

Universidad Miguel Hernández de Elche

Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche

Titulación de Periodismo

Trabajo de Fin de Grado

Curso Académico 2022-2023



El periodista en el cine de Hollywood

The journalist through Hollywood cinema

Alumna: Esther González Fernández

Tutor: Antonio Sempere Bernal

ÍNDICE

1. Introducción	5-6
2. Estado de la cuestión	6-8
3. Objetivos e hipótesis	9
4. Metodología	10
5. Análisis	
5.1. Cine y realidad social	11-16
5.2. La representación del periodista	16-20
5.3. Del <i>Screwball Comedy</i> a un nuevo periodismo: 1940 a 1960	20-27
5.4. El periodismo comprometido: 1970 a 1990	27-31
5.5. El reportero idealista y su lucha contra el sistema: 2000 a 2015	31-39
6. Resultados	
6.1. Análisis cuantitativo	39-46
6.2. Análisis cualitativo	46-49
6.3. Análisis mixto	49-57
7. Conclusiones	58-59
8. Bibliografía	60
9. Filmografía	61
10. Anexos	62-63

RESUMEN: El presente trabajo busca establecer un recorrido cronológico por la representación del periodista en el cine de Hollywood, a través de una selección de 20 películas emblemáticas, con el objetivo de averiguar si la imagen del reportero presentada en el cine es un reflejo fiel de la realidad del oficio o producto de la ficción cinematográfica. Para su ejecución se estudiarán elementos referentes a la construcción de la ficción, la creación del personaje, sus atributos, estereotipos más recurrentes y el dilema ético en el oficio periodístico, entre otras cuestiones.

Palabras clave: periodismo, cine, representación, estereotipos y evolución.

ABSTRACT: The present work seeks to establish a chronological journey through the representation of the journalistic profession in Hollywood cinema, through a selection of 20 emblematic films, with the aim of finding out if the image of the reporter presented in the cinema is a faithful reflection of the reality of the craft or product of cinematographic fiction. For its execution, elements of reference to the construction of fiction, the creation of the character, its attributes, most recurring stereotypes and the ethical dilemma in the journalistic profession, among other issues, will be studied.

Keywords: journalism, cinema, representation, stereotypes, and evolution.

1. Introducción

El cine se ha convertido en una herramienta de valor incalculable con la que crear universos, de posibilidades ilimitadas, en los que el espectador ha podido adentrarse y olvidarse durante un instante de las tribulaciones de la vida cotidiana.

La creatividad del séptimo arte es un elemento indispensable para la industria del entretenimiento. No obstante, su alcance y repercusión va más allá de ser un simple pasatiempo o actividad recreativa para la sociedad. La influencia del cine es un factor clave para entender las distintas visiones con las que se ha llegado a interpretar el mundo. Escaparate de la realidad, idealizador de conceptos, transmisor de ideologías y mensajes, el cine lo ha sido todo: provocador, insolente, emotivo, cínico y educador. Todo ello, mientras transita esa delgada línea fronteriza entre el mundo material y el de la ficción.

Medio de comunicación, entretenimiento de masas y constructor de mundos, el alcance del cine ha ido evolucionando, al mismo tiempo que las preocupaciones e inquietudes de la sociedad cambiaban, hasta convertirse en un elemento sustancial en la formación de la opinión pública. Ya lo decía Marshall McLuhan: “somos lo que vemos”. El cine es una herramienta manipulada por el hombre, pero el hombre puede ser manipulado del mismo modo por aquello que él mismo ha creado.

La habilidad que posee el cine para afectar las emociones del espectador es esencial para comprender de qué modo mantiene, modifica o, en algunos casos, elimina ciertos mensajes profundamente ligados a las creencias y valores que se tienen sobre una realidad. Un claro ejemplo de esta influencia se encuentra en la imagen del periodista en el cine estadounidense. ¿Cómo se crea al periodista en el mundo de la ficción? ¿Cuáles son los elementos de los que hace uso el cine para construir a su protagonista? ¿Es el mundo en el que vive el reportero de ficción similar al nuestro?

Para que estos personajes resulten atractivos ante el espectador, muchas veces se debe renunciar a la credibilidad propia del mundo real en favor de la coherencia del universo creado dentro del cine. Los personajes de estas películas se han construido con la intención de que resulten carismáticos para la audiencia y sus rasgos, tanto positivos

como negativos, nacen de una serie de estereotipos e ideas sobre el oficio que se han dramatizado en favor de la ficción.

Sin embargo, la fantasía muchas veces nace de una idea, de una pequeña chispa que se ha originado en el mundo material. Este es el caso de muchas de las 20 películas seleccionadas en este trabajo. Cabe preguntarse pues, ¿Es el periodista creado por Hollywood una versión distorsionada de la realidad?. ¿Está el cine destruyendo la imagen del periodista o favoreciéndola? ¿Tiene el cine poder suficiente como para lograr que estos estereotipos hayan perdurado a través de numerosas generaciones?.

Buscando profundizar en la relación vinculante entre el cuarto poder y el séptimo arte, se analizarán algunos de los elementos que más repite el cine de Hollywood sobre el periodista y su pervivencia en el imaginario colectivo a lo largo de las décadas.

2. Estado de la cuestión

La relación entre el cine y el impacto que este tiene sobre la sociedad ha sido uno de los principales focos de atención de los estudios llevados a cabo durante las últimas décadas. Una de las hipótesis más barajadas por los autores contemporáneos se centra en la vinculación entre la imagen que Hollywood ha transmitido sobre el periodista y la supervivencia de ciertos estereotipos e ideas sobre el oficio que, pese a haber nacido en otras épocas y contextos sociales, han perdurado hasta la actualidad.

Desde finales del siglo XX, y con la entrada al XXI, autores como Marcel Martin o V. Perkins han centrado sus investigaciones en el complejo vínculo entre cine y realidad social. Ángel Quintana analiza en *Fábulas de lo visible: el cine como creador de la realidades* (2003) la influencia que el cine tiene en la percepción del espectador sobre la realidad observada. Del mismo modo, estudia la forma en la que el séptimo arte es capaz de crear universos sin ningún tipo de restricción, más allá de la propia coherencia necesaria para mantener los mundos contruidos.

En la misma línea se encuentran la obra de V. Perkins. El autor centra su investigación en el análisis de los elementos necesarios, propios de una producción audiovisual, para que una cinta pueda ser considerada una “buena película”. Además, Perkins añade un

elemento adicional al proponer una serie de criterios para distinguir y clasificar este tipo de cintas en su libro *El lenguaje del cine* (1997).

A principios de los 2000 el autor Marcel Martín escribió *El lenguaje del cine* (2002) buscando analizar algunos de los elementos imprescindibles para la creación de un relato de ficción, que pudiese resultar atractivo para la audiencia. Se destacan elementos como la iluminación, el color, las metáforas, el tipo de plano, los diálogos o la simbología. Todas estas características son una parte esencial de la creación del universo en el que se debe mover el protagonista, y por lo tanto, el establecimiento de una base sólida en este aspecto es fundamental para el posterior desarrollo del personaje principal.

La construcción del protagonista, en este caso centrada en la imagen del reportero, es el corazón de todos los estudios sobre la representación cinematográfica del oficio periodístico. La mayoría de autores han analizado esta cuestión usando las películas de la década de los 40, momento álgido de la infame *Screwball Comedy*, como punto de partida. Uno de los principales expertos en este género es el escritor Pablo Echart quien analiza sus características, y las dinámicas de sus protagonistas, en *La comedia romántica de Hollywood en los años 30 y 40* (2005). Un análisis del arquetipo de protagonista canalla, carismático y arrollador que conseguía, sin respetar ningún tipo de código ético o responsabilidad profesional, encandilar al espectador.

El análisis del reportero en el cine se centrará no solo en la composición del personaje para la ficción, sino también en los distintos procesos evolutivos que este sufre a lo largo de las décadas. Antonio Sanchez-Escalonilla estudia las estrategias cinematográficas más recurrentes para construir un relato, y fabricar al protagonista en el proceso, en la obra *Estrategias del guión cinematográfico: el proceso de creación de una historia* (2002). En 1991 se publicaba *The american journalist: fiction vs fact* un estudio en el que Loren Ghiglione ahonda en las diferencias entre el reportero real y aquel creado para el mundo de la ficción. El estudio valora en qué grado los estereotipos creados por el cine influyen en la visión que el público mantiene sobre el oficio periodístico.

La influencia que ciertos mensajes cinematográficos puedan tener sobre la imagen del reportero es uno de los temas centrales de esta investigación: bien sea como un héroe que se debe sacrificar por la verdad o el verdadero villano de la historia, el reportero acaba siendo exagerado, y dramatizado, con fines comerciales. Este es el tema de análisis principal de Wibke Ehlers presentado en su tesis *With pad and pencil: Old stereotypes in a new form? A comparison of the image of the journalist in the movies from 1930-1949 and 1990-2004*. La imagen del reportero creada por el cine es una idea distorsionada, cuyo punto de partida se ve frecuentemente afectado por pequeñas pinceladas y tonalidades de realidad.

En cuanto a la cuestión ética, imprescindible para el ejercicio de la profesión periodística, su representación es esencial para comprender los cambios que se producen en los tres arcos temporales seleccionados. Bezunartea analiza en *Periodistas de cine y de ética* (2007) la importancia de la ética en el oficio así como su representación en el cine.

Actualmente, estudios como la encuesta Gallup, muestran cómo la mirada del cine sobre el periodista sigue siendo más benévola que la realidad social. En la encuesta *American views 2022: Trust, media and Democracy*, la compañía analiza la confianza que los ciudadanos estadounidenses tienen en los medios de comunicación, la prensa y el ejercicio periodístico, con unos resultados nada favorables para el oficio. Un 53% tiene una visión negativa sobre los medios, dudando de su veracidad y credibilidad, frente a un 26% que todavía dice tener una opinión favorable.

