente los relatos de crímenes y ejecuciones y en la que la convocatoria del pretérito deja paso al presente insostenible pues el cineasta filma la patética espera de los devastados padres de un reo cuya ejecución coincidirá con las fechas del rodaje) pasando por la “reconstrucción”, utilizando la impostación retórica de las “imágenes robadas”, de los momentos que preceden a una de las ejecuciones (en concreto la de “El Monchito”), el conjunto de opciones estratégicas movilizadas por el film tienden a dotarle de un sentido preciso, a proponer al espectador una lectura crítica de los acontecimientos que se muestran y a colocarlo en un punto de vista bien preciso.



Queridísimos verdugos

“Extraterritorial”, en fin (y esta sería una tercera razón), por el singular maridaje que el film propone entre las técnicas del “realismo documental” (prudentemente entrecomillado) y el “esperpento”. Una década antes, Azcona y García Berlanga habían explorado un campo similar en **El verdugo** (1963), obra de la que **Queridísimos verdugos** está menos alejada de lo que parece. Basta que dejemos de lado el prejuicio que separa en campos antagónicos filmes de ficción y filmes documentales, para que aparezcan con nitidez los puntos de contacto: ¿Acaso no pertenecen al más puro esperpento esos momentos en los que Bernardo Sánchez Bascuñana, decano de los verdugos españoles (también denominados en la jerga oficial “ejecutores de sentencia” o como reza en la expresiva tarjeta que acredita la profesión de aquel, “administradores de justicia”), nos entrega lo que él denomina, muy gráficamente, los cinco mandamientos de la idea fascista? Recordémoslos: *“Este mundo es muy embustero; anda muy revuelto el mundo; comer carne de oveja cuando no hay de ternero; ayunar después de hartos; beber vino blanco cuando no hay tinto. Estos cinco mandamientos se encierran en dos: comer mucha carne, beber mucho vino y que le den por el saco a todo. He dicho”*. ¿Y qué decir de esos momentos en los que el mismo sujeto —prepotente, despreciativo, seguro de sí mismo, con un palillo entre los labios— pasea por el cementerio en el que están

enterradas las víctimas del doble crimen de Gandía, primero, visita a los padres de su casi segura víctima y, finalmente, recorre las paredes en las que se abren nichos vacíos en ese mismo camposanto tras de que la sentencia se haya cumplido? ¿O cómo calificar esa cita que el comentario en *off* trae a colación y que nos recuerda que el garrote vil (la película formaba parte inicialmente de un proyecto más amplio en el que se iban a recoger todo un inventario de formas de matar legales), al ser decretado por Fernando VII como única forma de ejecución de la pena de muerte en España trataba de “*conciliar el inevitable rigor de la justicia con la humanidad y la decencia en la ejecución de la pena capital*”, al permitir a los reos morir sentados?



Queridísimos verdugos

Es esta singular manera de maridar dos de las grandes tradiciones estéticas del arte español la que otorga toda su originalidad al trabajo de Martín Patino. O mejor dicho, esta originalidad reside, en concreto, en la manera en la que el cineasta saca a la luz la veta esperpéntica como reveladora de la realidad. Así el trabajo del cineasta reencuentra una de los filones más fructíferos de la tradición cultural española, aquella que dibuja lo que Amado Alonso denominó “*modelos de indignidad plástica*”. Que esto suceda no mediante el desgarró del trazo o la sistemática deformación de los elementos que comparecen en el film sino mediante la técnica más sutil de “dejar hablar al enemigo” no deja de ser otro de los grandes aciertos de Patino y emparenta además su trabajo con la obra de cineastas tan interesantes como

los alemanes Heynowski y Scheumann.

Desde este punto de vista **Queridísimos verdugos** encuentra acomodo en una tradición que, siquiera de forma marginal, el cine español ha ido cultivando a lo largo de su historia y de la que los hitos esenciales en los años cercanos a los de la realización del film de Martín Patino serían obras como **Juguetes rotos** (Manuel Summers, 1966), **Lejos de los árboles** (Jacinto Esteva, 1970), **El desencanto** (Jaime Chávarri, 1976) o **El asesino de Pedralbes** (Gonzalo Herralde, 1978), para desembocar en esa obra radical en la que lo escatológico ocupa la delantera de la escena ya sin ninguna máscara y que es **Cada ver es** (Angel García del Val, 1981).

Film que reivindica, por tanto la tradición más negra del arte y el cine españoles. Que no hace ascos a afrontar parcelas que el buen gusto ha decidido dejar sistemáticamente ocultas. Que pinta a Antonio López Siena, Vicente Copete y Bernardo Sánchez Bascuñana (los tres verdugos cuyo retrato nos propone el film) como fruto preciso de unas circunstancias de miseria e ignorancia y en los que, como en la famosa réplica censurada de Nino Manfredi en el film de García Berlanga al que antes he hecho referencia (*“la próxima vez me tendré que comprar una muñequera”*), se trasluce el horror de la indiferencia ante lo que ha llegado a ser un comportamiento asumido (*“si tú no lo haces lo hace otro”*). Pero que, lúcidamente, los presenta inicialmente como *“igualmente asociales, igualmente misteriosos y legendarios”* que los presuntos delincuentes que pasan por sus manos, para mejor desmitificarlos, de inmediato, desnudándolos ante las cámaras.

