

**PUNTOS
DE
FUGA**



*«Ha llegado el momento de emprender el vuelo desde lo más profundo del oscuro valle de la segregación hacia la vía llena de luz de la justicia racial.»
(KING, 2010: 158)*

La pantalla de la justicia. *Matar un ruiseñor* cincuenta años después*

Rebeca Romero Escrivá

Cuando Martin Luther King pronunció estas palabras en la escalinata del Lincoln Memorial, el 28 de agosto de 1963, ante miles de participantes en la histórica marcha de Washington por el trabajo, la libertad y la igualdad social de los negros, se cumplía el centenario de la Guerra Civil Americana y de la Emancipación (1861-1864) y casi el bicentenario de la Declaración de Independencia (1776), en la que se materializaba la conocida promesa, que ha permeado hasta hoy el discurso político americano¹, de que todo hombre tendría garantizados el derecho inalienable a la vida, a la libertad y a la búsqueda de su felicidad. Sin embargo, hasta la aprobación de la Ley de Derechos Civiles en 1964, que prohibía la discriminación de los negros en cualquier clase de servicio público, en materia de empleo y en los sindicatos, y aseguraba prácticas electorales limpias que les permitieran votar en futuras elecciones, los negros eran considerados todavía ciudadanos de segunda clase, privados de derechos fundamentales, sometidos a constantes humillaciones, la más evidente de ellas la segregación en escuelas, en medios de transporte, en campos de recreo, restaurantes, playas, iglesias y otros lugares públicos. Aunque los linchamientos habían cesado, en las partes más reaccionarias del Sur los blancos podían asesinar a los negros impunemente. La imparcialidad propia del poder judicial era una quimera.

Tribunales locales e incluso federales, ejerciendo su autoridad durante la celebración de los procesos, condenaban de antemano al acusado por el mero hecho de ser negro, en la mayoría de los casos víctima del perjurio de un blanco. Es lo que se conoce como *juicios paralelos*. El cine llevó a la pantalla el desarrollo de uno de esos juicios paralelos en una película que se convirtió en un clásico del cine de juicios, *Matar un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, 1962), basada en la novela homónima de Harper Lee, ganadora del Pulitzer de 1960, y que celebra ahora su quincuagésimo aniversario. Medio siglo en el que la popularidad de ambas obras se ha mantenido en América extraordinariamente viva: a pesar de su trama y personajes convencionales y de las críticas de literatos, *Matar un ruiseñor* ha sido la novela americana de temática racial más leída del siglo XX; aún hoy generaciones de alumnos de secundaria americanos siguen estudiándola en sus programas docentes (JOHNSON, 2007)². Muchos críticos han atribuido la clave de su éxito al periodo his-

tórico en el que se publicó. Aunque el proceso judicial que recreaban se ubicaba en el contexto de los años treinta, en Maycomb, Alabama, libro y película salieron a la luz en una época convulsa, delimitada, de un lado, por el final de la conocida *Age of Innocence* de los años cincuenta —y de la guerra de Vietnam—, y del otro, por el subsiguiente advenimiento de la Contracultura de la década de los sesenta; una época en la que, en palabras de Harold Bloom, los Estados Unidos como nación «perdían des-

esperadamente su fe en toda autoridad, gubernamental o familiar» (BLOOM, 2007: 2). En otras palabras, al igual que ocurrió en 1852 con la publicación de *La cabaña del tío Tom*, de la autora abolicionista Harriet Beecher Stowe, leída en pleno preludio de la Guerra de Secesión³, *Matar un ruiseñor* fue escrita y publicada en medio de la mayor transformación ocurrida en el Sur desde entonces, y animó a los lectores blancos a tomar partido en la lucha por los derechos civiles. El presente artículo pretende analizar la representación de la injusticia racial en el film de Mulligan, recurriendo a las fuentes literarias y cinematográficas de las que bebe la obra, sin olvidar el contexto de su creación, del que no puede ser dissociada: la película, como la novela, ofrecen una anatomía de la segregación en el momento histórico de su destrucción legal.

Hollywood frente a los cineastas independientes de los años sesenta

El cine, como arte de la democracia, ha rendido un enorme servicio a la difusión de los valores del Estado de Derecho. La convergencia entre el cine y el derecho —es decir, que el cine se halle atento a las vicisitudes de este, que lleve a la pantalla situaciones concretas de indefensión o injusticia que plantean dilemas morales y afectan a individuos concretos— se entiende por la propia naturaleza del segundo: «El Derecho se ofrece como un precipitado de las fuerzas sociales actuantes en una época y en un espacio determinados. Es reflejo de la obra y de la acción del hombre; es, pues, un hecho o fenómeno social, sin perjuicio de que por su consolidación en reglas o mandatos tenga marcado carácter normativo» (SOTO NIETO y FERNÁNDEZ, 2004: 12).