A partir del siguiente trabajo de investigación se configurará una línea temporal desde las primeras películas periodísticas hasta la actualidad más reciente, con el fin de analizar la evolución de la profesión en el cine, sus protagonistas, tramas, géneros y dilemas morales. En última instancia se tratará de discernir entre la imagen del periodista creado en el mundo de la ficción, donde sus acciones solo pueden tener cabida en un universo construido para darle coherencia a sus acciones, y el periodista del mundo real. También se estudiará la influencia que el cine ha tenido perpetuando, magnificando o dándole visibilidad a una serie de estereotipos sobre el oficio, y cuántos de ellos se mantienen vigentes en las salas de cine de la actualidad.

3. Objetivos e hipótesis

Objetivos

- Partiendo de la relación vinculante entre cine y realidad social, se pretende estudiar cómo esta conexión ha afectado a lo largo de los años en la representación del periodista que ha hecho el cine de Hollywood.
- Clasificar los distintos arquetipos de periodista que existen en el cine.
- Analizar los estereotipos más comunes en el cine periodístico.
- Examinar si las películas respetan el código deontológico y si mantienen cierto rigor periodístico.

Hipótesis

La principal hipótesis planteada en esta investigación se centra en cómo el cine recoge los estereotipos más comunes que existen sobre el periodismo y, a través de su difusión, logra perpetuar una imagen, que no se ajusta a la realidad del oficio, del periodista en el imaginario colectivo. El cine es un medio que cuenta con una gran plataforma para difundir sus realidades y mensajes. Gracias a la imagen que se ha ido forjando sobre el periodista, en las distintas décadas en las que ha sido protagonista de la gran pantalla, muchas de las impresiones que existían sobre el oficio se han mantenido o magnificado en el imaginario colectivo. Por tanto, la hipótesis principal se divide en tres ideas clave:

- El cine refleja una imagen estereotipada del oficio periodístico, que acaba siendo transmitida y difundida entre la sociedad.
- El alcance que tiene esta plataforma logra que muchos de estos estereotipos perduren en el imaginario colectivo.
- Estos estereotipos, tanto positivos como negativos, no reflejan la realidad del oficio periodístico.

4. Metodología

Este trabajo se basa en el estudio de la figura del periodista en el cine de Hollywood a través de 20 películas seleccionadas que siguen ciertos parámetros establecidos: que estén rodadas en Estados Unidos, que tengan a periodistas como protagonistas y que sean representativas de las décadas seleccionadas (1940-1960, 1970-1990 y 2000-2015) [Anexo I].

Las películas visionadas servirán para realizar un posterior análisis de sus mensajes, dentro del contexto sociopolítico estadounidense, con el fin de ilustrar con mayor claridad la cuestión de la identidad del periodista en el cine. Se partirá con un análisis doble: el cine y su papel interpretando la realidad observada y la construcción del periodista en la ficción. Posteriormente, se analizará a través de tres arcos temporales la evolución de la representación del periodista desde el *Screwball Comedy*, pasando por *Ciudadano Kane*, que impulsó una nueva visión del periodista, hasta los 70 con el nacimiento del periodismo investigativo. El arco final se centrará en las últimas décadas hasta el 2015, donde el idealismo periodístico será puesto a prueba dentro de un sistema corrupto que hará tambalear sus valores.

Se llevará a cabo un análisis cuantitativo de ciertos patrones observados en las películas seleccionadas: el sexo del protagonista, los medios más representativos, las profesiones que más se repiten y el género de la cinta. El objetivo será analizar cómo han evolucionado estos factores a lo largo de los tres arcos temporales anteriormente mencionados. En cuanto al análisis cualitativo, se ha elaborado una tabla donde, usando como base la clasificación que hace Sánchez-Escalonilla sobre los tipos de periodistas existentes, se clasifica a los distintos protagonistas de las 20 cintas seleccionadas según sus atributos y el peso de sus decisiones dentro de la trama.

Por último, se realizará un análisis mixto, cuantitativo y cualitativo, en el que se estudiarán los estereotipos más repetidos dentro de la profesión periodística y la cuestión ética, clasificando cuántas de las películas estudiadas respetan el código deontológico, cuántas lo ignoran y cuáles se quedan en una línea fronteriza de ambigüedad respecto a sus acciones.

5. ANÁLISIS

5.1. Cine y realidad social.

Todo lo que sucede en el cine está dotado de significación. El espectador se convierte en el principal encargado de desenmarañar todo un complejo entramado de mensajes ocultos a través de los planos, la iluminación, los sonidos, enfoques, tiempos o diálogos seleccionados (Martínez, 1999, pp.19). El cine se concibe pues, como un medio capaz de crear cientos de universos entre los que el espectador puede perderse intentando dotarles de significado. Hay que preguntarse si estos universos creados para la ficción, y los mensajes que se ocultan en su interior, tienen cabida en el mundo material.

¿Es el cine una herramienta que puede reproducir fielmente la realidad social?. En primer lugar, es importante realizar una puntualización inicial cuando se habla de cine: hay que diferenciar entre el “acontecimiento natural y aquello que aparece en pantalla”. El cine no puede volverse demasiado parecido a la propia vida, pues no puede duplicar la realidad (Perkins, 1997, pp. 2). Las reacciones que surgen a través de lo que nos muestra una pantalla, y la influencia que esta acción pueda tener en el mundo social, depende más de la reacción psicológica del espectador que del poder que pueda blandir el cine.

Cada plano, cada detalle, está marcando un punto de vista predeterminado. El cine por tanto obliga al espectador, que no tiene ninguna forma de averiguar hacia dónde se dirigen las acciones de los personajes, a seguir el punto de vista del director. No se puede entrar dentro de la pantalla y reconducir la historia, avisar al personaje principal del peligro que corre o evitar que sucedan ciertos acontecimientos, por muy fatídicos que estos puedan llegar a ser. La audiencia es impotente ante la imagen, pues le muestra una acción ya finalizada (Perkins, 1997, pp. 4). Esta falta de control también tiene un lado positivo: al no tener implicación con la acción observada, tampoco existe una responsabilidad activa. Se puede adquirir un rol de pasividad ante el relato.

Ante esta revelación, el espectador puede relajarse y centrarse en la historia que le está siendo narrada. Pero, ¿Dónde surge este relato?. Incluso mejor plantearse: ¿Cómo se escribe la ficción?. Las películas cuentan mucho más que una historia dividida en

introducción, nudo y desenlace. Hay que fijarse en los matices, en las metáforas, los símbolos y, sobre todo, en la gran mayoría de elementos fílmicos no específicos. Detrás de cada historia siempre hay un mensaje. En muchas ocasiones este mensaje estará encriptado. A la espera de que el espectador agudice sus sentidos y vaya descifrando una serie de códigos ocultos, que deberá recopilar durante el transcurso de la película para obtener una completa comprensión de los sucesos observados.

¿Quién es el encargado de crear estos mensajes?. El director se convierte en la mano invisible que dota de significado a la trama. Es capaz de generar un impacto en el espectador sin subvertir el guión, pues sabe dónde concentrar el interés del público dentro de la acción (Perkins, 1997, pp. 5). Esta “manipulación” de la acción no puede ser evidente, pues de ser así la credulidad del espectador descendería drásticamente. El control del director, su punto de vista, afecta a todos y todo cuanto aparece dentro del encuadre. La forma en la que los personajes interactúan entre sí, y con los objetos que les rodean, nos dan una mejor comprensión de sus intenciones. La película va preparando al espectador y a través de distintos recursos fílmicos, le ofrece mensajes que este debe descubrir e interpretar.

Algunos de estos recursos se encuentran en elementos no específicos como la iluminación, el decorado, los objetos, el punto de vista, el paisaje, los diálogos o el desempeño actoral. La iluminación es un recurso indispensable. En películas como *Ciudadano Kane* (1941), se aprecia el magistral uso que Orson Welles hace de luces y sombras para asentar el tono y dotar a la cinta de un mayor grado de credibilidad. En las primeras escenas se introduce a los personajes en tonos oscurecidos, cuyos rostros terminan por ser no mucho más que sombras (Welles, 1941). Esto no es producto de la casualidad, se busca que el espectador pueda ver los hechos bajo la misma luz que el director los ha configurado en su imaginario (Martín, 2002, pp. 66).

El cine no está sometido a la disciplina de lo verosímil (Perkins, 1997, pp. 11). El director juega con muchos de estos elementos no específicos para generar tensión emocional en la audiencia. Todo recurso es válido en el lenguaje del cine si este ayuda a comunicar un mensaje. Los sentimientos del personaje se pueden apreciar más allá del diálogo convencional. Un buen ejemplo de cómo ser consciente de las emociones

del personaje, sin necesidad de que exista una conversación previa, se aprecia en *El gran carnaval* (1951) cuando tras el anuncio de la muerte de Leo Minosa, dueño de un motel que ha quedado enterrado bajo una vieja mina india, la escena se transforma en un paisaje árido, desértico y desolador. No hacen falta palabras más allá de aquello que el director ha querido resaltar. De algún modo el paisaje se humaniza y le rinde luto al difunto (Wilder, 1951).

La cámara, y el uso que se hace de esta, juega un papel fundamental para guiar la narración. Hay que ser hábil, pues incluso las exigencias del guión pueden convertirse en recursos artísticos dentro de la cinta. Se generan escenas de tensión, donde la sensación de claustrofobia atraviesa la pantalla e implica al sujeto que observa, impotente, la escena. Esto se aprecia en *Luna Nueva* (1940) cuando Hildy Johnson (Jack Lemmon) ayuda a un criminal condenado a muerte a esconderse dentro de un arcón, con el fin de lograr la exclusividad de su fuga antes de que lo encuentren. Esta sensación claustrofóbica se repite en *El gran carnaval* (1951) durante las conversaciones entre Chuck Tatum y Leo Mimosa dentro de la mina. La carrera a contrarreloj para salvar la vida de Minosa, se convierte en una situación angustiante para el espectador.

