



Duke Ellington / Otto Preminger

Anatomy of a Murder

(Anatomía de un asesinato)

Aunque había realizado antes algunos títulos de prestigio, como *Laura* (1944) o *Angel Face* (*Cara de ángel*, 1952), no sería hasta *Anatomía de un asesinato*, -una lúcida reflexión sobre la condición humana, que giraba en torno a un caso de supuesta violación y asesinato-, que Otto Preminger alcanzase su reputación como cineasta. La película, además, puso de manifiesto el talento de Duke Ellington como compositor de bandas sonoras.



Anatomy of a murder (Anatomía de un asesinato, 1959)



El factor

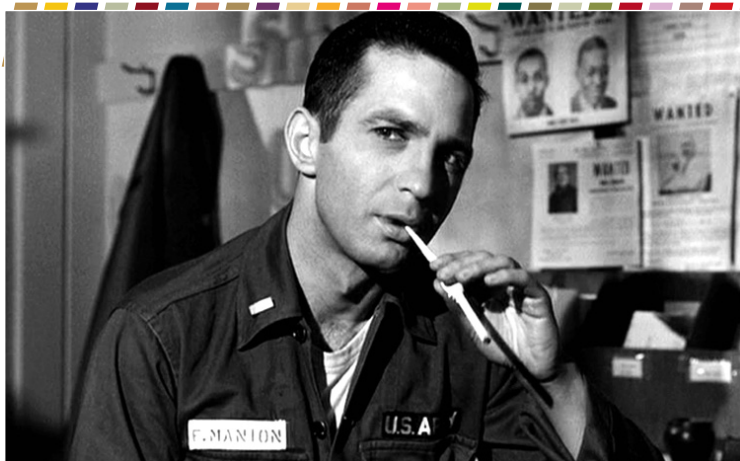
Otto Preminger no se consideraba a sí mismo un entendido en música sino que más bien poseía “un cierto instinto musical en lo que se refiere a mis películas”. Y añadía después: “Lo normal es que cuando se termina una película el director le enseñe un premontaje al compositor y que éste tenga entre cuatro y seis semanas para escribir la partitura. Creo que es muy poco tiempo así que contrato a un compositor cuando empiezo a trabajar o incluso antes. Está conmigo en el rodaje y va visionando conmigo el copión de lo que estamos rodando. Si tiene algo que propo-

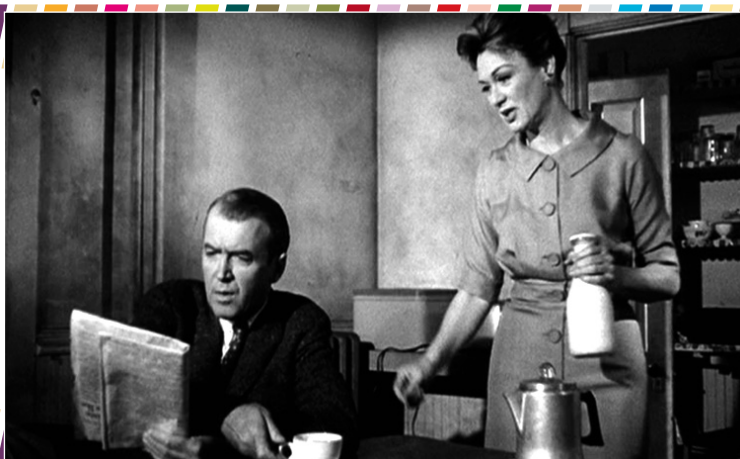
nerme sobre el guión, como por ejemplo darle un poco más de tiempo a una escena, le escucho”⁽¹⁾.

Sin embargo y a pesar de la modestia que desprenden sus palabras, la obra del cineasta vienés demuestra lo contrario. No es sólo el hecho de que haya rodado dos musicales: *Carmen Jones* (1954), inspirado en la versión de Oscar Hammerstein II y basada en la novela de Prosper Mérimée, y *Porgy & Bess* (1959), a partir de la ópera de George Gershwin. Ni tampoco que algunos de sus títulos contaran con bandas sonoras de excepción, (como *Laura*, cuyo tema

principal, compuesto por David Riskin, conoció numerosas versiones jazzísticas; *The Man with the Golden Arm* (*El hombre del brazo de oro*, 1955) que firmó Elmer Bernstein, o *Exodus* (*Éxodo*, 1960) a cargo de Ernest Gold), si no la precisa articulación de la propia música dentro del contexto del relato.