En el caso americano, muchos son los temas relacionados de una u otra manera con la fenomenología jurídica que se abordaron en la gran pantalla durante la década que nos ocupa. Por citar algunos títulos, pensemos en la justicia militar en *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957), en la pena de muerte en *Doce hombres sin piedad* (*12 Angry Men*, Sidney Lumet, 1957) y *¡Quiero vivir!* (*I Want to Live!*, Robert Wise, 1958), en los crímenes contra la humanidad en relación a la *Shoah* (confrontación entre el derecho natural y el derecho positivo) en *Vencedores o vencidos* (*Judgment at Nuremberg*, Stanley Kramer, 1961), en la persecución a la libertad de cátedra en *La herencia del viento* (*Inherit the Wind*, Stanley Kramer, 1960), o en los errores judiciales en *Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*, Billy Wilder, 1957) o *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a Murder*, Otto Preminger, 1959). Para entender las distintas perspectivas estéticas y narrativas con que estos temas han sido llevados a la gran pantalla, a nivel cinematográfico hay que diferenciar los diversos movimientos o corrientes que convivieron en aquella época, dado que el cine norteamericano, a la par que la historia, también experimentó en su seno una serie de transformaciones, dictadas por los cambios políticos y sociales del momento, que se materializaron en el surgimiento de cineastas alternativos a Hollywood, los cuales abordaron temáticas sociales desde puntos de vista inéditos hasta el momento.

Tal es el caso de las dos generaciones de cineastas independientes que plantean una alternativa artística a Hollywood. La primera de ellas, abanderada por los fotógrafos Sidney Meyers, Morris Engels y Lionel Rogosin, de carácter más documental, desarrolla sus obras en el espacio social de la cultura neoyorquina. Sobre las dificultades de la vida de los negros, destaca el trabajo de Lionel Rogosin *Come Back Africa* (1960), que rueda clandestinamente en Suráfrica como denuncia al *apartheid*, y, en especial, su trilogía posterior centrada en la discriminación racial en la sociedad americana, compuesta por

SUS PELÍCULAS RESPONDÍAN A UNA CONCIENCIA LIBERAL COMPROMETIDA CON UNA VOLUNTAD DE DENUNCIA QUE MANIFESTABA UNA SENSIBILIDAD SOCIAL ESPECIAL, REVELADA EN HISTORIAS REALISTAS DE PERSONAJES DESCONOCIDOS



Robert Mulligan y Gregory Peck en el set de rodaje de *Matar un ruiseñor*. Fotografía de Leo L. Fuchs

Black Roots (1970), *Black Fantasy* (1972) y *Woodcutters of the Deep South* (1973). Su particular estilo, que combina la improvisación con la planificación, influyó en algunos de los cineastas de la segunda generación de independientes, representada por La Escuela de Nueva York y el New American Cinema, en su vertiente más narrativa (especialmente en John Cassavetes), y no tanto en la experimental, *underground* y/o de vanguardia (liderada por Jonas Mekas, Paul Morrissey y Andy Warhol).

Esta segunda de las corrientes alternativas a Hollywood que lleva a la pantalla sus preocupaciones sociales es la que más nos interesa, porque a ella pertenece Robert Mulligan. Es la conocida como *la generación de la televisión* —debido a que se formaron en el medio televisivo o periodístico—, integrada por cineastas como Stanley Kramer, Delbert Mann, Robert Altman, Martin Ritt, John Frankenheimer, Sidney Lumet y Arthur Penn. El grupo realizó sus obras más significativas entre 1955 y 1962 —aunque la mayoría de ellos se mantuvo en activo hasta los años noventa—. Sus películas respondían a una conciencia liberal comprometida con una voluntad de denuncia que manifestaba una sensibilidad social especial, revelada en historias realistas de personajes desconocidos, los cuales se enfrentaban a problemas contemporáneos, como el valor de la institución del jurado en la democracia (caso de la ya citada *Doce hombres sin piedad*), la delincuencia juvenil (*Los jóvenes salvajes* [The Young Savages, John Frankenheimer, 1961]), la manipulación o el totalitarismo (*El mensajero del miedo* [The Manchurian Candidate, John Frankenheimer, 1962]), la tiranía de la mayoría (*La jauría humana* [The Chase, 1966]), o la segregación de los negros (*Matar un ruiseñor*). Mulligan no

fue el único director perteneciente a dicha generación en llevar a la pantalla los dilemas éticos derivados de la cuestión racial. Martin Ritt, por ejemplo, realizó una trilogía sobre la vida de los afroamericanos, compuesta por *La gran esperanza blanca* (The Great White Hope, 1970), *Sounder* (1972) y *Conrack* (1974), que no alcanzó la popularidad de *Matar un ruiseñor*.

Con todo, a decir verdad, no ha de olvidarse que Hollywood también mostró sensibilidad a estos temas. Pensemos en el gran trabajo que hizo John Ford con *El sargento negro* (Sergeant Rutledge, 1960), una película que comparte con *Matar un ruiseñor* dos cuestiones de fondo: el discutible funcionamiento de los tribunales y el choque cultural entre blancos y negros. Al igual que el personaje de Tom Robinson (Brock Peters) en *Matar un ruiseñor*, el sargento del regimiento negro (9º de Caballería) Braxton Rutledge (Woody Stroode) es acusado falsamente de ultrajar y matar a una mujer blanca. En el juicio, su impecable hoja de servicio no actúa de atenuante de su causa. A lo largo del film, Ford pone en evidencia que el Consejo de Guerra, presidido por el coronel Fosgate (Willis Bouchey), no le está juzgando por su condición de soldado, sino principalmente por el color de su piel: lo que prevalece durante el proceso es la afrenta que significa para los blancos que un negro haya violado y asesinado a una joven blanca. La creencia de que la palabra de un negro no vale frente a la de un blanco y el prejuicio social que imperaba en la época de que todos los negros mienten es lo que atemoriza a Rutledge, que, a pesar de su inocencia, prefiere huir antes que ser juzgado por blancos. Al respecto, en una de las escenas más emotivas del film, el sargento declarara al tribunal qué fue lo