Otro de los elementos que puede influenciar el espacio es el decorado. En películas como *Los Idus de Marzo* (2011) el lugar de reunión marca la naturaleza de la misma (Clooney, 2011). Cuando Stephen Meyes (Ryan Gosling) se reúne con el candidato a la presidencia para chantajearlo o cuando lo hace con el miembro de la campaña rival, estas reuniones tienen lugar en espacios apartados, reclusos y camuflados por las sombras de la noche. El mensaje sobre la clandestinidad de la reunión se carga de mayor significación a través de estos detalles.

El desplazamiento del punto de vista también es un elemento de influencia para la construcción del relato. En películas como *Ciudadano Kane* (1941) o *Todos los hombres del presidente* (1976) este recurso es empleado para encubrir una situación o elemento clave para el desenlace de la trama. En *Ciudadano Kane* se ocultan los rostros de los reporteros encargados de elaborar el reportaje sobre la vida de Kane, mientras que en *Todos los hombres del presidente* cuando Bob Woodward se reúne con su misteriosa fuente, esta aparece siempre con el rostro oculto por las sombras. La revelación de su

identidad no puede ser apresurada. Esto genera una sensación de tensión e impaciencia en el sujeto que observa, pues no sabe cuándo le será revelada esta información (Martín, 2002, pp. 75).

El uso de las metáforas en la narración también juega un papel clave para comprender la psicología de los personajes. Esto se puede apreciar en el uso dado a ciertos objetos, que terminan por representar otras cosas. El tren que debe coger Hildy Johnson para empezar una nueva vida en *Primera Plana* (1974) hace alusión a la libertad, mientras la sala de prensa en la que se ve recluido diariamente se presenta como una antítesis a la vida (Perkins, 1997, pp. 11). En *Ausencia de malicia* (1981) vuelve a hacerse alusión a la idea de la libertad del hombre, frente a la presión que ejerce el oficio sobre su vida, a través del barco que posee el protagonista masculino. El barco, al igual que el tren, simboliza mucho más que un medio de transporte: es un billete hacia la paz que anhela el protagonista.

La naturaleza también es un elemento de gran carga simbólica. Los paisajes, tanto aquellos creados por los humanos como los que son naturales, se presentan como una fuente adicional de información sobre los estados de ánimo del personaje (Martín, 2002, pp. 70). Se encuentran tres tipos de paisajes: realista (donde el propio paisaje es suficiente para lanzar un mensaje), impresionista (con una potente carga psicológica) y expresionista (creado artificialmente para la ocasión). Un ejemplo de paisaje realista se aprecia en la despedida que la naturaleza, estéril y decolorida, le rinde a Leo Minosa en *El gran carnaval* (1951).

Todo lo que aparece en pantalla tiene un propósito y, muchas veces, su significado sólo cobra sentido a través de una profunda reflexión. La imagen que se observa implica más de lo que llega a explicar (Martín, 2002, pp. 101). La simbología hace que un objeto o situación puedan sugerir una serie de conflictos o ideas en el espectador más allá del significado que pueda tener el propio objeto en sí. Esta simbología aparece en repetidas ocasiones a lo largo de las 20 películas seleccionadas. Un ejemplo de este tipo de mensaje se encuentra en el despacho del jefe de Chuck Tatum en *El gran carnaval* (1951). El dueño del *Albuquerque Sun-Bulletin*, Jacob. Q. Boot, tiene un

cuadro con la frase: *Tell the truth* (Wilder, 1951, 3:54). Un mensaje irónico, si se mide con el comportamiento deshonesto y poco ético del protagonista.

No es el único caso donde estos mensajes subliminales reflejan una idea, o concepto, que acompaña durante toda la película a sus protagonistas. *The boletín*, el periódico en el que trabajan los protagonistas de *Juan Nadie* (1940), muestra en una de sus primeras escenas un mensaje en la entrada del periódico que reza: *free press means free people*. Este mensaje se elimina, casi de inmediato, con un primer plano que destruye las palabras “*free press*” (Capra, 1941). Con esta escena inicial el espectador puede comenzar a intuir el tono y dirección que se tomará en la cinta.

El tiempo también es un elemento fundamental. Esta cuestión cobró un nuevo significado con el estreno de *Ciudadano Kane* (1941). Hasta entonces se había seguido una línea temporal cronológica, dentro de la estructura narrativa que se consideraba lógica para la época. La película de Orson Welles cambiará muchas de estas normas establecidas. La historia de Kane es narrada en forma de *flashbacks* (Martín, 2002, pp. 109). El personaje principal se presenta como un rompecabezas, que debe ser analizado desde fuera. Su figura se proyecta como una sombra sobre las vidas de quienes influyó, pero nadie parece conocer secreto más allá de lo que el magnate quiso dejar entrever. Será trabajo del espectador desenmarañar la información, ordenarla y darle coherencia dentro de su correspondiente universo.

Tras este breve recorrido por algunos de los elementos que utiliza el cine en su discurso, queda claro que existe una subjetividad a la hora de elaborar el mensaje. Ahora es necesario volver a preguntarse: ¿Puede el cine influenciar la visión del espectador?. El cine no puede cambiar la realidad, o duplicar a la perfección una ya existente, pero sí que puede influenciar en las ideas o nociones que los individuos tienen respecto a una idea previa. Hay que recordar que aunque el cine forma parte del mundo de la ficción, sigue existiendo en esa delgada línea fronteriza de tensión entre la realidad y la ilusión. En el mundo de la imaginación siguen escondiéndose verdades que reflejan el mundo material (Quintana, 2003, pp. 142).

¿Cómo convencer al público de que ciertas nociones del mundo de la ficción pueden atravesar la pantalla y afectar sus vidas?. Los relatos captan interés,

independientemente del género, en la medida en la que estos se plantean como cuestiones con las que el espectador puede sentirse identificado (Sanchez-Escalonilla, 2002, pp. 50). El cine es el mayor exponente de la dramatización de la propia vida. ¿Cómo se convierte la ficción en algo creíble?. Es esencial que exista un compromiso entre dos fuerzas: credibilidad y significación. La ficción cobra sentido cuando el relato se construye a partir de la experiencia real. El arte imita a la vida, son las emociones, los pequeños guiños al mundo real, la conexión entre fantasía y ficción lo que consigue generar una tensión entre estos dos mundos (Sanchez-Escalonilla, 2002, p. 51).

Para lograr esta fusión entre lo creíble y la fantasía tiene que existir una coherencia en el relato. Todos los componentes deben estar colocados en una relación que tenga un significado (Perkins, 1997, pp. 15). El deseo de la ficción por encontrar un espacio creíble, dentro del nuevo mundo creado, le llevó a implantar una serie de leyes que se adecuaran al relato. Nada de lo que la cámara haga debe representar una amenaza para este nuevo mundo pues aunque sea ficción, se rige por una serie de principios que dentro de este espacio le confieren coherencia y significación. Es importante que el cineasta, pese a la inevitable subjetividad ya mencionada, proteja el canal de comunicación de la cinta frente a su propia visión personal (Perkins, 1997, pp. 17).

Una vez analizado cómo el cine crea un relato dentro de la ficción, ahora hay que preguntarse por los protagonistas de estos universos recién contruidos: ¿Quiénes son? ¿Se habla de personajes reales, ficticios o inspirados en alguien real? ¿Cómo deben actuar para que el público conecte con ellos? ¿Cuál es su función dentro de la trama? ¿Son héroes o villanos?. En definitiva, hay que preguntarse: ¿Cómo se representa al periodista en la ficción cinematográfica?.

5.2. La representación cinematográfica del periodista

La fijación del cine estadounidense con el oficio periodístico no es nueva. A lo largo de las décadas, influenciado por el contexto sociopolítico que atravesaba el país, el cine ha recopilado, reproducido y exagerado, una serie de estereotipos que han ido perfilando la imagen popular que se tendrá del oficio periodístico (Martínez, 1997, pp. 19). Estos no son una creación original del cine, los estereotipos se refuerzan porque

reciben de la opinión pública el material base con el que elaborar el mensaje (Loscertales-Martínez, 2005, p. 25).

¿Cómo se representa al periodista en la ficción?. Hay que partir de una idea básica: la imagen que el cine ha transmitido sobre el oficio, tanto buena como mala, no es un reflejo de la realidad (Ghiglione, 1991, p. 451). En ocasiones llega a parecer que se limita a dos extremos: el héroe, convertido en un mártir que se sacrifica en su cruzada personal por servir al interés público, y preservar la verdad, o el reportero sin escrúpulos que se vale de cualquier estratagema para conseguir la exclusiva. Muchas veces la imagen del periodista en el cine está creada desde la subjetividad del guionista o director: es aquel quien querrían haber sido o aquello que desprecian dentro de la profesión (Ghiglione, 1991, p. 447).

A veces el periodista sale de la ficción y entra al mundo real. Este es el caso de Walter Burns, protagonista de *Luna Nueva* (1940). El personaje está basado en Walter Howley, el ambicioso editor del periódico *Chicago Tribune*. También sucede con los reporteros de investigación Bob Woodward y Carl Bernstein, quienes fueron llevados a la gran pantalla en *Todos los hombres del presidente* (1976). Incluso en estos casos, los personajes todavía no son una fiel representación de la realidad del oficio. Por mucho que la actuación de Dustin Hoffman (Bernstein) y Robert Redford (Woodward) sea impecable, sigue perteneciendo al mundo de la ficción. Aunque la fantasía se inspire en hechos reales, el arte del cine debe transformarla siguiendo sus propias leyes (Sanchez-Escalonilla, 2002, pp. 51).

Si bien el periodista de la ficción no puede imitar al real, este posee un papel decisivo en la concepción que la sociedad tiene sobre el oficio. La pregunta entonces sería cómo se concibe al periodista en el cine. Los personajes se construyen según las necesidades narrativas de la historia. Para ello, hay que tener en cuenta tres factores decisivos: la trama argumental, su relación y vínculos con el resto de personajes y la posible transformación de los personajes durante el transcurso del relato.