Y en ese aspecto, como en los demás, *Anatomía de un asesinato* funciona como un mecanismo de relojería. De hecho fue la única partitura que Duke Ellington compuso expresamente para el cine aunque su nombre volvió a acreditar la música de





humano

Paris Blues (Martin Ritt, 1961), con la diferencia de que ésta estaba formada en su mayoría por algunas de sus composiciones más conocidas, caso de *Mood Indigo*, por citar alguna. ⁽²⁾

UN ESPIRITU INDEPENDIENTE

Tenaz e inconformista, pero también brusco y tiránico según muchos de los que le conocieron, el afán de Preminger por lograr una plena libertad creativa le convirtió en uno de los primeros cineastas independientes. Una compleja personalidad pero también un audaz autor dotado de un

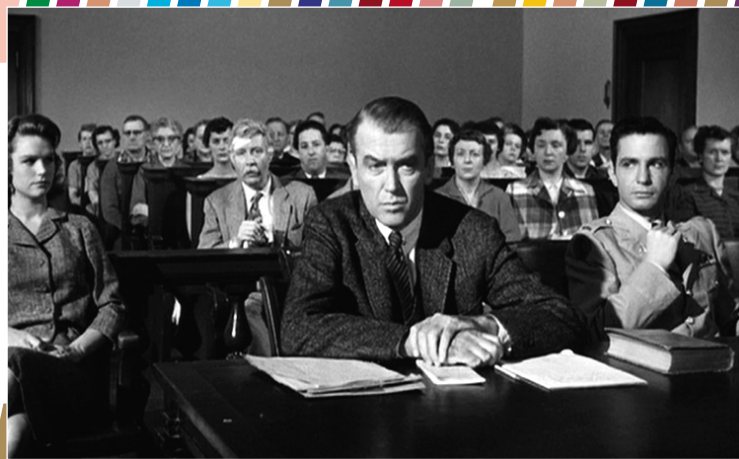
enorme talento para la puesta en escena, cuya concepción cinematográfica se acercó más al espíritu del cine europeo que a las producciones hollywoodenses. Hábito que desprende *Anatomía de un asesinato*, en la que el director vienés rodea a un consagrado James Stewart de desconocidos actores por aquel entonces como eran Lee Remick, Ben Gazzara o George C. Scott. Pero también por el hecho de rodarla en los lugares reales donde transcurrieron los acontecimientos que narra el *best seller* escrito por Robert Traver, seudónimo de John D. Voelker, juez de la Corte Suprema

de Michigan en aquella época y en el que se basa el film.

Veracidad a la que contribuyeron los propios habitantes de la zona que Preminger empleó como extras, caso de los integrantes del jurado popular, el público asistente al juicio o el mismo juez que lo preside, Joseph N. Welch, fiscal en la realidad que había alcanzado una cierta popularidad por sus enfrentamientos con el senador McCarthy. Atmósfera alentada, sin duda alguna, por la música de Ellington que, según algunos testimonios, afrontó el encargo con un gran entusiasmo. ►



Anatomy of a murder (Anatomía de un asesinato, 1959)



► La historia gira en torno a un caso de asesinato después de un supuesto intento de violación, tema que en aquella época no sólo le supuso al director problemas con la censura sino que suscitó agrias polémicas, circunstancias, por otra parte, ya habituales tras cada producción del cineasta.

EL TOQUE ELLINGTON

El film está fraccionado en dos grandes partes: la primera, presentación de los personajes, con el consiguiente planteamiento de la trama a través de las pesquisas del abogado protagonista; y la segunda, de mayor duración, que recoge el largo proceso judicial. Y es ahí donde se halla una primera cualidad en el uso de la música, ya que ésta posee una presencia mucho mayor en la primera parte, donde la mayoría de las composiciones acentúan el carácter de

algunos de los principales protagonistas al tiempo que van potenciando su intensidad emocional, en especial los femeninos.

Paul Blieger (James Stewart) se ha despreocupado de su carrera profesional desde que perdió su cargo como fiscal del distrito. Es la imagen amable del perdedor, un hombre soltero de edad madura que edulcora su discreta existencia con la práctica de la pesca y con su afición al jazz, tocando pequeñas melodías en su piano al caer el día. Algo que le lleva, en un momento dado del film, a acompañar a cuatro manos al propio Duke Ellington, en un cameo de éste durante una actuación en un local nocturno.

Junto a Biegler, su fiel secretaria Maida Rutledge (Eve Arden) que le recuerda en cada momento el frágil estado de las cuentas del despacho, y Parnell Emmett McCarthy (Arthur O'Connell), un viejo letrado que empapa sus días en alcohol. Ya las melancólicas improvisaciones del protagonista al piano, en la intimidad de su vivienda, contrastan con el aliento orquestal que desprende el resto de la banda sonora, fiel al estilo Ellington, como los compases de *Way Early Sub-tone*, pieza que marca los pasos de Maida en su pri-

mo.



