

Linotípies i rotatius:  
El periodisme al cinema  
clàssic americà i espanyol  
(1950-1959)

\*\*\*

Autora: Raquel Abad Coll

Estudis de Ciències de la Informació  
i de la Comunicació

Grau en Comunicació

Remington

Home  
Portable



Directora del TFG: María Bestard Luciano  
Universitat Oberta de Catalunya, Gener de 2018

## Agraïments

Després d'un intens període de quatre mesos, avui acabo el meu treball final de grau. Ha estat un període d'aprenentatge intens, no solament en el camp d'investigació històrica, sinó també a nivell personal. Escriure aquest treball m'ha proporcionat un gran enriquiment i és per això que m'agradaria agrair a totes aquelles persones que m'han ajudat i recolzat durant aquest procés.

Primer de tot, m'agradaria agrair a la Biblioteca del Cinema de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya per posar al meu abast els seus inesgotables i rics fons bibliogràfics i a tot el seu amable personal per la seva col·laboració.

Als socis de l'ACCEC (Associació de crítics i escriptors cinematogràfics) i a tots els meus companys col·laboradors de la revista de cinema VERSIÓN ORIGINAL de Càceres per respondre l'entrevista de l'Annex. A Carlos Losilla, especialment per la seva amabilitat, predisposició i interès per respondre-la fora de dades.

A més, m'agradaria donar les gràcies a la meva tutora María Bestard Luciano, per la seva valuosa ajuda i motivació en tot moment.

Agraeixo especialment a Francisco Javier Millán, escriptor i crític de cinema, company en la vida, per donar-me un constant suport en tot moment i transmetre'm la passió per aquest meravellós món del 7è.art que sempre ens manté en permanent flama de veure, aprendre i gaudir del cinema.

Definitivament m'heu brindat totes les eines necessàries per completar el meu TFG satisfactòriament.

Moltes gràcies a tots!

Raquel Abad Coll.

Vilanova i la Geltrú, 14 de gener de 2018.

## Cites

*"El periodismo es el mejor oficio del mundo"*

Gabriel García Márquez , escritor. (1927-2014).

*"Una prensa libre, lo mismo que una vida libre, es siempre arriesgada"*

Ed Hutheson (Humphrey Bogart) a *El cuarto poder* (*Deadline U.S.A.*, 1952, Richard Brooks).

*"Tengo una oportunidad para encontrar mi sitio. Un empleo en un periódico de provincias como el suyo, y espero que ocurra algo importante, que pueda conseguir algo... que los teletipos estén deseando imprimir. Una gran historia, firmada por Tatum, y pondrán la alfombra roja. Porque si te necesitan, perdonan y olvidan. Pero hasta entonces, tendrá usted el mejor periodista que haya tenido. Por 40 semanales. ¿Cuándo empiezo?"*

Charles Tatum (Kirk Douglas) a *El gran carnaval* (*Ace in the hole*, 1951, Billy Wilder).

Agraïments.....	2
Cites.....	3
Índex.....	4
Resum/Resumen/Abstract.....	7
1. Introducció.....	9
1.1 Presentació.....	10
1.2 Interès i rellevància del tema.....	10
1.3 Context d'investigació.....	11
1.4 Principals referents teòrics.....	13
2. Objectius generals i específics i pla de treball.....	16
2.1 Objectius generals.....	16
2.2 Objectius específics.....	17
2.3 Pla de treball.....	18
3. Introducció del marc metodològic i teòric.....	18
3.1 Metodologia.....	18
3.2 Marc teòric.....	21
• 3.2.1 Alguns referents teòrics i els arquetips periodístics tractats en el cinema clàssic americà.....	21
• 3.2.2 La representació del periodista en el primer lustre del segle XX (1900-1949).....	22
• 3.2.3 La imatge del periodista en el cinema negre (1950-1959).....	26

5. Investigació de camp.....29

5.1 Anàlisi individual

- 5.1.1 Historia del hampa (*Underworld Story*, Cy Endfield, 1950).....29
- 5.1.2 El gran carnaval (*Ace in the hole*, Billy Wilder,1951).....33
- 5.1.3 Trágica información (*Scandal Sheet*, Phil Karlson,1952).....39
- 5.1.4 Park Row (Samuel Fuller, 1952).....43
- 5.1.5 El cuarto poder (*Deadline USA*, Richard Brooks, 1952).....48
- 5.1.6 Un hombre acusa (*The turning point*, William Dieterle, 1952).....52
- 5.1.7 Mientras Nueva York duerme (*While the City Sleeps*, Fritz Lang, 1956).....56
- 5.1.8 Más dura será la caída (*The harder they fall*, Mark Robson,1956).....61
- 5.1.9 Slander (Roy Rowland,1957).....65
- 5.1.10 -30- (Jack Web,1959)..... 69

5.2 Anàlisi global.....74

5.2.1 Arquetips. Definició.

- 5.2.2.1 L'heroi.....74
- 5.2.2 El vilà.....74
- 5.2.2.3 Columnistes i crítics.....75
- 5.2.3.4 Periodistes joves e inexperts.....75
- 5.2.3.5 Editors i productors.....75
- 5.2.3.6 Periodistes d'investigació.....76

• 5.2.3.7 Equips de redacció.....	76
• 5.2.3.8 Editors i propietaris de mitjans.....	76
• 5.2.3.9 Periodistes esportius.....	76
• 5.2.3.10 Dones periodistes o <i>sob sisters</i> .....	77
• 5.2.3.11 Periodistes sensacionalistes.....	77
 5.2.3 Les professions periodístiques pel·lícula a pel·lícula.....	 78
• 5.2.3.1 Representació gràfica.....	82
 6. El cinema de periodistes a Espanya (1950-1959).....	 83
6.1 Introducció.....	83
6.2. Anàlisi de pel·lícules	
6.2.1 Séptima página (Ladislao Vajda,1950).....	87
6.2.2 Historias de la radio (José Luis Sáenz de Heredia, 1955).....	92
6.2.3 Escuela de periodismo (Jesús Pascual,1956).....	97
 7. El 4rt. poder cinematogràfic: Un mirall a la realitat periodística?.....	 100
 8. El cinema de periodistes. Un subgènere?.....	 104
9. Conclusions.....	107
10. Referències bibliogràfiques.....	111
11. Annex. ....	119

**Resum:**

En aquest treball s'estudia la figura del periodista i com és representada mitjançant els seus arquetips al cinema clàssic americà amb una breu incursió en el cinema espanyol. Mitjançant una recerca exploratòria es demostrarà i detallarà l'anàlisi dut a terme de tretze pel·lícules produïdes entre els anys 1950 i 1959. Aquest anàlisi es farà mitjançant una metodologia que aplicarà tant tècniques quantitatives com a qualitatives. Una vegada efectuades, es procedirà a una comparació amb la realitat de la professió i es pretén investigar si l'èxit dels films tractats s'ajusta a la professió periodística i al professional de la comunicació de l'època, si s'assemblen o per contra són realitats ben diferents. Finalment es reflexionarà si el cinema de periodistes es pot considerar un subgènere cinematogràfic, arribant a unes conclusions.

Paraules claus: Arquetips, anys 50, cinema clàssic, cinema espanyol, cinema negre, periodistes en el cinema, , pel·lícules.

**Resumen:**

En este trabajo se estudia la figura del periodista y cómo es representada mediante sus arquetipos en el cine clásico americano con una breve incursión en el cine español. Mediante una investigación exploratoria se demostrará y detallará el análisis llevado a cabo de trece películas producidas entre los años 1950 y 1959.

Este análisis se hará mediante una metodología que aplicará tanto técnicas cuantitativas como cualitativas.

Una vez efectuadas, se procederá a una comparación con la realidad de la profesión y se pretende investigar si el éxito de los films tratados se ajusta a la profesión periodística de la época y al profesional de la comunicación, si se parecen o por el contrario son realidades bien distintas. Finalmente se reflexionará si el cine de periodistas se puede considerar un subgénero cinematográfico, llegando a unas conclusiones.

Palabras clave: Arquetipos, años 50, cine clásico, cine español, cine negro, periodistas en el cine, películas.

**Abstract:**

In the present work is studied the figure of the journalist and how it is represented by his archetypes in American classic cinema with a brief foray into Spanish cinema. Through an exploratory investigation, the analysis carried out of thirteen films produced between 1959 and 1959 will be demonstrated and detailed.

This analysis will be done through a methodology that will apply both techniques quantitative as qualitative. Once they have been made, a comparison will be made with the reality of the occupation and it is intended to resolve whether the success of the fiction products around the journalistic work and the professional of the communication of the fifties, they look alike or on the contrary they are very different realities. Finally it will be reflected if the cinema of journalists can be considered a cinematographic subgenre, reaching a conclusions.

Keywords: Archetypes, 50's, classic cinema, Spanish cinema, noir cinema, journalists in the cinema, movies.



## 1.Introducció

### 1.1 Presentació

Si s'analitzen les imatges del periodista en la cultura popular al llarg dels segles, se'ns ofereix una nova perspectiva sobre la història del periodisme, així com la relació entre el públic i els seus mitjans de comunicació.

Gran part de la imatge que es percep del periodista es basa en imatges distorsionades a través de pel·lícules, televisió i ficció. Aquestes imatges han tingut i tenen una enorme influència de la visió que tenen les audiències i jutja els mitjans de comunicació, i en conseqüència, en l'efectivitat i llibertat de les notícies. Moltes d'aquestes imatges provenen de films sovint oblidats i encara rellevants en el darrer segle XX.

El setè art des de els seus inicis ha tractat els *mass media* i els professionals que hi treballen. La seva presència s'ha anat incrementant al llarg de les dècades fins que s'ha convertit en un subgènere cinematogràfic.

Periodistes, periodistes gràfics, professionals del món radiofònic o televisiu han envaït les pantalles per ensenyar-nos el complex i canviant món periodístic.

En el cinema clàssic americà sovint es suggereix que el periodista pugui treballar a través de mentides i hipocresia, tot descobrint la veritat, i servir a la democràcia, o per altra banda si les notícies o reportatges ja no són certs perquè el periodista i la premsa han perdut el seu camí, però en canvi han sigut vertaders una vegada i qualsevol dia podrien tornar a ser notícia.

Aquest argument és del tot coherent i està en contradicció amb les percepcions de molts periodistes en l'actualitat.

La imatge dels periodistes al cinema incideix en la visió que la societat té de la professió. El setè art reflecteix la realitat, i al mateix temps, la crea. El cinema en reflectir-la, des dels seus inicis ha donat importància al periodisme.

Tots dos tenen un gran poder d'influència sorprenent i guarden moltes semblances: Donen informació, tenen audiències, permeten múltiples enfocaments sobre la realitat que ens envolta, etc.

## 1.2 Interès i rellevància del tema

L'interès per a dur a terme la dissertació amb aquest tema, parteix de la meva cinefília clàssica i de la pretensió d'analitzar com s'ha representat el periodisme en una de les èpoques més interessants del cinema americà: Els anys 50, perfilant el tractament dels arquetips dels diferents professionals del món de la comunicació.

Respecte a la rellevància que presenta el tema, es tracta d'una qüestió força transcendent per les seves implicacions socioculturals, tant des d'un punt de vista assagístic (amb varies obres dedicades a aquest col·lectiu i el 7è art).

com de plena vigència, ja que continuem tractant-se dos de les grans influències que existeixen en la societat, doncs ambdues tenen l'objectiu del consum de la població: Informació en el cas del periodisme i entreteniment en el cas del cinema.

### 1.3 Context d'investigació

El cinema al llarg de la seva breu història ha oscil·lat entre dos extrems: realitat i ficció, acostant-se més o menys a un o un altre (copiant, transformant, canviant...) segons el període històric.

Els pioners buscaven plasmar la realitat, però amb Geroge Mèliés, el còmic mut nord-americà, el Muntatge Teòric Soviètic i l'Expressionisme Alemany van donar noves visions en aquest nou art que volia experimentar noves expressions creatives.

El cinema clàssic americà va fer somiar amb una realitat que bevia de les fonts del Realisme Poètic Francès. A la fi de la II Guerra Mundial va sorgir el Neorealisme Italià. Més tard els moviments dels 60 (La *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema*, L'Escola de Barcelona...) i als anys 70 van donar tal protagonisme al llenguatge, a la càmera i al director que, sense ser aquesta la seva finalitat, es van allunyar a poc a poc de la realitat, ja que entre ella i la pel·lícula s'interposava la nova figura de l'autor. Des de principis dels anys 80 fins avui, el cinema ha seguit lentament aquesta deriva fins a perdre pràcticament contacte amb la realitat desenvolupant un món nou que li dóna l'esquena.

Es pot afirmar doncs, que trobem un paral·lelisme en la relació entre els anteriors sistemes de treball analògics (pel·lícula) i els actuals digitals: Els primers aferraven la realitat encara que de forma imperfecta, els segons la descomponen i la recomponen donant lloc a una altra diferent, la virtual. Com a contrapartida ha sorgit ja ben entrat el segle XXI un gran interès pel documental-reportatge.

El personatge del periodista es troba doncs en una posició de privilegi i entendre'l pot ser clau en l'eterna discussió que el cinema ens planteja des dels seus inicis: Deu ser aquest una fotocòpia de la realitat o és una convenció acceptada? I els seus personatges?

En aquesta dissertació es pretén respondre a aquestes preguntes mitjançant l'anàlisi de la imatge del periodista al cinema clàssic americà durant la dècada dels anys 50 i de com aquest és simbòlicament representat.

A vegades el periodista és protagonista però no sempre, ja que en moltes pel·lícules apareix únicament per llançar una senyal a l'espectador que això que s'està explicant (tal com s'està explicant) va ser i és història, i el periodista dóna fe dels fets: En els vells temps amb bolígraf i paper , mes tard amb càmeres i gravadores.

El seu perfil psicològic, de forma general és el d'aquell que està en contacte amb la realitat i la transmet tal com és sense interpretacions.

Però potser ens podríem preguntar si correspon a un periodista de debò? Els periodistes són així?

Trobem doncs en la història del cinema periodistes que es converteixen en herois o un vilans i sovint se'ns ha mostrat molt distorsionada, i en alguns casos molt allunyat de la realitat.

## 1.4 Principals referents teòrics

### -Alex Barris (1922 -2004)

Escriptor i actor americà. Va treballar com a periodista a Toronto, Canada treballant primer al diari *Globe* i a *Mail*. Posteriorment va desenvolupar la seva tasca com a redactor al prestigiós diari *Telegram*. Durant molts anys va cobrir tot tipus de notícies, tant en mitjans impresos com en radiofònics, treballant per la *Canadian Broadcasting Corporation*.

Nascut a Nova York, Barris va passar vint anys al Canada, on després va traslladar-se a Los Angeles, on va escriure guions televisius per a nostàlgics cinèfils.

Entre les seves obres destaquen *Hollywood's Other Men* i *Hollywood other's women*.

Al 1976 publica *Stop the presses! : The newspaperman in American films* a l'editorial Barnes.

En aquesta obra s'ofereix una ampla visió del col·lectiu periodístic en el cinema clàssic classificat per estereotips, molt útil per fer una primera selecció de films i prendre un primer contacte amb el tema que vull tractar.

### -Matthew C. Ehrlich

La recerca d'Ehrlich es centra en estudis històrics i culturals del periodisme. És autor de dos llibres: *Journalism in the movies*, que va ser considerat un títol excel·lent per l'Associació de premses universitàries.

El segon llibre és *Heroes and Scoundrels: The Image of the Journalist in Popular Culture*, on va ser coautor amb Joe Saltzman.

Ehrlich també ha escrit diversos articles acadèmics sobre notícies de difusió, documentals d'àudio, història del periodisme i representacions cinematogràfiques de la premsa, i ha guanyat els màxims honors en paper de l'Associació per a l'Educació en Periodisme i Comunicació de Masses i de l'Associació de Comunicació Internacional.

De totes les seves obres publicades, *Journalism in the movies* evita la catalogació de totes les pel·lícules sobre el periodisme i arriba a definir cronològicament i temàticament, demostrant com el gènere genera el gènere i la forma en què les figures arquetípiques tenen forma, i de com aquestes han modulats al llarg dels anys la cultura popular i la història del cinema.

#### **-Juan Carlos Laviana**

Fundador, junt amb d'altres companys periodistes, del diari *El Mundo* al 1989.

Va ser director adjunt durant 26 anys, i responsable directe de l'àrea de cultura de la revista *Metropolitan* així com de la secció de televisió, en la que a més va exercir la crítica, entre d'altres tasques.

Va dirigir durant dos anys el suplement *Cinelandia*, únic a la premsa nacional dedicat exclusivament al cinema i als seus creadors. Autor de *L'altra crònica d'Espanya* (1939-2015)

A mitjans dels anys 90 s'embarca en l'editorial de llibres de cinema *Nickel Odeon* per a escriure assaig. El seu ampli coneixement del món periodístic, unit al a seva passió cinèfila i a una intensa tasca d'investigació, el converteixen en l'autor ideal per parlar-nos de la representació dels periodistes al 7è art.

La seva obra *Los chicos de la prensa* publicada al 1996 a l'editorial Nickel Odeon és una completa dissecció que m'ajudarà especialment a definir el marc teòric introductori i a delimitar la recerca dels films espanyols on es tracta el col·lectiu periodístic als anys 50.

**- Simón Pablo Peña Fernández**

Llicenciat en Periodisme i en Comunicació Audiovisual per la Universitat de Navarra, i Doctor en Ciències de la Informació per la UPV/EHU. Va desenvolupar la seva activitat professional en Euskaldunon Egunkaria i Berria. Professor de la UPV/EHU des de 1999, ha impartit principalment matèries relacionades amb la redacció periodística i el disseny (Gèneres informatius, Periodisme cultural, Principis del disseny periodístic, etc.). Actualment imparteix docència en els en el Màster Multimèdia Komunikazioa UPV/EHU-EITB, en el Màster en Comunicació Social i en el Màster en Cooperació Internacional Descentralitzada: Paz i Desenvolupament.

Les seves línies d'investigació abasten des de el ciberperiodisme, les audiències, la innovació social, el disseny, i el periodisme i cinema.

La seva tesi doctoral *Caballeros de la prensa :El periodismo en el cine de Billy Wilder* la considero una obra de referència clau per documentar-me sobre el període a analitzar, per la seva exhaustiva documentació i rigorós anàlisi.

## **-Luis Mínguez Santos**

Aquest periodista va treballar en els informatius diaris de Telemadrid des de 1989, on va ser director dels Telenotícies de cap de setmana i subdirector de la secció de societat. En la seva faceta d'escriptor , es autor de l'assaig *Peligro: periodistas!Un análisis critico del oficio de informar (2005)*. Gran aficionat al cinema, és a més col·leccionista de cartells, *press-books* i altres materials promocionals de pel·lícules, amb els que al 2003 va muntar la exposició *Foto fija: Escenas clásicas del cine moderno*.

Es l'únic autor que ha dedicat un monogràfic fins la data del col·lectiu periodístic tractat al cinema des dels seus inicis.

"*Periodistas en el cine*" és molt útil per fer una tria prèvia dels films a tractar en aquesta dissertació.

## **2.Objectius generals i específics i pla de treball**

### **2.1 Objectius generals**

- Analitzar i verificar els trets distintius del periodista en la ficció del cinema nord-americà i espanyol dels anys 50.
- Observar els orígens del retrat periodístic en la ficció.
- Comprovar si el periodisme posseeix un gènere de ficció propi.
- Estudiar la caracterització de l'informador en el mitjà audiovisual mitjançant arquetips.



## 2.2 Objectius específics

-Fer reflexionar si el col·lectiu periodístic americà dels anys 50 és tal com es representa a la gran pantalla o es tracta d'un tòpic que res té a veure amb la realitat.

-Analitzar el paper de la dona als mitjans de comunicació.

-Donar una visió de com s'ha tractat el sensacionalisme i el seu lligam amb el 4rt. poder.

-Arribar a unes conclusions finals.

## 2.3 Pla de treball

**Entre el 4 i el 20 d'octubre:** Elaboració de la proposta de dissertació, que inclou el nom de la directora del projecte, el títol (provisional) de la dissertació, el tema (explicació de la temàtica, pregunta principal que guia la recerca, motivació, interès i coneixements previs del tema triat), els objectius generals i específics, els referents teòrics i la metodologia de treball.

**Entre el 25 d'octubre i el 10 de novembre:** Primer lliurament de la dissertació, que inclou la proposta d'índex, la introducció (presentació, interès i rellevància del tema triat, context en el qual es desenvolupa el TFG, presentació dels principals referents teòrics), objectius generals i específics, pla de treball, i introducció del marc teòric i metodològic.

**Entre el 15 de novembre i el 1 de desembre:** Segon lliurament de la dissertació, que abasta principalment el desenvolupament (cos de la dissertació fins al punt 5.2.3.1 de l'índex).

**Entre el 6 de desembre i el 20 de desembre:** Tercer lliurament de la dissertació, que compren des del punt 6 fins al punt final 8 de l'índex. En aquest període es realitzaran les 2 entrevistes de l'Annex.

**Entre el 28 de desembre i el 14 de gener :** Lliurament final de la dissertació, període que comprèn des de el punt 9 fins al final, on s'acabaran definint les conclusions (sinterització dels resultats del treball), i es revisaran i ajustaran tots els aspectes formals i de contingut que encara estiguin pendents de correcció, amb les indicacions i supervisió de la directora/tutora del TFG.

**Entre el 17 i el 26 de gener :** Preparació, gravació, edició i penjament del vídeo de presentació virtual del TFG a l'eina de l'aula Present@ 2.0.

### **3. Introducció del marc metodològic i teòric**

#### **3.1 Metodologia**

En primer lloc, he fixat la metodologia que s'adequa millor amb els objectius preestablerts.

Partint de les lectures dels llibres dels autors seleccionats, he fet una pre-selecció de films de la meva filmoteca particular que tracten el món periodístic amb l'objectiu de

fer una tria per a un primer visionat, per tal de prendre notes per tindre una primera visió general dels objectius tant generals, com específics.

A més, he visionat alguns documentals de "*cinema i periodisme*" cercats a You Tube, per fer-me una idea general de com s'ha tractat el professional del món de la comunicació al llarg de la història del cinema.

Per tal d'aprofundir més amb una segona cerca més exhaustiva, he anat a la Biblioteca del Cinema de la Filmoteca de Catalunya situada a Barcelona, on he pogut aconseguir en préstec mitjançant el catàleg de biblioteques especialitzades, ([beg.gencat.cat](http://beg.gencat.cat)) algunes de les obres mencionades a l'apartat "Referents teòrics", la majoria escrites en anglès. D'altres, les he localitzades mitjançant la biblioteca de la UOC ,dins del servei de préstec interbibliotecari, i algun més en la meua pròpia biblioteca personal.