Como ya se ha visto, toda historia está narrada con una estrategia emocional. Es imprescindible que el espectador conecte no solo con la historia, sino con aquellos que se encargan de darle vida dentro de la trama: los personajes. Uno de los recursos más

utilizados en el cine es el principio de la libertad. Las películas ofrecen un conflicto ético, que acaba apelando a cuestiones como el libre albedrío y la conciencia del ser humano. Este dilema se aprecia en *El gran carnaval* (1951) donde las ambiciosas aspiraciones de un reportero venido a menos, en busca de una gran noticia que le devolviese a las grandes ligas del periodismo, acabaron por costarle la vida a un hombre inocente (Sanchez-Escalonilla, 2002, pp. 61).

La relación de los personajes, y los vínculos que estos forjan entre sí, influye profundamente en el arco de desarrollo del protagonista. Esto se observa en repetidas ocasiones en las cintas seleccionadas. *El cuarto poder* (1952) muestra cómo los inquebrantables valores de Ed Hutcherson (Humphrey Bogart) conmueven a la viuda de su jefe para que no venda el periódico en el que trabaja. Esta actitud crítica aparece en *El Síndrome de China* (1979) cuando el camarógrafo Richard Adams (Michael Douglas) influye positivamente sobre la joven y ambiciosa reportera Kimberly Wells (Jane Fonda), quien termina por unirse en su cruzada contra los peligros de la energía nuclear (Bridges, 1979).

La influencia que tienen las relaciones del protagonista con otros personajes también puede ser negativa. La corrupción y falta de escrúpulos de los medios de comunicación, compañeros de oficio y rivales políticos, acabará por destruir la visión idealista y los principios del joven director de campaña Stephen Meyers (Ryan Goslin) en *Los idus de marzo* (2011).

El enfrentamiento entre los personajes es otro elemento indispensable para la construcción del periodista en la ficción. Un ejemplo se encuentra en la relación entre Long John Willoughby (Gary Cooper), conocido como Juan Nadie, y los ambiciosos reporteros del periódico local *The Bulletin*. El personaje de Juan Nadie, mártir y mesías del pueblo, presenta un conflicto entre la avaricia del ser humano y los principios de un hombre honrado (Capra, 1941). Esta batalla moral suele ser un elemento catalizador de las distintas visiones de personajes que representan realidades enfrentadas. Es el caso de la discusión final entre Chuck Tatum y su jefe, Jacob. Q. Boot en *El gran carnaval* (1951). Cada uno de ellos representa una cara de la moneda entre la ética de la profesión y la ambición desmedida que corrompe el espíritu (Wilder, 1951).

Lo más importante a la hora de escribir al personaje en la ficción es que sea coherente con su realidad psicológica. No se pueden improvisar ciertas partes de la personalidad del individuo y, si este tiene un cambio significativo en la trama, debe haber una explicación convincente (valores en crisis, experiencias traumáticas, etc) que esté enmarcada en un proceso de evolución gradual. De lo contrario el personaje pierde credibilidad para el espectador, que desconecta del relato al no sentirse identificado con lo que le sucede al protagonista.

Conseguir que el personaje cambie en cuestión de un par de horas, y que esto sea creíble, es complicado. El cine tiene una limitación temporal para la evolución del personaje que no tiene la novela (Sanchez-Escalonilla, 2002, p. 275). Además, es importante preguntarse, más que si el cambio del personaje es coherente con la trama, si la transformación es necesaria y las razones que le llevan a ello. La personalidad precede al individuo. Se nace con un temperamento determinado del que es difícil desprenderse, a menos que exista una condición que fuerce el cambio como un suceso traumático o una fuerte ruptura psicológica que altere los valores del protagonista (Sanchez-Escalonilla, 2002, p. 276).

El temperamento del personaje es algo que existe en un plano de neutralidad. No es bueno, pero tampoco tiene por qué ser malo. No se puede exigir responsabilidades al personaje por una cuestión sobre la que no tiene un verdadero control, lo que sí está dentro de su responsabilidad son las acciones vinculadas a este temperamento: el carácter (Sanchez-Escalonilla, 2002, p. 278). El carácter está influenciado por el entorno, las circunstancias y la educación de cada individuo. Una persona es el resultado de la suma de las virtudes, y defectos, que se encuentran en su carácter. A partir de esto, se puede juzgar si existe una verdadera evolución del personaje.

Según la teoría de los temperamentos de Hipócrates, el ser humano está dividido en cuatro grandes tipos: sanguíneo, colérico, flemático y melancólico (Sanchez-Escalonilla, 2002, p. 279). Los personajes extrovertidos (sanguíneos y coléricos) adaptan su carácter a la realidad exterior. Este tipo de personalidad corresponde a personajes inestables como es el caso de Chuck Tatum en *El gran carnaval* (1951) o Stephen Glass en *El precio de la verdad* (2003). Los personajes introvertidos (flemáticos y

melancólicos) hacen de su vida privada, de lo íntimo, el punto principal de sus vidas. Estos personajes tienen una estabilidad emocional mayor. Se encuentran ejemplos de este tipo entre el equipo de investigación de *Spotlight* (2015) o Dan Rather y Mary Mapes en *Conspiración y poder* (2015).

El crecimiento del personaje, y su evolución dentro de la trama, estará condicionada por todas estas cuestiones. Ante los sucesos que ocurren a su alrededor el personaje puede mantenerse fiel a sus principios, sean estos de mejor o peor condición moral (*El gran carnaval*, *El cuarto poder* o *Luna Nueva*), o ir dejando que la historia que se desvela ante sus ojos comience a alterar sus ideales, relaciones personales y la forma en la que se desenvuelve por el mundo (*Spotlight* o *Los idus de marzo*).

La ficción escribe al periodista y este se ve profundamente afectado por esta narrativa, pues influye en la percepción que la sociedad tiene del oficio. El periodista de ficción no es uno realista, tampoco veraz, pero ostenta un puesto privilegiado desde el que comprender las inquietudes, reivindicaciones y deseos de una población que, a lo largo de distintas décadas, verá en el periodista al héroe, mártir o villano encargado de enfrentarse a muchas de las preocupaciones que asolaban al país.

5.3. Del *Screwball Comedy* a un nuevo periodismo: 1940 a 1960

En los años treinta, y durante parte de la década de los cuarenta, surge un nuevo tipo de comedia romántica conocida como la *Screwball Comedy*. Este nuevo género cinematográfico nace del clima pesimista de la Gran Depresión que había sumido al país en un estado de letargo. Su objetivo era que la población pudiese evadirse de la crisis que atravesaba el país con un nuevo tipo de película refrescante, con diálogos rápidos y escenas irreverentes (Echart, 2005, p. 15).

Algunos de los mayores ejemplos de este tipo de cine se encuentran en *Luna Nueva* (1940) o *Juan Nadie* (1940). Se trata de películas donde el principal foco de atención se centra en las conversaciones, que funcionan como arma arrojada en la creciente guerra de sexos entre los protagonistas. Eran personajes espontáneos, excéntricos y aventureros, que en muchas ocasiones se veían arrastrados a una vorágine de acontecimientos que rozaba lo ridículo.

El hombre reportero del siglo XX era una fusión entre periodista y detective que, aún transgrediendo todos los códigos morales posibles, no perdía su carisma ni el aprecio del espectador. Eran los grandes galanes de Hollywood (Gary Cooper en *Juan Nadie* o Cary Grant en *Luna Nueva*). Ese tipo de “idiota, medio borracho con aires caballerosos” que conquistaba con su labia y descaro a todo aquel con el que se cruzaba. Los estereotipos no tenían fin: fumadores, jugadores empedernidos, con una botella de *Whisky* siempre a mano, sus fieles tirantes y el sombrero mal colocado.

La mujer periodista, aunque rompedora de la norma social en algunos aspectos, seguía siendo una animadora, entre bastidores, del hombre periodista. No importaba el talento o éxito que estas pudiesen lograr en sus carreras, el objetivo final seguía siendo lograr el afecto del objeto de sus deseos. Un ejemplo de este tipo de mujer reportera son Hildy Johnson y Anne Mitchel (Martín, 1997, pp. 454). La relación sentimental de los personajes eclipsaba en muchos casos el ejercicio periodístico, que quedaba relegado a un segundo plano. Aun así, la imagen que se ofrecía de la prensa no era nada favorecedora.

En *Luna Nueva* el editor del Morning Post (Walter Burns) utiliza la futura ejecución de Earl Williams, acusado de asesinar a un policía negro, para evitar que su ex esposa Hildy Johnson abandone el periódico para volverse a casar. Walter hace uso de la vida de un hombre para lograr sus objetivos personales (recuperar a Hildy y lograr la exclusiva) a lo largo de toda la cinta a través del engaño, la falsa galantería y la manipulación.

La película muestra una imagen de la prensa extremadamente negativa. Los reporteros, que carecen de cualquier atisbo de empatía, mienten y tergiversan la verdad con el fin de convertir la noticia en un espectáculo sensacionalista. En el siguiente diálogo, se resalta cómo la vida de un hombre pierde importancia ante los intereses particulares de la prensa y políticos:

Prensa: ¿Por qué no ahorcáis a ese hombre a las 5 en lugar de a las 7? Así podría salir en la primera edición.

Sheriff: No puedo despertar a un hombre para complacer a la prensa.

Prensa: Pero si puedes aplazar la ejecución para que se efectúe tres días antes de las elecciones.