Anatomy of a Murder (ANATOMIA DE UN ASESINATO, 1959)

• FICHA TÉCNICA

Dirección y Producción: Otto Preminger
Guión: Wendell Mayes a partir de la novela de Robert Traver
Fotografía: Sam Leavitt
Música: Duke Ellington
Montaje: Louis R. Loeffler
Diseño de Producción: Boris Leven

• REPARTO

James Stewart
(Paul Biegler),
Lee Remick
(Laura Manion),

Ben Gazzara
(Teniente Frederick Manion),
Arthur O'Connell
(Parnell Emmett McCarthy),
Eve Arden
(Maida Rutledge),
Kathryn Grant
(Mary Pilant),
Joseph N. Welch
(Juez Weaver),
George C. Scott
(Claude Dancer),
Brooks West

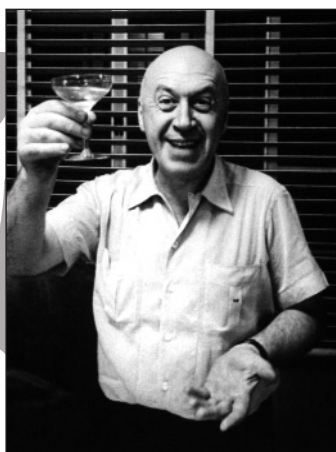
(Mitch Lodwick),
Murray Hamilton
(Alphonse Paquette)

• MUSICOS

Duke Ellington (p),
Ray Nance, **Clark Terry**, **Cat Anderson**, **Shorty Baker**, **Gerald Wilson** (tp),
Britt Woodman, **Quentin Jackson**, **John Sanders** (tb),
Johnny Hodges, **Paul Gonsalves**, **Harry Carney**,
Jimmy Hamilton, **Russell Procope** (saxos),
Billy Strayhorn (celesta),
Jimmy Woode (b),
Jimmy Johnson (bat).



Duke Ellington



Otto Preminger

mera aparición, cuando llega al hogar y también despacho de su jefe. Un contundente tema acompasado que viene a reforzar la eficiencia de la empleada en contraposición al *Flirtbird*, una línea melódica ondulante trazada por el saxo de Johnny Hodges que introduce a la sensual y seductora Laura Manion (Lee Remick) cuando se reúne con Blieler para que se haga cargo de la defensa de su marido. Éste es Frederick Manion (Ben Gazzara), un hombre de carácter violento acusado de asesinar al hombre que, según su mujer, había intentado propasarse con ella. El caso se complica por los resultados de unas pruebas médicas que no han hallado indicios de violación, a lo que se añaden los provocativos ademanes y las ajustadas vestimentas de su esposa.

Durante la investigación aparece una tercera mujer, Mary Pilant (Kathryn Grant) que acabará convirtiéndose en la clave del

proceso. Quizá el ser más natural y vulnerable del relato, algo que potencia *Low Key Lightly*, una de las composiciones más intimistas de la banda sonora y que en la película une tres pequeñas secuencias: la primera imagen de Mary Pilant pasando delante de la secretaria de Biegler mientras ésta indaga información sobre aquella. Escena que enlaza con las pesquisas de Parnell entre los compañeros de Frederick Manion y con el primer encuentro entre Blieler y Mary Pilant.

Sin embargo, durante el propio proceso judicial la música apenas hace acto de presencia salvo en contadas ocasiones, como en el segundo encuentro entre Biegler y Mary Pilant, en el que el abogado trata de convencer a la chica para que declare, marcado por una nueva composición a *tempo* lento, también de corte intimista, bajo el epígrafe de *Haupe* cuya melodía principal traza de nuevo el saxo de Hodges. Juicio en

el que Begley se enfrentará a la acusación formada por Lodwick (Brooks West), quien hace tiempo ha sustituido al protagonista en el cargo de fiscal de distrito, y Dancer (George C. Scott), un implacable letrado llegado de Washington.

Proceso en el que Preminger desarrolla una estrategia narrativa que consiste en reconstruir los hechos a través de las declaraciones de unos personajes movidos por sus intereses. Puesta en escena que se concibe por medio de primeros planos y planos medios, la mayoría con un ligero picado o contrapicado, potenciando la intensidad emocional de cada personaje. Esto permite al cineasta elaborar una lúcida radiografía sobre el carácter humano a la vez que crear un espacio para la reflexión. La que deberá llevar a cabo el propio espectador al término de la película.

NOTAS

⁽¹⁾ Gerald Pratley. *Otto Preminger* (Ediciones JC, Madrid, 1971. Recogido por Antonio García Berrio). *Otto Preminger* (Cátedra col. Signo e imagen/Cineastas, Madrid, 2009, pág. 381).

⁽²⁾ Aparte de otros cameos cinematográficos de Ellington, caso de *Cabin in the Sky* (*Una cabaña en el cielo*, Vicente Minnelli, 1943), son numerosas las películas que han recurrido a sus composiciones. Baste citar, como no podía ser menos, algunos títulos de Woody Allen como *Radio Days* (*Días de radio*, 1997) o *The Curse of the Jade Scorpion* (*La maldición del escorpión de jade*, 2001), por dar algún ejemplo.