Mary Badham y Harper Lee durante el rodaje de *Matar un ruiseñor*.
Foto fija de Leo L. Fuchs

que motivó su vuelta, lo que le hizo entregarse: «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!». El espectador no puede evitar enlazar estas palabras a las pronunciadas poco antes por Rutledge ante uno de sus compañeros moribundos que ha tratado de salvarle la vida durante un ataque apache. El monólogo del soldado, narrado en forma de *flashback*, cobra aún más valor al saber que el sargento había sido un esclavo liberado, circunstancia que, por otra parte, justifica muchos de sus temores: «El destino de los míos es vivir siempre atormentados. Muy bonito lo que dijo el señor Lincoln de que éramos libres. ¡Pero no es cierto, aún no, posiblemente lo seremos, pero aún no!». Es obvio que las palabras de Rutledge se dirigen a los espectadores de los años sesenta, a los que les recuerda que la libertad social de su raza seguía siendo una tarea pendiente, que no se logró con la abolición de la esclavitud. La declaración de Rutledge encontraría eco en el famoso discurso que Luther King pronunciaría tras el estreno del film: «Cien años después [de la emancipación], debemos afrontar la trágica realidad: los negros todavía no son libres. Cien años después, la libertad de los negros continúa padeciendo serias parálisis a causa de las esposas de la segregación y de las cadenas de la discriminación. Cien años después, el negro vive en una isla solitaria regentada por la pobreza en medio de un vasto océano de prosperidad materialista. Cien años después, el negro todavía languidece en las esquinas de la sociedad norteamericana y se procura un exilio en su propia tierra» (KING, 2010: 157).

El sargento negro —no así *Matar un ruiseñor*— terminaría con la absolución de Rutledge, gracias a una serie



Scout [Mary Badham] y Atticus [Gregory Peck] en *Matar un ruiseñor*.
Foto fija de Leo L. Fuchs

de pruebas que su abogado defensor hace valer ante quienes lo habían condenado de antemano.

La crítica del sistema judicial

Matar un ruiseñor es una película que presenta distintos niveles de lectura: el mundo de la infancia, por un lado, y la crítica hacia el sistema judicial y moral, por otro⁴. Centramos nuestro análisis en el segundo nivel, aunque ambos están relacionados, en la medida en que la educación de los niños protagonistas de la historia en los valores liberales se produce de manera paralela a la defensa que su padre, Atticus Finch (Gregory Peck), lleva a cabo de la causa de Tom Robinson⁵. La decepción de Scout (Mary Badham) y Jem (Phillip Alford) al ver que su padre, «el mejor abogado del condado», no ha conseguido hacer valer la verdad ante los prejuicios del jurado —y el posterior anuncio de la muerte de Robinson, abatido a tiros por un policía en su desesperado intento de fuga (lo que impide, por tanto, albergar esperanza alguna en una apelación futura que restaurara el mal causado)— es el símbolo más claro de su maduración, que coincide además con el fin del misterio que han creado en torno a Boo Radley (Robert Duvall), es decir, con el paso del mundo imaginario o fantástico de la infancia al mundo real e imperfecto de los adultos.

A diferencia de otras películas mencionadas sobre el tema, hay que destacar el hecho de que el guion de Horton Foote sea una adaptación de la novela de Harper Lee, que a su vez responde a referentes históricos y autobiográficos de la autora que guardan relación con el universo del derecho. Respecto a los hechos autobiográficos, Lee creció en Monroeville, un pueblo de Alabama que manifiesta los mismos rasgos que la escritora des-

cribe de Maycomb. Numerosas personas y sucesos de la infancia de Lee reflejan un paralelismo con los de Scout, la niña protagonista de la novela, que parece su *alter ego*, como insinúa la fotografía de Leo L. Fuchs que ilustra estas páginas. De hecho, se puede afirmar que el mapa de personajes de la novela responde al árbol de relaciones familiares y amistosas de Harper Lee. El escritor Truman Capote, por ejemplo, vivía durante el verano en la casa contigua a la de Lee, y ambos siguieron siendo amigos hasta la muerte de este en 1984. Algunos críticos, como Harold Bloom, afirman que Dill Harris (Tití, en la versión doblada de la película de Mulligan, interpretado por John Megna) está modelado según Capote. El padre de Lee, Amasa Coleman Lee, era abogado —al igual que Atticus Finch—; editaba además el periódico de la localidad, el *Monroe Journal*, y ejerció como senador durante un tiempo. En 1919 defendió a dos negros acusados de asesinato. Tras su condena a muerte, no volvió a asumir caso alguno de índole criminal. La propia Lee, siguiendo los pasos de su padre, estudió Derecho entre 1945 y 1950 en la Universidad de Alabama, lo que explica su interés por retratar el mundo de las leyes y de los profesionales que las aplican.