D'altra banda, he buscat a diverses bases de dades a *Pro Quest* ([http://www.proquest.com/productsservices/film\\_index\\_internat.html](http://www.proquest.com/productsservices/film_index_internat.html)) al catàleg de la Biblioteca del Cinema) sobre buidats de revistes cinematogràfiques, amb el fi de perfilar més la tria de films escollits per l'anàlisi i a més, delimitar l'àmbit històric i social dels periodistes i els seus arquetips representats en el cinema americà dels anys 50, procurant acomplir amb el màxim rigor els objectius marcats i fent les referències bibliogràfiques pertinents.

Altres bases de dades emprades han sigut: *Internet Movie Database* ([uk.imdb.com](http://uk.imdb.com)) per cercar dades de fitxes tècniques dels films analitzats. *Film Index International* on he cercat per paraules claus acotades per la dècada a tractar. *BFI Index* ([www.bfi.org.uk](http://www.bfi.org.uk)) i *The American Film Institute Database* ([www.afi.com/members/catalog/](http://www.afi.com/members/catalog/)), ambdós molt útils per fer també una cerca acotada de films per anys.

Moltes bases de dades estructurades com les 2 darreres, produeixen diversos resultats, segons quines etiquetes de paraules clau s'introdueixin. En aquest cas he cercat les següents paraules clau i han retornat aquests resultats que seran molt útils de cara a delimitar la llista de films triats: Periodistes (32 títols), dones periodistes (13 títols), diaris (95 títols) i editors (42 títols).

Finalment una de les millors bases de dades que he trobat ha és *The Image of the Journalist in Popular Culture Project*. (<http://www.ijpc.org/>) tractant el col·lectiu periodístic del s.XX amb més de 80,000 articles de la *Annenberg School of Journalism & Communication*.

Pel que fa a la citació de títols de films, he escollit el següent criteri: Anomenar el film, la primera vegada que aparegui, amb el títol d'estrena al nostre país en negreta i, entre parèntesi, citar el títol original en cursiva que tingué en la seva estrena a Estats Units, l'any de producció i el realitzador.

Si no s'ha estrenat al nostre país menciono el títol original en negreta i cursiva i entre parèntesi any de realització i director.

Si el títol torna a ser nomenat en el text, únicament anomeno la denominació original. En cada film analitzat elaboro una fitxa amb les dades bàsiques per situar-lo en context (títol, any, duració, guió, productor, intèrprets, breu sinopsi, cartell original i un fotograma que representi el periodista .

En resum, la metodologia s'estructura des de 2 òptiques:

**Mètode quantitatiu:** Mitjançant un treball d'investigació i visionat s'analitzen 13 films que aporten una imatge global del periodista en l'imaginari col·lectiu.

**Mètode qualitatiu:** L'estudi dels comportaments i facultats dels rols periodístics analitzats en cada film, defineixen l'identitat del personatge classificant els diferents arquetips del col·lectiu periodístic en el cinema clàssic americà i espanyol dels anys 50, tot establint paral·lelismes i comparatives.

Per últim, contacto amb la ACCEC (*Associació catalana de crítics i escriptors cinematogràfics*) amb la finalitat d'entrevistar a alguns professionals, per tal d'extreure conclusions finals de quin ha sigut el paper del periodista al llarg de la dècada dels 50 en el cinema nord-americà i espanyol.

## 3.2 Marc teòric

### 3.2.1 Alguns referents teòrics i els arquetips periodístics tractats en el cinema clàssic americà.

J.Saltzman<sup>1</sup>, director del *projecte Image of the Journalism in the popular culture* (IJPC), ha establert una classificació <sup>1</sup> de la professió periodística en els relats audiovisuals: Periodistes anònims, columnistes i crítics, "periodistes aprenents", editors, "periodistes trastornats", periodistes de recerca, , fotoperiodistes, propietaris dels mitjans, periodistes de la vida real, *sob sisters*, periodistes esportius i corresponsals a l'estranger i de guerra.

Segons Barris<sup>2</sup>, el perfil de periodista en el cinema clàssic americà és el d'un professional dels mitjans escrits, periodistes o corresponsal, solter i de mitjana a edat.

---

<sup>1</sup> Disponible a [www.ijpc.org/uploads/files/ipjintro.pdf](http://www.ijpc.org/uploads/files/ipjintro.pdf)

<sup>2</sup> *Stop the presses!: The newspaperman in American films.*Barnes:1976.Pàgs 76-77

No obstant això, en determinades ocasions el cinema ens mostra a periodistes moguts per l'interès, intentant fer-se amb poder i repercussió social a qualsevol preu.

En el cinema clàssic americà trobem amb major freqüència, als primers: És a dir a periodistes modèlics que arrisquen la seva vida i llibertat per exercir correctament una professió o periodistes amb dilemes ètics, preocupats pel que han de dir o han de fer.

Matthew C. Ehrlich (2004)<sup>1</sup>, per la seva banda, ha redundat en el caire estereotípic i exagerat de la imatge que Hollywood transmet dels periodistes<sup>1</sup>.

### 3.2.2 La representació del periodista en el primer lustre del segle XX (1900-1949)

El cinema es configura com una manera de representació de la realitat de gran poder persuasiu. Entre les professions que han estat retratades amb major freqüència en les pel·lícules destaca la periodística, els suscitant l'interès del cinema pràcticament des dels seus inicis, la qual cosa ha afavorit la seva consideració com a subgènere cinematogràfic.

En retratar aquest món, el cinema s'ha enfrontat sempre a un dilema, un periodista que al principi és un defensor de la veritat i al final un mer titella, usat com a instrument del poder.

---

<sup>1</sup> Ehrlich, M. (2004). *Journalism in the movies*. Illinois University Press.

En els primers 50 anys de la història del cinema, Hollywood també va utilitzar als periodistes per guanyar diners, els va enviar a la guerra, els va posar en situacions de vegades impossibles, barrejant la realitat amb la ficció, amb la finalitat de fer diners.

Les localitzacions més utilitzades en el films van ser les redaccions dels diaris, els estudis, els platons de televisió, és a dir, els llocs típics de treball dels professionals de comunicació.

Les dones segueixen estant en un punt bastant desfavorable, ja que fins fa poc el periodisme era un món per i per a homes, encara que a poc a poc es va veient l'avanç i el reconeixement al sector femení com més endavant tractaré a l'apartat 5.2.6 dedicat a les *Sob Sisters*.

L'auge de la indústria cinematogràfica a principis del segle XX coincideix amb l'expansió dels mitjans de comunicació de masses al món occidental: la premsa en la dècada dels deu, la ràdio en la dels trenta i la televisió en la dels cinquanta. Això significa que en el paísatge que envolta a aquests primers cineastes, els periodistes deixaran empremta.

Ja abans de l'aparició del cinematògraf trobem films on el periodista és el protagonista com *Distributing a War Extra* (1899) o *Horsewhipping the Editor* (1900), mostrant la conducta del periodista com només una anècdota.

El primer periodista representat al cinema del segle XX va ser Charles Chaplin.

Al 1914, molt poc abans de crear el seu personatge de Charlot, Chaplin va debutar al cinema amb un curtmetratge titulat *Making a living* (Henry Lehrman), però ha arribat fins als nostres dies com *Charlot periodista*<sup>1</sup>

La imatge del periodista en el primer terç del segle XX es retratat al cinema americà com un professional que busca constantment l'honradesa, que condemna i persegueix la corrupció, així com la seva influència en la política i en la societat.

L'activitat periodística ha estat envoltada d'un aura d'aventura, risc i emoció; Així mateix els professionals del periodisme han assumit un rellevant paper en la societat com contrapoder a l'aguait dels grups de poder convencionals, una circumstància que els dóna poder i autoritat.

El fet que els periodistes puguin viure experiències úniques durant l'exercici de la seva professió, com a espectadors de luxe dels grans esdeveniments mundials, ha afavorit la seva assumpció del protagonisme dins del món del cinema de la primera meitat del passat segle. Un protagonisme que ha propiciat la consolidació de diverses imatges entorn als professionals dels mitjans.

L'entrada en la cultura occidental del periodista com a personatge literari va tenir lloc al 1928 amb l'estrena teatral titulada **Primera plana** (*The Front Page*), comèdia signada per dos ex-periodistes de Chicago: Ben Hecht i Charles Mac Arthur, convertits immediatament en celebritats del teatre i de Hollywood.

---

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=3Ee3-137k8E>



Posteriorment s'estrenava la versió cinematogràfica: **Un gran reportaje** (*The front page*, 1931, Lewis Milestone), interpretada per Adolph Menjou i Pat O'Brien en els papers principals.

Nou anys més tard, s'adaptava de nou la història amb Cary Grant i Rosalind Russell a **Luna nueva** (*His girl Friday*, 1940, Howard Hawks), on es convertia el personatge del periodista bo en una dona. Trenta anys després, un antic periodista austríac anomenat Billy Wilder transformava la vella trama en una comèdia més boja i menys àcida en una altra nova versió: **Primera página** (*The front page*, 1971), amb Walter Matthau i Jack Lemmon en els dos papers principals.

El periodista representat al cinema americà dels primers 25 anys apareixia sovint com un tipus de personatge desdoblant sovint en investigador que substituïa, a la pràctica, el detectiu privat, però també contemplat en funció d'activitats sensacionalistes i fins i tot corruptes. Aquesta dualitat ja es va manifestar a **Los seis misteriosos** (*The Secret Six*, 1930, George W. Hill) que mostrava al periodista que lluitava contra el crim. Un any més tard, **Okay America** (Tay Garnett, 1931) configurava el tipus de columnista heroic —i màrtir. La publicitat assegurava que per primera vegada un periodista era mostrat al cinema sense una ampolla de d'alcohol.

L'enfrontament amb l'Administració va aconseguir el seu clímax a **Muero cada amanecer** (*Each Dawn I Die*, 1939, William Keighley) on Frank Ross, interpretat per James Cagney, era conduït a la presó després que intentés posar al descobert uns tèrbols tripijocs de polítics; representava, durant la seva reclusió, el periodista-víctima, agredit pel Sistema i defensat per un gàngster.

Menys radical va resultar *Yo creo en ti* (*Call Northside 777, 1948*, Henry Hathaway) film erigit en contra els errors institucionals i a favor de la fe del poble en una justícia que no provenia de qui havia d'administrar-la; l'informador McNeal (James Stewart) veia obstaculitzats els seus intents per aconseguir la salvació a la presó d'un innocent i comprovava de quina manera la seva victòria final no podia posar remei a tot el mal causat a la víctima i els qui l'envoltaven.

El reloj asesino (*The Big Clock*, 1948, John Farrow), El misterio de una una desconocida (*Chicago Deadline*, 1949, Lewis Allen) o Abandoned (1949, Joseph Pevney) completen una ràpida relació de títols imprescindibles.

Així doncs, cap a finals de la dècada dels quaranta, el periodista apareixia sovint en el cinema negre des de diferents òptiques.

### 3.2.3 La imatge del periodista en el cinema negre (1950-1959)

En la dècada dels anys 50 aparegué una visió crítica del periodisme en films dins del gènere negre o noir<sup>1</sup>, com **El gran Carnaval** (*Ace in the Hole*, 1951, Billy Wilder), on Kirk Douglas interpretava un violent i escrupolós fabricant de notícies o **Trágica información** (1952, *Scandal Sheet*, Phil Karlson), on Broderick Crawford exercia de criminal director d'un diari.

---

<sup>1</sup> El terme, sorgit a meitat de la dècada de 1940, ve de "*série noire*", nom donat per l'editor de l'editorial Gallimard Marcel Duhamel per referir-se a les novel·les d'autors nord-americans com Dashiell Hammett, Raymond Chandler o James M. Cain. Tota la col·lecció es caracteritzava pel color negre de les cobertes. Així doncs el terme va ser també adaptat al cinema dels anys 40 i 50 que presentessin similars característiques temàtiques i a partir d'aquí es van anomenar pel·lícules *noirs* o gènere negre o "*noir films*".

---



Mark Chapman (Broderick Crawford) a **Trágica información**

Al 1956 **Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*, 1956, Fritz Lang) va presentar les interioritats d'un diari i una gamma d'actituds individuals en el camp de la informació des de perspectives considerablement escèptiques: Allò que per damunt de tot importava era l'èxit professional.

El periodista tractat en aquesta època sovint tenia com a objectiu la recerca del descobriment de la veritat, amb risc de la pròpia vida.

Els professionals dels mitjans de comunicació de la vida real que feien el seu treball dia a dia a la televisió i a la ràdio es van fer populars. El públic podria veure a moltes persones darrere de les veus que confiaven en la ràdio.

Als espectadors els va agradar el que van veure i això va contribuir a la imatge positiva del públic del periodista com a celebritat-heroi. Això contrastaria amb el periodista anònim que perseguia a les persones per una història. Aquesta imatge del periodista anònim que assetja a celebritats i estrelles de cinema o televisió s'arrelarien en la consciència pública a través de constants repetitives.

En els propers anys, les sèries de televisió, les mini-sèries i les pel·lícules de la setmana tindrien molta més influència en la percepció del públic dels informadors que qualsevol cosa vista en els teatres. Però la imatge del periodista en pel·lícules americanes, vistes repetidament en la petita pantalla, encara exerciria una enorme influència.

Per altra banda, les localitzacions més utilitzades en el films dels anys 50 són: Les redaccions dels diaris, els estudis, els platons de televisió, és a dir, els llocs típics de treball dels professionals de comunicació i els mitjans de transport que els porten fins a les notícies.

A la dècada de 1950, els periodistes representats al cinema van aconseguir el seu punt més baix: van ser ignorats, convertits en homes fets a si mateixos per l'estructura de poder o fins i tot en cíncics. El periodista com a vilà es va fer més fort en aquest període, ple d'arguments de sospites i temors sobre moltes institucions nord-americanes que es van donar per assentades en la dècada anterior.



Font: [www.lasmejorespeliculasdelahistoriadecine.com](http://www.lasmejorespeliculasdelahistoriadecine.com)

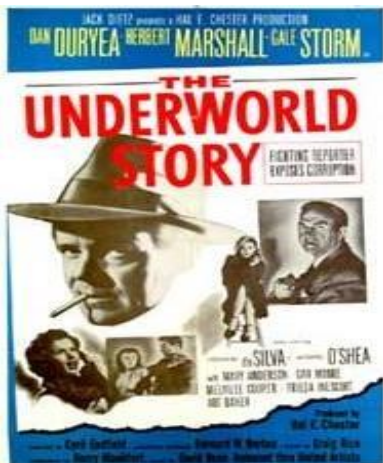
El cínic periodista Charles Tatum (Kirk Douglas) a **El gran carnaval** (*Ace in the hole*, 1951, Billy Wilder)

## 5. Investigació de camp

### 5.1 Anàlisi individual

#### 5.1.1

Títol original:	<i>Underworld Story</i>
Títol de la estrena al nostre país:	Historia del Hampa
Any:	1950
Director	Cy Endfield
Productora	United Artists
Productor	Hal E. Chester
Guió	Henry Blankfort Adaptació: Cy Endfield
Duració	91 minuts, Blanc i negre
Data d'estrena als Estats Units	26 juliol de 1950
Intèrprets:	Dan Duryea (Mike Reese) Herbert Marshall (E.J. Stanton) Gale Storm (Catherine Harris) Howard Da Silva (Carl Durham) Michael O'Shea (Ralph Munsey) Mary Anderson (Molly Rankin)
<b>Sinopsi:</b>	Després de ser acomiadat del diari on treballa, Mike Reese es fa soci d'un petit rotatiu de províncies on intenta posar en pràctica els mètodes de la premsa de la gran ciutat. Un assassinat en el qual està embolicat un magnat de la premsa serà l'oportunitat perfecte per als seus plans.



El film, com el seu títol indica explícitament, aprofundeix en els ambients i personatges prototípics dels baixos fons.

L' editor de diaris E.G Stanton (Herbert Marshall) intenta dirigir la sospita cap a un home innocent per salvar al seu fill de pagar per un crim. Però el periodista Mike Reese (Dan Duryea) lluita per desfer la malifeta i intenta posar en pràctica els mètodes de la premsa de la gran ciutat.

Un periodista sense escrúpols publica en el diari on treballa, que un confident és a punt de declarar contra diversos mafiosos. Tant els seus companys de professió, per raons ètiques, com el departament de policia, desaproven aquesta decisió i el periodista és acomiadat del diari.

*Underworld Story* està dirigida pel realitzador anglès Cy Endfield, un antic guionista de ràdio que va arribar a Hollywood al 1941 i no va trigar a marxar de la meca del cinema, precisament en el mateix any en què va realitzar aquesta pel·lícula, a causa de les seves suposades simpaties comunistes. Aquest film s'ha vist al llarg del temps com una despietada crítica a la caçera de bruixes, a més de suposar un retrat de l'ambient corrupte i els seus vincles amb la delinqüència i la corrupció política.

El fet de saltar-se la llei, denunciant amb cruessa la premsa sensacionalista, és recurrents al llarg de tot el metratge. Davant la situació de criminalització que recau en Molly Rankin (Mary Anderson), una dona afirma: "*Hem de ser més lliberals*" o frases com: "*Respostes com aquesta ens porten*

a la caçera de bruixes" són premonitòries enfront de la imminent guillotina de llibertats encoratjada pel senador Joseph Mc Carthy, que va donar origen al maccarthyisme.<sup>1</sup> El periodista Mike Reese escriu un article publicat amb el beneplàcit dels seus superiors, que provoca l'assassinat d'un mafiós i desavinences amb el fiscal encarregat del cas. L'adéu més amable el rebrà quan li suggereixin anar a viure a una altre ciutat. Finalment anirà a parar al diari provincià *The Day Sentinel*, com a soci de Cathy Harris (Gale Storm). Acceptarà un préstec poc clar i s'involucrarà en la defensa de Molly, presumpta assassina de la nora d'un magnat de la premsa, E.J. Stanton (Broderick Cradword).

A partir d'aquest moment passem de la hipocresia social fins a la gran mentida. El mateix protagonista és membre de l'engranatge d'un sistema on els plats trencats han de ser pagats per algú, i seran els seus caps els qui ho facin.

Corrupció, premsa, mitjans de comunicació, justícia, societat, crim, màfia formen un engranatge perfecte que mostren no solament el concepte de premsa groga,<sup>2</sup> sinó també qüestions de raça i classe social, doncs els Stanton conspiren per posar al *Day Sentinel* fora del negoci quan Mike Reese vol defensar la innocència de Molly, utilitzant els seus contactes de classes altes perquè les empreses locals deixin de publicitar el diari.

---

<sup>1</sup>Un dels períodes més infausts de la història del cinema està directament relacionat amb el desafortunadament conegut senador Joseph McCarthy. Va ser el principal promotor d'una implacable campanya contra el comunisme, en defensa dels valors americans. Durant els seus anys de mandat, que van des del 1947 al 1957, en plena Guerra Freda; es va dur a terme una persecució a tot aquell que no demostrés lleialtat absoluta al govern nord-americà. D'aquesta manera es va passar a denominar com maccarthisme totes aquelles mesures governamentals que coarten les llibertats dels ciutadans en favor d'una suposada seguretat nacional o preservació d'uns valors determinats. També es va dir a aquesta època, caçera de bruixes.

Font: <https://www.espinof.com/proyectos/el-i-mccarthismo-i-o-la-caza-de-brujas-en-hollywood>

<sup>2</sup> Premsa groga és aquell tipus de premsa sensacionalista que inclou titulars de catàstrofes i un gran nombre de fotografies amb informació detallada sobre accidents, crims, adulteris i embolics polítics. El terme es va originar durant la "batalla periodística" entre el diari *New York World*, de Joseph Pulitzer.

Font: [https://ca.wikipedia.org/wiki/Premsa\\_groga](https://ca.wikipedia.org/wiki/Premsa_groga)

En definitiva, aquest film és una crònica implacable de la premsa sensacionalista americana de principis dels anys 50 en relació amb un crim del que injustament es culpabilitza a una innocent i on trobem un dels protagonistes més subtils del cinema *noir*, un periodista cínic, manipulador i morbosament oportunista, amb una absència d'ètica que el portarà finalment a la renúncia de la professió.

*Underworld Story* s'avança al retrat periodístic dels inicis dels anys 50, però considero que el retrat del periodista no està definit amb suficient precisió com en films posteriors.



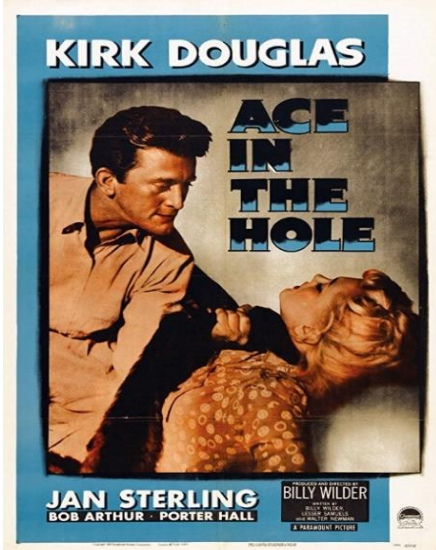
Font: [www.doctormacro.com](http://www.doctormacro.com)

El periodista Mike Reese (Dan Duryea)



5.1.2

<b>Títol original:</b>	<i>Ace in the hole</i>
<b>Títol de la estrena al nostre país:</b>	El gran carnaval
<b>Any:</b>	1951
<b>Director</b>	Billy Wilder
<b>Productora</b>	Paramount
<b>Productor</b>	William Schorr y Billy Wilder
<b>Guió</b>	Billy Wilder, Lesser Samuels y Walter Newman
<b>Duració</b>	111 minuts , Blanc i negre
<b>Data d'estrena als Estats Units</b>	Setembre de 1952
<b>Intèrprets:</b>	Kirk Douglas (Chuck Tatum) Jan Sterling (Lorraine Minosa) Robert Arthur (Herbie Cook) Porter Hall (Jacob Q. Boot) Frank Cady (Al Federber) Richard Benedict (Leo Minosa)
<b>Sinopsi:</b>	Charles Tatum és un periodista sense escrúpols amb una mala ratxa per culpa de l'alcohol. Es veu obligat a treballar en un diari local a Nou Mèxic. Quan un miner es veu atrapat en un túnel, veu l'oportunitat de tornar a triomfar com en els vells temps. El cas es converteix en tot un espectacle retardant el rescat de l'accidentat.