Sheriff: La ejecución será a las 7 de la mañana, al fin y al cabo somos humanos.
(Hawks, 1940, 40:13)

Esta deshumanización de la prensa se repite en la escena final cuando los reporteros, ante la inminente detención de Williams, comienzan a presentar versiones, a cuál más inverosímil, de los hechos acontecidos con el fin de conseguir el titular más atractivo para el lector (Hawks, 1940). En *Juan Nadie* (1941) se presenta una visión no mucho más favorecedora de la prensa. La reportera Anne Mitchel, ante la crisis que atraviesa el periódico para el que trabaja, decide crear un personaje falso, bajo el pseudónimo de Juan Nadie, para que se convierta en el mesías del pueblo. Ante el cálido recibimiento que suscita esta nueva columna opinión Mitchel se verá obligada a mantener la mentira, iniciando una cruzada para encontrar al “típico americano que pueda mantener la boca cerrada” (Capra, 1941, 14:13).

Durante el transcurso de la película se aprecia cómo la prensa trata de convertir al mundano entrenador de béisbol Joe Willoby (Gary Cooper) en su particular títere. Sin embargo, ante el aumento de su popularidad y el gran apoyo que suscita el movimiento de Juan Nadie, el protagonista comienza a verse como lo que es: un fraude. La discusión final entre Willoby y la prensa vuelve a mostrar una visión manipuladora y cruel de los medios de comunicación, que han sacado provecho de la desesperación de un pueblo sumido en la crisis de la Gran Depresión:

Juan Nadie: ¿Quiere decir que acabarán con el movimiento Juan Nadie si no pueden usarlo para lo que quieren?.

Prensa: Por supuesto que lo intentaré.

Juan Nadie: Su estilo es tan viejo como la historia. Si no pueden meter sus asquerosos dedos en una idea decente sin retorcerla, estrujarla, ni meterla en sus bolsillos nos dan la bofetada, como a los perros. Si no pueden comer algo, lo entierran.
(Capra, 1941, 1:36:48).

La manipulación de los medios, y la falta de escrúpulos de la prensa, seguirá presente durante este género de películas, aunque siempre eclipsado por la trama romántica de sus protagonistas (Burns y Johnson en *Luna Nueva* o Mitchel y Willoby en *Juan Nadie*). La imagen del reportero en el cine de Hollywood no cambiaría hasta la llegada de *Ciudadano Kane* (1940). Con la aparición del periodista magnate, se presenta una

visión más dramática y seria de la profesión. El personaje de Kane estaba ligeramente inspirado en hechos reales, pues se basaba en la vida del magnate de los medios William Randolph Hearst.

La película introduce la muerte de Kane desde los primeros minutos. Es la primera cinta periodística donde el protagonista apenas aparece en pantalla y, sin embargo, su peso sobre la trama se mantiene siempre en un rol protagónico. Durante el transcurso de la historia el periodista Jerry Thompson (William Alland) tratará de averiguar el significado de *Rosebud*, última palabra pronunciada por Kane antes de morir. El magnate se convierte en la pieza central de un gran rompecabezas, que a lo largo de una serie de *flashbacks* y entrevistas con personas clave en la vida de Kane, tratará de ser completado.

Es considerada por muchos como una de las grandes obras maestras de la historia del cine debido a su ingenio creativo, técnica y narración. Tras décadas de reporteros con aires picarescos, descarados, manipuladores y carismáticos... en Hollywood ocurre un cambio. El protagonista de *Ciudadano Kane* (1940) no busca encandilar al público con sus trucos, tampoco que este empatices con él: el cine periodístico comienza a mostrar una visión mucho más crítica de la profesión.

La cinta contaba con recursos extremadamente novedosos para la época: planos que ocultan intencionadamente la información, narración a través de *flashbacks*, uso de la iluminación, y las sombras, para generar suspenso dentro de la trama, etc. El relato indirecto de la cinta cobraba poder a través de un narrador omnisciente que acompañaba al espectador a lo largo de toda la cinta y, cuyo poder divino, será el que revele el gran final: *Rosebud* era el trineo de nieve que Kane tuvo durante su infancia. Un guiño a tiempos pasados donde la felicidad, e inocencia, todavía formaban parte de la vida del magnate (Quintana, 2003).

Esta cinta abrió las puertas a nuevas películas, alejadas del estereotipo de reportero galán de las comedias románticas pasadas. A partir de ahora, y sobre todo en la década de los 50, se empieza a cuestionar la ética en los procedimientos y la posibilidad de la manipulación de los medios (Ehlers, 2006, pp. 99). Ejemplos de ello serán películas como *El gran carnaval*, *En bandeja de plata* o *El cuarto poder*.

El gran carnaval (1951) reflexiona sobre el egoísmo del hombre y cuántos límites está dispuesto a cruzar para satisfacer sus aspiraciones de gloria y éxito profesional. El protagonista, Charles Tatum, es un periodista sin escrúpulos que, debido a sus continuos problemas con el alcohol y temperamento explosivo, se encuentra en una posición comprometida en el gremio. Cuando en su nuevo trabajo descubre a un hombre atrapado en una antigua cueva india, decide convertir su rescate en un auténtico espectáculo mediático, con el objetivo de encumbrar nuevamente su carrera.

El debate moral sobrevuela toda la cinta, apremiando al espectador a realizar sus propios juicios sobre las acciones del protagonista. Esto se refleja en el diálogo entre Tatum y su nuevo jefe, y brújula moral de la cinta, Jacob. Q. Boot:

Tatum: Estoy en el camino y no me preocupa hacer tratos con algún sheriff desalmado y, si tengo que aderezarlo con alguna maldición india y una esposa desconsolada, tampoco me importa.

Boot: A mi sí que me importa, y a mucha gente en esta profesión también le importa. Eso es periodismo falso, de golpes bajos.

Tatum: Golpes bajos no, directos al estómago. Es la curiosidad humana.

Boot: Ya me ha oído, periodismo falso. (Wilder, 1951, 1:09:31).

Finalmente, las decisiones de Tatum terminan acabando con la vida de Leo Minosa. Una pérdida que podría haber sido evitada, si las ambiciones del reportero no hubiesen sido tan desmedidas. En el final de la cinta un Tatum agonizante, tras ser asestado con una herida mortal, revela su culpabilidad a la prensa al afirmar: “Leo Mimosa no murió, fue asesinado” (Wilder, 1951, 01:42:00). Irónicamente, el único momento de honestidad que el personaje parece mostrar en la cinta, no será reconocido por nadie.

La imagen del periodista sigue evolucionando y, por primera vez en este arco cronológico, se encuentra con un reportero que parece obedecer un código moral más cercano a la realidad periodística: es el caso de Ed Hutcherson (Humphrey Bogart) en *El cuarto poder* (1952). La película seguía una trama principal, donde el protagonista lucha por destapar los escándalos y corrupción de un poderoso miembro de la mafia

acusado de amañar unas elecciones, y una secundaria en la que intenta recuperar a su ex esposa (situación que recuerda a *Screwball Comedies* como *Luna Nueva*).

La película reivindicaba un periodismo de calidad, que no se doblegase frente a intereses particulares, y fiel a la veracidad informativa. Hutcherson se enfrenta a una sociedad cambiante que antepone el escándalo y la inmediatez de la información frente a la ética y el trabajo duro. Todo ello mientras intenta mantener a flote el periódico *The Day*, cuyas propietarias están intentando fragmentar al mejor postor.

La actitud moralizante de Hutcherson, y su discurso en favor de la libertad de prensa, se observa a lo largo de toda la cinta, destacando las siguientes citas:

Hutcherson: Una prensa honrada y valiente es la principal protección del público contra el gangsterismo nacional o internacional (Brooks, 1952, 1:13:50).

Hutcherson: El periódico se publica ante todo y sobre todo para servir el interés público (Brooks 1952, 1:13:43).

Hutcherson: Sin competencia no puede existir libertad de prensa, el derecho del público a elegir sus ideas noticias y opiniones, no las de un hombre de un dirigente o incluso un gobierno (Brooks, 1952, 1:15:18).

El protagonista mantiene esta actitud durante toda la cinta e incluso en su conversación final con Rezzi, cuando este le amenaza con atentar contra su vida si publica la noticia sobre sus actividades criminales, la respuesta de Hutcherson es contundente:

Hutcherson: Individuos como usted ya lo intentaron con balas, presiones y censuras. Pero mientras un periódico pueda imprimir la verdad, están acabados (Brooks, 1951, 1:21:58).

Aunque la imagen del periodista entregado a su periódico, que lucha contra viento y marea por preservar su honestidad en un mundo corrupto e interesado, pueda resultar atractiva, este ejemplo tampoco es un reflejo de un ejercicio periodístico real. La gran mayoría de los reporteros no se dividen en héroes, mártires o villanos, es una forma del cine de camuflar la realidad con tintes fantásticos para que los personajes resulten más atractivos al espectador (Ehlers, 2006, pp. 80).

En bandeja de plata (1966) se presenta con una novedad: la prensa obtiene un duro competidor en la televisión y medios audiovisuales, que empiezan a relegar a los

medios tradicionales a un segundo plano (Ehlers, 2006, pp. 99). El protagonista de la cinta, Harry Hinkle (Jack Lemmon), es un camarógrafo que mientras retransmitía un partido de fútbol americano es golpeado involuntariamente por un jugador y sufre una ligera conmoción cerebral. A raíz de este suceso, y pese a que es una lesión sin importancia, su cuñado Willie Gingrich, un hombre sin escrúpulos ni moral, le propone fingir una grave lesión con el fin de conseguir una suculenta indemnización.