Lee tenía un hermano llamado Edwin, quien (como Jem) era cuatro años más mayor que su hermana. Incluso el personaje de Calpurnia (Estelle Evans), la asistente negra que cuida de los niños, dispone de un referente real en el hogar de los Lee. Para cerrar la lista de reminiscencias, calle abajo de donde vivían los Lee se encontraba una casa de aspecto desaliñado, que sirvió a la escritora de inspiración para los Radley de su novela. Allí vivía un chico cuyo padre lo mantuvo encerrado durante 24 años por vergüenza, a causa de sus problemas con la justicia.

Por otra parte, varios hechos de la infancia de la autora en relación con los problemas raciales pudieron influir en la creación del personaje de Tom Robinson, según ha señalado la crítica. Cuando Lee tenía diez años, una mujer blanca acusó a un negro, Walter Lett, de haberla violado.

El proceso legal fue cubierto por el diario del padre de Lee. Lett, al igual que Tom Robinson, fue condenado a muerte. Su sentencia fue conmutada por la de cadena perpetua ante la aparición de una serie de cartas en las que se demostraba la inocencia de Lett y la falsa acusación de la que había sido víctima. Lett falleció de tuberculosis en prisión, en 1937. Otro caso de juicios paralelos que se hizo popular en la década de los treinta, ocurrido en Scottsboro, afectó a nueve adolescentes negros —conocidos como los Scottsboro Boys— que fueron condenados, aun a falta de pruebas contundentes, por violación de dos mujeres blancas. El caso fue flagrante, dada la indefensión que sufrieron en Alabama y los prejuicios de los jurados de los distintos tribunales del Sur por los que pasó la causa⁶.

Más allá de estos dos referentes reales acaecidos durante la infancia de Lee, merece la pena citar especialmente uno, coetáneo a la escritura de la novela, que pudo motivarle en la elección del caso de Tom Robinson: un adolescente negro de 14 años de edad, Emmett Till, natural de Chicago, fue supuestamente asesinado por silbar en una tienda a una muchacha blanca, en Money, Mississippi, localidad que había ido a visitar con su familia. Dos hombres blancos lo secuestraron, torturaron, dispararon y arrojaron al río Tallahatchie el 28 de agosto de 1955. El trágico suceso se convirtió en una causa célebre, popularizada por la prensa, cuando la madre exhibió el cadáver de su hijo durante el funeral para que las 50.000 personas que asistieron pudieran contemplar las pruebas del salvajismo perpetrado. Los dos asesinos, a pesar de las evidentes pruebas incriminatorias, fueron juzgados y declarados inocentes. Su absolución fue uno de los hechos que desencadenó el movimiento afroamericano por los derechos civiles. La sentencia tuvo lugar tras el histórico fallo del Tribunal Supremo de los Estados Unidos en el Caso Brown, en el que se exigía al Board of Education of Topeka (Kansas) la admisión de una niña negra en el colegio donde había solicitado estudiar y que le correspondía por ser el más cercano a su domicilio, a pesar de que la mayoría de alumnos matriculados fueran blancos. El papel cada vez más activo en la defensa de los derechos y las libertades civiles a la que se consagraron cerca de las dos terceras partes de las actividades del Tribunal Supremo para dar por fin fuerza de ley a las garantías de igualdad contenidas en la Décimocuarta Enmienda, así como a las de la cláusula de *igual protección*, supuso al fin que el citado tribunal, dentro de sus competencias jurisdiccionales, tomara cartas en el asunto de las irregula-

MATAR UN RUISEÑOR ES UNA PELÍCULA QUE PRESENTA DISTINTOS NIVELES DE LECTURA: EL MUNDO DE LA INFANCIA, POR UN LADO, Y LA CRÍTICA HACIA EL SISTEMA JUDICIAL Y MORAL, POR OTRO

El sargento negro. Imagen cortesía de Warner Bros España



ridades que afectaban a los tribunales federales y locales del Sur. De hecho, «insistió en procedimientos en materia de derecho criminal que daban un mayor realismo al concepto del proceso debido» (NEVINS y COMMAGER, 1996: 545), entre muchos otros temas orientados a la cuestión racial.

Con independencia de cuál de los referentes reales (de los años treinta a los cincuenta) hasta aquí mencionados haya influido en la autora en la gestación del caso de Tom Robinson, cabe advertir que el objetivo de la autora no es retratar el sistema judicial del Sur de los Estados Unidos —a pesar de que el juicio ocupa gran parte de la trama—, sino un clima moral cargado de prejuicios raciales. Las virtudes que se exaltan, por tanto, como señalamos al comienzo del epígrafe, no son tanto las del abogado conocedor del sistema legal, sino las de la nueva generación que —a través de Atticus, como padre y letrado convencido de la naturaleza civilizadora del derecho— aprende a internalizar una nueva moral basada en valores liberales.