Inspirada en un fet real que va passar al 1927, al quedar l'explorador Floyd Collins atrapat 18 dies en una cova de Kentucky, ens trobem amb una de les reflexions més amargues i feridores que s'han fet mai sobre el periodisme groc, i del poder de manipulació de masses que fan de la mort un espectacle, on l'histerisme col·lectiu està al servei d'aquest *gran carnaval* del dòlar.

Aquest succés va atreure l'atenció de tot el país i un periodista encarregat de cobrir-ho va obtenir el premi Pulitzer. Perquè sí Pulitzer va ser l'inventor de la premsa sensacionalista, i fou el mateix que va lluitar pel control del tiratge de diaris. Juntament amb el magnat William Randolph Hearst, que va iniciar la premsa groga, basada en la invenció descarada de notícies, per contrarestar l'èxit d'aquest premi.

*Ace in the hole* va ser la primera pel·lícula on el director austríac Billy Wilder va ser a la vegada guionista, director i productor. El film tracta sobre un periodista ambiciós que troba la història de la seva vida i no dubta a explotar-la en el seu benefici. Però Wilder va voler anar més lluny sobre la història d'un periodista sense escrúpols, i va voler tractar la cara més desagradable de la cultura i la societat americana, explicant una història d'immoralitat amarga, molt avançada per a la dècada dels 50.

D'aquesta manera, el director descriu al personatge de Chuck Tatum com un periodista que travessa una mala ratxa a causa de la seva addicció a l'alcohol, i dels seus mètodes poc ètics, i que s'ha vist obligat a abandonar la meca del periodisme a Nova York, per treballar en un petit diari de Nou Mèxic, concretament en Alburquerque.

És llavors quan, de casualitat, es topa amb la història que canviarà la seva situació professional, ja que descobreix que un indi de la zona fronterera amb Mèxic, Leo Miñosa, que s'ha quedat atrapat en una cova minera on buscava restes arqueològiques que poder vendre a la seva botiga. Tatum de seguida enfoca la notícia per ressaltar el costat humà de la mateixa i atorgar l'espectacularitat necessària que el converteixi en un gran periodista.

Tatum potència la tragèdia en benefici propi, allargant el rescat de convivència amb el xèrif de la localitat i la dona de Miñosa, amant dels diners fàcils, i atrapada en una vida que no desitja.

Ens trobem davant una aguda crítica al periodisme sensacionalista, i al seu vessant més negatiu, la premsa groga, però Wilder va més enllà i critica en aquesta pel·lícula la doble moral americana, que converteix la desgràcia d'un pobre home en l'entreteniment de tota una societat, arribant fins a aixecar una fira ambulat al voltant de la cova on es troba atrapat Leo Miñosa, i convertint el lloc en un centre de peregrinació per a molts viatgers i turistes. El terme *circ mediàtic* no existia en l'època en la qual Wilder rodava, i no obstant això, és un terme al que tots estem acostumats en l'actualitat.

Per a Tatum conceptes com l'ètica, el rigor, l'objectivitat i tot el que s'aprèn a la facultat no serveix per a res. Per als periodistes com ell, que no han trepitjat una escola en la seva vida, però es coneixen la professió amb detall, els escrúpols no expliquen a l'hora d'aconseguir una bona exclusiva.

Ell mateix es ven amb un eslògan que diu molt de la seva professionalitat: "*Sé tractar tot tipus de notícies i si no n'hi ha, mossego a un gos*".

Segons Tatum, una notícia que s'ha repetit fins a la sacietat, només ho és, si transmet un missatge, un contingut, essencialment negatiu: "*Les bones notícies no són notícies*", assenyala, just després d'asseverar que "*les males notícies venen més*".

De la mateixa manera, el diari o el reportatge no guarda cap valor per Tatum més enllà de ser un mitjà per aconseguir l'èxit, circumscrit aquest als valors suprems de la societat de consum: Obtenir prestigi professional i, sobretot, guanyar diners. *El diari no és més que un producte perible que l'endemà només serveix per embolicar peix*, recorda Tatum a un altre moment de la pel·lícula.

Com un objecte de consum més de la societat capitalista, *l'objectiu principal d'una història és ser venuda juntament amb una hamburguesa i un refresc*, com repeteix ell mateix. Però on el protagonista -i Wilder, a través d'ell expressa la seva visió més descarnada de l'opinió sobre l'essència del periodisme: Afrontar un dels seus temes fonamentals: La relació dels fets amb la veritat.

Tatum sap com a informar i emocionar, però, desinformant i manipulant emocions, no deixant que el receptor les generi pel seu compte: D'una banda, s'incita a l'espectador, se li crea la necessitat de saber alguna cosa i se li nega la resposta immediata, se li dona la informació, retardant el desenllaç en el temps.

Billy Wilder subratlla amb encert que els ciutadans corrents que acudeixen en massa al lloc són tan culpables com els mitjans de comunicació.

El vilà principal de *El Gran Carnaval no és Charles Tatum* (una de les millor interpretacions de Kirk Douglas) sinó la fam del públic per la informació escabrosa i el sensacionalisme.

D'aquí l'actualitat de la pel·lícula, imperible i reveladora, com tots els relats que afronten els temes essencials de les relacions humanes.

Una de les escenes més reveladores és quan Chuck Tatum arriba ferit de mort a la redacció del diari, després d'haver forcejat amb l'esposa de Miñosa, clavant-li unes tisores en defensa pròpia. La càmera se situa arran de terra mirant a Tatum en un extrem contrapicat.

És llavors quan Tatum cau cap a la càmera i es desploma mort, copejant-se el cap en el sòl i a tan sols uns centímetres de la lent. Finalitzar la pel·lícula amb un mort en primeríssim primer pla és d'una audàcia mai vista fins a principis dels anys 50.

La premsa de l'època va criticar durament la pel·lícula de Wilder, perquè es va veure cruelment reflectida en ella, i la va titllar d'anti-americana; un fet que encara avui resulta contraproductiu, però en la dècada de los 50 encara ho va ser molt més.

Curiosament, la pel·lícula va obtenir un extraordinari acolliment a Europa, on va aconseguir el Premi especial del Jurat de la Mostra de Venècia Wilder, fidel a si mateix, li va contestar a un periodista anys després "*Que es fotin tots, és la millor pel·lícula que he fet mai*".<sup>1</sup> I raó no li faltava, perquè segueix tan vigent o més que quan es va estrenar, i la seva denúncia social és perfectament aplicable a la societat mediàtica actual.

Wilder ens ha dit<sup>2</sup> que *és el relat del periodisme i del cinema -una mentida brillantment explicada- però sobretot qui som realment nosaltres i com se'ns manipula.*

Com a conclusió de l'anàlisi d'aquest llargmetratge podem indicar que el periodista, que va començar sent el motor de la immoralitat es convertirà, a mesura que avanci la narració, en un mirall de la corrupció generalitzada d'una societat podrida.



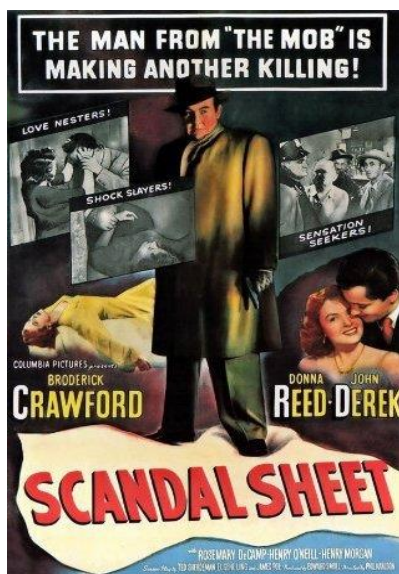
Font: [www.doctormacro.com](http://www.doctormacro.com)

Lobby-card de "El Gran Carnaval" (*Ace in the hole*, 1951, Billy Wilder)

1, 2 Crowe, Cameron (2000): *Conversaciones con Billy Wilder*. Madrid, Alianza:2003

### 5.1.3

<b>Títol original:</b>	<i>Scandal Sheet</i>
<b>Títol de la estrena al nostre país:</b>	Trágica Información
<b>Any:</b>	1952
<b>Director</b>	Phil Karlson
<b>Productora</b>	Motion Picture Investors / Columbia Pictures
<b>Productor</b>	Edward Small
<b>Guió</b>	Ted Sherdeman, Eugene Ling y James Poe. Novela: Samuel Fuller
<b>Duració</b>	82 minuts , Blanc i negre
<b>Data d'estrena als Estats Units</b>	16 gener de 1952
<b>Intèrprets:</b>	Broderick Crawford (Mark Chapman) Donna Reed (Julie Allison) John Derek (Steve McCleary) Rosemary DeCamp (Charlotte Grant) Henry O'Neill (Charlie Barnes) Harry Morgan (Biddle)
<b>Sinopsi:</b>	L'ambiciós editor d'un diari veu el seu èxit amenaçat amb el retorn de la seva exdona, a la qual va abandonar vint anys enrere. Després de matar-la involuntàriament, es troba amb que els seus millors periodistes s'ocupen d'investigar el cas.



La pel·lícula arrenca amb el plànol general de la rotativa d'un diari, el *New York Express*, i a continuació veiem una primera pàgina d'un diari on s'insereix el títol original en majúscules : *SCANDAL SHEET*.

Aquestes dues imatges i les que segueixen, en les quals es mostra la resta dels crèdits, adverteixen a l'espectador que l'acció estarà protagonitzada per periodistes.

El co-protagonista, Mark Chapman (Broderick Crawford), és un altre dels grans vilans del periodisme de successos representat al cinema americà dels anys 50. La seva manera de dirigir el diari *New York Express*, antany un diari respectable, enutja als accionistes, però els dividends no donen lloc a discussions. No obstant això, Chapman és víctima del seu propi invent. Comet un assassinat i el seu millor periodista, Steve McCleary (John Derek), es llança després a investigar el cas.

La situació comporta dues ironies. Primera: Si Chapman no hagués ensenyat a Steve tots els trucs del negoci, el cas s'hagués tancat com un accident. Segona: Conforme progressen les recerques, les xifres de vendes es disparen. El director està dividit. Si el capturen, la seva destinació és la cadira elèctrica, però al mateix temps no pot evitar sentir-se orgullós de l'excel·lent treball que està duent a terme algú que és gairebé un fill per a ell. Descobert, li confessa la veritat i inclús li dona instruccions sobre com ha d'aparèixer a la primera pàgina del diari de l'endemà.

L'origen de la pel·lícula es troba en una novel·la escrita al 1944 per Samuel Fuller. El director recreava a *The Dark page* les seves experiències juvenils com a redactor de successos.



I encara que Fuller no va quedar molt content amb l'adaptació de Karlson , el resultat és una veraç descripció dels ambients periodístics i al mateix temps un dur al·legat contra la premsa groga imperant en certs diaris americans de l'època.

El diari està apunt de fer fallida i el seu director Mark Chapman imposa portades i grans titulars donant al lector el que més li agrada, però al final es converteix en víctima del seu propi sensacionalisme.

Encara que Sammuel Fuller no estigués molt d'acord amb aquesta adaptació cinematogràfica , el film resulta bastant fidel a la trama de la novel·la, Karlson no obstant la va suavitzar, això sí, el personatge de l'editor , reconvertit en Mark Chapman a la pel·lícula.

En el llibre, resulta més virulent en la seva doble personalitat, la d'assassí i bigam, en contrast amb la de periodista treballador i pare de família.

*Scandal Sheet* ens mostra un món periodístic sense artificis. És tracta d'una pel·lícula que no amaga la seva postura crítica cap a un periodisme exempt d'ètica, com demostra que els seus dos personatges masculins principals que estan oberts al que sigui amb tal d'aconseguir els seus objectius professionals.

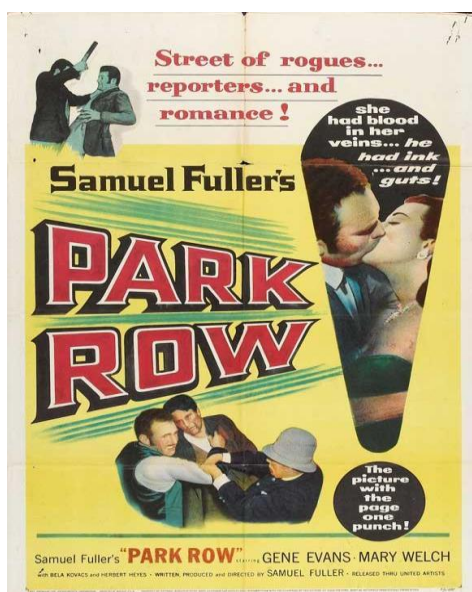
Troben una forta crítica a la premsa sensacionalista que pretén vendre les notícies sigui com sigui amb uns impactants titulars o també troben periodistes i fotògrafs que es volen anticipar a la pròpia policia.

D'acord amb les directrius del que és políticament correcte, aquells que conserven un punt de referència ètic, són finalment recompensats, mentre que aquells que han traït, que s'han aprofitat d'ell per ascendir social i econòmicament, passant per sobre de límits, valors i drets (especialment el dret a la llibertat d'informació, però també de la consegüent obligació d'oferir una informació veraç), es veuen ineludiblement penalitzats amb el major dels càstigs, no sense abans reconèixer el seu error i immolar-se voluntàriament provocant la seva autodestrucció (la censura no veia amb bons ulls el suïcidi, això doncs molts finals d'aquest tipus solien disfressar-se de morts violentes auto induïdes.

El realitzador Phil Karlson pren així el fet criminal com a pont per fer un retrat corrupte amb uns personatges cínic i desencantats que pronuncien uns diàlegs aguts i plens d'amarg sarcasme i denuncia el tipus de premsa que fa espectacle del dolor i les misèries alienes, així com dels professionals que fan d'ell el seu mitjà de vida i ascens social. En aquest punt és important el personatge de Charlie Barnes (Henry O'Neill), el vell periodista alcoholitzat, que fa anys va ser guanyador del Premi Pulitzer, i que s'ha vist arraconat i arruïnat a causa de l'excessiva proliferació d'aquest periodisme que no respecta les regles, que aparta als veterans cronistes en el treball de carrer, als experts en els articles de fons ben treballats i resolts, i cerca costí el que costí l'impacte ràpid i l'oblit vertiginós a cop de titular. El fet transcendental, l'atzarosa troballa per Charlie de les proves que poden desemascarar a Chapman, i el seu tràgic final, respon igualment a aquesta imatge d'una premsa responsable, pilar de la democràcia i dels drets i llibertats dels ciutadans, que ha sucumbit a les mans del sensacionalisme i la improvisació, del guany fàcil i del desprestigi de la professió periodística.

5.1.4

Títol original:	<i>Park Row</i>
Títol de la estrena al nostre país:	NO S'HA ESTRENAT
Any:	1952
Director	Samuel Fuller
Productora	Samuel Fuller Productions / United Artists
Productor	Samuel Fuller
Guió	Samuel Fuller
Duració	83 minuts , Blanc i negre
Data d'estrena als Estats Units	24 febrer de 1952
Intèrprets:	Gene Evans (Phineas Mitchell) Mary Welch (Charity Hackett) Bela Kovacs (Ottmar Mergenthaler) Herbert Heyes (Josiah Davenport) Tina Pine (Jenny O'Rourke) George O'Hanlon (Steve Brodie)
Sinopsi:	A la fi del segle XX a Nova York a la zona de <i>Park Row</i> es crea el periodisme independent amb l'objectiu d'enfrontar-se contra el periodisme controlat per interessos econòmics. La lluita per la llibertat d'expressió i la fundació dels Estats Units es complementen en la trama.



El títol del film fa al·lusió a la zona on s'ubicaven a finals del segle XIX les oficines dels rotatius a Nova York, i és tot un al·legat a la llibertat de premsa en majúscules.

Es centra en la història de Phineas Mitchell (Gene Evans), el millor periodista de la ciutat. Fart d'aguantar intimidacions, deixa el diari on treballa i funda un de nou: *The Globe*. Seguint les seves indicacions es construeix la primera linotípia, però un grup de desaprensus entren i destrueixen la maquinaria. Per primer cop, Mitchell es dona per vençut i s'aboca a la beguda per consolar-se.

Quan recupera el sentit descobreix que la severa directora del diari de la competència, Charity Hackett (Mary Welch) entén el periodisme de manera contrària a Mitchell, que ha accedit a imprimir *The Globe* a les seves instal·lacions.

El realitzador Samuel Fuller va pretendre retre amb aquest film un sincer homenatge a un ambient que ell va conèixer personalment.

A partir del 1924 va treballar com a *copy-boy*<sup>1</sup> en diversos diaris de Nova York i als disset anys era considerat com un dels millors especialistes de la crònica negra.

Ell mateix recorda<sup>2</sup> que els articles que més li agradaven escriure eren aquells en què s'havia d'indagar en històries que implicaven un perill per elles mateixes i, en una ocasió, va arribar a publicar els noms d'una sèrie de membres del Ku Klux Klan<sup>3</sup> compromesos amb una sèrie d'assassinats.

---

<sup>1</sup> Un *copy-boy* era un treballador jove i subaltern en un diari. El treball implicava prendre històries mecanografiades d'una secció d'un diari a una altra.

Amb l'adveniment de noves tecnologies editorials i impressores, la posició està gairebé extinta, però en les dues primeres dècades després de la Segona Guerra Mundial, la majoria dels editors de diaris mitjans i grans als Estats Units encara consideraven que els seus copiadors eren indispensables per "tirar endavant el diari". El lloc també va ser considerat com un important punt d'entrada per a aspirants a periodistes, molts dels quals van tenir el seu inici com a *copy-boys*.

<sup>2</sup> Peary, Gerald. *Interviews with Samuel Fuller*. Autoedició :2012.

<sup>3</sup> El nom de Ku Klux Klan va ser utilitzat per diverses organitzacions extremistes del segle XIX als Estats Units, les quals van promoure la xenofòbia i la superioritat de la raça blanca. A més d'homofòbia, racisme i anticomunisme, és caracteritzaven per la utilització de violència i la intimidació com a tècnica d'intimidació cap a les persones que eren mal vistes per ells.

A partir de la concepció que "*allò que era bo per un reportatge periodístic també ho era per fer una pel·lícula*", però, tot i tenir un punt de partida fictici, és a *Park row* on Fuller mostra amb més claredat no tant els mecanismes del funcionament de la premsa com la naturalesa del periodista. Tot i ser un dels films menys coneguts de la filmografia de l'autor de *Corredor sin retorno* (*Shock corridor*, 1963, Samuel Fuller) —un altre film sobre els límits ètics de l'exercici del periodisme— *Park Row* figura entre els seus favorits.

Abans dels crèdits inicials apareixen en lletra petita els noms dels 1772 diaris nord-americans que s'havien editat fins a 1951. Tots aquests rotatius són els protagonistes d'aquesta història dedicada al periodisme nord-americà, se'ns informa a través d'una veu en *off*.

*Aquest és el carrer de Phineas Mitchell*, ens diu el narrador, que és el mateix que afirma que és el carrer de Pulitzer, Brisbane o del propi Fuller. Mitchell comença a caminar sense deixar de llegir el diari. La càmera el segueix en *travelling* passant per davant de les redaccions del *Star*, *Times*, *Herald*, *EveningPost* i altres diaris, mentre apareixen i es consumeixen ràpid els crèdits del film. Aquest moviment de càmera anuncia la posada en escena de la pel·lícula.

Des del punt de vista estilístic, l'escriptura de la premsa diària es correspon amb l'escriptura de la càmera, les formes tipogràfiques són els *travellings*, la impressió en tinta és el revelat químic de la pel·lícula impresa. La idea primigènia i liberal de la premsa s'expressa sobretot amb la planificació, més que amb els actors, el diàleg o la lògica utilització del blanc i negre.

Fuller sintetitza admirablement el naixement de la premsa lliure i compromesa amb el seu temps, que busca les notícies i, quan no les troba fàcilment, sap crear-les. Així arrenca la primera edició de *The Globe*. El periodista-editor reflexiona amb aquesta frase "*Els fets produeixen notícies, les notícies produeixen circulació i la circulació produeix la publicitat*". Steve Brodie pregunta què ha de fer per sortir en el diari en el qual escriu Phineas. El li suggereix que es tiri al riu des del pont de Brooklyn. Brodie ho fa, i surt il·lès. Torna xop al bar, sense saber que mentre realitzava la seva proesa, Phineas s'havia enfrontat a Charity i aquesta va decidir acomiadar-lo.

En la llista d'homenatges que rendeix Fuller en la pel·lícula, Mergenthaler i Pulitzer ocupen un lloc privilegiat. Phineas Mitchell és una mescla de diversos periodistes il·lustres, de Hornee Greeley, el fundador del *New York Tribune*, i Arthur Brisbane, però l'activitat més important que emprèn Phineas en el film, el finançament del pedestal de l'Estàtua de la Llibertat, està directament inspirada en Pulitzer.

Pel que fa a Mergenthaler, és l'únic personatge de la pel·lícula que apareix amb el seu nom real. A aquest inventor i rel·lotger alemany, instal·lat a Estats Units en 1872, es deuen els principis de la linotípia, i Fuller li dedica un parell de seqüències en les quals queda clara la seva admirativa postura per qui, inventant la linotípia, va fer un pas de gegant en la història de la comunicació.

Res hauria estat el mateix sense els enginys tipogràfics de Gutenberg ni les idees de Pulitzer, però en l'engranatge de la cadena periodística, des dels successos i les notícies fins als tallers d'impressió, la figura de Mergenthaler, un home idealista, un dels molts emigrants europeus que conformen el grup de Phineas, l'inventor que deixarà la seva màquina per a la llibertat d'expressió, gràcies al seu revolucionari invent, pacientment dissenyat i retocat en la solitud del seu treball diari, aliè a l'activitat generadora de notícies dels carrers, el diari de Phineas podrà ser el que el seu editor va imaginar un dia.

*Park Row* és un gran homenatge a la premsa nord-americana en que el protagonista Phineas Mitchell crea la pròpia teoria "La premsa es bona o dolenta depenent de la personalitat d'aquells que la dirigeixen, doncs tal com diu Laviana<sup>1</sup>, un gran periodista i un director com és Samuel Fuller, va voler retre homenatge als pioners de la premsa i oferir una moralina per al futur: Per sobre de les rivalitats, sempre estarà la llibertat de premsa".