Es importante situar la película dentro de su contexto social. El jugador que golpea a Hinkle es afroamericano. La película muestra un trasfondo racista en una sociedad en la que recientemente su presidente, John. F. Kennedy, había aprobado la Ley de Derecho al voto (1965) para la población negra. El personaje de Bom Bom (jugador que golpea involuntariamente a Hinkle) será utilizado como arma arrojadiza para satisfacer los propios intereses del resto de personajes. A continuación se muestra un ejemplo de cómo la prensa hace uso de un falso, e interesado, discurso sobre el racismo en norteamérica para manipular al protagonista y lograr una reacción que le delate:

Chester Parky (investigador privado): Nuestros hermanos negros estaban pasándose de la raya, es un maldito negro y no merece más (Wilder, 1966, 01:47:00)

También el personaje de Gingrich se aprovecha de este contexto racista para obtener un beneficio económico, tras ver frustrado su plan de lucrarse de la falsa lesión de Hinkle:

Gingrich: Ha injuriado gravemente a un respetable negro americano e informare de este hecho a division de derechos civiles del departamento de justicia la comision de derechos humanos de las naciones unidas [...] (Wilder, 1966, 1:52:00)

Por otro lado, el personaje de Hinkle corresponde al arquetipo del periodista grato. En su afán por congraciarse con todos los implicados (su cuñado, su ex esposa y Bom Bom) termina siendo manipulado casi hasta los últimos minutos de la cinta. A diferencia de otros personajes como Tatum o Hutcherson, Harry Hinkle es un personaje redondo que logra atravesar, exitosamente, un proceso de crecimiento psicológico. Es un cambio coherente, pues a través del vínculo que forja con el resto de los personajes va analizando, y corrigiendo, su propio comportamiento. Finalmente revela la verdad sobre su lesión, renuncia a sus ambiciones y busca a Bom Bom para disculparse por haberle mentado.

La imagen del reportero durante estas décadas fue inconsistente, en ocasiones héroes y en otras villanos, a veces mártires y otras verdugos. Siempre ambiciosos. Los estereotipos de la profesión continuaban perfilando una imagen que no representaba a la mayor parte del gremio y sin embargo, estaba logrando asentar muchas de estas ideas en el imaginario colectivo. El cine se había convertido, poco a poco, en un altavoz que magnificaba el sentir de la sociedad respecto al desempeño profesional del cuarto poder (Reiquejo, 2013, pp. 4).

5.4. El periodismo comprometido: 1970 a 1990.

Los 70 fueron una década de regeneración para el reportero en el cine estadounidense. Tras unos años de sequía, en los que el oficio periodístico se había visto desprovisto de las luces del estrellato cinematográfico, las circunstancias sociopolíticas que atravesaba el país vuelven a colocar al reportero en el punto de mira. Esta es la década en la que el cine dará paso a un nuevo tipo de periodista, el reportero de investigación, que encontró su máximo exponente en *Todos los hombres del presidente* (Pakula, 1976).

Entre 1972 y 1974 tuvo lugar uno de los mayores escándalos en la política estadounidense. El robo de unos documentos en las oficinas de Watergate (Washington D.C.) y el posterior intento de la administración de Nixon de encubrir los hechos, hará saltar las alarmas del pueblo estadounidense. Lo que en principio parecía una noticia más contra la corrupción, pronto se convirtió en una de las mayores tramas de investigación periodística de la historia reciente. Los encargados de llevar a la gran pantalla la labor de los reporteros que destaparon este escándalo fueron Dustin Hoffman (Bernstein) y Robert Redford (Woodward).

Todos los hombres del presidente (1976) logró recuperar la responsabilidad periodística en el cine, algo que no se veía desde hacía décadas (Fernández, 2008, pp. 508). La película fue un claro ejemplo del *Slow Journalism*: un abandono de las tramas vertiginosas, donde las noticias se escribían en la inmediatez de la acción, por una trama centrada en la investigación, documentación y la veracidad de la noticia. Para algunos autores, se trata de una verdadera oda al periodismo de investigación. Esta preocupación por el ejercicio correcto de la profesión se aprecia en frases como este breve diálogo entre los dos protagonistas:

Bernstein: ¿Qué más necesitamos para publicarlo?.

Woodward: ¿Qué más? Por encima de todo hechos concretos (Pakula, 1976, 01:07:28).

También se aprecia, en reiteradas ocasiones, el esfuerzo de los reporteros por proteger el anonimato y veracidad de sus fuentes:

Bernstein: Jamás revelamos a nadie los nombres de nuestras fuentes de información (Pakula, 1976, 1:07:05)

Woodward: Su nombre no lo mencionamos en absoluto y todo lo confirmamos antes de publicarlo (Pakula, 1976, 1:17:23).

La defensa por un periodismo de calidad, libre y veraz se mantiene durante toda la trama, lo que mejoró ligeramente la impresión que la sociedad estadounidense tenía sobre la responsabilidad del oficio. El problema vendría después, cuando la terrible trama de corrupción destapada en el “caso Watergate” influenciase profundamente la imagen que el cine daría al periodista moderno durante los años siguientes.

En *Ausencia de Malicia* (1981) o *El síndrome de China* (1979), las protagonistas buscan conspiraciones obsesivamente, hasta el punto de llevarles a romper muchos de los códigos éticos del oficio con el fin de obtener la exclusiva. Este será el caso de Megan Carter en *Ausencia de Malicia* cuando, arrastrada por su ambición por ascender en su carrera, acabe por publicar una noticia falsa que terminará no solo por arruinarle la vida a un hombre inocente, sino también con el suicidio de una de sus fuentes. El personaje de Carter es un ejemplo de la profunda repercusión que puede tener en la vida de los ciudadanos el mal ejercicio de la profesión periodística, la falta de empatía y un pobre proceso de documentación y verificación de las fuentes (Pollack, 1981).

La conspiración en *El síndrome de China* no se trata de ninguna ensoñación onírica o producto de algún delirio de grandeza de sus protagonistas. La reportera Kimberly Wells y el camarógrafo Richard Adams (Jane Fonda y Michael Douglas) en colaboración con Jack Godell (Jack Lemmon), jefe de planta de una central nuclear, descubren una reacción irregular del núcleo de la central, que podría poner en grave riesgo a toda la población civil. Mientras los dueños de la central intentan tapar el escándalo, los protagonistas inician una lucha a contrarreloj para destapar el escándalo y así, probar el peligro que supone la reapertura de la planta.

Durante este proceso, Kimberley y Adams incurrirán en graves faltas del código deontológico (no se respetará el *off de record*, se filma sin consentimiento, poca preocupación por preservar el anonimato de las fuentes, etc) con el fin de lograr sacar adelante la noticia (Pollack, 1981). Aunque en este caso pueda parecer justificado, debido a la gravedad de la situación, nuevamente el reflejo de la profesión no parece obedecer ningún tipo de parámetro que pueda medirse con el oficio real. La historia tuvo un fuerte impacto en una sociedad estadounidense que se encontraba sumida en un intenso debate sobre las repercusiones, y posibles efectos nocivos, de la energía nuclear en las vidas de sus ciudadanos. La película logró concienciar de la gravedad que suponía la apertura masiva de centrales nucleares (Fernández, 2008).

El respeto que pudo conseguir *Todos los hombres del presidente* (1976) por el oficio periodístico volvería a ser puesto en tela de juicio ese mismo año con el estreno de *Network* (1976). Los tiempos estaban cambiando y con ellos, también los medios de comunicación: era el turno de las cadenas de televisión. En *Network* se encuentra una dura crítica a la conciencia del hombre a través de los *ratings* y el deseo de alimentar al público con entretenimiento barato en vez de información. Es un reflejo de todo aquello sobre lo que Ed Hutcherson advertía en *El cuarto poder* (1952), una oligarquía de los medios que basa el orgullo de su trabajo en las audiencias, sobre la calidad, o veracidad, de su producto (Brooks, 1952).

En la cinta Pollack pone principios y valores humanos en manos de la audiencia, a la que le confiere el poder de incluso llegar a ser juez, jurado y verdugo. El presentador de una cadena de televisión, Howard Beale (Peter Finch), ante su inminente despido, causado por una mala racha de bajas audiencias, anuncia que en uno de sus próximos programas se quitará la vida en directo. Ante esta escalofriante declaración, los altos directivos de la compañía hacen uso de cualquier bajeza para aumentar audiencias frente a la competencia. Esta cinta es una de las muestras más frías y descarnadas de hasta donde la ambición y la avaricia pueden corromper el espíritu del hombre (Ghiglione, 1991).

El final de la cinta resulta apoteósico, pues es la suma de un conjunto de pequeñas malas decisiones que acaban en un trágico, pero inevitable, desenlace: lo que

pretendía ser una estrategia comercial termina por convertirse en una realidad cuando se retransmite en directo el asesinato de Beale, ordenado por los propios directivos de la cadena. Citando a la propia cinta fue “el primer caso de un hombre asesinado porque bajó su índice de popularidad” (Lumet, 1976, 01:54:35).

La audiencia, más que como ese público fiel a que se le debe un servicio íntegro, honesto y de calidad, se ha convertido en una gran masa a la que entretener y satisfacer (Ghiglione, p. 461). La película supuso un profundo golpe en la frágil imagen de la profesión, tras el ligero espejismo de favorabilidad ganado por el periodismo investigativo de *Todos los hombres del presidente* (1976).

En un tono mucho más ligero, casi humorístico, pero también con una crítica velada a lo que ocurre cuando se apagan las cámaras, encontramos *Al filo de la noticia* (1986). Tom Grunik (William Hurt) joven locutor contratado como presentador de un programa de noticias locales, se verá envuelto en las cuestionables y caóticas dinámicas del periodismo moderno. La película, presentada como un llamativo triángulo amoroso entre tres profesionales del medio, marcaba las líneas entre la ética laboral y los valores del reportero como un sendero difuso y complejo de transitar.

En los 90 comenzaron a aparecer películas con un trasfondo crítico contra las políticas encubiertas del gobierno estadounidense. Un claro ejemplo de periodismo comprometido se observa en el personaje de Kate Meléndez (Amy Irving) en *Bajo otra Bandera* (Barreto, 1990). La cinta es una adaptación de la novela *Murder under two flags* de Anne Nelson, donde se relatan las operaciones ocultas entre Estados Unidos y el gobierno anticomunista de Puerto Rico para lograr la reelección del actual gobernador. Este escándalo, que tuvo lugar en 1978, fue una denuncia política contra lo que se consideró el Watergate puertorriqueño.

