



Aproximació a la definició de Cinema Negre (VII)

Marti Martorell

El director Raoul Walsh afirma a les seves memòries que-per ell i molts dels directores de la seva època-l'aparició del cinema sonor va suposar, entre d'altres coses, aprendre a no fer recaure en els elements sonors el pes de la pel·lícula: com a màxim, diu Walsh, els diàlegs havien de ser un element més i complementari de tots els altres; és

quadrament segons el format cinematogràfic (clàssic, panoràmic, vista-vision, cinemascop i cinerama); 3) l'enquadrament entès com a diferents modes de filmació (escales dels camps i dels plans, graus angulars i graus d'inclinació); 4) la il·luminació i, finalment, 5) l'ús del blanc i negre, en uns casos, i el color, en altres. Es veu, doncs, que la feina d'un operador en cap no és senzilla i, per tant, no es pot

Ja s'ha dit en un article anterior que, de la llarga nòmina de directors de fotografia que treballaren a Hollywood durant l'època clàssica, molts eren europeus, sobretot provinents de la zona germànica. La causa? Fugir del nazisme, que, des del 1945, s'havia instal·lat al poder a Alemanya. No va ser tan sols aquest sector el més afectat. També s'hi troben, entre d'altres, directors (Fritz Lang i Robert Siodmak) i dramaturgs (Bertolt Brecht). Moltes d'aquestes persones havien treballat a Europa, més concretament a Alemanya, quan l'expressionisme creava les principals obres per les quals és conegut. Per tant, no és gens estrany que es vegi una solució de continuïtat entre aquest moviment i el gènere negre.

Un operador en cap molt lligat a la productora Warnerv a ser l'immigrant italià Sol Polito. Ja format durant l'etapa del cinema mut, s'han de remarcar les pel·lícules següents en què va treballar: *The Petrified Forest* (*El bosque petrificado*, Archie L. Mayo, 1935); *G-men* (*Contra el imperio del crimen*, William Keighley, 1935) i *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (*Soy un fugitivo*, Mervyn Le Roy, 1932). Nicholas Musuraca, nascut a Itàlia, es va professionalitzar el 1923 com a director de fotografia. Com ja es va comentar a un altre article, Musuraca crea un ambient ple d'ombres gràcies a un contrast molt marcat de blancs i negres, que produeix una sensació d'intranquil·litat i amenaça. Aquests efectes es poden comprovar sobretot a *Out of the Past* (*Retorno al pasado*, Jacques Tourneur, 1947) i també a *Clash by Night* (*Encuentro en la noche*, Fritz Lang, 1952)

Tony Gaudio és director de fotografia de pel·lícules com ara *Little Caesar* (*Hampa dorada*, Mervyn Le Roy, 1930) i *High Sierra* (*El último refugio*, Raoul Walsh, 1941). A *Little Caesar* predominen els interiors, el tractament dels quals, mitjançant contrapicats i ombres, els presenta com a llocs foscos i cau del mal. En canvi, *High Sierra* és sobretot una pel·lícula d'exterior: si, com diu Xavier Coma, és «el cant a la marxa de Roy



a dir, s'havia d'evitar de totes totes fer teatre filmat, perquè són ben diferents les concepcions que de l'espai i muntatge tenen el cinema i el teatre i, per tant, els diàlegs també són utilitzats de manera diferent. La consciència de voler defugir aquest teatre filmat va obligar els directors a tenir en compte tot un seguit d'innovacions i elements que varen haver de resoldre els directors de fotografia o també anomenats operadors en cap.

Bàsicament, la tasca dels operadors en cap ha consistit i consisteix encara a tractar i assessorar el director en qüestions relacionades amb els cinc elements que formen la composició fotogràfica: 1) la perspectiva; 2) l'en-

obviar la tasca important que realitza en una pel·lícula a l'hora de fer-ne una valoració.