Por eso cuando el film se cierra con las imágenes de la Navidad en esas calles de Madrid por las que deambulan los “administradores de justicia” o cuando nos muestran al sustituto del recientemente fallecido Bernardo Sánchez ocupar su lugar entre los dos verdugos que ahora actúan como sus mentores, nos resulta difícil no identificarnos no con estos personajes sino con otros que han comparecido previamente en la película. Nadie que la haya visto habrá olvidado el ligero temblor del labio que deja traslucir la emoción que embarga a Antonio Ferrer Sama, abogado de José María Jarabo, cuando describe la espantosa muerte de su cliente. Pero si hay una imagen en la que se sintetiza la fuerza del film y la dureza de su denuncia es en esa mirada perdida, en esa expresión patética del rostro del padre de Pedro María Expósito, el asesino de Gandía, filmado en la tensión de la espera del posible indulto para su hijo. Lo que nos interpela desde esa imagen insostenible es, precisamente, el hecho captado de manera inexorable por la cámara cinematográfica, de lo que estaba por llegar. Tras de esa mirada perdida habita, ya para siempre, por la fuerza del cine, la muerte en camino.

The Ox-Bow Incident



Abstracts

FILM NOIR: THREE DECADES, TWO JUDGMENTS AND ONE DREAM:

Atonio Santaniarina

Three film noir pictures —**Fury** (1936), **The Woman in the Window** (1944) and **Anatomy of a Murder** (1959)— set the stage for the author to take a look at the relationship between this film genre and the law over a period of three decades. From the widespread violation of legality to the self-interested use of the law, first on the part of the Roosevelt administration in the Thirties and later by the Republican administration in the Fifties, the text examines the effects this violation has made on film noir. At the same time, it explores the perception provided by noir films of the law, rights and legal professionals. An image that has varied with the genre's changing trends (gangster, prison or social justice pictures, pure film noir, etc.) and which, generally speaking, use a good amount of detail to situate us in a specific time.

JUSTICE AND RACISM: WITH REGARD TO *SERGEANT RUTLEDGE* AND *TO KILL A MOCKINGBIRD*

Jose Antonio Navarro

Antonio José Navarro analyses the contradictions and paradoxes in the relationship between justice and racism in Hollywood filmmaking. His work is based on two representative films **Sergeant Rutledge** (John Ford, 1960) and **To Kill a Mockingbird** (Robert Mulligan, 1962). Both pictures revolve around themes which are still very valid today, but which have no easy answer: the questionable way the courts operate, the fragile ethics of laws, the cultural and sexual collision between whites and blacks. In sum, racism in the North American society, assumed *a priori* to be liberal and democratic.

THE WESTERN, A GENRE WITHOUT JUSTICE:

Quim Casas

Justice was Utopian in the Far West. Many are the pictures that describe it as a gunslinger's paradise: but there are numerous underlying themes in the Western genre: the dilemma between professional gunmen and law abiding peace-makers (with the law failing overwhelmingly); the relationship between two companions who find themselves on either side of the law; corrupt judges, constables, and sheriffs who set up their own unique way of carrying out the law; and laws bearing no resemblance to established norms (eye for an eye and lynching). All of these stories merely underline the failure of the law in favour of those who felt it preferable to take law into their own hands.

LOSING ONE'S MIND: THE COMEDY OPPOSITE TO LAW:

Ricardo Aldarondo

Supported by a number of memorable titles throughout film history, this article attempts to show that there is room for humour even in trial movies. The war between the sexes and the long process of matrimonial confrontation are orchestrated with a comical note (seen from the point of view of the leading actress) in **Adam's Rib** (George Cukor, 1949), the most emblematic courtroom comedy. With an apparently innocent and lender sense of humour, in **La vida por delante** Fernando Fernán-Gómez (1958) subverts the foundations of the legal system, using the most basic of filmmaking mechanisms: body-language and representation, all for the purpose of dismantling the legal system. Billy Wilder, on the other hand, in his film **The Fortune Cookie** (1966) describes the tricks used by lawyers in their ruthless struggle for survival, and fraud in courtrooms that have no room whatsoever for justice.

SEVERAL WAYS OF TAKING THE LAW INTO ONE'S OWN HANDS:

Jesús Angulo

Six brief sketches in the way of flashes illustrate some of the ways of taking the law in one's own hands. The common denominator is ranking the "law of nature", theorised by Thoreau, above the written law.

We start off with the law gone wild in a heavily armed Western society, represented by **Johnny Guitar** (Nicholas Ray, 1953); next is the figure of a righteous cop, in a way the offspring of the Western gunslinger, seen in the charismatic character Harry Callahan, played by Clint Eastwood; the third flash is the image of a visionary who decides to take on the role of avenger in order to redeem a society he deems corrupt. Here Travis Bickley (Robert de Niro) is protagonist in **Taxi Driver** (Martin Scorsese), 1976): the next glimpse takes us to the work of Fritz Lang, who grappled with the consequences of the lynch law through two masterpieces: **M** (1931) and **Fury** (1936); lynching in its purest, most violent and irrational state, is seen in one of Arthur Penn's best films: **The Chase** (1966); and finally, the last of these six brief images sets us out on a monster hunt, a search for the creature we all keep at a distance, refusing to recognise it as our own worst face, this time reflected by one of the great classics of horror cinema: **Doctor Frankenstein** (James Whale, 1931).

JUDGMENTS AND CINEMA: HISTORY OF THE DIEGESIS:

Mario Onaindia

The author of this article seeks to explain why there are so many American trial pictures. By means of analysing the origin of a trial and a story he tries to show that a storyteller's discourse is the same as a lawyer's address: for both of them the listener is of utmost importance; they both organise and build the story's objective information according to the effect they want to cause in the listener. The enormous influence that tragedy has on the practice of lawyers and its effect on juries was detected by Hollywood tycoons, who said that in trial movies the norms of tragedy had to be observed: the more the listener was involved, the better the possibilities for success. Therefore, they did everything possible in pictures of this type to make sure the lawyer's address to the jury', in which he would explain the entire series of events, not only served to provoke a change in the behaviour of the jury, but also in the filmgoer himself.