Códigos, gestos, metáforas

Tras la relación que hemos establecido de Harper Lee con el mundo del derecho se entiende que *Matar un ruiseñor* destaque por las numerosas alusiones a temas legales, particularmente en aquellas escenas que transcurren fuera del tribunal. De ahí que novela y película hayan atraído la atención de los expertos en leyes, hasta el punto de que los comentarios de los analistas de temas legales aparecidos en publicaciones de temática jurídica exceden a los realizados por humanistas en obras de crítica literaria (JOHNSON, 1994: 25-27). Claudia Durst Johnson nos recuerda al respecto la abundancia de códigos sociales de carácter coercitivo que existe en la novela y que, al margen de toda legalidad, son observados por los ciudadanos. A quienes los quebrantan se los destierra de la comunidad de la que forman parte⁷. La educación de Scout y Jem pasará por reconocer esos códigos sociales y averiguar si responden a una idea de justicia. El propio Atticus Finch, en su memorable alegato como abogado defensor de Tom Robinson, pronunciado al final del juicio, recordaría su importancia en una comunidad sureña como la de Maycomb:

«Yo no siento sino compasión y muy sincera por la principal testigo del señor fiscal. Ella es víctima de una cruel pobreza e ignorancia. Pero mi compasión no puede llegar al extremo de consentirle poner en juego la vida de un hombre, que es en realidad lo que ella ha hecho para tratar de ocultar su propia culpabilidad [...]. Ella no ha cometido un crimen, nada más ha infringido un antiguo y rígido código del honor que aún subsiste actualmente, un código tan severo que a aquel que lo infringe lo alejamos de nuestro lado como indigno de convivir con nosotros. Por eso tenía que destruir la prueba de su grave falta. Pero, ¿cuál era en rigor la prueba de la mencionada falta? Tom Robinson, un



El testimonio de Mayella Ewell [Collin Wilcox]. Foto fija de Leo L. Fuchs

ser humano [...]. Hizo una cosa que en nuestra sociedad es algo imperdonable: besar a un hombre negro [...]. No le importó ese código del honor antes de infringirlo, pero después halló vergonzoso su comportamiento. Los testigos de la acusación, exceptuando al sheriff del condado de Maycomb, se han presentado ante ustedes, señores del jurado, con la cínica confianza de que su testimonio no se pondría en duda. Confiaban en que ustedes, señores, estarían de acuerdo con ellos en la suposición, en la indigna suposición, de que todos los negros mienten, de que en el fondo todos los negros son seres inmorales, de que nadie se puede fiar nunca de los negros cuando se hallan cerca de nuestras mujeres. Suposición que solo puede brotar de mentes como las de esas personas y que no es ni más ni menos que una mentira insensata, una mentira que no es necesario demostrarles. No obstante, a un negro humilde y respetable, porque ha tenido la osadía de sentir compasión por una mujer blanca, no se le puede aceptar su palabra contra la de dos seres de nuestra raza. El acusado no es culpable en modo alguno, en cambio, hay otra persona en esta sala que sí lo es»⁸.

En efecto, como expone Atticus Finch, Mayella Ewell había quebrantado el código de la segregación racial, de las relaciones interracial entre negros y blancos, al tratar de tentar a un negro, y el único recurso para restaurar su honor ante la comunidad, a fin de no ser rechazada por sus vecinos, era difamar a Tom Robinson, denunciarlo públicamente, cometer perjurio, dado que sabía que su palabra, en calidad de mujer blanca, sería suficiente

para desarticular la presunción de inocencia del negro. Durante el testimonio de Mayella, el espectador percibe la mentira de manera más intensa que el lector, en la medida en que la película de Mulligan aporta una información añadida a la de la novela. El arte de la mostración —que va más allá del empleo del lenguaje verbal—, por su naturaleza intrínseca, otorga al espectador datos adicionales sobre la credibilidad de las declaraciones de la víctima, según la manera de exponer los hechos ante el interrogatorio de la defensa, circunstancia tenida en cuenta en el mundo del Derecho, según explican Francisco Soto Nieto y Francisco J. Fernández: «En su valoración jugarán las reglas de la sana crítica a que hace referencia el artículo 741 de la Ley de Enjuiciamiento Criminal, así como el principio de inmediación. Esta permitirá al tribunal, como se ha puesto de relieve, atender y captar la actitud, gestos, inflexiones de voz, lapsus de silencios, etc., coadyuvantes a la formación del criterio. Siempre contribuirá a ello el análisis objetivo del cerco de indicios puestos de relieve en el proceso. Uno de ellos podrá ser la persistencia en la incriminación por parte de la víctima, sin vacilaciones ni contradicciones que la empañen» (NIETO y FERNÁNDEZ, 2004: 246). En este sentido, la actitud de Mayella Ewells (brillantemente interpretada por Collin Wilcox) da a entender justo lo contrario: constantes contradicciones y vacilaciones sobre lo ocurrido, un palpable nerviosismo y azoramiento, prueba testifical de que no está diciendo la verdad.