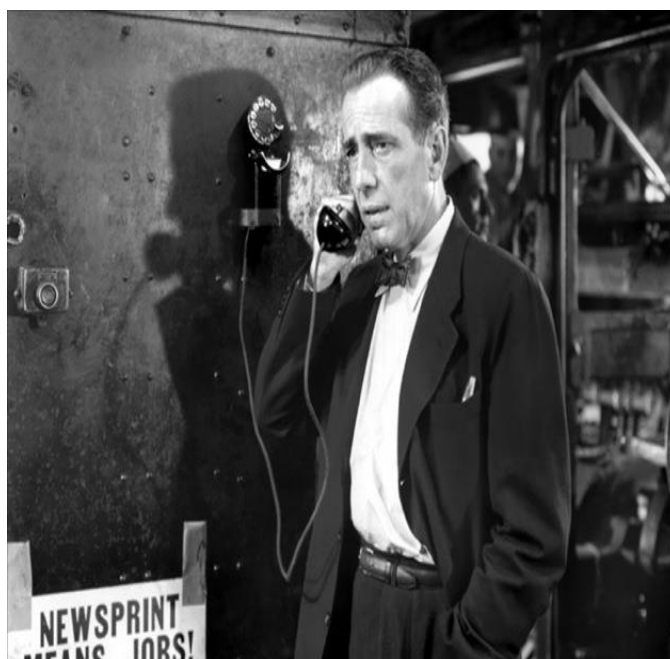
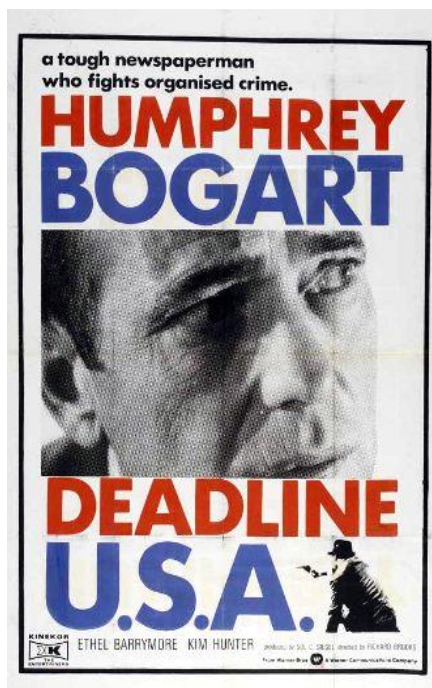


Phineas Mithchell (Gene Evans) i el linotip

<sup>1</sup>Laviana, J.C. *Los chicos de la prensa*. Nickel Odeon:2006

### 5.1.5

<b>Títol original:</b>	<i>Deadline USA</i>
<b>Títol de la estrena al nostre país:</b>	El cuarto poder
<b>Any:</b>	1952
<b>Director</b>	Richard Brooks
<b>Productora</b>	Twentieth Century Fox
<b>Productor</b>	Sol C. Siegel
<b>Guió</b>	Richard Brooks
<b>Duració</b>	87 minuts , Blanc i negre
<b>Data d'estrena als Estats Units</b>	8 agost de 1952
<b>Intèrprets:</b>	Humphrey Bogart (Ed Huteson) Ethel Barrymore (Margaret Garrison) Kim Hunter (Nora Huteson) Ed Begley (Frank Allen) Warren Stevens (George Burrows) Paul Stewart (Harry Thompson)
<b>Sinopsi:</b>	El diari <i>New York Sentinel</i> és venut pels seus amos, mentre que el seu editor Ed Huteson treu a la llum els tèrbols negocis d'un important cap de la màfia.





Ens trobem davant d'una de les definicions més acurades de la personalitat que el cinema negre dels anys 50 ha atorgat al periodista-investigador: L'ambició de poder, la competitivitat per un lloc de rellevància, la cobdícia per ser el primer. En aquesta pugna, poques vegades neta i professional, caminen els tres aspirants al càrrec de director general del *New York Sentinel*, i per aconseguir-ho, el seu cap els encomana convertir-se en policies i trobar al temible "assassí del llapis de llavis" que tornarem a veure de manera ben diferent a *Mientras Nueva York Duerme* (*While city sleeps*, Fritz Lang, 1956).

Planteja doncs el dilema del director d'un diari situat davant l'alternativa de jugar la carta sensacionalista que li exigeixen els seus nous propietaris o bé avançar a través de la reivindicació de la veritat com a norma bàsica en el joc de la democràcia.

Aparentment sobrecarregat de diàlegs (en una tendència pròpia del cinema nord-americà dels anys cinquanta), el film diversifica també, ben aviat, tots els seus punts de vista. Ja sigui en el terreny temàtic, amb la inclusió del tema relatiu al paper de la premsa durant una campanya electoral, o en la seva adscripció als gèneres, oscil·lant entre els codis propis del cine negre i les regles del melodrama. En el primer aspecte, Brooks va voler reforçar la consistència del seu personatge —portador del seu propi ideari humanista— amb la solidesa de Humphrey Bogart, un actor carismàtic en el gènere policíac que aquí encarna un paper més proper a la integritat moral que als seus anteriors personatges característics de la sèrie negra.

Brooks va realitzar **El cuarto poder** en plena ofensiva política del senador Joseph Mc Carthy, implicat en el recolzament de la campanya presidencial en què van sortir elegits Eisenhower president i Nixon com a vice-president. Potser per aquest motiu van coincidir a Hollywood diversos films sobre el paper polític de la premsa com **El gran carnaval** (*Ace in the hole, 1951*, Billy Wilder) o **Trágica información** (*Scandal Sheet, 1952*, Phil Karlson) , analitzats anteriorment, que contrasten amb el retrat idealista d'Ed Huteson que, al final del film, il·lustra amb un gest eloqüent el triomf de la dignitat sobre la corrupció.

Bogart interpreta a la perfecció a un director d'aquest diari desnonat, fent seu el discurs humanista de Brooks en el seu enfrontament contra tot el que és corrupte i ambiciós en el treball diari, i per extensió , del seu país.

El film es va convertir en una aposta per un tipus de producte més liberal que intentava denunciar la corrupció, lligant aquest cop premsa i gangsterisme.

La redacció del *New York Sentinel*, busca la rigorositat i les notícies d'autèntic interès, allunyant-se de la morbositat comercial, els xafardejos i la premsa groga, , tan present en els films analitzats. Un plantejament i confrontació de plena actualitat , que ja es donava en els anys 50.

El periodisme de debò es veu amenaçat pel sensacionalista, diaris que es basen en les notícies de successos, i la premsa groga, en un periodisme més superficial però de major èxit, un periodisme del que s'allunya completament el *New York Sentinel*.

*Deadline USA* és una reivindicació al periodisme veritable, un periodisme que sembla gairebé mort o agonitzant, el periodisme imprescindible en una sana democràcia, amb una mirada esperançada en la seva pervivència.

*El periodisme ètic, aquest que ja no es porta.* Impressionant la frase que Ed Huteson dirigeix a un dels seus empleats: *Aquí es recolza o no es recolza a un candidat sobre la base de la seva capacitat, no sobre la base de la ideologia que representa.* I així és com es defensa la veritat i l'autèntica llibertat de premsa.

El diari que surt en aquesta pel·lícula està a punt de desaparèixer i el seu director té molt clara quina és la seva obligació: Realitzar una última edició amb el rigor que ha caracteritzat al veritable periodista. Sense obviar opinions, contraposant unes contra altres i oferint proves que estan dient la veritat. Sense cedir a pressions de xantatgistes de baixa estofa que volen dominar el que es diu per poder controlar el que es fa.

L'escena del judici en la qual Ed Huteson emfatitza el periodisme independent i honest i, en els darrers minuts l'escena en la que parla per telèfon amb Thomas Rienzi com a resposta a les seves amenaces li fa escoltar el so de la rotativa, constitueixen tot un cant a la llibertat de premsa.

Brooks emfatitza en aquesta obra la importància que la societat ha de concedir al fet de tenir una premsa lliure que no es deixi emmordassar, però alerta a més d'un fenomen que, mig segle després, torna a cobrar una indubtable actualitat: La concentració de mitjans en unes poques mans, i l'afectació que això suposa per al pluralisme i la independència dels mateixos.

### 5.1.6

<b>Títol original:</b>	<i>The turning point</i>
<b>Títol de la estrena al nostre país:</b>	Un hombre acusa
<b>Any:</b>	1952
<b>Director</b>	William Dieterle
<b>Productora</b>	Paramount
<b>Productor</b>	Irving Asher
<b>Guió</b>	Warren Duff (Historia: Horace McCoy)
<b>Duració</b>	85 minuts , Blanc i negre
<b>Data d'estrena als Estats Units</b>	15 novembre de 1952
<b>Intèrprets:</b>	William Holden (Jerry McKibbon) Edmon O'Brien (John Conroy) Alexis Smith (Amanda Waycross) Tom Tully (Matt Conroy) Ed Begley (Neil Eichelberger) Danny Dayton (Roy Ackerman)
<b>Sinopsi:</b>	El fiscal del districte emprèn accions contra el sindicat del crim, però la màfia té a molta gent sota el seu control a la ciutat. Aquest es veurà assistit pel periodista Jerry McKibbon en una tasca gairebé impossible d'afrontar.



El periodista Jerry McKibbon (William Holden) s'uneix a l'advocat defensor John Conroy (Edmond O'Brien), que encapçala una comissió criminal. Reuneixen proves per demostrar que Ed Begley controla un sindicat criminal local. En un moment donat, Begley ordena que es cali foc en un edifici d'habitatges que conté registres criminals, un acte que provoca la mort de dotzenes d'inquilins. Mentrestant, els dos herois competeixen per l'afecte d' Amanda Waycross (Alexis Smith). El periodista entra en un parany en combat de boxa i, abans que l'ajuda arribi a temps, és tirotejat per un dels socis de Begley.

L'investigador/periodista interpretat per William Holden passa gradualment de cínic a màrtir - inevitablement sobrepasa aquest límit que separa als periodistes de la vida real dels periodistes cinematogràfics i acaba morint heroicament.

El tema central és la lluita contra el crim i, per extensió, la corrupció del sistema i la integritat d'alguns dels personatges com el fiscal del districte, John Conroy (Edmond O'Brien), que emprèn la seva lluita particular contra el sindicat del crim i contra el control que exerceix sobre molts funcionaris, des de jutges fins a veterans policies, entre ells el seu propi pare.

El guió de Warren Duff està basat en fets reals, en honor d'una propaganda dels procediments legals nord-americans de lluita contra el crim organitzat.

El film és ple de girs que afecten a la integritat d'uns i la corrupció d'uns altres, rodada en temps del maccarthisme sense tindre que recórrer a discursos

explícits en relació al tema. Tot està molt clar, però alhora resulta suggerit, de manera que la pel·lícula no cau mai en la demagògia fins i tot en presentar a un personatge tan idealista, tan d'una peça, com l'encarnat per Edmond O'Brien, i també sense recórrer al clixé en mostrar al cap del sindicat del crim, Neil Eichelberger (Ed Begley), un gàngster-funcionari i la seva *tapadora* amb una lucrativa empresa de camions.

Un jove advocat idealista ha estat nomenat pel governador d'un Estat com a fiscal especial per dissoldre un poderós sindicat del crim. Allí es troba amb un vell amic que s'ha convertit en un periodista dur i cínic i junts desarticulen la organització que havia estat escanyant a la ciutat.

*The turning point* gira entorn al voltant de la lluita que un fiscal emprendreà contra un empresari que ha obtingut la seva fortuna no només dirigint una empresa de transports, sinó realitzant actes delictius creant tot un imperi. A partir d'aquí, i sempre amb aquesta premissa, som testimonis de totes les conseqüències d'enfrontar-se a algú tan poderós, amb una xarxa de corrupció que arriba fins a la policia. Edmond O'Brien dóna vida a dita fiscal, ajudat en certa mesura per un periodista que demostrarà la força del 4rt.poder.

---

1 La Comissió Kefauver es va celebrar entre 1950 i 1951. Va ser una sacsejada per al país, que va veure als mafiosos per la televisió prestant testimoniatge. També va treure material que enriquiria els detalls i la violència de les pel·lícules. El seu president Estes Kefauver, va publicar el llibre *Crime in America*. Per primer cop la Màfia va ser retratada públicament com una organització única, amb complicitats polítiques i una altra penetració en negocis locals.

Basada en una història d'un famós escriptor de sèrie negra de l'època: Horace McCoy, qui es va inspirar en les entrevistes reals de la Comissió Kefauver<sup>1</sup>, que va investigar les activitats d'organitzacions criminals als Estats Units d'Amèrica.

Una altra seqüència notable és l'audiència televisada estil Kefauver<sup>1</sup> que col·loca a Conroy i Eichelberger cara a cara. Clarament inspirada en les audiències de la vida real de 1950-1951, un *road-show* senatorial que va visitar una dotzena de ciutats i va ser vist a la televisió per trenta milions de nord-americans, els actors i càmeres recorden els esdeveniments reals de les imatges d'origen .

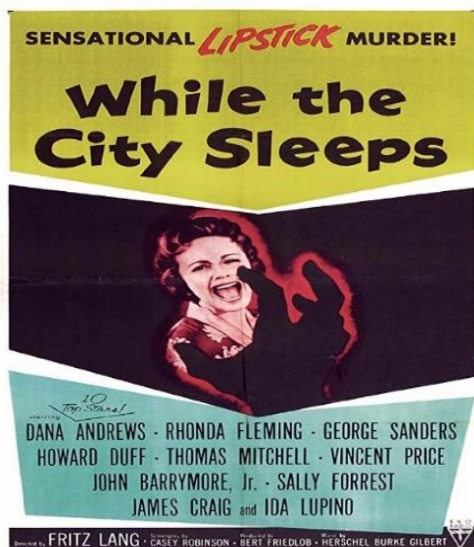
O'Brien, , juga dur, mentre que Begley sua, es retorça, s'encongeix d'espatlles i consulta al seu advocat, cobrint amb la mà el micròfon mentre veiem els flaixos de fons.

*The Turning Point* es beneficia d'una base real que s'adapta bé a l'atmosfera de principis de la dècada de 1950 (caos, paranoia, corrupció i fracàs de les institucions públiques).

Aquest film dirigit per William Dieterle no es cenyeix al punt de vista de Conroy, el característic personatge idealista, però bastant pragmàtic, que apareix en tantes pel·lícules progressistes de sèrie negra. També resulta decisiva la mirada que sobre tots els fets del relat exerceix Jerry McKibbon (William Holden), un periodista que creu en la causa de Conroy però, sobretot, creu en la seva causa, en la d'un periodisme que flirteja amb el liberalisme i el sensacionalisme a parts iguals.

5.1.7

Títol original:	<i>While the city sleeps</i>
Títol de la estrena al nostre país:	Mientras Nueva York duerme
Any:	1956
Director	Fritz Lang
Productora	RKO
Productor	Bert Friedlob
Guió	Casey Robinson (Novela: Charles Einstein)
Duració	99 minuts , Blanc i negre
Data d'estrena als Estats Units	30 maig de 1956
Intèrprets:	Dana Andrews (Edward Mobley) Rhonda Fleming (Dorothy Kyne) George Sanders (Mark Loving) Howard Duff (Burt Kaufman) Thomas Mitchell (Day Griffith) Vincent Price (Walter Kyne)
Sinopsi:	Mentre els periodistes del <i>The Sentinel</i> són a punt d'acabar l'edició, en els passadissos i despatxos es conspira per fer-se amb el control del diari. Mentrestant, un assassí es dedica a matar a dones joves deixant sempre un missatge escrit a la policia. En el diari comença una carrera per aconseguir l'exclusiva de la captura del principal sospitós.





El guió està basat en la novel·la *The Bloody Spur*, de Charles Einstein. El títol de la novel·la (pres de les paraules de Shakespeare: *The bloody spur of ambition, el sanguinolent esperó de l'ambició*, aparegudes a *Juli César*), i fa referència al color vermell, de la mateixa manera que el nom adjudicat al psicòpata homicida de dones.

Tres periodistes aspiren a dirigir un diari de Nova York anomenat *The Sentinel*. El seu editor obre un singular concurs professional: Nomenarà director a qui descobreixi a un psicòpata denominat "l'assassí del pintallavis", que aterra impunement a la ciutat.

És a través d'aquests 3 reporters d'un gran diari que Lang s'introdueix en les arrels de la moral occidental i descobreix que qualsevol maniobra és vàlida en per aconseguir el poder i els diners.

Aquesta situació de partida de la pel·lícula va ser utilitzada pel director alemany Fritz Lang per proposar una de les seves habituals reflexions sobre l'ètica i una societat de l'èxit en la qual tot val.

La seva història va ser enriquida per un fet real (Lang era un autèntic entusiasta de les cròniques de successos dels diaris i alguns dels fets que llegia els acabava utilitzant en els seus films) com per exemple un fet succeït a Chicago: Un criminal havia escrit en un mirall amb un pintallavis la frase: "Atrapin-me abans que torni a matar".

El *The Sentinel* ens es mostrat en un veritable exercici de dissecció, realitzat amb mà mestra.

Cada aspirant (Thomas Mitchell, James Craig i George Sanders) busca les seves pròpies fonts d'investigació per atrapar el criminal, amb l'objectiu de l'ascens professional dels periodistes, però dins del pessimisme que la pel·lícula destil·la sobre el caràcter de rampinya dels seus protagonistes.

Aquest film conté una descripció acurada de l'ambient on no hi ha ni un sol defecte que destacar, ni com a denúncia de la manipulació del poder dels mitjans de comunicació, ni com a descripció d' atmosferes familiars per la premsa de l'època.

*While the city sleeps* mostra clarament el descontentament del cineasta amb una societat encara traumatitzada per les conseqüències de la caçera de bruixes.

En aquest film se'ns mostra un nou tipus de redacció. Walter Kyne (Vincent Price) hereta un imperi mediàtic que inclou un diari, una agència de notícies i un canal de televisió. Els tres es concentren al mateix edifici, un enorme gratacel amb l'anagrama del grup (una 'K' gegant envoltada per un cercle de neó). De fet, els seus caps ocupen espais contigus en la mateixa planta. Els diferents despatxos es poden controlar fàcilment perquè tots estan proveïts de mampares de vidre que permeten observar el que succeeix a dins.

L'enfrontament afavorit pel magnat entre els homes que dirigeixen les tres branques de l'empresa amb prou feines es deixa veure en el lloc de treball, on tot succeeix sota el signe de la contenció. Algunes mirades de gairell o un subtil acostament a la recerca d'informació o aliances són el més que poden permetre's.

Lang no va voler realment fer una pel·lícula de suspens, ja que des de molt al començament del film sabem qui és el criminal doncs l'objectiu va ser retratar amb virulència els secrets de la premsa escrita i dels homes que la controlen , doncs és un autèntic 4rt.poder en l'Amèrica dels anys 50, i per extensió a tota una societat excessivament materialista, mostrant l'arribisme, la competitivitat i la paranoia social.

La malaltia mental de l'assassí ens és mostrada des d'un punt de vista patètic, que s'accentua en relacionar-se la cacera amb una pugna per l'ascens professional, social i econòmic.

Darrere d'un diari hi ha sempre un magnat, i darrere d'un periodista de successos hi ha sempre un magnat amb pocs escrúpols. El pare de tot» ells, William Randolph Hearst, que Orson Welles va rebatejar com Charles Foster Kane a *Ciudadano Kane (Citizen Kane ,1941)* ha deixat la seva marca indeleble en la figura que ha reflectit al llarg de tota la història del 7è.art.

Un dels més grans magnats del cinema el trobem també en aquest film. Es tracta del senyor Kyne, un gran empresari periodístic dels d'abans, encara que amb, similituds amb alguns actuals. És el propietari .del poderós monopoli Kyne Inc., un *trust* que agrupa un diari, una agència i una televisió.

Troblem al senyor Kyne postrat en el llit, envoltat per llargs rotllos de teletips acompanyat per una infermera rondinaire, que afronta la malaltia com un simple contratemps, ordena a tots els seus empleats que vagin a veure-li immediatament. Cal recordar que els editors nord-americans d'aquell moment usurpaven la seva funció al director.

*While city sleeps* posseeix la particularitat, probablement inèdita, de ser un film *noir* on el protagonisme no recau en policies o delinqüents, sinó en periodistes.

A més se'ns mostra, d'altra banda, tot un seguit de caràcters del periodisme d'aquest temps: Els professionals segueixen vestint rigorosament de vestit; les dones s'obren pas encara que segueixen sent una minoria (només el personatge interpretat per Ida Lupino trenca la monotonia d'una redacció d'aspecte grisenc i burocràtic), i la televisió ja ha cobrat un fort impuls, encara que no sembla apuntar encara el protagonisme en l'esfera mediàtica que aconseguirà només uns anys després.

El periodista interpretat per Dana Andrews repta al psicòpata a través de televisió: «*Vaig a dir-li unes quantes coses a l'assassí queia a cara*». «*La política ha entrat en una nova era: l'era de la televisió*». Els cineastes tampoc van romandre indiferents. Com a personatge, el nou mitjà era un filó (com posteriorment analitzaré al film *Slander* (Roy Rowland, 1957).

I actualment encara ho segueix sent. L'evolució dels seus continguts ha estat tan vertiginosa com a sorprenent i el cinema gairebé sempre ha qüestionat l'honestedat dels quals treballen en ella. La televisió sembla enfonsar-se sense remei en la mentida i la manipulació. Almenys aquesta sol ser la visió del setè art en aquesta dècada.

Font: Captura pròpia

Edward Mobley (Dana Andrews) enfrontant-se a l'assassí per TV.



### 5.1.8

<b>Títol original:</b>	<i>The harder they fall</i>
<b>Títol de la estrena al nostre país:</b>	Más dura será la caída
<b>Any:</b>	1956
<b>Director</b>	Mark Robson
<b>Productora</b>	Columbia Pictures
<b>Productor</b>	Philip Jordan y Budd Schulberg
<b>Guió</b>	Philip Jordan (Novela: Budd Schulberg)
<b>Duració</b>	109 minuts , Blanc i negre
<b>Data d'estrena als Estats Units</b>	3 de noviembre 1956
<b>Intèrprets:</b>	Humphrey Bogart (Eddie Willis) Rod Steiger (Nick Benko) Jan Sterling (Beth Willis) Mike Lane (Toro Moreno) Max Baer (Buddy Brannen) Jersey Joe Walcott (George)
<b>Sinopsi:</b>	Un veterà periodista anomenat Eddie Willis entra a treballar com a agent de premsa de Nick Benko, un home sense escrúpols del món de boxa. <i>Toro Moreno</i> , un gegantesc i maldestre aspirant, serà convertit en campió a força de falsejar els seus combats.



En moltes ocasions, els mitjans de comunicació són poc més que un element decoratiu en el desenvolupament de l'acció. El periodista i la seva circumstància atorguen credibilitat a l'entorn del veritable protagonista: el campió. Però hi ha pel·lícules on el seu paper té major rellevància. El periodista pot ser un vehicle per conèixer la veritat sobre una estrella esportiva o, si fa alguna jugada bruta, adquireix categoria de malson per als corruptes.