En estas décadas el cine comienza a representar el oficio periodístico desde un nuevo prisma: el periodista empezaba a tener un método de trabajo más metódico, organizado y exhaustivo. Es importante crear una imagen responsable de la profesión, pues genera el deseo vocacional necesario para ejercerla. Esto se puede observar en el efecto positivo que *Todos los hombres del presidente* (1976) tuvo sobre el oficio dentro y fuera del gremio (Serrano, 2022, pp. 3). Sin embargo, incluso una representación

admirable como la de esta cinta forma parte del mundo de la fantasía. La imagen del periodista sigue viéndose influenciada por su representación en el cine por lo que la continuación de ciertos estereotipos, o las nuevas interpretaciones que se hagan del oficio, tendrán cierto grado de influencia para la percepción social de la profesión (Serrano, 2022, pp. 1).

El cambio de siglo traerá consigo una serie de novedades, tanto a nivel social como cinematográfico. Estos cambios se verán representados en la aparición de nuevos géneros, y subgéneros, tramas más complejas y novedosas problemáticas que afectarán no solo al periodista sino también al hombre o mujer detrás del oficio.

5.5. El reportero idealista y su lucha contra el sistema: 2000 a 2015

Con el siglo XXI a la vuelta de la esquina, el cine periodístico vuelve a ser objeto de una serie de modificaciones. El periodista se enfrenta a una nueva era: nuevas tecnologías, nuevas historias y nuevos géneros. En estos años predominarán los subgéneros dramáticos: bélicos, políticos, cine negro, etc. Es un tiempo de crítica y reflexión sobre los valores del oficio periodístico. Las decisiones de los reporteros se convierten en el dilema moral de la trama. La ética periodística es uno de los factores más representativos de estas últimas décadas. Ambiciosos, narcisistas y competitivos, pero también idealistas, comprometidos y empáticos. Esta drástica mezcla generará algunas de las representaciones periodísticas más valoradas, y criticadas, de las últimas décadas.

Una de las primeras novedades de la muestra seleccionada se encuentra en la película *Fuego sobre Bagdad* (2002). El escenario cambia, y el periodista se traslada al conflicto bélico. El productor de la CNN Robert Wiener (Michael Keaton), convence a su jefe para que le envíe a cubrir la invasión de las tropas iraquíes a Kuwait. La película muestra las dificultades y riesgos que el corresponsal de guerra afronta para sacar adelante la noticia. Este tipo de periodismo planteaba nuevos dilemas: ¿Merece la pena morir por lograr la exclusiva? ¿Es la vida de una persona un justo intercambio por descubrir la verdad?.

A lo largo de la cinta estas preguntas atormentan al protagonista, que en muchas ocasiones se verá obligado a replantearse las elecciones que ha ido tomando para lograr acceder a una determinada fuente, y las consecuencias que estas decisiones han tenido sobre vidas inocentes. Finalmente, en un esfuerzo por frenar la tragedia que se cierne sobre cientos de miles de civiles, Weiner intentará mantener activo el diálogo entre ambos países, pero esta vez ya no será para satisfacer su ambición:

Weiner: Debe seguir intentándolo, va a morir mucha gente. ¿Sabe cuándo morirán?. Morirán cuando dejemos de hablar (Jackson, 2002, 51:46).

Ante la violencia que amenaza con destruir las vidas y libertades de miles de inocentes, el protagonista renuncia a lo que él mismo llama “su paseo sobre la luna”, es decir, lograr ser el protagonista de la historia. En las escenas finales decide regresar a Estados Unidos, renunciando a continuar liderando el reportaje, pues comprende que un buen reportero “nunca debe convertirse en la noticia” y cuando lo hace, es hora de pasar página (Jackson, 2002).

Unos años más tarde se estrenaba *El precio de la verdad* (2003), basada en la vida real del periodista Stephen Glass. Esta cinta narra la historia de un joven y prometedor reportero de Washington que cae en desgracia cuando, a raíz de un artículo sobre un hacker que trabajaba extorsionando a compañías informáticas, se descubre que decenas de artículos publicados en *The New Republic Magazine* estaban fabricados por el propio Glass. Ante esta revelación su jefe, Charles Lane, se verá obligado a despedirle.

La película muestra el vertiginoso ascenso y caída de Glass a través de una serie de *flashbacks* que el reportero va introduciendo desde una charla en la facultad de periodismo donde él mismo estudió. El propio Glass ha creado una realidad tan convincente, para todos sus compañeros, que hasta él mismo parece haberse creído sus mentiras. Esto se observa en diversos comentarios que el periodista hace a lo largo de la cinta:

Glass: El periodismo consiste esencialmente en buscar la verdad y yo nunca os alentaría a recurrir al engaño y las malas artes para conseguir una noticia (Ray, 2003, 9:09)

Glass: Un gran director defiende a sus redactores, contra quien sea. Planta cara y lucha por ellos (Ray, 2003, 23:27).

Glass: Yo no hice nada malo, Chuck (Ray, 2003, 1:03:01).

Se encuentra en el personaje de Charles Lane la antítesis al personaje principal. Mientras Glass encarna al periodista encantador y carismático, que busca agradar y satisfacer a todo el mundo, Lane resulta un incómodo recordatorio de la seriedad y rigor con la que debe trabajarse en un periódico. A continuación se muestran un par de ejemplos que destacan estas características del jefe de *The New Republic Magazine*:

Lane: Esto es The New Republic, aquí no se escapa nada. Si no está comprobado no lo entregues y punto (Ray, 2003, 35:38).

Lane: Falsificó las notas [...] Se sentó tranquilamente y escribió un puñado de citas falsas y las entregó como sus fuentes para la revisión de datos, ¿No te parece insultante?. (Ray, 2003, 01:05:56).

La película muestra cómo una vez el daño está hecho, este es difícil de arreglar. Incidentes como la historia de Stephen Glass solo reafirman la desconfianza de la sociedad en la prensa (Ehrls, 1997, pp. 102).

Unos años más tarde se estrenaba *Buenas Noches, y buena suerte* (2005). La película se centra en el enfrentamiento real entre el presentador de la CBS Edward Murrow y el senador Joseph McCarthy. La cinta, que estaba basada en 1953, se encontraba girando en un contexto social de lucha y represión contra cualquier persona acusada de simpatizar con el comunismo. Este sería el gran monstruo del relato. Murrow, un firme defensor de la libertad del hombre y la prensa, será duramente criticado y perseguido debido a sus firmes convicciones. A lo largo de la película, y cuanto más duras se hacen las acusaciones que tachan a Murrow de comunista, más resiliencia mostrará en su convicción de mantener una actitud neutral e íntegra:

Murrow: No fabricamos las noticias, las presentamos (Clooney, 2005, 31:10).

La película también muestra una dura crítica al entretenimiento inmediato e insustancial de la televisión, frente a los medios tradicionales como la prensa escrita o la radio. Se encuentran en una dura batalla, ya no por el liderazgo, sino por la propia supervivencia del periodismo tradicional:

Murrow: Como no dejemos de considerarlos un negocio [los medios] y no reconozcamos que la televisión está enfocada en distraernos, engañarnos, entretenernos y aislarnos. La televisión y quien la financia, los que la ven y los que la producen podrían percatarse del error demasiado tarde (Clooney, 2005, 5:00).

Murrow: La televisión puede enseñar, arrojar luz y hasta puede inspirar pero solo lo hará en la medida en que estemos dispuestos a usarla con estos fines, de lo contrario solo será un amasijo de luces y cables (Clooney, 2005, 1:23:46).

Buenas noches, y buena suerte (2005) plantea el eterno dilema del periodista honrado que debe enfrentarse contra un mundo corrupto que busca silenciar la verdad. Esta será la idea que más se repita en las películas seleccionadas para este arco temporal: ¿Hasta dónde estarías dispuesto a llegar por la verdad? ¿Cuáles son los límites que cruzarías? ¿Hasta qué punto puede una ambición desmedida corromper al ser humano?. Estas cuestiones serán la base ideológica de *Los idus de marzo* (2011).

La película introducía al espectador en el entramado de mentiras, estratagemas y negociaciones tras el escenario político. Un joven idealista (Stephen Meyes) será el encargado de la campaña publicitaria de un carismático gobernador (Mike Morris) en su carrera por representar al partido demócrata en las próximas elecciones presidenciales de 2004.

El personaje principal, Stephen Meyes, se presenta como un joven brillante, ingenioso e idealista cuyas convicciones parecen, en un primer momento, casi a prueba de balas. A lo largo de la cinta el espectador acompaña a Meyers a través de un intenso dilema moral entre la ética profesional que desea representar y la inevitable corrupción dentro del mundo en el que se mueve. Conforme Meyers va siendo traicionado, por aquellos en lo que creía poder confiar, sus valores comienzan a resquebrajarse e ir adquiriendo una tonalidad similar a los de aquellos a quienes previamente había criticado. Finalmente terminará por extorsionar al propio Morris para que este le readmita en su equipo, esta vez en calidad de jefe de campaña, lo que supondría el inminente despido de su jefe y mentor Paul Zara (Philip Seymour Hoffman)

El carácter apasionado, cautivador y magnético de Mayers es reconocido por la mayoría de los personajes que interactúan con él, incluso aquellos que se encuentran en bandos opuestos:

Tom Duffy (jefe de campaña del candidato rival): Todos los periodistas te quieren incluso los que te odian te quieren, porque juegas con todos como si fueran piezas de ajedrez y lo haces con naturalidad (Clooney, 2011, 21:03)

Tom Duffy: Esto es lo más importante de esta profesión, la capacidad de hacerse ganar el respeto de la gente confundiendo el miedo que sienten con amor (Clooney, 2011, 21:30)

Una de las escenas que mejor representa la ruptura psíquica de Mayers, conforme sus ideales van perdiendo valor en su nueva realidad, se aprecia en las últimas escenas de la cinta. Aparece en escena un aclamado Morris, hablando sobre la importancia de la integridad en las campañas políticas y dando un discurso sobre la importancia de la dignidad del ser humano. La escena vira inmediatamente a un primer plano del rostro de Meyes, quien es presentado como el nuevo director de campaña:

Morris: Me alegro de que haya traído la integridad de vuelta en estas elecciones. Porque a eso se reduce todo a la integridad. A saber quienes somos porque la imagen que presentamos ante el mundo importa, la dignidad importa, la integridad importa y a eso se reduce todo (Clooney, 2011, 1:34:00).