Del mismo modo, pero a la inversa, el testimonio del acusado Tom Robinson resulta del todo creíble, más allá del contenido de su declaración, por la manera de expresarla⁹: sus gestos, las inflexiones de su voz, sus silencios, la seguridad y aplomo con que contesta a todas las preguntas, reflejan el desconcierto y el miedo que experimentó ante las provocaciones de Mayella. Algo similar ocurre si comparamos los interrogatorios del fiscal con los de la defensa. En este sentido, Gregory Peck encarna maravillosamente al Atticus Finch de Harper Lee. Con un tono mesurado, aunque contundente, pone sobre la mesa las contradicciones y lagunas en que la acusación ha incurrido. Como afirma Tim Appelo, «se corona con el blanco sombrero de la verdad y camina con una majestuosa asimetría, resultado de una herida que es fruto de un servicio inmortal. Su modo de andar enfatiza su gravedad, la esencia de la ley. No parece una cojera, sino que desciende directamente del Monte Olimpo. Podría decirse que es el producto masculino de mayor belleza física de Hollywood» (APPELO, 1992: 175). Peck representa una imagen que supone «el retrato idealizado del abogado como guardián de la sociedad. Él es el sueño que los jóvenes abogados desean alcanzar y que los viejos abogados lamentan haber perdido. Es, en cierto modo, como un Abraham Lincoln moderno, que es el sueño americano favorito del abogado del pueblo»

(STRICKLAND, 1997: 17)¹⁰. La excelente interpretación de Peck, premiada con un Oscar de la Academia, y la dirección escénica de Mulligan, que durante el alegato final no muestra en ningún momento a los miembros del jurado (ya que se presuponen en el fuera de campo), sino que centra la cámara exclusivamente en el rostro del abogado —con el público negro y blanco como telón de fondo—, da a entender que los espectadores estadounidenses de los años sesenta se convierten en el jurado de Tom Robinson; a ellos se dirige su defensa (y por la universalidad del conflicto, podríamos extenderlo también a los espectadores de hoy), más que a los personajes de la ficción (NAVARRO, 2000: 14).

Para acabar, quisiera retomar la cuestión de los códigos en relación con la metáfora que da título a la novela y a la película: «To Kill a Mockingbird», traducido como «Matar un ruiseñor». A los ruiseñores (en realidad sinsontes), explica Finch a sus hijos en una escena de la película, es un pecado dispararles, *«porque no pican los sembrados ni se comen nuestras cosechas, como los grajos; solo cantan para alegrarnos el oído»*. La prueba final de que la educación de Scout ha madurado se concreta al recordarle a su padre que llevar a juicio a Boo Radley por haber matado a Bob Ewell —el causante, a fin de cuentas, de la muerte de Tom Robinson— en un acto de defensa *«sería algo así como matar un ruiseñor»*.

Finch por vez primera, como le aconseja el *sheriff* del condado, debe dejar que *«un muerto entierre a otro muerto»*:

«Nunca he oído decir que sea contrario a la ley que un ciudadano haga todo lo posible por evitar un crimen [la muerte de Jem], que es exactamente lo que él [Boo Radley] ha hecho. Quizá usted me diga que mi obligación es declarar la verdad y no ocultársela al pueblo. Pero sabe qué pasaría. Que todas las señoras del pueblo, incluida mi mujer, irían a llamar a su puerta para regalarle dulces y pasteles. A mi modo de ver, coger a un hombre que ha hecho un gran favor a usted y a la población y tratar de sacarlo con su dulce timidez a la luz pública, es un pecado. Y por mi parte no he de

MULLIGAN, QUE DURANTE EL ALEGATO FINAL NO MUESTRA EN NINGÚN MOMENTO A LOS MIEMBROS DEL JURADO (YA QUE SE PRESUPONEN EN EL FUERA DE CAMPO), SINO QUE CENTRA LA CÁMARA EXCLUSIVAMENTE EN EL ROSTRO DEL ABOGADO —CON EL PÚBLICO NEGRO Y BLANCO COMO TELÓN DE FONDO—, DA A ENTENDER QUE LOS ESPECTADORES ESTADOUNIDENSES DE LOS AÑOS SESENTA SE CONVIERTEN EN EL JURADO DE TOM ROBINSON; A ELLOS SE DIRIGE SU DEFENSA

cometerlo. No soy hombre importante, señor Finch, pero todavía soy el *sheriff* del condado. Bob Ewell se cayó sobre su cuchillo» (FOOTE, 1967: 115).

Paradójicamente, la justicia y la misericordia, finalmente, tienen lugar fuera de los tribunales, dado que en Maycomb «la ley y el orden son manipulados por aquellos de quien se presume que la conocen mejor» (NICHOLSON, 2007: 74). Boo Radley es el único ruiseñor de la película que se salva; no así Tom Robinson. Que Finch, paradigma en el ejercicio de la abogacía, tras el desencanto del caso de Robinson, renuncie a recurrir al derecho y a las instituciones que de él emanan para hacer justicia, da a entender que el sistema judicial de los años treinta respondía al mundo decadente de desigualdad social propio del Sur. En medio del clima forjado por los conflictos raciales de los años 60, los espectadores coetáneos podían hacer extensible la misma conclusión de inoperancia del Estado de Derecho con respecto a los tribunales federales y locales donde todavía seguían anclados los mismos prejuicios de los años treinta. Harper Lee diría al respecto en un fragmento de su novela: «La rectitud de un tribunal llega únicamente hasta donde llega la rectitud de su jurado, y la rectitud de su jurado llega solo hasta donde llega la de los hombres que lo componen» (LEE, 2011: 298).

Notas

* Agradezco la cordialidad y el asesoramiento recibido del British Film Institute durante mi estancia en Londres en 2003.