Índices

Índice onomástico

Albinoni: [56](#)
Alford, Philip: [13](#)
Allen, Adrienne: [40](#)
Anderson, James: [14](#)
Archer: [34](#)
Arden, Eve: [9](#), [36](#)
Aristóteles: [33](#), [34](#)
Azcona, Rafael: [82](#)

Bach, Juan S.: [56](#), [82](#)
Badhani, Mary: [13](#)
Baxter, John: [79](#)
Bean, Roy: [19](#), [59](#), [60](#), [61](#), [62](#), [63](#)
Beatty, Nead: [60](#)
Beauvoir, Simone de: [59](#)
Berlanga, Luis G.: [82](#), [83](#)
Besson, Luc: [55](#)
Boetticher, Bud: [8](#), [60](#)
Bogarde, Dirk: [75](#)
Bormann: [65](#)
Bouchey, Willis: [12](#)
Brando, Marlon: [52](#)
Brecht, Bertold: [81](#)
Brennan, Walter: [19](#), [61](#)
Bresson, Robert: [55](#)
Buchanan, Edgar: [60](#)
Buffalo Bill: [59](#)
Buñuel, Luis: [73](#), [74](#)
Burke, Billie: [12](#)
Burnett, W. R.: [19](#), [61](#)
Bush, Niven: [19](#), [61](#)

Calm, Edward: [17](#)
Capra, Frank: [25](#)
Carey, Harry: [60](#)
Cleese, John: [25](#)
Cobb, Humphrey: [78](#)
Coburn, James: [17](#)

Cooper, Gary: 25, 61
Copete, Vicente: 83
Coppola, Francis F.: 51, 52, 53
Cormack, Barlett: 48
Cornelius, Henry: 25
Costner, Kevin: 19
Courtenay, Tom: 75, 76
Cowie, Peter: 53
Crishton, Charles: 25
Cromwell, John: 7
Cukor, George: 40
Curtis, Jamie Lee: 25
Curtiz, Michael: 6, 17, 67
Champion. Pierre: 55
Chaplin, Charles: 22
Charisse, Cyd: 44
Chase, Borden: 19
Chávarri, Jaime: 83
Churchill. W.: 67

Darvi, Bella: 69
Daves, Delmer: 7, 17, 49
De Gastyne, Marco: 56
De Mille, Cecil B.: 50, 55
De Niro, Robert: 29
De Vito, Danny: 23
Deleuze, Gilles: 74, 76
Delgado, José M^a: 71
Delteil. Joseph: 55
Dieterle, William: 8
Dietrich, Marlene: 65
Dönitz: 65
Dreyer, Carl T.: 54, 55, 56, 57
Duggan, Tommy: 60
Duryea, Dan: 8
Duvall, Robert: 52

Earp, Wyatt: 60
Eastwood, Clint: 11, 17, 18, 28
Eisenstein. Sergei M.: 57
Ellington, Duke: 36

Emerson, Ralph W: [27](#)
Endfield, Cy: [50](#)
Esteva, Jacinto: [83](#)
Ewell, Tom: [40](#)
Expósito, Pedro M^a: [83](#)

Falconetti, Maria: [56](#)
Fargo, James: [28](#)
Farrar, Géraldine: [55](#)
Fernán-Gómez, Fernando: [23](#), [24](#), [70](#), [71](#), [72](#)
Ferrer Sama. Antonio: [83](#)
Ferrerri, Marco: [72](#)
Finger, Charles J.: [59](#)
Fix, Paul: [14](#)
Fleming, Victor: [55](#)
Flood, James: [5](#)
Foley, James: [11](#)
Foote, Horton: [15](#)
Fonda, Henry: [18](#), [20](#)
Ford, Glenn: [17](#)
Ford, John: [11](#), [12](#), [13](#), [15](#), [79](#)
Frend, Charles: [25](#)
Fuller, Samuel: [69](#)

García del Val, Ángel: [83](#)
Garland, Judy: [65](#)
Garrett, Pat: [59](#)
Gazzara, Ben: [9](#), [36](#), [37](#), [38](#)
Geminiani: [56](#)
Genette. G.: [33](#)
Gernet. L: [33](#)
Gish, Lilian: [56](#)
Glennon, Bert: [12](#)
Glimcher, Arne: [11](#)
Godard. Jean-Luc: [43](#),
Gombrich, E. H.: [33](#)
Gordon, Ruth: [40](#)
Göring: [65](#)
Gorrie, John: [60](#)
Granger, Stewart: [69](#)
Grant, Cary: [22](#)

Greer, Jane: [69](#)
Griffith, David W: [56](#)

Hagen, Jean: [40](#)
Hardin, John Wesley: [60](#)
Harris, James B.: [78](#)
Hathaway, Henry: [7](#), [17](#), [19](#)
Hawks, Howard: [5](#)
Heisler, Stuart: [49](#)
Heilman, Lillian: [61](#)
Hepburn, Katharine: [22](#), [25](#), [40](#)
Herralde, Gonzalo: [83](#)
Hesiodo: [34](#)
Hess, Rudolf: [65](#)
Hitchcock, Alfred: [8](#), [33](#), [68](#)
Hiller, Adolf: [65](#), [66](#), [67](#)
Holden, William: [17](#)
Holt, Tim: [60](#)
Holliday, Judy: [40](#), [41](#), [42](#)
Hudson, Christopher: [60](#)
Hugo, Valentine: [56](#)
Hunter, Jeffrey: [12](#)
Huston. John: [7](#), [17](#), [19](#), [60](#), [62](#), [63](#)
Huston, Walter: [17](#)
Hyams, Peter: [31](#)

Isbert, José: [24](#), [71](#)

Jacobs, Lewis: [50](#)
James. Jesse: [60](#)
Janning, Ernst: [65](#), [67](#)
Jarabo, José M^a: [83](#)
Jewison, Norman: [79](#)
Jory, Victor: [60](#)