Tota aquesta introducció serveix per valorar encara més la tasca feta pels operadors en cap quan varen haver de resoldre la composició fotogràfica de les pel·lícules negres, perquè segurament aquest és un dels gèneres cinematogràfics -juntament amb el musical- en què la fotografia és un dels elements principals. La raó d'aquest fet és que el cinema negre és gairebé la negació absoluta del teatre filmat: el primer és principalment la conjunció de llum, ombres i enquadraments, l'altre és la seqüenciació de diàlegs i més diàlegs.

...segurament aquest és un dels gèneres cinematogràfics -juntament amb el musical- en què la fotografia és un dels elements principals.



Earle [...] cap a la llibertat», la simbologia que representa aquesta marxa és mostrada per una fotografia que, sense cap estridència, exposa la grandesa de la naturalesa i la insignificança de l'home quan s'hi compara. Un altre operador en cap que també va treballar amb Raoul Walsh és Sid Hickox a *White Heat* (*Al rojo vivo*, 1949). És una de les fites cabdals del cinema negre per la interpretació de James Cagney, per la direcció de Walsh i també per la fotografia, de la qual sobresurt l'escena final: James Cagney es provoca la mort disparant contra els enormes dipòsits de combustible on ell està enfilat. La planificació de l'escena i el contrast molt fort entre la fosca de la nit i el foc provocat per l'esclat dels dipòsits fan d'aquest final un dels més expeditius del gènere negre. També és de l'any 1949 la pel·lícula *Criss Cross* (*El abrazo de la muerte*, Robert Siodmak), amb fotografia de

Franz Planer, un operador en cap nascut a Karlovy Vary, a la República Txeca, i que als quaranta-tres anys es va traslladar a Hollywood, després d'haver treballat pel cinema alemany. L'experiència que hi va adquirir la va traslladar fidelment a les pautes estètiques que el gènere negre requereix: imatges diürnes per als escassos moments de lleure i felicitat; imatges de llocs tancats o nocturnes per a les escenes en què es planifica el robatori o els personatges cauen abatuts. Una de les poques pel·lícules d'aquest gènere en color de l'època clàssica, tot i que ja a les darreries d'aquest període, és *Slightly Scarlet* (*Ligeramente escarlata*, Allan

Dwan, 1956). La fotografia va anar a càrrec de John Alton, polifacètic quant als gèneres que tocava, que en aquest film va saber conjugar el que havia aconseguit en altres pel·lícules negres amb el cromatisme i format que imposaven el tecnicolor i el cinemascop i on ressalten la captació de zones ombrívols. Norbert Brodine va imposar a gran part de les pel·lícules que fotografiava un estil documentalista, ajudat sobretot pel rodatge en els llocs on passava l'acció i la utilització d'exterior. Aquest documentalisme es veu molt ben reflectit, per exemple, a *Somewhere in the Night* (*Solo en la noche*, Joseph L. Mankiewicz, 1946) i *Thieves' Highway*

(*Mercado de ladrones*, Jules Dassin, 1949). La fascinació que provoca la pel·lícula *Scarface* (*El terror del hampa*, Howard Hawks, 1932) segurament es ressentiria si la fotografia no s'hagués encarregat a Lee Garmes, especialment si es recorda la manera com, sense fer servir cap paraula, en acabar la pel·lícula, es fa una crítica de l'idealista i utòpic somni americà: tan sols amb un moviment de càmera molt subtil es veu que el protagonista mor abatut per la policia just davall una tanca publicitària que diu «*The World is Yours*» ('*El món és teu*'). També destaquen aquestes altres pel·lícules fotografiades per Garmes: *City Streets* (*Las calles de la ciudad*, Rouben Mamoulian, 1931); *Caught* (*Atrapados*, Max Ophüls, 1949) i *Detective Story* (*Brigada 21*, William Wyler, 1951).

Hi ha molts més directors de fotografia, aquí tan sols se n'ha esmentat una petita part com a manera de reivindicar la gran importància que tenen en la realització d'una pel·lícula que sovint és oblidada injustament. ■