El autor de las fotografías publicadas es Leo L. Fuchs. Quiero dar las gracias a su hijo, Alexandre Fuchs, y a su nuera, Rebeca Fuchs, por cedérmelas para ilustrar este ensayo. Leo L. Fuchs realizó la foto fija de *Matar un ruiseñor*. A lo largo de su carrera fotografió a iconos de la gran pantalla, como Audrey Hepburn, Paul Newman, Shirley MacLaine, Frank Sinatra, Marlon Brando, Cary Grant y Gregory Peck. También inmortalizó a directores del Hollywood clásico, entre los que figuran Billy Wilder, Otto Preminger y Fred Zinnemann. Una retrospectiva de su obra puede encontrarse en <<http://leofuchs.com>> y en <<http://bit.ly/leofuchsapp>>.

La imagen promocional de *El sargento negro* es cortesía de Warner Bros España. Agradezco a Rocío Picazo las gestiones realizadas para su inclusión.

- 1 En adelante los términos *americano* y *estadounidense* serán empleados indistintamente. El primero de ellos tiene un valor conceptual, no continental. Enfatiza la identificación liberal del ciudadano y alude, como afirma Michael Walzer (2007: 158), a la tolerancia que EE.UU. ha mostrado, a excepción de ciertos episodios, con el pluralismo étnico (no así con el pluralismo racial). *América* remite al experimento de la democracia que supone el verdadero contexto histórico y social de obras como las de Harper Lee y Robert Mulligan, que solo podrían haber tenido lugar en EE.UU.
- 2 La novela sigue apareciendo en numerosas listas que describen su impacto. En 2006 los bibliotecarios británicos ubicaron la obra

por delante de la Biblia bajo el criterio de *libros que todo adulto debería leer antes de morir*. Véase al respecto el artículo de Michelle Pauli, de 2 de Marzo de 2006: *Harper Lee tops librarians' must-read list*, en *Guardian Unlimited*. Recuperado de [<http://www.guardian.co.uk/books/2006/mar/02/news.michellepauli>].

- 3 Cuando Stowe conoció personalmente a Abraham Lincoln en 1862, como invitada de la Casa Blanca, se dice que el presidente exclamó a propósito de la influencia que había ejercido su obra: «¡Así que usted es la pequeña mujer que escribió el libro que desencadenó esta gran guerra!».
- 4 Otras perspectivas con las que se ha abordado la novela de Lee responden a su condición de *Bildungsroman* feminista.
- 5 En el film de Mulligan se muestra muy bien cómo, entre sus juegos y aventuras de verano, los niños progresivamente toman conciencia del problema racial: están presentes cuando su padre se reúne con la acusación para fijar la vista, en el intento de linchamiento —que Scout, con sus comentarios inocentes, apacigua—, asisten al juicio (sentados en la tribuna de los negros), presencian el veredicto de culpabilidad que emite el jurado, la posterior noticia que trae el Sheriff Heck Tate (Frank Overton) de la muerte de Tom Robinson y son además el flanco de la ira de Bob Ewell (James Anderson), que no contento de haber provocado con su difamación la muerte de un negro inocente, pretende acabar con la vida de los hijos de Atticus, en los que ve el reflejo de una promesa liberal que amenaza la continuidad o perseverancia en la comunidad cerrada de Maycomb de sus arraigados prejuicios raciales. Eric J. Sundquist afirmaría al respecto que «los hijos de Atticus Finch son la única esperanza para un mundo futuro de justicia racial» (SUNDQUIST, 2007: 80).
- 6 El cine ha dado cuenta del caso en dos obras recientes: el documental nominado a los Oscar *Scottsboro: An American Tragedy* (Daniel Anker y Barak Goodman, 2000) y la película de ficción *Los chicos de Scottsboro* (Heavens Fall, Terry Green, 2006).
- 7 Algunos de los personajes de la novela que, por incumplimiento de dichos códigos, son enajenados socialmente, serían el señor Dolphus Raymond, que se ha casado con una mujer negra y ha engendrado niños mestizos; Boo Radley, que lleva años recluido en su casa por un delito que cometió, o la propia Mayella Ewell, que es maltratada por su padre como castigo por haberse sentido atraída por un hombre negro.
- 8 El discurso está extraído del guión original de Horton Foote (FOOTE, 1967: 97-98), que respeta casi literalmente el pasaje escrito por Harper Lee. Compárese la adaptación con el fragmento original de la novela (LEE, 2010: 294-299).
- 9 Precisamente sería el contenido de su declaración lo que molestaría al jurado. Al afirmar que sentía compasión por la pobreza y soledad de Mayella (de ahí que consintiera en realizar los encargos de la joven sin esperar remuneración alguna), el jurado hace valer su asumida superioridad racial: consideran más grave que un negro sienta piedad por una mujer blanca que el delito que realmente se le imputa a Tom Robinson.
- 10 Sobre el paralelismo que puede establecerse entre el personaje de Atticus Finch y Abraham Lincoln, quien, antes de ser presidente, ejerció la abogacía, véase GREENFIEL y OSBORN (2010). A pro-

pósito de la interpretación de Gregory Peck y la construcción del personaje de Atticus Finch, cabe citar que existen opiniones divergentes sobre su credibilidad como abogado. Dos de las críticas más radicales al respecto pueden consultarse en FREEDMAN (1992 y 1993).