Un bon grapat d'aquests arguments han tingut el seu origen en articles publicats per la premsa, en un altre cas reflecteix les peripècies de mites de carn i os.

Narrar heroïcitats és gairebé una obligació, però no suposa l'única activitat de la premsa esportiva. El periodista de vegades es juga el tipus en una recerca; unes altres, tan sols el prestigi. El món de l'esport és procliu a la corrupció i desembolicar l'embull pot ser apassionant, però també arriscat.

Basat en la novel·la homònima de Budd Schulberg -escriptor, guionista, periodista i amant de la boxa- el periodista interpretat per Humphrey Bogart, Eddie Willis, recull moltes de les vivències del propi autor.

En el film, Willis és un respectat cronista esportiu. Fins que el diari en el qual escriu des de fa disset anys tanca i es queda al carrer. Rep ofertes, però cap respon a les seves expectatives. Nick Benko (Rod Steiger), un manipulador avar i sense consciència, aprofita la circumstància i li ofereix un negoci molt temptador: Convertir-se en l'agent de premsa de *Toro moreno* (Mike Lane), un lluitador procedent d'Argentina tan gran com innocent.

Benko pretén convertir-lo en ídol de masses gràcies a la seva imponent presència sobre la lona.

Només hi ha un problema: *Toro sentado* és un pèssim boxejador". Per això Eddie ha de muntar una farsa al seu voltant, el periodista es rebel·la, en un principi no li agrada gens la proposta. La por a l'atur i a envellir sense diners es resumeix en aquesta frase: Oblida't de la teva ètica *professional*. *De què et va servir a l'hora de perdre el teu treball?*", el convenç Benko (Rod Steiger).

*"Passats els quaranta un home no hauria de córrer"*, reflexiona quan accepta. Eddie convoca als mitjans i exagera les habilitats de *Toro moreno*. Li inventa un passat i unes qualitats que no posseeix, tot per fer-li publicitat. Arriba la prova de foc: El primer combat. Eddie i els homes de Benko estan tranquils, han comprat al rival. Però les coses no surten com a esperaven i dissimular l'engany es converteix en una missió impossible. Assegut al costat d'Eddie, el periodista Art Leavitt (Harold J. Stone) contempla el bast espectacle. El seu testimoniatge és clau per demostrar si la baralla estava amanyada. Eddie, un dels seus millors amics, li demana que no declari. *"Tots veiem moltes coses i callem. Només així conservem l'ocupació... Ara tu has triomfat, ja no has de mentir. Doncs jo sí"*, es justifica. La farsa prossegueix durant un temps. *Toro Moreno* és un ídol i Benko té les butxaques plenes. Ja no necessita al boxejador i li espera un últim combat contra el campió i després es desfarà d'ell. Però, malgrat els seus guanys, reapareix un factor amb el qual ningú explicava: la consciència d'Eddie Willis.

Finalment el periodista interpretat per Humphrey Bogart es redimeix: Després de la baralla final traient a *Toro Moreno* del país i retornant-lo a Argentina, lliurant-li els 26.000

dòlars que el mafiós Benko li ha pagat pels seus serveis. Bogart trenca amb la banda (no sense que aquests l'amenacin), i es decidirà a explicar-ho tot en una sèrie d'articles on lluitarà per la supressió de la boxa a Estats Units.

*The harder they fall* és la crònica de la degradació d'un periodista incapaç de començar des de zero després de perdre la seva ocupació, i que accepta l'associació amb uns mafiosos a canvi d'un percentatge dels guanys que s'esperen. Quan descobreixi el frau al que s'espera que contribueixi, no tindrà la valentia per abandonar l'empresa i enfrontar-se a la incertesa laboral. I a la seva pròpia mala consciència haurà de sumar la decepció que provoca en la seva muller, que arribarà a abandonar-la temporalment, i també en els antics companys de professió, que en algun cas s'apiadaran d'ell silenciament el tripijoc.

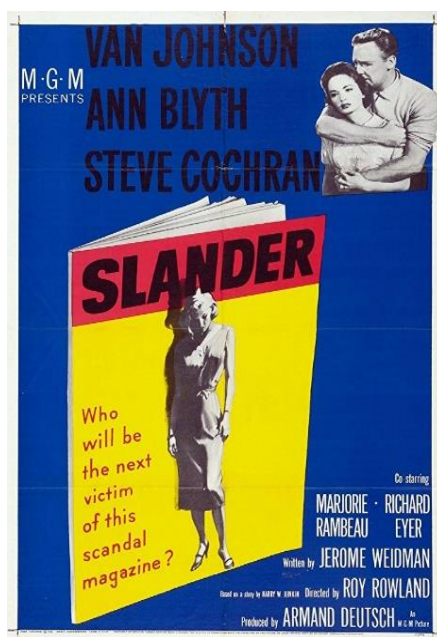
La decadència física de Humphrey Bogart (va ser el seu últim film) coincidia d'alguna manera amb la del seu personatge inspirada en la història real d'un campió italià dels pesos pesats.

En definitiva, el film destapa les misèries de la boxa i el periodisme de denúncia, amb tanta claredat que sembla un especial informatiu, plantejant-nos els posicionaments ètics d'ambdós mons, mentre contemplem la humanització del periodista Eddie Willis al llarg de tot el film.



### 5.1.9

<b>Títol original:</b>	<i>Slander</i>
<b>Títol de la estrena al nostre país:</b>	NO S'HA ESTRENAT.
<b>Any:</b>	1957
<b>Director</b>	Roy Rowland
<b>Productora</b>	MGM
<b>Productor</b>	Armand Deutsch
<b>Guió</b>	Jerome Weidman (Historia: Harry W. Junkin)
<b>Duració</b>	81 minuts , Blanc i negre
<b>Data d'estrena als Estats Units</b>	18 de gener 1957
<b>Intèrprets:</b>	Van Johnson (Scott Ethan Martin) Ann Blyth (Connie Martin) Steve Cochran (H.R. Manley) Marjorey Rambeau (Mrs. Hanley) Richard Eyer (Joey Martin) Harold J. Stone (Seth Jackson)
<b>Sinopsi:</b>	Un home feliçment casat i amb una reputació impecable està al capdavant d'un programa de televisió com a <i>showman</i> de titelles. No obstant això, una revista dirigida per un periodista sense escrúpols publica el seu passat relacionat amb la delinqüència.



*Slander* va ser realitzada en una època en la qual els canvis en els valors i les normes de la cultura nord-americana començaven a intuir-se, i era *Confidential* i altres revistes similars, les que estaven entre les primeres en divulgar les xafarderies de les estrelles de cinema.

El guió de Jerome Weidman atribueix pràcticament tota la culpa aquest tipus de publicacions "difamatòries" sorgides a mitjans dels anys 50, però sense reflexionar sobre la audiència.

Durant dècades, Hollywood va mantenir un bon control de la reputació pública dels seus actors i actrius. Quan el talent es va tornar imprudent, els estudis es van moure ràpida i discretament, sovint amb ajuda externa, ja sigui de policies o columnistes.

Però a principis de la dècada de 1950, les estrelles de Hollywood, de sobte es van veure obligades a protegir-se, mentre la revista *Confidential* començava el seu bombardeig públic de xafarderies i insinuacions de celebritats, complint una dubtosa promesa "d'explicar els fets i anomenar els noms".

Aquest film ens presenta a Steve Cochran com l'editor H.R Manley amb una fredor implacable, el milionari propietari de *Real Truth*, una revista d'escàndols de mala qualitat. El lema de la revista es mostra en lletres grans sobre un rètol imponent a l'oficina de Manley: "*Coneixeran la veritat i la veritat els farà lliures*".

Manley viu en un apartament de Manhattan juntament amb la seva mare alcohòlica que deplora la revista del seu fill i la

seva hipocresia. D'altra banda, estima a la seva mare i està ansiós per la seva aprovació.

Mentrestant, el cert és que les vendes de *Real Truth* estan en declivi i Manley està a les últimes. Li deu 100.000 dòlars a la seva revista i necessita desesperadament una història per augmentar els ingressos, fins que la troba i creu que té una història que salvarà la revista recreant-se en el passat obscur de l'actriu de Broadway Mary Sawyer.

La clau de la història sembla recaure en un amic de la infància de Sawyer, Scott Martin (Van Johnson), qui té un show televisiu de titelles. Desafortunadament va complir quatre anys per un robatori armat per qüestions de supervivència.

Encara que *Slander* no té cap calúmnia real, està plena de signes culturals integrants de la cultura popular nord-americana de finals dels 50. En primer lloc, la influència de la televisió, com a tema i font. Podem deduir en segon terme, ressons del context maccarthysta que encara patia la societat americana, i que es una constant en tots els films analitzats en aquesta dissertació.

A més, *Slander* pertany a les antologies de TV en viu. La televisió seguia sent l'enemic, però Hollywood estava en les primeres etapes de captació del mitjà, provocant que es traslladés a Los Angeles, com havia succeït amb la ràdio.

Hollywood simpatitzava amb aquest tipus de programes, que van tenir com a objectiu fer que el públic es sentís avergonyit de comprar revistes de xafarderies. El sorgiment d'aquestes notícies en els anys 50 estava tenint gairebé tant efecte en la indústria cinematogràfica com a la televisió.

Hollywood havia controlat prèviament el contingut de les revistes d'admiradors i les columnes de xafarderies, però una nova ona de publicacions com la mencionada *Confidential* estava causant problemes i limitant les carreres de les joves estrelles divulgant casos de corrupció, vici i similars.

*Slander* va tocar un tema d'actualitat en el seu propi temps, ja que va abordar l'anàlisi o la diatriba entorn dels excessos dels mitjans informatius.

Una visió que, lamentablement, adquireix absoluta vigència en els nostres dies, estenent el seu radi d'acció a un món televisiu, encaminat a la simple obtenció de beneficis, encara que sigui sense el menor sentit de l'ètica periodística.

Avui dia, amb una premsa sense restriccions pel que fa a figures públiques, *Slander* pot semblar-nos una mica fora de context. Però en els anys 50, aquestes tàctiques, que probablement no s'haurien tolerat, excepte pel fenomen paral·lel del maccarthisme, van ser vistes com una amenaça mortal per als estudis i les seves estrelles.

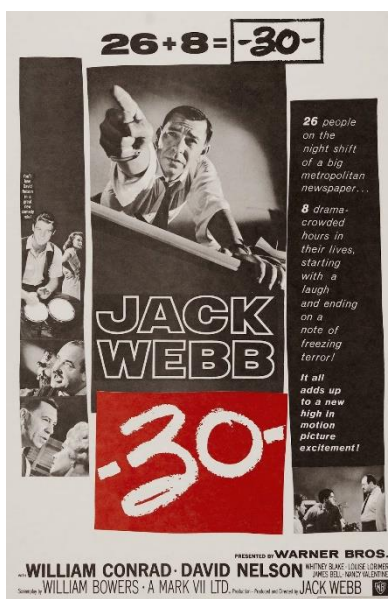


Font: [www.doctormacro.com](http://www.doctormacro.com)

L'editor H.R Manley (Steve Cochran) de la revista sensacionalista "The Real Truth" extorsiona al *showman* televisiu Scott (Van Johnson) i a la seva dona Connie (Ann Blyth).

5.1.10

Títol original:	-30-
Títol de la estrena al nostre país:	NO S'HA ESTRENAT.
Any:	1959
Director	Jack Webb
Productora	Warner
Productor	Jack Webb
Guió	William Bowers
Duració	96 minuts , Blanc i negre
Data d'estrena als Estats Units	19 de desembre 1959
Intèrprets:	Jack Webb (Sam Gatlin) William Conrad (Jim Bathgate) David Nelson (Earl Collins) Whitney Blake (Peggy Gatlin) Louise Lorimer (Lady Wilson) James Bell (Ben Quinn)
Sinopsi:	L'editor del <i>LA Newspaper</i> ha de preparar els titulars per l'endemà d'una manera atractiva per als lectors potencials, mentre de manera paral·lela comença a fer plans per adoptar un nen al costat de la seva dona.



Aquest drama periodístic ens submergeix en les vuit hores de la vida d'una redacció d'un gran diari urbà. L'editor gerent de *Tough Night*, Sam Gatlin (Jack Webb), és reconegut pels seus col·legues com un gran professional. Gatlin se'ns presenta com un home dur, astut, però callat, amb sentit de l'humor i una font de tendresa que neix dels informes diaris sobre un món sovint desagradable i de la seva pròpia tragèdia personal.

-30- és un film del tot introspectiu i presenta els periodistes des d'una vessant molt més humana. La idea, va resultar molt arriscada i nova en el tipus de cinema que es feia a finals dels anys 50.

Es situa l'acció exclusivament en la redacció d'un diari sensacionalista al llarg d'una nit de treball. La pel·lícula, llastrada potser per un excés de sentimentalisme en la seva part central, aconsegueix, en el seu començament i desenllaç, reflectir l'ambient de treball en un diari nocturn. La sensació de relax, d'avorriment fins i tot, predomina a última hora de la tarda, quan encara no s'ha iniciat el treball. Els periodistes revisen amb escàs interès les notícies que van arribant o s'entretenen fent apostes sobre l'embaràs d'una famosa estrella del cinema italià. Un agent de premsa tracta de convèncer al director, Sam Gatlin, perquè inclogui una notícia sobre ella en la propera edició. Comença a perfilar-se un possible titular: *Una nena de tres anys s'ha perdut enmig de la tempesta que assota la regió des de fa una hora*. Jan Pierce (Nancy Valentine), una jove periodista és enviada a cobrir la notícia de la cerca i aconsegueix entrevistar als pares de la petita, però els treballs de rescat són cada vegada més difícils. S'inicia una cadena de trucades telefòniques.

En torn a aquest drama principal es desenvolupen altres dos que impliquen a persones de la redacció: El rebuig del propi Gatlin davant els intents d'adoptar un fill per part de la seva dona i la mort del nét de la seva periodista més veterana.

La pel·lícula està dirigida, produïda i protagonitzada per Jack Webb, un *home orquestra* que en els anys 50 triomfava a la televisió com a estrella d'una sèrie policíaca produïda per ell mateix, *Dragnet*.

La redacció dels diaris d'una gran ciutat mai es tancava en aquesta època , que tenien tant edicions de matí com de tarda. Al 1959 el periodisme imprès es trobava en encreuament pel sorgiment de la TV. Quan succeeix la gran història, competeixen amb els nous mitjans televisius, i William Conrad es lamenta bromejant: "*Oh, per què no ens ajuntem tots i apaguem la televisió*".

Cap al final de la pel·lícula, quan el rotatiu està a punt d'imprimir-se, podem escoltar el zumzeig de les enormes premses que roden en el pis inferior. Enrere queden els dies de la linotípia a la sala de composició com hem vist ja a *Park Row* (1952, Samuel Fuller) , però en els escriptors i les taules de de sala de redacció podem observar que aquesta és encara una època de d'enganxat i distribució manual i els periodistes treballen amb llapis, retallant fotos, , dibuixant marges, calculant polzades de columna, etc.

Quan Jack Webb arrenca la primera pàgina planificada i insereix una nova història principal, amb una gran fotografia de la tempesta, adverteix als nens lectors que no

llegeixin aquesta notícia. Veiem doncs que les emocions de Sam Gatlin estan, una vegada més, subjugades a la sala de redacció. Hi ha altres tocs menys tècnics en aquesta pel·lícula que atreuen a l'espectador a aquest món periodístic . Per exemple, la forma en què un redactor utilitza una fulla de mecanografia per netejar els panells de la seva petita cafetera elèctrica al començament del seu torn, reprement a un company, que es s'atura enfront d'ell amb una safata de gots de paper perquè el redactor pugui tornar a omplir la seva tassa.

Un altre element important és la pluja omnipresent durant tot el film. L'observem per la finestra sobre l'espatlla de Sam Gatlin (Jack Webb) mentre mira cap al rètol de neó a l'altre costat del carrer. La nit és lenta, però ningú a la redacció està saltant d'alegria. Tots s'acosten a la història de la nena perduda per la tempesta amb nusos en l'estómac, però amb una ferma determinació de no tenir emocions.

-30- ens mostra amb tot tipus de detall tots els elements que es necessiten per treure una edició d'un diari nocturn, i les seves històries estan subordinades a una *Gran Història* (el rescat de la nena, en aquest cas).

Tan subordinats a les notícies estan les seves vides personals, que sovint quan s'involucren en converses personals serioses entre ells, ens donen l'esquena, com si no poguessin admetre que tenen sentiments. Però a la vegada podem fer un cop d'ull a algunes de les seves històries personals.



Eren els dies en què un diari era la finestra oberta al món, i que la família sencera llegia, quan es tenien lleialtats personals cap a certs diaris, i quan un rotatiu podia ser la consciència d'una comunitat.

El curiós i críptic títol de la pel·lícula, *-30-*, és el símbol que s'utilitzava en premsa escrita per assenyalar el final d'un article o d'una informació. El seu origen es troba en la Guerra de Secessió, quan els telegrafistes marcaven 'XXX' per indicar la fi de la transmissió. Les tres ics, trenta en numeració romana, van passar a la premsa i es van transformar en el seu equivalent numèric: 30.



La redacció de *Los Angeles Herald-Examiner* a *-30-* (1959, Jack Webb)

## 5.2 Anàlisi global

### 5.2.1 Arquetips. Definició.

Un arquetip és un model a seguir, una imatge per copiar i reproduir. Dins del cinema, els arquetips poden trobar-se en tots els gèneres cinematogràfics i en les característiques dels personatges com a elements repetits que creen uns patrons.

Els arquetips del periodista en el cinema americà dels anys 50 sovint ha incorporat les nocions bàsiques del que és un heroi i un vilà. L'heroi reflecteix una cultura en les més íntimes esperances i somnis, i el vilà en els seus temors i malsons secrets. Els herois periodistes sovint són persones creades per ells mateixos, esperits independents o persones que estan enutjades per la injustícia. Són desinteressats, honorables amb un sentit del joc net, segurs de si mateixos, enginyosos, i de vegades massa per al seu propi bé. Mostren tenacitat i iniciativa per distingir-se pels seus assoliments, no per les seves mancances.

Els més comuns a les deu pel·lícules analitzades són:

#### 5.2.2.1 L'heroi

Aquest periodista està convençut que les finalitats -el triomf del bé sobre el mal- sempre justifiquen qualsevol mitjà, sense importar quin sigui el cost ètic o moral.

#### 5.2.2.2 El vilà

No te escrúpols. És usurpador, abusador, *snoob*, traïdor, furtiu, narcisista i paràsit, i que utilitza els mitjans de

comunicació per servir a les seves pròpies finalitats socials, econòmiques, polítiques o personals. No l'importa gens el públic i abusa repetidament de la seva confiança i patrocini. Usurpa el dret del públic a saber mitjançant l'ús d'informació per extorsionar i destruir.

### **5.2.2.3 Columnistes i crítics.**

Un altre tipus de vilans en les pel·lícules dels anys 50 han estat els columnistes de xafarderies àvids de poder, que es detenen per no llegir aquell article que han de llegir. Els crítics del drama de sang freda i sense escrúpols, també han estat personatges regulars. A més també podem trobar columnistes que ofereixen consells sobre amorosos i estils de vida, i per últim aquells que comenten sobre afers polítics i socials.

### **5.2.3.4 Periodistes joves e inexperts.**

Aquest col·lectiu és l'únic amb el qual tothom pot identificar-se. Ell o ella sap poc sobre periodisme i pot preguntar totes les preguntes que vol saber el públic. Quan els periodistes veterans corregeixen al nouvingut, el públic aprèn alguna cosa juntament amb l'aprenent.

### **5.2.3.5 Editors i productors.**

Aquests periodistes són típicament rudes i de llengua esmolada. Inclouen no només editors de diaris sinó també directors de notícies de televisió o productors executius.

Donen ordres a aprenents i veterans per igual, decideixen quines histories publicar i on situar-les. Les pel·lícules de periodisme d'aquesta època sovint presenten almenys un argument important entre l'editor o el productor i el periodista.

#### 5.2.3.6 Periodistes d'investigació.

Aquests col·lectiu treballa incansablement. Són lleials a les seves organitzacions de notícies i, sobretot, als seus col·legues. Solen estar amenaçats pels *dolents*, i mostren gran valentia en arriscar les seves vides per explicar la història en el diari o en la televisió. De vegades paguen el preu màxim, especialment quan són personatges secundaris.

#### 5.2.3.7 Equips de redacció.

Els únics amics que la majoria dels periodistes tenen són les persones que treballen amb ells i formen *famílies* senceres centrades en el lloc de treball. Aquests equips encarnen els clixés del que significa ser un periodista a la gran ciutat: Cínic, treballador, disposat a fer qualsevol cosa pel diari o el programa de notícies.

#### 5.2.3.8 Editors i propietaris de mitjans.

Aquests professionals generalment es representen com si tractessin d'utilitzar els mitjans de comunicació per a les seves pròpies finalitats egoistes. Encara que hi ha excepcions en les quals es representen com a periodistes benivolents que intenten oferir un bon producte a un preu just, amb major freqüència estan preocupats pel poder econòmic -disposats a fer qualsevol cosa per augmentar les vendes del rotatiu.

### 5.2.3.9 Periodistes esportius.

Sovint podem trobar columnistes d'esports sindicats que faran qualsevol cosa per obtenir una exclusiva, inclòs l'ús de xantatges i recompenses. Però la majoria dels periodistes

esportius simplement surten i fan el seu treball. Alguns són heroics perquè descobreixen la corrupció en els esports, arriscant-se a l'animositat pública.

### 5.2.3.10 Dones periodistes o "*sob sisters*".

El terme "*sob sister*" resumia la dicotomia de la dona periodista. Era considerada igual en fer un treball d'home: Una dona de carrera que bevia i discutia cara a cara amb qualsevol, defensant-se contra tots i qualsevol cosa, i no obstant, plorava quan l'home que estimava la tractava solament com una germana o millor amiga. A aquests personatges, sense importar la seva duresa o independència, es veuen sovint temptades a abandonar les seves carreres professionals pel matrimoni, els fills i una vida casolana.

### 5.2.3.11 Periodistes sensacionalistes.

Aquests periodistes són tan fanàtics en la seva lleialtat al diari o revista que qualsevol fi justifica els mitjans - la finalitat és l'èxit del diari. Periodistes i editors es mostren sovint tan insensibles que la història sempre té més importància que les persones involucrades. A més, podrien ser capaços d'utilitzar el poder de la pressió per al seu propi benefici personal o propòsit egoista.