Kanin, Garson: [40](#)
Katzin, Lee H.: [17](#)
Keaton, Diane: [51](#)
Keighley, William: [69](#)
King, Martin Luther: [15](#)
King, Rodney: [11](#), [15](#)
Kramer, Stanley: [65](#)

Kristofferson, Kriss: 17
Kubrick, Stanley: 78, 79

La Farge, Oliver: 61
Ladd, Alan: 18
Lake, Stuart N.: 19, 61
Lancaster, Burt: 19, 65
Lang, Fritz: 5, 6, 7, 8, 9, 20, 29, 30, 31, 47, 48, 49, 50
Langtry, Lillie: 58, 59, 60, 61, 63
Latorre, José M.^a: 53
Lee, Harper: 14, 15
Lemmon, Jack: 24, 25
LeRoy, Mervyn: 5, 6, 50
Libby, Fred: 12
López Sierra, Antonio: 83
Lorre, Peter: 29
Losey, Joseph: 73, 74, 75, 76
Lowry, Dick: 60
Lubitsch, Ernst: 48
Lucas, George: 69
Lynch, Charles: 50
Lynch, James: 27, 30, 49, 50
Lynch, Joseph: 50

Mackendrick, Alexander: 25
Malcom X: 15
Malick, Terrence: 78
Manfredi, Nino: 83
Mann, Anthony: 19
Marshall, Thurgood: 15
Martin Patino, Basilio: 80, 81, 82, 83
Marvin, Lee: 17
Marx, Hermanos: 22
Mason, James: 69
Massey, Raymond: 40
Masterson, Bat: 60
Matthau, Walter: 24, 25
McCrea, Joel: 17, 18
McIntire, John: 19
McQueen, Steve: 20
Miles, Vera: 17

Milestone. Lewis: 7, 78
Mi li us, John: 62, 63
Mizoguchi, Kenji: 79
Morón, Manolo: 72
Moussinac, Léon: 56, 57
Mulligan, Robert: 9, 14, 15
Murnau, F. W.: 48

Newman, Paul: 62, 68, 69
Nieves Conde, J. A.: 72
Nugent. Elliot: 5

O'Connell. Arthur: 9. 36

Pabst, G. W.: 48
Pacino, Al: 51
Palance, Jack: 19
Peck, Gregory: 13
Peckinpah, Sam: 17
Penn, Arthur: 30
Peters. Brock: 13, 14
Pilares, Manuel: 71
Pinter, Harold: 74
Polonski, Abraham: 7
Poncela, Jardiel: 71
Pontecorvo, Gillo: 79
Porter, Cole: 42
Porter, Edwin S.: 59
Post, Ted: 28
Pratley, Gerald: 38
Preminger, Otto: 5, 35, 36, 37, 38, 50
Puig Antich. Salvador: 81

Ray, Nicholas: 8, 27, 43, 44, 45, 46, 49
Reiner, Rob: 11, 79
Remick, Lee: 9, 36, 38
Renoir, Jean: 78
Ribbentrop: 65
Richards, Toby: 11
Rivette, Jacques: 55, 56, 78
Robinson, Edward G.: 7
Rohmer, Eric: 43,

Roosevelt, Franklin D.: 6
Rosi, Francesco: 75
Rossellini, Roberto: 55
Ryan, Robert: 17

Sánchez Bascuñana, Bernardo: 82, 83
Sánchez-Biosca, Vicente: 6, 9
Santamarina, Antonio: 38
Santell, Alfred: 50
Sargent, Joseph: 60
Scarlatti: 56
Scorsese, Martin: 29
Scott, George C.: 36
Scott, Randolph: 17
Scott, Tony: 69
Schell, Maximilian: 65
Schumacher, Joel: 11
Sears, Fred F.: 8
Seel, Charles: 12
Siegel, Don: 28
Simpson, O. J.: 69
Siodmak, Robert: 7
Steiner: 34
Stevens, George: 18
Stewart, James: 9, 17, 19, 36, 37
Stroode, Woody: 11, 15
Sturges, John: 17
Sullivan, Brad: 60
Summers, Manuel: 83
Swerling, Jo: 19, 61

Tavernier, Bertrand: 15
Taylor, Robert: 17, 44
Thoreau, Henry: 27, 29
Torelli: 56
Tourneur, Jacques: 18
Towers, Constance: 12
Tracy, Spencer: 6, 22, 25, 30, 40, 41, 42, 50, 65
Traver, Robert: 38
Trombo, Dalton: 36
Tryon, Glenn: 60

Turner, Lana: [38](#)
Twain, Mark: [11](#)
Twist, John: [60](#)

Upton Young. Carlene: [60](#)
Vidor. King: [17](#) Vivaldi: [56](#)
Von Stroheim, Eric: [73](#), [74](#)

Waggnner, George: [31](#)
Walker, Bill: [14](#)
Walsh. Raoul: [8](#), [17](#)
Warm, Hermann G.: [55](#)
Wayne. David: [42](#)
Wayne, John: [17](#)
Welch. Joseph N.: [36](#)
Welsh: [36](#)
Welles, Orson: [7](#)
Wellman, William A.: [5](#), [20](#), [49](#)
Wendkos, Paul: [8](#)
West, Simon: [79](#)
Whale, James: [31](#)
Widmark, Richard: [17](#), [65](#)
Wilcox, Collin: [13](#)
Wilder, Billy: [8](#), [24](#), [25](#), [37](#)
Wilson. John: [75](#)
Wise. Robert: [8](#)
Wright, Richard: [15](#)
Wyler, William: [19](#), [59](#), [60](#), [61](#), [63](#)

Young, Carlenton: [12](#)