Bibliografía

- AGUILERA, Christian (2000). *La generación de la televisión. La conciencia liberal del cine americano*. Barcelona: Editorial 2001.
- APPELO, Tim (1992). Atticus doesn't live here anymore. *California Lawyer*, 8.
- BELTON, John (1983). Robert Mulligan. Direction by Indirection. *Cinema Stylists, Filmmakers*, 2. Metuchen, Nueva Jersey, Londres: The Scarecrow Press.
- BERGMAN, Paul y ASIMOV, Michael (2006). *Reel Justice. The Courtroom Goes to the Movies*. Kansas City: Andrews McMeel Publishers.
- BLACK, David (1999). *Law in Film: Resonance and Representation*. Chicago. University of Illinois Press.
- BLOOM, Harold (ed.) (2007). *Bloom's Modern Critical Interpretations: Harper Lee's To Kill a Mockingbird. Updated Edition*. Nueva York: Chelsea House.
- CHASE, Anthony (2002). *Movies on Trial: The Legal System on the Silver Screen*. Nueva York. The New Press.
- DENVIR, John (1996). *Legal Reelism: Movies as Legal Texts*. Urbana: University of Illinois Press.
- FOOTE, Horton (1967). *The Screenplay of To Kill a Mockingbird*. Nueva York: Harvest Books.
- FREEDMAN, Monroe H. (1992). Atticus Finch. Esq. R.I.P. *Legal Times*, 40.
- (1993). Atticus Finch – Right and Wrong. *Alabama Law Review*, 45.
- GÓMEZ COLOMER, Juan Luis (2004). *El perfil del jurado en el cine*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- GRAHAM, Allison (2001). *Framing the South: Hollywood, Television and Race During the Civil Right Struggle*. Baltimore, Londres: John Hopkins University Press.
- GREENFIEL, Steve y OSBORN, Guy (2010). Assessing Cinematic Lawyers (I): Heroes and Villains. The Heroic Lawyer: When Atticus Met Lincoln (pp.94-110). En *Film and the Law: The Cinema of Justice*. Nueva York: Hart Publishing.
- GRIFFITH, James (1997). Walking Around in Harper Lee's Shoes: *To Kill a Mockingbird* (pp.169 y ss.). En *Adaptations as imitations: films from novels*. Newark, Londres: University of Delaware Press.
- JOHNSON, Claudia D. (1994). *To Kill a Mockingbird: Threatening Boundaries*. Nueva York: Twayne Publishers.
- (2007). The Issue of Censorship. En BLOOM (ed.) (pp. 3-22).
- LEE, Harper (2011). *Matar un ruiseñor*. Barcelona: Zeta.
- LUTHER KING, Martin. 2010. *Un sueño de igualdad*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- NAVARRO, Antonio José (2000). Justicia y racismo. A propósito de *El sargento negro* y *Matar un ruiseñor*. *Nosferatu. Revista de Cine*, 32.
- NEVINS, Allan; COMMAGER STEELE, Henry; y MORRIS, Jeffrey (1996). *Breve historia de los Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- NICHOLSON, Colin. (2007). Hollywood and Race: *To Kill a Mockingbird*. En BLOOM (ed.) (pp. 65-74).
- SAN MIGUEL PÉREZ, Enrique (2003). *Historia, derecho y cine*. En especial, el cap. 6 de la Parte II, Cine y justicia (pp.137-183). Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S.A.
- SOTO NIETO, Francisco; FERNÁNDEZ, Francisco J. (2004). *Imágenes y justicia. El Derecho a través del cine*. Madrid: La Ley.
- STRICKLAND, Rennard (1997). The Cinematic Lawyer: the Magic Mirror and the Silver Screen. *Oklahoma City University Law Review*, 22.
- SUNDQUIST, Eric J. (2007). Blues for Atticus Finch: Scottsboro, Brown, and Harper Lee. En BLOOM (ed.) (pp. 75-102).
- WALZER, Michael (2007). ¿Qué significa ser americano? En J. BERRAIN y M. AGUILUZ (eds.), *Las contradicciones culturales de la modernidad* (pp. 139-162). Barcelona: Anthropos.

Rebeca Romero Escrivá (Valencia, 1982) es licenciada en Comunicación Audiovisual y Periodismo y Diplomada en Estudios Avanzados (DEA) por la Universitat de València (UV). Como investigadora y docente, ha ejercido de profesora en el Máster en innovación cinematográfica y desarrollo de proyectos (2009-2011) de la Universidad Internacional Valenciana (VIU), ha sido *visiting scholar* de la New York University (Nueva York, EE.UU.) y ha impartido conferencias en instituciones internacionales, como en Rutgers University-Newark (Nueva Jersey, EE.UU.). En la actualidad participa en la XXIX Edición de la Universitat d'Estiu de Gandía, *Cinema y coneixement* (2012). Colaboradora de diversas publicaciones de prensa especializada —como *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, y *Cinema & Cie. International Film Studies Journal*— y directora de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, desde 2007 es responsable de publicaciones de la Asociación Cinefórum L'Atalante, que gestiona el Aula de Cinema de la UV. Su tesis doctoral (dirigida por el catedrático Vicente Sánchez-Biosca), inscrita en la Universitat de València, es un estudio interdisciplinar de la obra del periodista, fotógrafo y reformador social Jacob A. Riis.