### 5.2.3 Les professions periodístiques pel·lícula a pel·lícula

#### Historia del hampa (*Underworld Story*, Cy Endfield, 1950)

Mitjà: *Lakeview Sentinel*

- Dan Duryea és Mike Reese, **periodista i editor** del Times-Gazette, i propietari al 50% .
- Gale Storm és Katharine Harris, és **editora cap.**
- Herbert Marshall es E.J. Stanton, **fundador i editor.**
- Sam Balter és **locutor radiofònic** a la vida real. S'interpreta a si mateix.

#### El gran carnaval (*Ace in the hole*, Billy Wilder, 1951)

Mitjà: *Albuquerque Sun-Bulletin*

- Kirk Douglas és Chuck Tatum, **periodista de successos.**
- Porter Hall és Jacob Q. Boot, **editor.**
- Bob Arthur és Herbie Cook, **periodista aprenent.**

#### Trágica información (*Scandal Sheet*, Phil Karlson, 1952)

Mitjà: Diari *New York Express*

- Broderick Crawford és Mark Chapman, **editor i fundador.**
- John Derek és Steve McCleary, **periodista de successos.**
- Donna Reed és Julie Allison, **periodista.**

**Park Row (Sammuel Fuller, 1952)**

- Gene Evans és Phineas Mitchell , **editor** del *New York Globe*
- Mary Welch és Charity Hackett, **editora** del *New York Star* al *New York Globe*.
- Ottmar Mergenthaler és **inventor de la linotípia**.

**El cuarto poder (Deadline USA, Richard Brooks, 1952)**

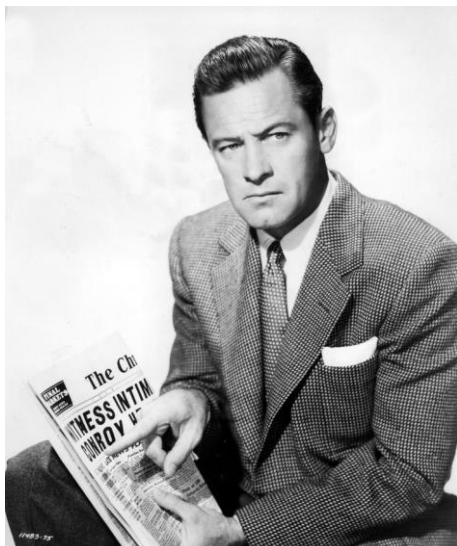
Mitjà: Diari *The Day*

- Humphrey Bogart és Ed Hutcheson, **redactor cap** del *The Day*

**Un hombre acusa (The turning point, William Dieterle, 1952)**

Mitjà: Diari *The Chronicle*

- William Holden és Jerry McKibbon, **periodista d'investigació**.



Font: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

William Holden com el reporter Jerry McKibbon

**Mientras Nueva York duerme** (*While city sleeps*, Fritz Lang, 1956)

Mitjà: *Kyne Inc.*

-Vincent Price és Walter Kyne, **periodista i cap** de *Kyne Inc. Publications*

-George Sanders és Mark Loving, **periodista i cap** de *Kyne News Service*

-Thomas Mitchell és Jon Day Griffith, **editor- cap** del *New York Sentinel*

-James Craig és Harry Kritzer **periodista- cap** del *Kyne Pix Syndicate*

-Dana Andrews és Ed Mobley, **periodista d'investigació** a *Kyne News*, guanyador del premi Pulitzer.

-Ida Lupino és Mildred Donner, **periodista** del *New York Sentinel*

**Más dura serà la caída** (*The harder they fall*, Mark Robson, 1956)

-Humphrey Bogart és Eddie Willis, **periodista esportiu.**

**Slander** (*Roy Rowland*, 1957)

Mitjà: Revista *The Real Truth*

-Steve Cochran és H.R. Manley, **editor cap i periodista sensacionalista.**



-30- (Jack Webb, 1959 )

Mitjà: Diari de *Los Angeles Herald-Examiner*

William Conrad és Jim Bathgate, editor en cap.

-Louise Lorimer és Lady Wilson, periodista de successos.

-Jack Webb és Sam Gatlin, periodista cap i editor.

-Nancy Valentine és Jan Price, periodista aprenent,

-James Bell és Ben Quinn, editor.

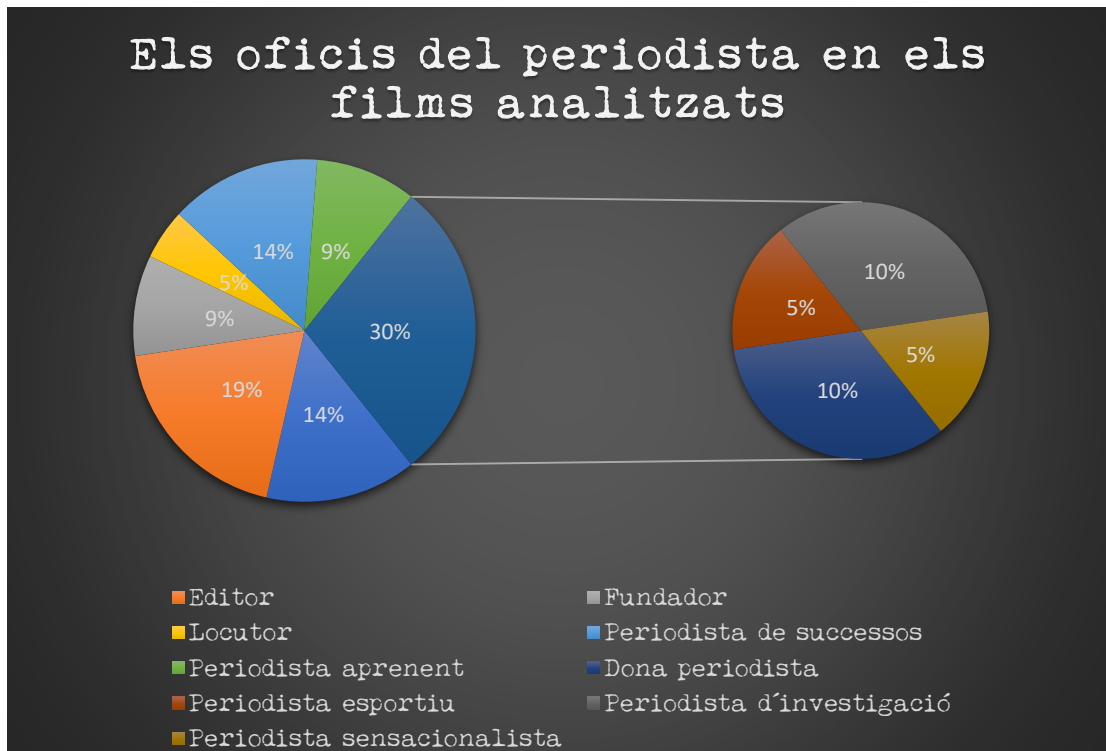
David Nelson és Collins, *copy boy*.



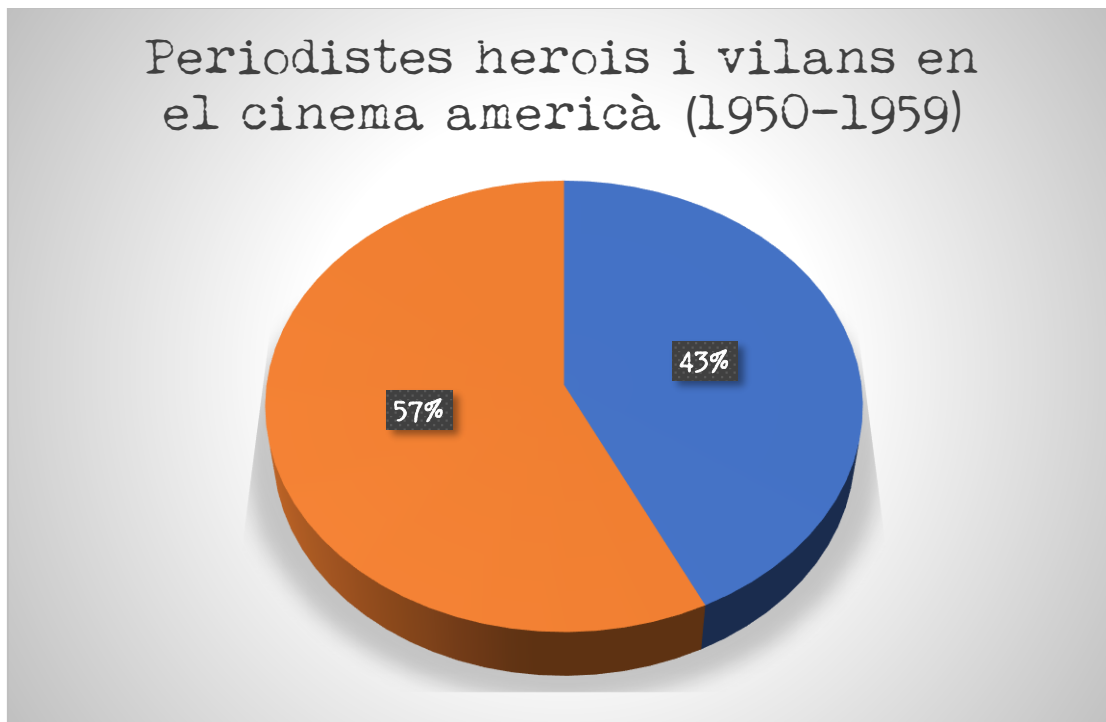
Font: <http://streamline.filmstruck.com>

Jack Webb és Sam Gatlin, periodista i editor cap de *Los Angeles Herald-Examiner*.

• 5.2.3.1 Representació gràfica



Font: Elaboració pròpia



Font: Elaboració pròpia

HEROIS / VILANS

## 6. El cinema de periodistes a Espanya (1950-1959)

### 6.1 Introducció

El cinema de periodistes a Espanya no constitueix un gènere propi, ni tan sols es pot dir que existeixi un perfil característic de periodista cinematogràfic, en contraposició amb les pel·lícules americanes d'aquesta dècada on es perfilen els arquetips estudiats en l'apartat anterior.

A diferència d' Estats Units, la relació entre cinema i periodisme ha estat mínima al nostre país. Segons De Felipe i Sánchez Navarro<sup>1</sup>, *la llibertat d'expressió és un bé molt arrelat en la societat nord-americana, doncs constitueix un pilar fonamental per al desenvolupament de la democràcia.*

En la dècada dels anys 50, el perfil de les produccions espanyoles canviarà radicalment, introduint nous elements enriquidors tant en les trames com en els personatges. El primer film en tractar la figura del periodista la trobem a *Agustina de Aragón* (1950, Juan de Orduña) amb uns diàlegs sobre la integritat professional que criden l'atenció per la seva contemporaneïtat.

A *Apartado de Correos 1001* (1950, Julio Salvador) amb una posada en escena depurada, és un film modest, que es considera l'iniciador del cinema negre barceloní, escrit per un dramaturg de família periodística, Cayetano Luca de Tena. I ho és perquè el seu *Crimen en el entreacto* (1950) resulta crucial per cinema de periodistes d'aquesta dècada al nostre país.

Aquesta producció, molt a l'estil nord-americà en voga serà rellevant per introduir inèditament a una reportera com a protagonista, més de quaranta anys després que en altres països, com a Estats Vaig ho haguessin fet amb **A female Reporter** (1909). Amb molts elements en comú dins del cinema periodístic internacional, especialment l'ambient bohemí de la redacció, similar a la de **Sucedió mañana** (*It happens tomorrow*, 1944, René Clair), aquesta comèdia enginyosa i cridanera serà el comiat d'una dècada amb grans pel·lícules periodístiques.

Segons el nostre cinema va a poc a poc distanciant-se del cruent conflicte bèl·lic, la producció es normalitza i amb la profusió de pel·lícules de tot tipus i d'arguments molt diversos, la figura del periodista s'utilitza de forma episòdica en diversos títols. Resulta més convenient, al meu parer, destacar alguns dels films en els quals la premsa escrita o radiofònica pugui tenir una major importància. Així, en la dècada dels cinquanta podem rescatar tres títols molt significatius en els quals ens trobem amb diversos intents de retratar el periodisme, molt allunyats entre si i que tindran certs reflexos en la dècada posterior, ja que seran per si mateixos eloqüents, donant un gir al cinema de periodistes dins del cinema espanyol: **Séptima pàgina** (Ladisao Vajda, 1950), **Historias de la ràdio** (José Luis Saez de Heredia, 1955) i **Escuela de Periodismo** (Jesús Pascual, 1955) tots ells representants de models periodístics diferents -escrit, radiofònic i docent-, els tres tractaran la professió des de perspectives completament diferents, aportant una visió àmplia i desenfadada d'un camp professional cinematogràficament en construcció.

Per les seves característiques en el tractament del periodista, aquests tres films són els escollits per fer l'anàlisi. El primer, *Séptima pàgina*, tracta l'enrenou d'una redacció que ha de començar cada dia des del principi, desfent el ja publicat tot buscant suggestives notícies per conquistar al públic. Aquest esforç es veu ampliat en el cas del redactor de successos, al que li és encomanada la setena pàgina de la publicació, i que sempre haurà d'estar introduït en els ambients més diversos de la societat. Per altra banda, *Historias de la ràdio* va ser un dels grans èxits de guixeta del 1955, al mateix temps que es va convertir en emblema i un tipus de quefer cinematogràfic diferent al dels seus coetanis. Narrada des d'una emissora radiofònica, però viscuda des de l'audiència, fa partícip a la ràdio de la seva pròpia vida, amb ella coneixem la història dels locutors, amb els seus enamoriscaments interns, així com el mode en què la societat d'aquella època, bolcada sobre les ones hertzianes com a única vàlvula de fuita, rep les cròniques radiofòniques com un alè d'aire fresc en les seves monòtones i grises existències.

Amb *Escuela de Periodismo*, el menys conegut de tots els films tractats en aquesta investigació i tot una *rara avis*, assistim a les aules de les primeres generacions de reporters amb formació oficial, en les quals el conflicte d'homes i dones acapara el discurs formatiu dels estudiants, tractant el mètode educatiu en què s'entenia l'educació femenina en la dècada dels anys cinquanta al nostre país.

No obstant això, aquests no són els únics títols en els quals al periodisme se li atorga una posició destacada dins de la trama. *Cerca de la ciudad* (Luis Lucía, 1952) destacarà el poder dels mitjans per alertar sobre els problemes apressants de la societat, així com *Los agentes del 5º grupo* (Ricardo Gascón, 1954) mostrarà la desimboltura dels reporters si

desitgen aconseguir un reportatge. **La patrulla** (Pedro Lazaga,1954) mostrarà de forma pionera a un dels primitius corresponsals internacionals de la nostra cinematografia, així com **Muerte de un ciclista** (1955) i **Calle Mayor** (1956), ambdues dirigides per Juan Antonio Bardem, exposaran la vida privada dels periodistes. **Calabuch** (Luis García Berlanga, 1956) remarcarà l'afany descobridor dels mitjans; així com **Culpables** (Antonio Ruiz Castillo,1958) ens mostrarà la vida d'una redacció. **La casa de la Troia** (Rafael Gil,1958) ensenyarà el poder destructor de la impremta, mentre que **Crimen para recién casados** (Pedro L.Ramírez,1959) i **La vida por delante** (Fernando Fernán Gómez,1958) ens introdueixen en clau còmica, els disgustos del servilisme periodístic i l'olfacte professional. Amb **El dia de los enamorados** (Fernando Palacios, 1959,) descobrirem que els periodistes rudes també s'enamoren sobtadament, i a **Muerte al amanecer** (Josep María Forn, 1959,) entendrem la doble significació que implica ser periodista i al temps amic d'un presumpte assassí.

És en aquesta dècada on també s'emfatitzarà en un gènere que, al llarg de la dècada, es popularitzarà de forma acusada i que inundarà les sales: La tauromàquia. Amb **Tercio de quites** (Emilio Gómez Muriel, 1951), **Un caballero andaluz** (Luis Lucía, 1951), **El torero** (René Wheeler,1954), **Tarde de toros** (Ladislao Vajda, 1956) i **Los clarines del miedo** (Antonio Román,1958) el món del toreig es relacionarà directament amb el del periodisme, sent aquest últim qui serveixi d'altaveu popular per difondre o criticar les seves tasques. Amb idèntica fi sorgirà la figura del periodista en el gènere musical, tan fèrtil en aquesta i les properes dues dècades, amb títols com **Amor sobre ruedas** (Ramón Torrado,1954), **Esta voz es una mina** (Luis Lucía, 1956) o **Escucha mi canción** (Antonio de l'Amo,1958).

## 6.2. Anàlisis de pel·lícules

### 6.2.1

<b>Títol original:</b>	<b>Séptima página</b>
<b>Any:</b>	1950
<b>Director</b>	Ladislao Vadja
<b>Productora</b>	Peninsular Films
<b>Productor</b>	Vicente Sempere
<b>Guió</b>	Ángel Gamón y José Santugini
<b>Duració</b>	72 minuts , Blanc i negre
<b>Intèrprets:</b>	Adriano Domínguez (Méndez) Raúl Cancio (Dieguito) Carlota Bilbao (Telefonista) José María Rodero (Carlos) Rafael Arcos (Fernando Montalvo) Paquito Cano (Amigo de Fernando)
<b>Sinopsi:</b>	La història gira entorn de l'activitat quotidiana d'un diari anomenat " <i>La Jornada</i> " i en concret sobre els successos seguits pel cronista de societat a la setena pàgina. Un retrat de les diferents classes socials de l'Espanya dels anys 50 amb un to entre la comèdia, el drama i el policíac.



La importància de la tria d'aquest film per analitzar el cinema espanyol periodístic d'aquesta dècada, recau en que és la primera mostra realista de com podia ser una redacció i un diari dels anys cinquanta a Espanya.

A través dels successos, notes de societat, anuncis, notícies esportives i altres ressenyes recollides per la pàgina local d'un diari anomenat *La Jornada*, anem coneixent els petits esdeveniments que animen l'existència de la ciutat. Unes noces ajornades, el cas d'un cambrer que mata a la seva esposa adúltera, el naixement d'una nena..., entre altres informacions, són notícies les quals el lector dóna escassa importància, però que representen fets importants en la vida quotidiana dels seus protagonistes. Guiats per un periodista i per un inspector de policia, accedim al desenvolupament d'aquests esdeveniments al llarg d'un dia. Fets que apareixeran al matí següent en la primera plana del diari i que sembla que han anat desenvolupant-se de manera independent, però que l'espectador sap que són peces d'un trencaclosques vital molt complex ja que tots estan relacionats entre si.

Aquesta pel·lícula exposa el dia a dia del quefer periodístic des de la perspectiva dels redactors de *La Jornada*. El film mostra les malvolences pròpies dels companys i les relacions que estableixen amb els casos que cobreixen i les notícies que redacten. D'entre aquests professionals destaquen aquells que treballen a la setena pàgina, els antagònics cronistes de successos i de societat.



En aquest film, que entremescla la professió periodística amb la policial, es pot veure el talent dels autors espanyols a l'hora d'abordar una temàtica adaptada de cinematografies

foranes com la nord-americana. Una film en el qual la precipitació d'un crim serà la millor opció perquè un periodista obtingui l'èxit que la seva tenacitat no aconsegueix aconseguir.

*Séptima página* és una de les primeres pel·lícules del cinema espanyol que està dedicada en exclusiva a la premsa, amb títol en al·lusió directa a la secció de successos. És significativa la frase que el redactor de successos pronuncia quan somia amb una vida millor i un cas que el catapulti en el cim de la professió periodística: *"Jo sóc un redactor de successos. Un delictes és una notícia que un dia pot convertir-se en un reportatge sensacional redactat per mi"*. Els seus companys el pressionen bromejant perquè trobi alguna cosa interessant que poder explicar: *"Per què no busques un procediment original i assassines a algú i així la cosa s'anima?"*.

Amén dels seus diàlegs i de la seva estètica, també resultarà revelador el discurs final: *"La vida apunta tímidament a aquestes columnes de la setena pàgina. Successos, crònica de societat; "Un camió xoca contra un quiosc, un cambrer mata a la seva esposa en un cabaret, un policia és detingut en detenir a un lladre; un natalici, una petició de mà; algú ha mort i tot s'acaba, un altre personatge avança i refà la seva vida Ahir, avui, matí. És igual perquè això és tot. El nou dia serà anàleg a l'anterior..."*

Tant les seqüències inicials com les finals (aquestes últimes de to estrictament documental) mostren una redacció molt creïble i es recreen en els diferents passos de l'elaboració d'un diari imaginari, amb els seus tallers, linotípies i rotatives. No obstant això, malgrat aquest plantejament, el film de Vajda pren de seguida altres camins. Les figures dels periodistes, molt ben perfilades : El periodista Dieguito (Raúl Cancio) en el paper del triomfador cronista de societat, i en Méndez (Adriano Domínguez), interpretant al perdedor/reporter de successos, cedeixen molt ràpid el protagonisme a un policia (Rafael Durán) i donen pas ràpidament a un relat d'amors frustrats, gelosia, crims sense resoldre, milionaris amb amants enamorades d'estudiants de medicina, noces que es cancel·len a última hora, etc.

Es planteja una narració que es sosté sobre tres registres molt diferents: La comèdia pretesament sofisticada, les noves maneres de fer cinema, més properes a un realisme costumista de pel·lícules com *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), *El último caballo* (Edgar Neville, 1950) o *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga, 1951), que marquen la tònica de principis dels cinquanta; amb tocs de melodrama intencional.

Amb un complex argument d'Angel Gamón i amb un guió i uns diàlegs molt ben elaborats de José Santugini, Vajda, utilitza el procediment d'una veu en *off* omniscient (tan en voga al cinema d'aquell moment) per introduir a l'espectador al món del periodisme. La setena pàgina del diari que serveix de pretext a la pel·lícula és la de les notícies locals, en la qual apareixen els successos, les notes de societat, algunes històries de vegades mínimes i altres vegades més espectaculars.

Dos dels redactors i una telefonista serveixen de fil conductor de les diferents històries. La veu del començament alligona perquè es faci una determinada i molt concreta lectura del film: *“Els éssers humans som simples comparses, la vida és massa difícil pel qual la viu i massa fàcil pel qual la contempla”*. Una màxima que queda reforçada quan al final del relat els diferents titulars del diari, que acaba de sortir de les rotatives, presenten els diferents fets als quals hem assistit com a notícies disperses en el trencaclosques informatiu del dia, malgrat que l'espectador sap que totes s'han anat entreteixint de manera molt íntima.