Zanuck, Darryl F.: [20](#), [69](#)

Índice de películas

Acorazado Potemkin, El: [57](#)

Adam's Rib (véase **Costilla de Adán, La**)

Adventures of Robin Hood (véase **Robin de los Bosques**)

Algunos hombres buenos: [79](#)

Alt Quiet on the Western Front (véase **Sin novedad en el frente**)

Along the Great Divide (véase **Camino de la horca**)

Amo de la casa, El / Honrarás a tu mujer: [55](#)

Anatomía de un asesinato: [5](#), [8](#), [35](#), [36](#), [37](#), [38](#)

Anatomy of a Murder (véase **Anatomía de un asesinato**)

Apuros de un pequeño tren, Los: [25](#)

Arbol del ahorcado, El: [17](#), [49](#)

Asesino de Pedralbes, El: [83](#)

Asphalt Jungle, The (véase **Jungla de asfalto, La**)

Barnacle Bill: [25](#)

Bella iMaggie, La: [25](#)

Beso de la muerte, El: [7](#)

Beyond a Reasonable Doubt (véase **Más allá de la duda**)

Big Heat. The (véase **Sobornados, Los**)

Bigger than Life: [45](#)

Bitter Victory: [45](#)

Blade af Satans Bog (véase **Páginas del libro de Satán**)

Bride of Frankenstein. The (véase **Novia de Frankenstein, La**)

Bronenosez Potyomkin (véase **Acorazado Potemkin, El**)

Cada ver es: [83](#)

Caged (véase **Sin remisión**)

Cámara sellada: [11](#)

Camino de la horca: [17](#)

Cardenal, El: [50](#)

Cardinal, The (véase **Cardenal, El**)

Captive City: [8](#)

Case against Brooklyn, The: [8](#)

Causa justa: [11](#)

Clockwork Orange. A (véase **Naranja mecánica, La**)

Costilla de Adán, La: [21](#), [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [39](#), [40](#), [41](#), [42](#)

Crimson Tide (véase **Marea Roja**)

Chamber. The (véase **Cámara sellada**)

Chaqueta metálica, La: [78](#)

Chase, The (véase **Jauría humana, La**)

Chicago, año 30: [8](#), [43](#), [44](#), [45](#), [46](#)

Chicago Syndicate: [8](#)

Dama de Shanghai, La: [7](#)

Dama desconocida, La: [6](#), [7](#)

Dark Passage (véase **Senda tenebrosa**)

Dead End: [63](#)

Delgada línea roja, La: [78](#)

Desafío en la ciudad: [17](#)

Desencanto, El: [83](#)

Diablo de las aguas turbias, El: [69](#)

Dirty Harry (véase **Harry, el sucio**)

Dies Irae: [56](#)

Doctor Frankenstein, El: [31](#)

Dodge City (véase **Dodge, ciudad sin ley**)

Dodge, ciudad sin ley: [17](#)

Don Giovanni: [74](#)

2.001: A Space Odyssey (véase **2001: Una odisea del espacio**)

2001: Una odisea del espacio: [78](#)

Dr. Strangelove, or how I learned to stop worrying and love the bomb (véase
¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú)

Duelo de titanes: [17](#)

Duelo en la alta sierra: [17](#)

Ejecución inminente: [11](#)

En bandeja de plata: [21](#), [24](#), [25](#)

Encubridora: [48](#)

Enemigo público, El: [5](#)

Enforcer, The/1951 (véase **Sin conciencia**)

Enforcer, The/1976 (véase **Harry, el ejecutor**)

Esos tres: [63](#)

Éxodo: [36](#)

Exodus (véase **Éxodo**)

Falso culpable: [8](#), [33](#)

Fantasmas del pasado: [11](#)

Far Country, The (véase **Tierras lejanas**)

Few Good Men. A (véase **Algunos hombres buenos**)

Fish Called Wanda, A (véase **Pez llamado Wanda, Un**)

Forastero, El: [19](#), [58](#), [59](#), [60](#), [61](#), [63](#)

Force of Evil: [7](#)

Fortune Cookie. The (véase **En bandeja de plata**)

Frankenstein (véase **Doctor Frankenstein, El**)

Fuera de la ley, El: [17](#)

Full Metal Jacket (véase **Chaqueta metálica, La**)

Furia: [5](#), [6](#), [29](#), [30](#), [47](#), [48](#), [49](#), [50](#)

Fury (véase **Furia**)

Gambler Returns: The Luck of the Draw: [60](#)

General's Daughter, The (véase **Hija del general, La**)

Ghost of Mississippi (véase **Fantasmas del pasado**)

Go Between, The (véase **Mensajero, El**)

Godfather, The (véase **Padrino, El**)

Godfather Part II, The (véase **Padrino II, El**)

Godfather Part III, The (véase **Padrino III, El**)

Gran ilusión, La: [78](#)

Grande illusion, La (véase **Gran ilusión, La**)

Grupo salvaje: [17](#)

Gunfight at the OK Corral (véase **Duelo de titanes**)

Guerra de las Galaxias, La: [69](#)

Guerra de los Rose, La: [23](#)

Halcón maltés, El: [7](#)

Hampa dorada: [5](#)

Hangmen Also Die: [48](#)

Hanging Tree. The (véase **Árbol del ahorcado, El**)

Harry, el ejecutor: [28](#)

Harry, el fuerte: [28](#)

Harry, el sucio: [26](#), [28](#)

Heaven with a Gun: [17](#)

Hell and High Water (véase **Diablo de las aguas turbias, El**)

Héroe sacrilego, El: [79](#)

Hija del general, La: [79](#)

Historia de un soldado: [79](#)

Hombre-lobo, El: [31](#)

Hombre acusa, Un: [8](#)

