



El gran carnaval.

Antoni M. Thomas

Si donem un cop d'ull a la història propera del cinema occidental no poden afirmar amb rotunditat que el periodisme en la pantalla rebí, vist a grans trets, un tracte de favor o afavorit, ni tan sols un bon tracte. Per exemple, si ens fixem en el cinema de Hollywood i, un cop salvades excepcions precises, algunes de les quals detallaré més endavant, és evident que el periodisme no és professió ben vista.

En efecte, estem més que acostumats a pel·lícules en les quals "els periodistes" són entesos, sempre en ràpides escenes d'il·lustració, com un curiós grup de comparses, o són tractats com individus escandalosament inquisidors, incordiants, insensibles, quan no són usats com a corifeus dels primers personatges protagonistes, o resten reduïts a ele-

ments de contrapunt que serveixen per adornar una determinada situació, i això, quan no apareixen com una colla de grollers, que perden el cul, com vulgarment es diu, per acollar-se sobre el famós o la famosa, sobre el delinqüent caigut o sobre el bondadós innocent falsament acusat. Per poc que ens hi fixem, podem descobrir amb freqüència, i no ja en produccions de temps passats, sinó en el Cinema d'avui, breus escenes de simple suport argumental en què els informadors són caracteritzats en la plenitud dels estereotips que tal vegada, no dic que no, fabrica la pròpia professió, però que el cinema té per costum reduir encara més a esquema o caricatura, amb raó o sense ella.

Probablement, aquesta singular visió que sol aplicar Hollywood, tingui a veure amb el tipus de periodisme tafoner que es practica als voltants dels estudis

cinematogràfics i, sobretot, als voltats de les estrelles de la pantalla.

Però bé, malgrat aquesta descarada utilització que es basa en no pocs casos en un reflex de la imatge que diàriament multiplica el totpoderós mitjà televisiu, també és cert que, en ocasions, Hollywood sap escollir i aprofundir en determinats i greus problemes que suscita la fabricació o elaboració de la notícia, el tractament de la informació per part dels que l'elaboren, i les seves conseqüències, individuals o col·lectives en la societat. El cinema nord-americà ha oferit històries memorables en aquest sentit. Citaré *Ace in the Hole (El gran Carnaval, 1951)*, de Billy Wilder, una producció del llunyà 1951, que estableix una agra i dura crítica del *voyeurisme* del gran públic envers el dolor humà, tant com del periodisme corrupte i explotador de les tragèdies, per tal de fer-ne espectacle i sensa-

...The front page (Primera plana, 1974), amb guió de Wilder, basat en una obra teatral de Ben Hecht i Charles MacArthur, en què quedaven despallats alguns dels mètodes en la carrera per a la primícia informativa



Primera plana.

cionalisme. Una obra que tot referir-se al periodisme radiofònic, tant de moda en aquella època, és avui perfectament transportable a determinades concepcions del mitjà televisiu. També, i aquesta vegada en clau còmica no exempta de duresa crítica, anys més tard Wilder mateix signaria una segona obra, de nou íntegrament dedicada al periodisme, *The front page* (*Primera plana*, 1974), amb guió de Wilder, basat en una obra teatral de Ben Hecht i Charles MacArthur, en què quedaven despallats alguns dels mètodes en la carrera per a la primícia informativa. Una crítica des de l'interior de la professió que poc després Sidney Lumet ampliaria amb la seva obra *Network* (1976) descarnada crítica de la informació televisiva, i Sidney Pollack encara insistiria més amb *Absence of Malice* (1981) mostrant les conseqüències de la informació tergiversada i manipulada



Primera plana.

...Citizen Kane, (1942) en què a més de l'estil periodístic que ens desvetllarà passa a passa la personalitat del "ciudadà" investigat ens permet assistir a la fundació d'un diari, a la fixació del codi deontològic en la informació, però també a la seva destrucció pels jocs d'interessos i ambicions



Ciudadano Kane.

per l'afany d'obtenir d'allò que els periodistes en dèiem un *scoop*.