Font: [i.imgur.com](http://i.imgur.com)

Un altre cartell promocional de la pel·lícula

### 6.2.2

<b>Títol original:</b>	Historias de la radio
<b>Any:</b>	1955
<b>Director</b>	José Luis Sáenz de Heredia
<b>Productora</b>	Chapalo Films
<b>Productor</b>	
<b>Guió</b>	José Luis Sáenz de Heredia
<b>Duració</b>	96 minuts , Blanc i negre
<b>Intèrprets:</b>	Francisco Rabal (Gabriel) Margarita Andrey (Carmen) José Isbert (Inventor) Ángel de Andrés (Ladrón) José María Lado (Don Senen) Alberto Romea (Don Anselmo)
<b>Sinopsi:</b>	Tres petites històries que giren entorn dels concursos radiofònics, totes elles entrelaçades a través del locutor Gabriel i la seva promesa. Es mostra en clau de comèdia el món de la ràdio i la societat dels anys 50 a Espanya.



A través de cinc històries costumistes, unides per la importància de la ràdio, es contempla el dia a dia de la vida espanyola dels anys cinquanta, amb els seus costums, les seves necessitats i les seves diversions.

El film comença amb l'emissió del pare Venancio Marcos, que cada dia desperta als oients amb consells espirituals. Veiem dos hostes d'un hostel que esperen ansiosos l'emissió del programa "*Gimnasia para todos los dias*", programa conduït per dos locutors, Carmen i Gabriel, que ensenyen a la seva audiència a portar una vida sana i esportiva. Fart del programa, Gabriel (Francisco Rabal) marxarà de l'emissora, permetent a un company fer-se amb la presentació del programa i amb la companyia de la seva promesa Carmen (Margarita Andrey).

La pel·lícula utilitza un dels formats radiofònics més populars de l'època (els concursos de cara al públic) com a fil conductor que permet convocar successivament els tres episodis independents que integren el film, tots ells centrats amb la participació dels seus protagonistes en aquests espais.

L'estructura és de gran senzillesa , però alhora també de notòria eficàcia, ja que li permet al seu guionista i director reclamar explícitament la identificació de l'espectador del film, no només amb els personatges que condueixen cada episodi, sinó també amb la privilegiada audiència que segueix en directe el concurs, des dels estudis d'enregistrament fins a les peripècies dels personatges.

L'espectador cinematogràfic i l'oient radiofònic es fusionen com realment ho estaven en l'Espanya d'aquesta època.

Per descomptat, el tímid i apocat inventor que recorre els carrers de Madrid sotmès a la continua humiliació amb el seu vestit d'esquimal, i que finalment fracassa en el seu objectiu de guanyar el concurs, rep inesperadament les tres mil pessetes que necessitava per patentar un pistó, quan al locutor s'apiada d'ell i decideix donar-les-hi de la seva pròpia cartera en el desenllaç de la primera història. De la mateixa forma que el propietari egoista acaba per perdonar el lloguer al seu inquilí i el lladre obrer acaba anant a missa, tot gràcies als bons oficis del rector, en el segon relat. I d'igual manera que el mestre guanya inopinadament el concurs (amb el gir de guió més rocambolesc i auto irònic de tota la pel·lícula), aconseguint així els diners que permetrà al nen malalt del seu poble rural poder viatjar a Suècia per ser operat allí en el tercer i últim dels episodis, el més melodramàtic de tots.

Una evangèlica i optimista confiança en la bondat dels rics i dels pobres, de les forces vives de la societat i dels desemparats de la mateixa, impregna la mirada de Sáenz de Heredia, planejant per tots els personatges al llarg del film, ja siguin aquestes indigents de carrer, inventors de mig pèl, locutors radiofònics, agents de l'autoritat, rectors de barri, alcaldes rurals, guàrdies civil o inquilins a punt de ser desnonats. Una Espanya plena de misèria moral, amb falta de drets individuals, amb la corrupció generalitzada i acceptada (el propietari que està acostumat a negociar amb lladres), on s'albira la pobresa dels mestres que amb prou feines tenen estalvis. En totes aquestes situacions socials només hi ha una solució: Els concursos de la ràdio.

Ara bé, en contrast amb la visió crítica present a **Esa pareja feliz** (Luis García Berlanga, 1951) on l'horitzó de felicitat basat en els concursos era finalment desvetllat com un miratge, incapaç de proporcionar un veritable benestar), aquí Sáenz de Heredia fa possible que la fortuna guanyada a la ràdio deixi als protagonistes, successivament : 1) Feliços per haver aconseguit els diners que necessitaven, 2) Celebrant tots junts la sagrada eucaristia i 3) Traient a coll l'alcalde i al sergent de la guàrdia civil, figures que representen totes elles a l'autoritat estamental dins d'aquesta imatge en la qual tots dos, juntament amb el mestre, el metge i la mare, acomiaden al nen malalt a l'aeroport al final del tercer episodi per reafirmar així l'expressiva idealització de la "generositat del poble" de la pàtria en versió franquista.

Malgrat tot, poques pel·lícules espanyoles han aconseguit condensar en una imatge còmica tanta capacitat, ressonant la denúncia implícita de la penúria social, del desemparament individual i de la cruel insolidaritat ciutadana com la de Pepe Isbert disfressat d'esquimal mentre passeja atribolat pels carrers de Madrid convertit en víctima de les bromes sarcàstiques i grosseres dels transeünts. Una feliç imatge de síntesi en la qual conflueixen el sainet popular madrileny, el costumisme amb llunyanes arrels en la comèdia italiana neorealista i l'humor absurd del teatre espanyol de l'època. En qualsevol cas, l'èxit de la fórmula converteix a **Historias de la radio** no només en un dels títols més representatius (i comercials) de la comèdia popular del cinema espanyol dels anys 50, sinó també en una de les grans pel·lícules espanyoles d'aquesta dècada.

No resulta estrany, en conseqüència, que nou anys després el productor Pedro Masó li proposés a Sáenz de Heredia la possibilitat fer una nova versió del film, però convenientment adaptada al seu coetani

format televisiu, al 1964. Sorgeix així **Histories de la televisión**, una realització que el seu director emprèn amb certa desgana i que utilitza recursos equivalents.

En definitiva, *Historias de la radio* ens ofereix una petita mostra de l'univers radiofònic espanyol dels anys cinquanta: El públic que assistia en directe a les transmissions els patrocinadors dels concursos (especial esment el raticida "Alirón"), o el programa de gimnàstica de primera hora que presenta el locutor Gabriel interpretat per Francisco Rabal.

Però el film de Sáenz de Heredia és sobretot una comèdia amb anotacions de drama que, malgrat certa intenció moralitzadora, no deixa de reflectir aspectes poc afavoridors de l'Espanya de l'època, que ens fa evocar inevitablement a **Bienvenido Mr.Marshall** (Luis García Berlanga,1951).



Font: [www.ojocritico.com](http://www.ojocritico.com)

Fotograma del film **Historias de la radio**  
(José Luis Saénz de Heredia, 1955).



### 6.2.3

<b>Títol original:</b>	Escuela de periodismo
<b>Any:</b>	1956
<b>Director</b>	Jesús Pascual
<b>Productora</b>	Titán Films
<b>Productor</b>	Antonio Bofarull
<b>Guió</b>	Jesús Pascual, Alfredo Rueda y Antonio Bofarull
<b>Duració</b>	86 minuts , Blanc i negre
<b>Data d'estrena als Estats Units</b>	2 d' agost de 1956
<b>Intèrprets:</b>	Antonio Borrero "Chamaco" (Torero) Fred Galiana (Boxeador) Miguel Poblet (Ciclista) Ángel Jordán (Fernando) Ketty de Briñas (Mari Carmen) Manuel Gas (Antonio)
<b>Sinopsi:</b>	Narra a manera de reportatge les activitats dels periodistes espanyols sobre la base d'una sèrie d'episodis unitaris de divers caràcter. Tots ells abasten totes les facetes del periodisme nacional, des de la crònica de successos a l'esportiva.



Al 1956 les escoles oficials de Periodisme estaven en plena expansió i molt controlades pel règim franquista. El director Jesús Pascual va dirigir un pretès elogi a la vocació informativa dels alumnes que allí es matriculen, amb una idea argumental que és molt similar a les dues pel·lícules anteriors d'aquest apartat dedicat al cinema periodístic espanyol: Diverses històries enllaçades per un nexa. En aquest cas, el fil conductor és la pròpia Escola Oficial de Periodisme de Barcelona. Tota una curiosa novetat per a la història del nostre cinema i concretament per la seva gènesi. El productor Antonio Bofarull, de qui sorgeix la brillant idea, suggereix a més una altra novetat: Una certa vena feminista en la trama, que pugui aprofitar l'increment de dones que estudien en aquesta escola respecte a altres similars. El relat es basa en la idea que diverses alumnes de l'escola tractin de demostrar als seus companys masculins, amb actituds bastant masculistes en general però molt concordes amb els sentiments de l'espectador del moment, i per tant de l'evolució de la societat espanyola fins a finals dels anys cinquanta.

Els exercicis i les pràctiques dels estudiants permeten al director confeccionar un ampli mostrari de reportatges d'actualitat. Des del descobriment d'una estafa (amb els riscos físics que comporta per als aspirants a reporters) fins a les més senzilles observacions costumistes. Però les seqüències amb major qualitat documental són aquelles en les quals els joves periodistes entrevisten a esportistes i toreros i expliquen les seves gestes. Són destacables les seqüències del torero Antonio Chamaco; la història dels durs entrenaments i el triomf del popular Fred Galiana; o la història, més dramatitzada, d'un altre boxejador català, Eugenio Bugallo, que ha d'abandonar aquest cruel esport en ser a punt de perdre la vista pels cops rebuts.

Aquest film narra les aventures i desventures d'un grup d'estudiants que va descobrint com homes i dones estan igualment capacitats per a la professió periodística, diluint estereotips i arraconant idees preconcebudes. Amb la idea de la capacitat femenina com a fons de la trama, aquests joves faran dels seus estudis un autèntic *ring* de superació, en el qual la lluita per la supervivència i el prestigi solament serà substituïda, amb prou feines parcialment, per la solidaritat o l'amor, encara que en molt rebaixades dosis.

Amb una sorprenent i sofisticada campanya de màrqueting per a la seva època, aquesta pel·lícula està protagonitzada per dos estudiants, María del Carmen Ríos i Fernando Montalvo. Tots dos estaran acompanyats per una desena d'alumnes de l'Escola, els qui es posicionaran a favor d'una o una altra postura per demostrar la seva certesa.

Solament un final senzill i revelador demostrarà que el periodisme, com qualsevol altra professió, no entén de sexes. En un moment del film una aspirant a periodista diu "*El periodisme és meravellós. Només té un problema, el van inventar els homes*".

Protagonitzada a més per dos alumnes de l'Escola, Ketty de Briñas i Ángel Jordán, la seva opinió sobre el paper de la dona en el periodisme serà una font de conflicte entre tots dos. Davant l'al·legat "*la dona està perfectament capacitada per al periodisme*" els homes argumentaran: "*No negaré que la dona es posa de moda en el periodisme, però jo pregunto: Té la dona aptituds i condicions per conrear el periodisme en tota la seva extensió? Et sembla bé que una dona informi sobre boxa i lluita lliure i fins i tot arribi a entrevistar als futbolistes als vestuaris?*".

Fernando, personatge central, opina sobre les dones periodistes: "*Jo opino que la destinació natural d'una dona és l'amor, amb totes les seves conseqüències de matrimoni, llar i família. Potser la millor esposa per a un periodista sigui una periodista*". La seva companya li replicarà amb estupefacció: "*No signarà llavors ell tot el que ella escrigui?*"

En l'ampli repartiment figuren noms populars del moment (el periodista Joaquín Soler Serrano, l'esportista Miguel Poblet i el torero i els boxejadors ja citats més amunt) entremesclats amb actors com Fernando Montalvo, Ángel Jordán, Manuel Gas, Carolina Jiménez, Nuria Espert o Armando Moreno, entre molts altres.

Una raresa insòlita en el panorama del nostre cinema que reflecteix aspectes sobre l'activitat dels periodistes i els mostra en acció. La pel·lícula, produïda per Titan Films, va comptar amb dos assessors periodístics acreditats : Luis Marsillach i Andrés Rosselló.

## 7. El 4rt. poder cinematogràfic: Un mirall a la realitat periodística?

La imatge dels periodistes al cinema ha influït en la percepció que te la societat d'aquest col·lectiu. D'aquí rau la importància d'estudiar com són els periodistes dels films dels anys cinquanta i comparar si aquesta visió es correspon amb l'estereotip atribuït a la professió.

Tenint en compte la massiva capacitat influenciadora del cinema amb el periodisme, resulta obvi que els diferents autors i directors dels films analitzats condicionats al seu torn per les seves pròpies experiències com a periodistes

abans que directors (Wilder, Fuller i Brooks) i la societat americana dels anys 50, han utilitzat el setè art per expressar la seva concepció del periodista i el periodisme.

Els films de periodistes tenen molt de fantasia però també presenten algunes realitats. Els arquetips dels periodistes estudiats han anat evolucionant en les dècades posteriors deixant de ser uns alcohòlics sense escrúpols, amb la finalitat del *tot s'hi val* per tal d'aconseguir una notícia.

La imatge del periodista segueix associada al món cinematogràfic a una vida d'aventures, viatges, una mica de misteri i una certa fascinació pel risc. Cinema i periodisme es troben cada vegada més propers, ja que convergeixen en la utilització de la imatge com a instrument de difusió de l'entorn dels ciutadans.

Durant la segona meitat del segle XX, la professió periodística s'ha devaluat de forma notable en tots els seus aspectes. En la cultura política nord-americana els periodistes són importants figures públiques i al llarg del segle passat, van estar relacionats íntimament amb la salut del sistema polític.

Des de 1791, la primera esmena de la Constitució dels Estats Units configura la llibertat de premsa com un dels pilars essencials de l'ordre col·lectiu. Sense premsa lliure, no hi ha ciutadans lliures.

La premsa independent, de propietat privada i organització comercial, és l'únic poder social que no depèn de l'Estat i per tant ha de ser protegida a qualsevol preu.

Requeijo<sup>1</sup> opina que *"Els periodistes al cinema negre de vegades apareixen representats de formes extremes que van des d'una idea exageradament perfecta del professional de la informació fins a una altra extremadament crítica"* encara que també assenyala que hi ha matisos: *" Els mitjans són ja no només els mediadors entre l'ésser humà i la realitat sinó els creadors d'aquesta realitat"*.

Segons Osorio<sup>2</sup>, la imatge del periodista al cinema clàssic si afecta a la visió que tenen les persones del periodista real.

*"Crec que les pel·lícules utilitzen el que la gent creu per construir els seus personatges i la gent creu el que veu en les pel·lícules, parlant, clar, en termes molt generals"*.

Pel contrari Mera<sup>3</sup> ho posa en dubte:

*El que els periodistes nord-americans destaquen entre les seves principals frustracions la mala imatge que es transmet d'ells a través de les pel·lícules i de les sèries de televisió resulta molt interessant. ...El seu treball (el del periodista) és molt sensible i afecta a molta gent, per la qual cosa si no es comporten com s'espera d'ells poden passar de ser herois a vilans ràpidament"*.

---

1 Requeijo, Paula. *El profesional en los medios en el cine*. Disponible en línia a: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5034820>

2 Osorio O. *La imagen de la periodista profesional en el cine de ficción de 1990 a 1999*. A Coruña: Universidade da Coruña:2009.

3 Mera Fernández, M. *Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine*. Disponible en línia a : <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0808110505A/11987>

En definitiva, el retrat que el cinema realitza de la professió periodística als anys cinquanta ens mostra una professió ocupada en la seva gran majoria per professionals amb experiència, encara que no necessàriament amb formació universitària, que treballen per a mitjans escrits a peu de carrer, com a reporters, corresponents, o també com a editors. Sovint són divorciats o solters, amb la impossibilitat de conciliar el treball amb una vida familiar.

Respon aquest retrat a la realitat? Aquesta qüestió seria matèria per un altre estudi, però si es pot afirmar que el cinema negre dels anys 50 ha potenciat els aspectes més heroics d'aquests professionals, però alhora també els més desfavorables, extrapolant una mirada real a la professió periodística d'aquesta dècada.



Font: [bfi.org.uk](http://bfi.org.uk)

"Mientras Nueva York Duerme" (*While the city sleeps*, 1956, Fritz Lang), un dels millors films periodístics nord-americans dels anys 50.

## 8. El cinema de periodistes. Un subgènere

Els periodistes han estat al centre de moltes pel·lícules sigui en comèdies o en drames històrics. No obstant això, pot afirmar-se que el periodisme pot assentar-se amb els gèneres clàssics i definir-se com un gènere cinematogràfic propi? Per respondre a aquesta pregunta, primer s'ha de respondre a la definició de què és un gènere cinematogràfic. Les pel·lícules de gènere es familiaritzen entre si, com el tema, els personatges i la narració. Els temes de les pel·lícules no necessàriament col·loquen una pel·lícula en un gènere específic, com assenyala David Bordwell<sup>1</sup>: "*Qualsevol tema pot aparèixer en qualsevol gènere*".

Matthew Ehrlich<sup>2</sup> assenyala que des del principi la història del cinema fins a l'actualitat a tot el món s'han registrat més de 2000 periodistes representats en pel·lícules. Només és una fracció d'aquestes pel·lícules és un periodista apareix en un paper principal. En el seu estudi sosté que les pel·lícules en les qual el paper principal és un periodista s'ha convertit en la seva pròpia categoria de gènere i té els seus propis personatges arquetípics.

Joe Saltzman<sup>3</sup> també està convençut que les pel·lícules de gènere periodístic formen un gènere propi totalment independent.

---

<sup>1</sup> Bordwell, D. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press:1989

<sup>2</sup> Ehrlich, M. C. (2004) *Journalism in the movies*. United States: University of Illinois Press

<sup>3</sup> Saltzman, Joe. *Heroes and Scoundrels. The Image of the Journalist in Popular Culture*. University of Illinois Press, 2015



Des de la base de dades de IPCJ<sup>1</sup> s'inclou una varietat de noves pel·lícules de països de tot el món, que avaluen les diferències entre els periodistes i que malgrat les diferències en els sistemes polítics i formes culturals, té sempre un tret distintiu comú que els caracteritza en dos arquetips ben definits .

O bé, apareixen com a herois, lluitant per les persones i els valors democràtics, o bé es perfilen com antiherois(vilans). que actuen en el seu propi benefici. Aquesta categorització es pot veure àmpliament en els 10 films analitzats en aquesta dissertació, a l'apartat de anàlisi individual. No obstant, si bé hi ha similituds i categories entre les pel·lícules que es poden connectar, moltes se superposen, per la qual cosa no és clar definir una pel·lícula per gènere.

Malgrat això, és més exacte suggerir que el tema del periodisme transcendeix en diversos tipus de pel·lícules dins d'una gamma de gèneres. Dir que una pel·lícula és una "*pel·lícula de gènere*" suggereix que s'adhereix a totes les convencions d'aquest gènere. És difícil situar el periodisme en un gènere propi ja que les pel·lícules que presenten als periodistes raras vegades segueixen les mateixes convencions. Si una pel·lícula es considera com a part del gènere periodístic, llavors serà una pel·lícula que es barrejarà i es superposarà a molts altres gèneres. Com a exemple, pel·lícules analitzades en aquest treball com **El gran Carnaval** (*Ace in the Hole*, Billy Wilder, 1951) i altres que no s'han analitzat com **Chantaje en Broadway** (*Sweet Smell of Success*, Alexander Kendrick, 1957), es centren en qüestions periodístiques la major part de la pel·lícula.

---

1 <http://www.ijpc.org/page/introdatabase.htm>

Malgrat que ambdues han estat categoritzades dins del gènere de cinema negre i tenen un lleuger element dramàtic, el periodisme és el tema principal de la pel·lícula. Perquè una pel·lícula sigui un gènere de periodisme únic, la matèria del periodisme ha d'estar en el cor de la mateixa. Ehrlich afirma: *"Així com la naturalesa de la veritat està en el cor del periodisme mateix, també ho és en el cor de les pel·lícules de periodisme"*.

No obstant això, hi ha diverses pel·lícules que són específiques per al tema del periodisme i les trames d'aquestes pel·lícules es centren principalment en els periodistes que intenten perseguir una història. La definició de gènere és un tema àmpliament debatut, com esmenta Bordwell, es pot argumentar que no existeix un conjunt de condicions necessàries i suficients que puguin marcar els gèneres.

De Felipe i Sánchez Navarro<sup>1</sup> argumenten que els film de periodistes a Estats Units constitueixen un subgènere en si mateix plegat d'arquetips:

*Estats Units, bressol al seu torn de la premsa groga, ho és també del tema del periodisme com subgènere fílmic. No ha d'estranyar-nos, per tant, que aquest tema es converteixi, per dret propi, en sinopsi, subgènere dramàtic i font inescapable de tota classe d'arquetips.*

---

<sup>1</sup> De Felipe, F ; Sánchez Navarro, J. *El periodismo como (sub)género cinematográfico: apuntes para una clasificación filmográfica*. Revista Trípodos, número 10, Barcelona: 2001.

Disponible en línia a: <http://docplayer.es/62182052-Tripodos-numero-10-barcelona-2001-como-subgenero-cinematografico-apuntes-para-una-clasificacion-filmografica.html>

## 9. Conclusions

En la dècada de 1950, els periodistes tractats al cinema americà van aconseguir el seu punt més baix: Van ser ignorats, fets a si mateixos per l'estructura de poder o es van convertir en el pitjor tipus de pocavergonyes, on la majoria de les crítiques mordaces del reporter en la societat americana van ser els protagonistes de la gran pantalla.

El reporter com a vilà es va fer més fort en aquest període, ple de sospites i temors sobre moltes institucions nord-americanes que es van donar per assentades en la dècada anterior.

La denúncia de la complicitat del lector sol ser un missatge habitual en els 10 films analitzats, on es critica la preferència del públic per aquelles notícies que tenen un component sensacionalista, donant una imatge de plena vigència sobre el món de la premsa americana dels anys 50, que bé podria ser aplicada als nostres dies d'explosió mediàtica: Els suborns a periodistes, , l'ambició pel poder en els mitjans, la sempre lamentable mort d'un diari, la necessària figura del periodisme de recerca o la relació entre els periodistes mestres i els seus alumnes. A més, és marca clarament l'enfrontament ideològic entre periodistes liberals i editors maccarthistes, així com l'invisible poder corrupte utilitzat per multinacionals i sindicats criminals.

A l'entrevista realitzada a l'Annex , hem vist que la majoria de crítics han escollit com a film més representatiu del retrat periodístic d'aquesta dècada *El gran Carnaval* (*Ace in the hole*, 1951, Billy Wilder), on un periodista despietat tan consumit per obtenir una exclusiva acaba sent responsable de la mort d'un home.

El reporter es penedeix, però encara paga l'últim preu per la seva ambició, morint en una fosca oficina d'un diari de Nou Mèxic.