Hombre del brazo de oro, El: [36](#)

Hombre que mató a Liberty Valance, El: [17](#)

I Am a Fugitive from a Chaing Gang (véase **Soy un fugitivo**)

I Confess (véase **Yo confieso**)

Impacto súbito: [28](#)

In a Lonely Place: [45](#), [46](#)

Inquilino, El: [72](#)

Jauría humana, La: [30](#), [31](#)

Jinete pálido, El: [18](#)

Joan the Woman (véase **Juana de Arco**)

Johnny Guitar: [27](#), [43](#), [45](#), [49](#)

Juana de Arco: [55](#)

Judge Roy Bean: [60](#)

Judgment at Nuremberg (véase **¿Vencedores o vencidos?**)

Jueces de la ley, Los: [31](#)

Juez de la horca, El: [17](#), [19](#), [59](#), [62](#), [63](#)

Juguetes rotos: [83](#)

Jungla de asfalto, La: [7](#)

Just Cause (véase **Causa justa**)

Kapo: [79](#)

Kiss of Death (véase **Beso de la muerte, El**)

King and Country (véase **Rey y Patria**)

Lady from Shanghai, The (véase **Dama de Shanghai, La**)

Last Wagon, The (véase **Ley del talión, La**)

Law and Order: [17](#)

Law West of Tombstone, The: [60](#)

Lejos de los árboles: [83](#)

Ley del hampa, La: [8](#)

Ley del talión, La: [16](#), [19](#)

Life and Tunes of Judge Roy Bean, The (véase **Juez de la horca, El**)

Lillie: [60](#)

Little Caesar (véase **Hampa dorada**)

Lonesome Dove: [60](#)

M (véase **M. El vampiro de Dusseldorf**)

M. El vampiro de Düsseldorf: [29](#), [47](#)

Maggie, The (véase **Bella Maggie, La**)

Magnificent Seven, The (véase **Siete magníficos, Los**)

Magnum Force (véase **Harry, el fuerte**)

Maltese Falcon, The (véase **Halcón maltés, El**)

Man Hunt: [48](#)

Man Who Shot Liberty Valance, The (véase **Hombre que mató a Liverty Valance, El**)

Man with the Gulden Ann, The (véase **Hombre del brazo de oro, El**)

Man without a Star (véase **Pradera sin ley, La**)

Marea Roja: [69](#)

Más allá de la duda: [48](#)

Matar a un ruiseñor: [10](#), [11](#), [13](#), [14](#), [15](#)

Mensajero, El: [74](#)

Merodeador, El: [74](#)

Merveilleuse vie de Jeanne d'Arc, fille de Lorraine: [56](#)

Mientras Nueva York duerme: [31](#), [48](#)

Moon is Blue, The: [36](#)

Mouthpiece, The: [5](#)

Mr Deeds Goes to Town (véase **Secreto de vivir, El**)

Mujer del cuadro, La: [5](#), [48](#)

My Darling Clementine (véase **Pasión de los fuertes**)

Naranja mecánica, La: [78](#)

Nevada Smith: [19](#)

Novia de Frankenstein, La: [30](#), [31](#)

On Dangerous Ground: [45](#), [46](#)

Outlaw Josey Wales, The (véase **Fuera de la ley, El**)

Ox-Bow Incident, The: [20](#), [49](#), [84](#)

Padrino, El: [51](#), [52](#), [53](#)

Padrino II, El: [51](#), [52](#), [53](#)

Padrino III, El: [53](#)

Páginas del libro de Satán: [56](#)

Pale Rider (véase **Jinete pálido, El**)

Parodine Case. The (véase **Proceso Paradine, El**)

Party Girl (véase **Chicago, año 30**)

Pasaporte para Pimlico: [25](#)

Pasión de Juana de Arco: [54](#), [55](#), [56](#), [57](#)

Pasión de los fuertes: [18](#)

Passion de Jeanne d'Arc (véase **Pasión de Juana de Arco**)

Passport to Pimlico (véase **Pasaporte para Pimlico**)

Put Garrett and Billy the Kid (véase **Pat Garrett y Billy the Kid**)

Pat Garrett y Billy the Kid: [17](#)

Paths of Glory (véase **Senderos de gloria**)

Perversidad: [7](#), [48](#)

Pez llamado Wanda, Un: [25](#)

Phantom Lady (véase **Dama desconocida, La**)

Pierrot el loco: [43](#)

Pierrot le Fon (véase **Pierrot el loco**)

Pisito, El: [72](#)

Porgy and Bess (véase **Porgy y Bess**)

Porgy y Bess: [36](#)

Pradera sin ley, La: [17](#)

Proceso Paradine, El: [32](#), [33](#),

Prowler, The (véase **Merodeador, El**)

Public Enemy (véase **Enemigo público, El**)

Queridísimos verdugos: [80](#), [81](#), [82](#), [83](#)

Raíces profundas: [18](#), [19](#)

Rancho Notorius (véase **Encubridora**)

Rebel without a Cause (véase **Rebelde sin causa**)

Rebelde sin causa: [43](#), [45](#)

Return of Frank James, The (véase **Venganza de Frank James, La**)

Rey y Patria: [73](#), [74](#), [75](#), [76](#)

Ride the High Country (véase **Duelo en la alta sierra**)

Rise and Fall of Legs Diamond, The (véase **Ley del hampa, La**)

Robin de los Bosques: [69](#)

Sargento negro, El: [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#), [18](#), [79](#)

Scarface (véase **Scarface, el terror del hampa**)

Scarface, el terror del hampa: [5](#)

Scarlet Street (véase **Perversidad**)

Secret Beyond the Door (véase **Secreto tras la puerta**)

Secreto de vivir, El: [25](#)

Secreto tras la puerta: [7](#)

Senda tenebrosa: [7](#)