Per tant, si d'una banda, el periodisme acostuma ser a Hollywood instrument per a acolorir la fabricació de determinades realitats quotidianes quan tenen a veure amb la transcendència social, d'altra banda, mercès a la sensibilitat, interès i capacitat crítica de cineastes determinats, també ha sabut arribar al fons d'una problemàtica difícil: la dels límits que tenen tant la informació pública com els professionals que la serveixen.

Però, juntament amb aquestes visions, estereotipades la majoria, matissades les menys, cal descobrir també en el cinema tractaments en positiu del periodisme, dels periodistes i de l'implícit compromís amb la veritat de la informació: *The China Syndrome* (*La Síndrome de Xina*, 1979), de James Bridges, n'és un exemple: una reportera televisiva, dedicada als temes intranscendents, de sobte es veu involucrada en un incident a central nuclear del qual informará passant per sobre les pressions dels poderosos. També *All the President's Men* (*Todos los hombres del presidente*, 1976), d'Alan J. Pakula, desentranja el famós cas del Watergate, la investigació realitzada per dos redactors del diari *Washington Post* que acabà amb la presidència de Richard Nixon. I menció especial mereixeria *Salvador*, (1986) d'Oliver Stone, que il·lustra la caiguda de la dictadura somozista a Nicaragua i estableix una reflexió sobre el grau de compromís dels informadors amb les causes justes.



El gran carnaval.

Pel que fa al cinema europeu, que no s'escapa tampoc i tentes vegades com ho considera necessari, de l'abans esmentada visió caricaturesca "dels periodistes", també ha oferit films amb un tractament dignificant de la professió tot i situant-la, per exemple, a zona de guerra.

Entrats els anys vuitanta es va produir a Gran Bretanya, *The killing fields*, traduïda aquí com *Los gritos del Silencio*, 1984, de Roland Joffré, que a més d'explicitar l'extermini genocida practicat a Cambotja pels *khmers* rojos, volia ser un cant a la solidaritat entre els informadors. I *The year of living dangerously* (*El año que vivimos peligrosamente*, 1982), dirigida per l'australià Peter Weir, de nou reflexionava sobre la implicació del corresponsal de guerra, una temàtica en la qual insistiria pocs anys després l'esmentat Oliver Stone, com ja s'ha dit. Tampoc no es pot oblidar l'aportació espanyola al tema amb *Territorio Comanche*, (1997) de Gerardo Herrero, basada en les experiències del periodista i ara acadèmic, Arturo Pérez-Reverte, en el conflicte bèl·lic de l'antiga Iugoslàvia, i en què es tractava d'il·lustrar, amb desigual fortuna, tot s'ha de dir, la vida i obres de l'anomenada *tribu*, el col·lectiu humà que formen els corresponsals de guerra.

Però, més enllà de títols concrets, d'obres resoltes amb millor o pitjor fortuna, més enllà d'arguments, més enllà de la intencionalitat en positiu i/o en negatiu, i, encara, més enllà de les reflexions plantejades pels films esmentats, el cinema també usa en ocasions dels estils narratius propis del periodisme. Tal vegada el cas paradigmàtic sigui *Salvatore Giuliano*, (1961) de Francesco Rossi, una investigació en clau periodística, rigorosa i apassionant, sobre la vida i mort del famós bandejat sorgit a la postguerra a Sicília i que recull fins i tot els darrers esdeveniments reals relacionats amb el tema i succeïts en els darrers dies de rodatge.

Finalment, i en aquests breus apunts sobre la desigual relació entre periodisme i cinema, cal esmentar la magistral lliçó que ofereix Orson Welles a *Citizen Kane*, (1942) en què a més de l'estil periodístic que ens desvetllarà passa a passa la personalitat del "ciudadà" investigat (el tot poderós magnat de la premsa, W. Hearts) ens permet assistir a la fundació d'un diari, a la fixació del codi deontològic en la informació, però també a la seva destrucció pels jocs d'interessos i ambicions. ■