Aquest film demostra moltes de las característiques del gènere negre d'aquests anys i està considerat un dels més representatius del cinema de periodistes de tot el temps, a més d'un dels retrats més sublims que s'han fet mai.

Si parlem a nivell més genèric, es produeix una denúncia de la complicitat de l'espectador, denominador comú d'un missatge habitual en les pel·lícules analitzades, en les quals es critica la preferència del públic per aquelles notícies que tenen un component morbós o sensibler.

L'arquetip més representat en la dècada dels cinquanta és la del periodista vilà, on el veiem en diversos oficis: Reporters, columnistes, editors i editors.

També trobem representat el maccarthisme en gairebé tots els films analitzats (exceptuant els 3 escollits de cinema espanyol). A principis de la dècada dels cinquanta, el Comitè d'activitats anti-americanes de la càmera de representants i el senador Joseph Mc Carthy, van organitzar una caçera de bruixes a Hollywood que va destruir moltes carreres i va deixar un llegat de por, que duraria més d'una dècada, disminuint l'entusiasme de la indústria cinematogràfica per fer pel·lícules sobre corruptes polítics i homes de negocis poderosos.

Va crear un reporter passiu que és el denominador comú en el cinema negre d aquesta època, que sempre treballa amb autoritats, i es preocupa menys per primícies i per informar al públic, que per protegir les persones de si mateixes al no imprimir històries que puguin crear pànic i mai qüestionen res per fer el correcte. Un fet rellevant

tractat especialment en dos films com son **Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*, Fritz Lang, 1956 i **Slander** (Roy Rowland, 1957) és el fet històric de l'extensió de la televisió a partir dels anys cinquanta. De mer electrodomèstic per a l'entreteniment, la petita pantalla va passar a ser la finestra a través de la qual entenem i desentnem el món que ens envolta, la qual cosa la converteix en un extraordinari instrument de poder.

Pel que fa al tractament de les dones periodistes o *sob sisters* es representen en escassos films. Alguns exemples els trobem a **Park Row** (Samuel Fuller, 1952) o a **-30-** (Jack Web, 1959), on s'enfrontaven amb grans dificultats a causa de la falta de cooperació o entusiasme dels seus col·legues masculins, , però veiem que tenen èxit en investigar una història, dirigir un rotatiu o fins i tot desentranyar un crim. Molt diferent es el tractament que s'ha fet d'aquest del col·lectiu femení al cinema espanyol d'aquesta dècada, on ja he analitzat àmpliament el paper feminista tractat a **Escuela de Periodismo** (1956, Jesús Pascual).

La tria com a tema del personatge del periodista, que potser a priori pot semblar secundari o anecdòtic, pretén demostrar pel seu nombre d'aparicions i pel seu pes específic, es troba a l'altura de les figures que es consideren arquetípiques al cinema negre com el detectiu privat, la dona fatal, el policia , el boxador derrotat, etc.

He escollit com a fil conductor el tema de la corrupció, entesa aquesta com un dels elements claus que diferencien i defineixen com a tal al gènere negre.

Crec que resulta evident la relació del personatge que ens ocupa amb aquesta, doncs el corresponents analitzats en aquests films, no només tenen la capacitat d'investigar els casos de corrupció, sinó també disposen d'uns mitjans per denunciar-la i fer-la pública , ja que no estan a l'abast del ciutadà mitjà. En aquest sentit, en la majoria d'aquestes pel·lícules, el periodista ha d'erigir-se com un últim baluard en la defensa de l'ètica i la dignitat. Aquesta capacitat que té, el converteix en un professional molt perillós per al poder, on el seu objectiu és acabar amb ell o ben comprant-lo acomiadant-lo o desprestigiant-lo.

Ens trobem doncs en diferents postures que pot adoptar el reporter davant el fenomen de la corrupció, tant com a periodista i creador i organitzador de la corrupció a **El gran Carnaval** (*Ace in the hole*, 1951, Billy Wilder), o com a col·laborador o encobridor de la mateixa a **Historia del hampa** (*Underworld Story*, Cy Endfield, 1950) , inclús també denunciant-la a **Slander** (Roy Rowland,1957) o com a agent actiu en la lluita contra ella a **El cuarto poder** (Richard Brooks,*Deadline USA*, 1952).

Esment apart , el periodista tractat en el cinema espanyol dels anys 50 s'allunya per complet d'aquest arquetip, tal com hem vist en l'apartat pertinent.

En conclusió, avui en dia es dona per descomptat que un periodista és una persona intrèpida i sense escrúpols, tant en les tasques merament informatives com en les quals no ho són tant. Això és fruit de la percepció que ens han donat els mitjans, incloent el retrat d'aquest professional tractat al cinema negre americà d'una de les èpoques més brillants que ha donat aquest gènere cinematogràfic, protagonista principal al llarg d'aquest treball d'investigació.



Font de la imatge: <https://twentyfourframes.wordpress.com>

Charles Tatum (Kirk Douglas) a **El gran Carnaval** (*Ace in the hole*, 1951, Billy Wilder) , el millor retrat del periodista vilà per del cinema americà dels anys 50.

## 10. Referències bibliogràfiques

- Bibliografia

ALGAR, A. L. (1985). *Diccionario del periodismo*. Madrid: Pirámide.

ALBERT, P. (1990). *Historia de la prensa*. Madrid: Rialp.

BORAU, J.L. (coord.) (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial.

BORDWELL, D. (1989). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

BARRIS, A. (1976). *Stop the presses! The newspaper in American Films*. Cranbury: A.S. Barnes and Co.

CROWE, C. (2000). *Conversaciones con Billy Wilder*. Madrid: Alianza Editorial.

DÍAZ, L.T. (2012). *La representación de la mujer periodista en el cine español (1896-2010): estereotipo, ética y estética*. León: Departamento de Psicología, Sociología y Filosofía. Facultad de Educación.

EHRlich, M.C. (2004). *Journalism in the movies*. Chicago: University of Illinois.

EMERY M.; EMERY, E. (1992). *The Press and America. An Interpretative History of the Mass Media*. New Jersey: Prentice Hall.



FRANCISCO, C.C. (2012). *Aproximación a la ética periodística en la ficción cinematográfica*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

GERBNER, A. (1996). *Creecer con la televisión: perspectiva de aculturación. Los efectos de los medios de comunicación: investigaciones y teorías*. Barcelona: Paidós.

GOOD, H. (1989). *Outcats. The image of journalist in the contemporary film*. Metuchen: Scarecrow Press.

GUBERN, R. (2005). *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen.

GUBERN, R. (2004). *Literatura y cine negro*. En: *Manuscrito criminal: Reflexiones sobre novel·la y cine negro*. (pp. 175-178). Salamanca: Cervantes.

HUESO, A.L. (1999). *Catálogo del cine español vol. 4: Películas de ficción, 1941-1950*. Madrid: Editorial Cátedra.

LANGER, J. (2000). *La televisión sensacionalista. El periodismo popular y las "otras noticias"*. Barcelona: Paidós.

LANGMAN, L. (2009). *The Media in the Movies. A Catalog of American Journalism Films, 1900-1996*. Jefferson: McFarland.

LAVIANA, J.C. (1996). *Los chicos de la prensa*. Madrid: Nickel Odeon.

MAHON, B. (1994). *Portrayal of Journalist in the Movies*. A *Editor & Publisher* (nº 40, octubre, pp. 18-19).

MC. NAIR, B. (2010). *Journalists on Film: Heroes and Villains*. United States:Edinburgh University Press.

MC. NALLY, K. (coord.) (2011). *Billy Wilder, Movie Maker. Critical Essays on the Films*. Jefferson: MacFarland.

MEMBA, J. (2008). *Historia del cine universal*. Madrid: T&B Editores.

MERA, M. (2008). *Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine*. En: *Estudios sobre el mensaje periodístico* (nº 14, pp. 505-525).

MÍNGUEZ SANTOS, L. (2012). *Periodistas de cine: El Cuarto Poder en el séptimo arte*. Madrid: T&B Editores.

MOTT, F.L. (1962). *American Journalism: A History (1690-1960)*. Nueva York: Mac-Millan.

OSORIO O. (2009). *La imagen de la periodista profesional en el cine de ficción*. La Coruña: Universidad de La Coruña.

PEARY, G. (2012). *Interviews with Samuel Fuller*. Autoedició.

PÉREZ BOWIE, J.A. (2006). *El cine negro y la teoría de los géneros*. En: A. Martín Escribá; J. Sánchez Zapatero (eds.). *Manuscrito criminal: Reflexiones sobre novela y cine negro* (pp. 179-189). Salamanca: Cervantes.

SALTZMAN, J. (2015). *Heroes and Scoundrels. The Image of the Journalist in Popular Culture*. Chicago: University of Illinois Press.

SÁNCHEZ ARANDA, J.J. (2002). *Protagonistas de la comunicación de ayer y de hoy*. Pamplona: Ulzama Ediciones.

SÁNCHEZ BARBA, F. (2007). *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (1998). *Obras maestras del cine negro*. Bilbao: Mensajero.

TOSANTOS, C.M. (2004). *Cine y periodismo*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

URBIZU, E. (2008) *.Delito, violencia y puesta en escena*. En: A. Martín Escribá; J. Sánchez Zapatero (eds.) *Palabras que matan: Asesinos y violència en la ficción criminal* (pp. 217-229). Córdoba: Almuzara.

VIZCAÍNO CASAS, F. *Diccionario del cine español 1896-1965*. Madrid: Editora Nacional.

WARREN, C.N. (1975). *Géneros periodísticos informativos*. Madrid: ATE.

- **Articles de revistes**

BEZUNARTEA VALENCIA, O.; COCA GARCÍA, C.; CANTALAPIEDRA GONZÁLEZ, M.; GENAUT ARRATIBEL, A.; PEÑA FERNÁNDEZ, S.; PÉREZ DASILVA, J. (2010). *El perfil de los periodistas en el cine: tópicos agigantados*. *Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação* (v.33, n.1, p. 145-167). São Paulo.

GUBERN, R. (1975). *Billy Wilder. Un pesimista vienés en el Hollywood optimista*. *Dirigido por* (nº 21, marzo, pp. 1-15)

MIRET, R. (2002). *Wilder y la prensa*. *Dirigido por* (nº 312, pp. 78-83)

## Webgrafia

- Bases de dades

[www.filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

[www.proquest.com](http://www.proquest.com)

[www.bfi.org.uk](http://www.bfi.org.uk)

[www.afi.com/members/catalog/](http://www.afi.com/members/catalog/)

<https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Consultas>

- Articles i tesis

DE FELIPE, F.; SÁNCHEZ NAVARRO, J. (2001). *El periodismo como (sub)género cinematográfico: apuntes para una clasificación filmográfica*. Revista Trípodos. Barcelona.

Disponible en línea a:

<http://docplayer.es/62182052-Tripodos-numero-10-barcelona-2001-como-sub-genero-cinematografico-apuntes-para-una-clasificacion-filmografica.html>

GHIGLIONE, L; SALTZMAN, J. (2005). *Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News. The Image of Journalist in Popular Culture*. Disponible en línea a: <http://www.ijpc.org>

MC. NAIR, B. (2011). *Journalism at the movies*. Disponible en línea a:

<https://www.ijpc.org/uploads/files/mcnair%202011.pdf>

MERA FERNÁNDEZ, M. (2008). *Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine*. Disponible en línea a:

<http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0808110505A/11987>

PEÑA FERNÁNDEZ, S. (2012). *Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder*.

Disponible en línea a:

[https://www.researchgate.net/publication/283849873\\_Caballeros\\_de\\_la\\_prensa\\_El\\_periodismo\\_en\\_el\\_cine\\_de\\_Billy\\_Wilder](https://www.researchgate.net/publication/283849873_Caballeros_de_la_prensa_El_periodismo_en_el_cine_de_Billy_Wilder)

REQUEIJO, P. (2013). *El profesional en los medios en el cine*. Disponible en línea a:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5034820>

SALTZMAN, J (2003) . *Sob sisters: the image of the female journalist in popular culture*.

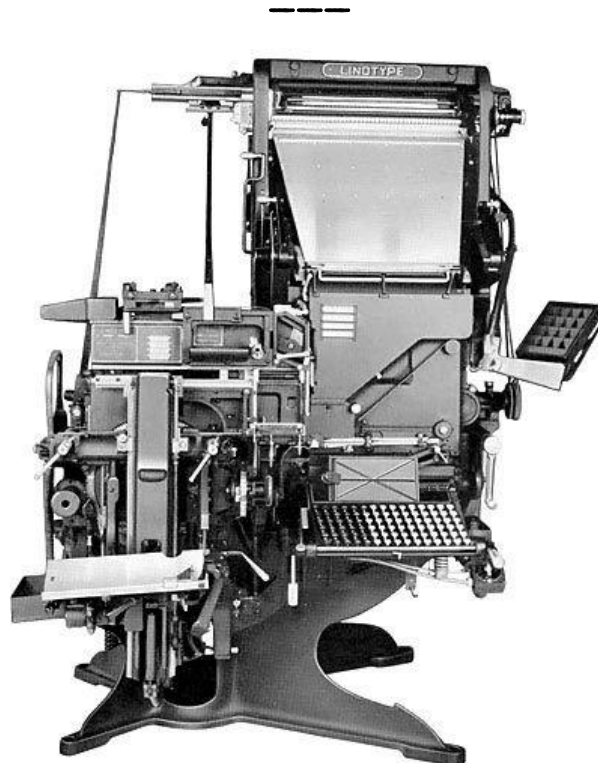
Disponible en línea a: <http://www.ijpc.org>.

TALBOTT, A.D. (1990). *Journalists in the Movies: How journalists are perceived to be portrayed in feature films. Minneapolis: Association for Education in Journalism and Mass Communication*.

Disponible en línea a: <http://www.ijpc.org>.

## Vídeos

- *Cine y Periodismo.*  
<https://www.youtube.com/watch?v=RzmBqoti4HU>
- *Periodismo en el cine.*  
<https://www.youtube.com/watch?v=SbibmcAfFOU>
- *La figura del periodista en el cine.*  
<https://www.youtube.com/watch?v=blFwO2PQU6Y>
- *Periodisme en pel·lícules.*  
<https://www.youtube.com/watch?v=k4wByqjQKiE>
- Chaplin, Ch (1914). *Making a living. (Charlot periodista).*  
<https://www.youtube.com/watch?v=3Ee3-137k8E>



Font: [www.prepressure.com](http://www.prepressure.com)

Model de drupa, que significa 'Druckund Paper' (impressió i paper), Durant els anys cinquanta, es van utilitzar més de 100.000 d'aquestes linotípies.

Podem veure els inicis dels linotips inventats per Ottmar Mergenthaler al 1886 al film Park Row (1952, Samuel Fuller). La linotípia va ser comercialitzada per la empresa *Linotype* fundada pel mateix inventor. La imatge correspon al model 31.

## 11. Annex

Entrevista<sup>1</sup> anònima dirigida a crítics cinematogràfics de l'ACCEC i de la Revista de cinema **VERSIÓN ORIGINAL**.

**Nota:** En la transcripció s'ha respectat l'idioma original i el text íntegre de l'entrevistat.

1/ De las películas de la lista , ¿Tiene alguna favorita?

- *El gran carnaval* (7)
- *Sí, El gran carnaval* (*Ace in the hole, Billy Wilder, 1951*)
- *Más dura será la caída* (1956)
- *El cuarto poder*
- *Mientras Nueva York duerme*
- *Mientras Nueva York duerme* (*While the City Sleeps, Fritz Lang, 1956*) (2)
- *Park Row*
- *El Gran Carnaval*

2/ ¿Cree que las películas con periodistas de los años 50 han tenido un impacto en la percepción del público hacia los periodistas?

- *Si* (3)
- *Sí* (2)
- *Mucho impacto*
- *No*
- *Creo que sí*
- *Si*

---

<sup>1</sup> <https://docs.google.com/forms/d/1EHvsnQZx3kkX7TIOv5uCjqlau5UaCm75aBUenUxlyw/edit>

- *Sí, pienso que durante esa época hubo películas que influyeron en cómo fueron vistos los periodistas, en su trabajo en las redacciones, en sus motivaciones, preocupaciones, intereses... Es el caso de, por ejemplo, "El gran carnaval", con un Kirk Douglas excepcional, o "Mientras Nueva York duerme".*
- *Han pasado muchos años, así que ese impacto se ha diluido con el tiempo, aunque sí que pueden haber impactado en los propios periodistas veteranos que las hayan visto.*
- *En su momento sí (la imagen icónica de un hombre en mangas de camisa, con tirantes y sombrero, haciendo preguntas y anotándolas en un bloc de notas). Actualmente, la imagen del periodista es otra más distinta... Quizás ahora ya no hay una imagen que responda al arquetipo de periodista, o esta sea encarnada por la de corresponsal de los informativos.*
- *No. Uno aprende pronto que quien manda en las redacciones son los jefes de sección y, para según qué casos, el director (véase Jordi Pujol, desde siempre).*
- *Sí, seguro. Las de décadas posteriores también. Lo que no estoy seguro es si el fenómeno nace en los 50 o ya existía en los años 30 por ejemplo.*
- *No creo que el cine haya influenciado al periodismo.*
- *Creo que no especialmente. Si descontamos las que no he visto, creo que **Historias de la radio** es un clásico español de la época del franquismo. Refleja la sociedad española de la época y como la radio era el principal medio de comunicación de masas y de entretenimiento en nuestro país.*
- *No lo sé. El cine, en cualquier caso, crea sus propios arquetipos, y más que en la percepción del público, quizá hayan tenido impacto en la creación de figuras periodísticas posteriores.*



3/ De las películas que ha visto ¿Cree que alguna/as ha retratado a los periodistas con precisión y, de ser así, cuáles?

- *Sí, El cuarto poder*
- *Una de las más significativas por el retrato que hace es El gran carnaval*
- *El gran carnaval, Park Row, El cuarto poder.*
- *El gran carnaval es, dissortadament, reflex de gran part del pseudoperiodisme actual.*
- *El gran Carnaval, Mientras Nueva York duerme*
- *De las que he visto están todas bastante dramatizadas, y más que retratar a los periodistas, intentan dejarnos un mensaje final, más o menos certero.*
- *Como periodista del siglo XXI mi respuesta no será nunca precisa (dado que las películas que trata retratan el periodismo de los años 50 del siglo XX). En todo caso, creo que en casi todas las películas que he visto (que no son todas las de la lista) el retrato bascula entre la visión romántica y el retrato despiadado de la profesión.*
- *Depende del contexto. En USA, la de Fritz Lang, pero también El cuarto poder (Richard Brooks, Deadline USA, 1952) o El gran carnaval (Ace in the hole, Billy Wilder, 1951). En el contexto de España, Séptima página (Ladislao Vajda, 1950) representa de forma bastante cercana el oficio de periodista de esa época.*
- *No recuerdo bien ninguna de ellas, pero me da la impresión de que se centran en denunciar algunos aspectos de la profesión periodística (los métodos sucios para tener una exclusiva, el poder manipulador...*
- *El cuarto poder, Mientras Nueva York duerme, Más dura será la caída*

4/ ¿Cree que algunas películas estereotipan a periodistas de varios tipos? Si es así, ¿Qué estereotipos ha notado?

- *Que tienen que saberlo todo, y que son carroñeros en cuanto a conseguir la noticia sea como sea.*
- *Sí. Estereotipos en el periodista deportivo y en el político, sobre todo.*
- *Sí, que son incorruptibles o bien que harían lo que fuera, incluso cruzar límites éticos, por conseguir una noticia*
- *Ser fisgón e interesado.*
- *Sí, la curiosidad y la ambición.*
- *El prototipo de periodista cínico y sin valores.*
- *Sí. La mujer periodista, dura y con necesidad de demostrar que sirve para el trabajo como un hombre. El periodista estratega y mentiroso, capaz de hacer lo que sea por vender periódicos y el periodista de variedades, interesado en noticias llamativas que poco tienen que ver con las noticias.*
- *Si. Periodistas sin escrúpulos. Periodistas corruptos.*
- *Cínico*
- *Sí. Se diferencian básicamente entre periodistas con o sin escrúpulos*
- *Periodistas agresivos de investigación donde todo vale con tal de conseguir la noticia.*
- *Ver respuesta 3*
- *El vocacional, el mercenario de la información, el comprometido con la verdad, el siervo del editor, el aventurero, el demagogo, el individualista. No son estos estereotipos cerrados, en un mismo periodista se pueden dar rasgos o características de dos o más de estos perfiles. De hecho, es lo más común.*

- *Sí. Especialmente el periodista capaz de hacer cualquier cosa por una exclusiva.*
- *Los periodistas de corte humanista, que en realidad no existen.*
- *Todas: el estereotipo del periodista entregado y persistente, que solo vive para su trabajo, siempre en busca de la verdad. En las españolas no funciona eso, claro.*

5/ Nombre según su opinión la película que crea que mejor refleja la realidad de la profesión del periodista.

- *El cuarto poder*
- *Historias de la radio*
- *D' aquestes, El gran carnaval. D' altres, Citizen Kane o Front page*
- *Primera Plana*
- *La verdad es que, como comentaba, todas las que he visto son un tanto exageradas y dramatizadas, si tuviera que elegir una quizás me quedaría con "Un hombre acusa".*
- *Park Row y -30-*
- *El gran Carnaval*
- *El Gran Carnaval*
- *Slander*
- *30's*
- *Park Row*
- *El Gran Carnaval*
- *Historia del hampa (2)*
- *Más dura será la caída (2)*

## 6/ ¿Cómo cree que estas películas han tratado a la mujer periodista?

- *Con poco rigor y como un elemento secundario. O sea, mal.*
- *Simplemente no la han tratado. Los hombres son los protagonistas en todas las que he visto y las mujeres, títeres sin personalidad o arpías manipuladoras, no hay punto medio.*
- *Como casos de excepción, y siempre mujeres idealizadas por su ingenuidad o como rivales (además de objetos de deseo).*
- *No de la forma más precisa, ni justa.*
- *Siempre ha tenido una posición marginal. Aunque he visto muy pocas de las películas mencionadas.*
- *En las que yo he visto, como algo inexistente o, como mucho, alguien que está intentando abrirse camino.*



Font: Captura pròpia.

La redactora de successos Lady Wilson (Louise Lorimer) a *-30-* (1959, Jack Webb), li demana a Sam Gatlin que control i els serveis de cable per conèixer les notícies del seu nét. És un dels escassos retrats de *sob sister* o dona periodista, una professional poc tractada en aquesta dècada.

Captura dels crèdits finals de **Trágica información** (*Scandal Sheet*, 1952, Phil Karlson) representant la pujada d'audiència del rotatiu *New York Express*.