Senderos de gloria: [75](#), [77](#), [78](#), [79](#)

Sergeant Rutledge (véase **Sargento negro, El**)

Servant. The (véase **Sirviente, El**)

Shane (véase **Raíces profundas**)

Shin Heike Monogatari (véase **Héroe sacrilego, El**)

Siete magníficos, Los: [17](#)

Sin conciencia: [8](#)

Sin novedad en el frente: [78](#)

Sin remisión: [7](#)

Sirviente, El: [74](#)

Skal Aere Din Hustru. Du (véase **Amo de la casa, El / Honrarás a tu mujer**)

Sobornados, Los: [48](#)

Soldiers Story, A (véase **Historia de un soldado**)

Sólo se vive una vez: [6](#), [48](#)

Sound of Fury, The: [50](#)

Soy un fugitivo: [5](#)

Star Chamber, The (véase **Jueces de la ley, Los**)

Star Wars (véase **Guerra de las Galaxias, La**)

Storm Warning: [49](#)

Strange Love of Martha Ivers, The: [7](#)

Streets of Laredo: [60](#)

Sudden Impact (véase **Impacto súbito**)

Taxi Driver: [28](#), [29](#)

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú: [78](#)

Testigo de cargo: [8](#), [9](#), [37](#)

These Three (véase **Esos tres**)

They Won't Forget: [50](#)

Thin Red Line. The (véase **Delgada línea roja, La**)

This Day and Age: [50](#)

Tiempo de matar: [11](#)

Tierras lejanas: [19](#)

Time for Dying, A: [60](#)

Time to Kill, A (véase **Tiempo de matar**)

Titfield Thunderbolt, The (véase **Apuros de un pequeño tren, Los**)

To Kill a Mockingbird (véase **Matar a un ruiseñor**)

True Crime (véase **Ejecución inminente**)

True Grit (véase **Valor de ley**)

Turning Point, The (véase **Hombre acusa, Un**)

Twenty Thousands Years in Sing Sing (véase **Veinte mil años en Sing Sing**)

Uomini contra: [75](#)

Valor de ley: [17](#)

Veinte mil años en Sing Sing: [6](#)

¿Vencedores o vencidos?: [64](#), [65](#), [66](#), [67](#)

Venganza de Frank James, La: [48](#) Verdugo, El: [83](#)

Verdict, The (véase **Veredicto final**)

Veredicto final: [68](#), [69](#)

Vida alrededor, La: [23](#), [24](#), [70](#), [71](#)

Vida por delante, La: [21](#), [22](#), [23](#), [70](#), [71](#), [72](#)

Vredens Dag (véase **Dies Irae**)

War of the Rose. The (véase **Guerra de los Rose, La**)

Westerner, The (véase **Forastero, El**)

While the City Sleeps (véase **Mientras Nueva York duerme**)

Wichita: [18](#)

Wild Bunch, The (véase **Grupo salvaje**)

Wind across the Everglades: [45](#)

Winterset: [50](#)

Witness for the Prosecution (véase **Testigo de cargo**)

Wolf Man, The (véase **Hombre-lobo, El**)

Woman in the Window, The (véase **Mujer del cuadro, La**)

Wrong Man, The (véase **Falso culpable**)

Yo confieso: [33](#), [34](#)

Yo soy un fugitivo: [4](#)

You Only Live Once (véase **Sólo se vive una vez**)



NOSFERATU. Director del PATRONATO MUNICIPAL DE CULTURA: José Antonio Arbelaiz. **Director de NOSFERATU:** José Luís Rebordinos. **Equipo de redacción:** Jesús Angulo, Sara Torres.

Notas

[1] Vicente Sánchez-Biosca: “Abismos de pasión. A propósito de **Fury**”, en AA. VV. (Vicente Sánchez-Biosca, coord.): *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*, Universitat de Valencia (Valencia). 1992. Páginas 95 a 126. <<

[2] *Op. cit.* Página 119. <<

[1] Tanto **El sargento negro** como **Matar a un ruiseñor** centran sus discursos en el racismo WASP (White Anglo-Saxon Protestant) contra la comunidad afroamericana, en detrimento a otras minorías étnicas tan maltratadas como ésta —cfr. nativos americanos, hispanos, chinos...—. Por razones históricas que se remontan a los tiempos de la esclavitud, los negros estadounidenses han padecido con gran virulencia los efectos de la delincuencia, del analfabetismo, del desempleo, de la degradación urbana, de las drogas, de la enfermedad. Las excusas propicias para los envites racistas del sistema. A principios de los años sesenta, dicha situación estaba llegando a límites insostenibles. <<

[2] Eran los tiempos en que las leyes segregacionistas impedían compartir la misma zona de un autobús a blancos y negros, en que determinados espacios públicos estaban vetados a la gente de color. Tiempos donde a cualquier afroamericano le era imposible aspirar a cargos públicos, o a un abogado negro ejercer su profesión en los tribunales blancos. Tiempos en que la National Association for the Advancement of Colored People's (NAACP) luchaba contra la policía en las calles mientras exigía su derecho al voto, los escritos de Richard Wright (1908-1960) contra el racismo alentaban una nueva conciencia en los jóvenes de color, el abogado Thurgood Marshall (1908-1993) demandaba a la Secretaria de Educación de los EE. UU., o Martin Luther King (1929-1968) y Malcom X (1925-1965) enardecían a las gentes de su raza desde posturas enfrentadas a fin de lograr lo que ellos llamaban *The New Frontier*. <<

[3] En abril de 1992, un tribunal de Simi Valley absolvía a tres oficiales del LAPD (Departamento de Policía de Los Angeles), acusados de vulnerar los derechos civiles del ciudadano afroamericano Rodney King. Los agentes golpearon brutalmente a King una noche de marzo de 1991 por conducir bebido, suceso que captó la cámara de un videoaficionado. Durante la vista se detectaron varios defectos de forma importantes: el jurado estaba formado únicamente por hombres y mujeres blancos; el anterior historial delictivo de King como ratero fue tenido en cuenta a la hora de emitir el veredicto... Una vez conocido éste, cientos de afroamericanos, junto a otras etnias minoritarias —hispanos— y mendigos —los llamados *homeless*—, asolaron durante varios días diversos barrios de Los Angeles. La policía, desbordada, llamó a la Guardia Nacional y el alcalde decretó el toque de queda. En los disturbios murieron 54 personas, otras 2000 fueron heridas de diversa consideración y hubo pérdidas materiales por valor de 900 millones de dólares. <<

[4] En una ocasión, John Ford explicó: “Soy un hombre del Norte. Detesto la segregación y he dado trabajo a centenares de negros con el mismo salario que los blancos. He obligado a las compañías productoras a pagar a una tribu india que estaba arruinada según las tarifas de los figurantes mejor pagados de Hollywood. Mis mejores amigos son negros: Woody Strode y mi criado, que vive conmigo desde hace treinta años. Hasta he realizado una película que exalta a los negros, **El sargento negro**, que no enseña a un buen negro simpático, sino a un héroe más noble que todos los demás personajes del film”. Declaraciones hechas a Bertrand Tavernier, y publicadas en *Positif*, número 82, marzo 1967. <<

[5] Novela parcialmente autobiográfica, en *Matar a un ruiseñor* Harper Lee incide de modo más agudo en el conflicto racial de la historia, en el dilema moral que éste plantea, pese a la modélica adaptación llevada a cabo por el realizador Robert Mulligan y su guionista Horton Foote. El texto de Harper Lee ha conocido distintas ediciones en castellano, siendo una de las más accesibles para el lector interesado la publicada por Plaza & Janés S. A. dentro de la colección *Jet*. <<

[1] Tampoco los jueces se han visto exentos de actuar como un grupo justiciero organizado, como es en el caso de **Los jueces de la ley** (*The Star Chamber*, P. Hyams, 1983), en la que un grupo de jueces deciden hacer justicia por su cuenta cuando no han podido llevarla a cabo desde los tribunales. <<

[2]En 1956, el propio Lang volvió a ilustrar la persecución de un asesino (otro psicópata, esta vez asesino de mujeres) por puros intereses en **Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*, 1956). Esta vez los perseguidores son un grupo de periodistas de la cadena Kyne, alentados por la promesa del nuevo dueño de la empresa de nombrar director ejecutivo a aquel que descubra al asesino. Los ejecutivos de la empresa se lanzarán a una caza, esta vez incruenta, para la que no dudan en manipular a quien sea necesario. Naturalmente, la pieza de tan singular cacería será cobrada. <<

[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. <<

[1] El eminente historiador Lewis Jacobs hablaría de “*una requisitoria inspirada contra la estrechez: de espíritu, el provincianismo, la intolerancia*”, en *La azarosa historia del cine americano*, volumen II. Ed. Lumen (Barcelona). 1972. Página 243.

<<

[2] Recordemos que míticamente se remonta la “ley de Lynch” al siglo XVI, al personaje de James Lynch Fitz-Stephen, responsable de la irlandesa Galway Jail, capaz de condenar y colgar a su propio hijo por asesino. También se habla de Joseph o Charles Lynch, granjero virginiano que con temeraria dejadez hizo colgar a varios negros hacia el año 1780. <<

[3] El propio Wilson confiesa al tribunal en su reaparición que “*ustedes han matado en mí la creencia en la justicia*”. <<

[1] *Coppola*. Peter Cowie, 1992, citado por Jose M^a Latorre: *El Padrino II/La Dolce Vita*. Editorial Dirigido (Barcelona). 1996. Número 20. <<

[1] Publicado en Éditions M. P. Trémois (París). 1927. <<

[2] Carl T. Dreyer: “El misticismo hecho realidad” (1929), reproducido en *Sobre el cine*, 40 Semana Internacional de Cine, Valladolid, 1995, página 40. <<

[3] *Cine Miroir*, 11 de noviembre de 1927. <<

[4] Léon Moussinac, *Panoramique du Cinema*, 1929, pág. 77. <<

[1] Ed. Mondadori. Barcelona, 1999. Páginas 213-214. <<

[2] **Esos tres** (*These Three*, 1936) y **Dead End** (1937). <<

[1] Inconformismo que se extiende a lo largo de las dos películas y que, como recuerda el propio Fernán-Gómez (*“Tiempo amarillo. Memorias ampliadas. 1921-1997”*, Ed. Debate. Madrid, 1998) provocaría que *“un crítico católico protestase porque estaba hecha ‘como si Dios no existiera’”*, (Página 433). <<

[2] Fernán-Gómez había protagonizado poco antes **El inquilino** (J. A. Nieves Conde, 1957) y en el mismo 1958 Ferreri había dirigido **El pisito**, películas ambas que se centraban en este acuciante problema. <<

[3] Otro tanto le ocurre a Josefina, que ejerce la medicina de forma guadianesca, sólo cuando se ve obligada a ello por la inestabilidad laboral de Antonio y siempre que su maternidad no se lo impida. De hecho, en la primera cita entre ambos, la despampanante estudiante de medicina deja claro a su pretendiente cuál es su objetivo prioritario: “*Casarme, casarme y casarme*”. <<

[1] Gilles Deleuze: *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 1*. Paidós (Barcelona). 1984. Páginas 196-197. <<

[1] Datos sacados de la biografía de Stanley Kubrick escrita por John Baxter, capítulos 6 y 7. T & B Editores (Madrid). 1999. <<