Esta idea sobre la facilidad con la que el ser humano puede ser corrompido se repetirá en *Matar al mensajero* (2014). La película, basada en hechos reales, presenta nuevamente el eterno debate entre la integridad de un hombre y el precio que debe pagar por hacer lo correcto.

En 1996 el periodista Gary Webb descubre un terrible secreto: la CIA estaba conectada con el mundo de la droga. Durante su investigación descubre a un gran número de altos cargos implicados en la distribución de *crack* en los barrios negros del país, pues era así como la CIA se abastecía de dinero y armas. La película está basada en la serie de investigación *Dark Alliance*, que Webb publicó en el *San José Mercury* en 1996. En la cinta se muestra la situación crítica del país: tensiones entre las comunidades afroamericanas ante la problemática de las drogas, las constantes denuncias contra el gobierno por estigmatización de su cultura, etc. Todo esto unido a una política antidrogas, como parte de una estrategia de lavado de cara frente al público, llevada a cabo por el entonces presidente Ronald Reagan.

Gary Webb se verá hostigado, de forma incesante, para retractarse de sus declaraciones iniciales. Finalmente, y tras numerosos ataques, el periódico para el que trabaja decide admitir la “simplificación de sus acusaciones sobre el origen del crack” y disculparse públicamente (Cuesta, 2014).

Sin embargo, y siendo consecuente con su carácter, Webb decide no retractarse pues cree que le debe al público contar la verdad:

Webb: ¿Soy un imbécil porque creo en el proceso correcto?. Es nuestro trabajo (Cuesta, 2014, 5:00).

Webb: Si imprimes esa carta no se podrá deshacer. Te conviertes en un periódico que dice la verdad cuando el miedo se lo permite (Cuesta, 2014, 1:30:15).

Webb: No voy a retractarme para salvar mi trabajo... pensé que mi trabajo se basaba en decir la verdad (Cuesta, 2014, 1:40:02).

La integridad que mantiene durante toda la cinta termina costándole la vida. Gary Webb fue hallado muerto en 2004 bajo extrañas circunstancias. Unos años más tarde, la CIA acabará admitiendo sus conexiones con el mundo de la droga pero esto será en balde: la noticia quedó eclipsada, y olvidada, debido al escándalo entre el presidente Bill Clinton y Monica Lewinski.

En esta misma línea, y siguiendo la alegoría de lucha entre David y Goliat, se encuentra el drama político *Conspiración y poder* (2015). La película cuenta la historia real de la productora de la CBS Mary Mapes (Cate Blanchett) y su socio el presentador Dan Rather (Robert Redford) que se encontrarán sumidos en una dura cruzada por destapar un caso de corrupción política. En 2004 la productora Mary Mapes y su equipo descubren una noticia que podría cambiar el transcurso de las elecciones. La emisión de un programa en el que acusan a George Bush de haber entrado en la guardia nacional para evitar ir a Vietnam desata una tormenta mediática que pondrá a Mapes y Rather en el ojo del huracán.

La prensa conservadora, apoyada por potentes figuras políticas republicanas a la sombra, se encargará de desplegar una campaña sin precedentes para desprestigiar la veracidad de la información presentada por el equipo de Mapes. Ante tal presión, y extorsión, muchas de sus fuentes desaparecerán o se retractaron en sus declaraciones iniciales. Finalmente, la CBS se verá forzada a pedir disculpas por la publicación del “caso Bush” y a anunciar que llevará a cabo una investigación interna contra Mapes, Rather y el resto de su equipo.

Pese a la amenaza velada que pende sobre sus cabezas no solo de perder su trabajo y prestigio como profesionales, sino también la posibilidad de volver a pertenecer a las

grandes ligas del periodismo, ningún miembro del equipo se retracta en sus declaraciones. Esto se aprecia en el siguiente diálogo entre Rather y Mapes:

Rather: Tienes que luchar.

Mapes: ¿Aunque el sistema esté amañado?.

Rather: Siempre ha estado amañado, ya lo sabes. Aun así tienes que contarles lo que pasó.

Mapes: ¿Por qué?

Rather: Es nuestro trabajo. (Vanderbilt, 2015, 1:27:58).

La última en declarar frente a la junta de investigación interna de la CBS será Mapes. Antes de entrar a la sala su abogado le advierte de las consecuencias nefastas que contar la verdad podría suponer para su carrera:

Abogado: Aquí no hay ninguna regla ni un código periodístico, tan solo su opinión y tenemos que influir en ella (Vanderbilt, 2015, 1:30:08)

Finalmente, y pese a las indicaciones de su abogado, Mapes se enfrenta contra la junta y hace un alegato final en favor de la libertad de expresión y el ejercicio periodístico, atacando a aquellos que quieren ocultar la verdad:

Mapes: Quieren hablar de fuentes, falsificaciones y teorías conspiratorias, porque eso es lo que la gente hace ahora cuando les molesta algo: señalan y gritan, cuestionan tus opiniones, tu objetividad, toda tu forma de ser, y rezan a dios para que la verdad se pierda por el camino. Y cuando todo termina, después de las patadas y los gritos ensordecedores ya nadie se acuerda de la noticia (Vanderbilt, 2014, 1:45:10).

Al final de la cinta el espectador descubre qué le sucedió a los miembros del equipo de Mapes: acaban siendo forzados a abandonar su trabajo en favor de opciones alejadas del periodismo de investigación. En cuanto a sus protagonistas, Mary Mapes es despedida y Dan Rather se verá forzado a dimitir. En su última emisión como presentador de la CBS Rather hace un poderoso alegato en favor de la dignidad y la importancia del orgullo periodístico, el cual le ayudó a superar momentos difíciles a lo largo de su carrera en los medios de comunicación (Vanderbilt, 2015).

La última película de la muestra se trata de una auténtica oda al periodismo de investigación, no vista desde 1976 con *Todos los hombres del presidente*. *Spotlight* (2015) narra la historia de un equipo de periodistas encargados de destapar un importante caso de abuso de menores en la Iglesia católica. Lo que en un principio parece un dudoso artículo pasajero, a duras penas resaltado en la columna de opinión

de la reportera Eileen McNamara, pronto se convierte en un escándalo cuando el nuevo director del *Boston Globe* encarga al equipo Spotlight su investigación. El equipo, con ayuda del abogado Mitchel Garabedian y el testimonio de un grupo de víctimas, comienza un exhaustivo trabajo de investigación periodística para destapar la verdad.

El trabajo de Spotlight es minucioso y extremadamente cuidadoso con el lenguaje empleado. Debido a la gravedad del asunto, y de la vulnerabilidad de sus víctimas que eran solo niños durante los sucesos acontecidos, el equipo tratará de honrar la verdad, respetar el código deontológico y mantener el anonimato de las víctimas durante todo el proceso. La dificultad de esta decisión, intentar proteger a las víctimas pero a su vez conseguir que estas declararen contra la Iglesia, les llevará a exteriorizar de distintas formas sus propios conflictos morales. Un ejemplo brillante de este dilema ético propio del periodista idealista se refleja en la ruptura emocional de Michael Rezendes (Mark Ruffalo), uno de los integrantes del equipo Spotlight, como respuesta a la crudeza de la situación y la impotencia que siente ante su posición como sujeto pasivo:

Michael Rezendes: Lo sabían y dejaron que pasara, eran niños. Podía haber sido yo, podías haber sido tú, cualquiera de nosotros. Tenemos que trincar a esos cabrones Robby, y demostrar que nadie puede hacer eso y salirse con la suya, ni un cura, ni un cardenal, ni el puñetero papa (McCarthy, 2015, 1:33:39).

Finalmente logran sacar adelante el reportaje y denunciar los abusos cometidos durante décadas por la Iglesia católica contra menores. La cinta cierra con la poderosa escena del equipo Spotlight contestando decenas de llamadas de posibles nuevas víctimas, que han encontrado el coraje para dar un paso al frente (McCarthy, 2015).

Spotlight es una película que denuncia la maldad del ser humano y a su vez una carta de reconciliación hacia la propia profesión periodística. Es un ejemplo de todo lo que se puede lograr cuando el enfoque, la inteligencia y el trabajo del reportero están alineados en la dirección correcta. Aun así, esta imagen del periodista idealista que lucha contra un sistema corrupto y persevera contra la adversidad, aunque inspiradora, sigue sin ser una imagen completamente objetiva del desempeño del oficio.

Pese a ello, esta década destaca por mostrar a la audiencia un elemento innovador: la rutina periodística (Fernández, 2008, pp. 508). Todos esos “momentos tediosos” que el

cine suele hacer desaparecer para no aburrir al espectador pero que forman una de las partes más amplias del oficio. La mayoría de cintas sobre periodismo no muestran la mundanidad del día a día sino la excepción, la novedad, el momento que rompe con la normalidad. Y eso, nuevamente, no es realista (Fernández, 2008, pp. 509).

Es una forma de convertir la profesión en un acontecimiento excitante y arriesgado para el espectador. Nuevamente se tiende a recurrir a los extremos para lograr un mayor impacto en la audiencia y todo, de forma casi inevitable en este punto, termina por reducirse a la eterna batalla entre héroes y villanos (Fernández, 2013, pp. 17).

6. RESULTADOS

6.1. Análisis cuantitativo

A) Sexo del protagonista

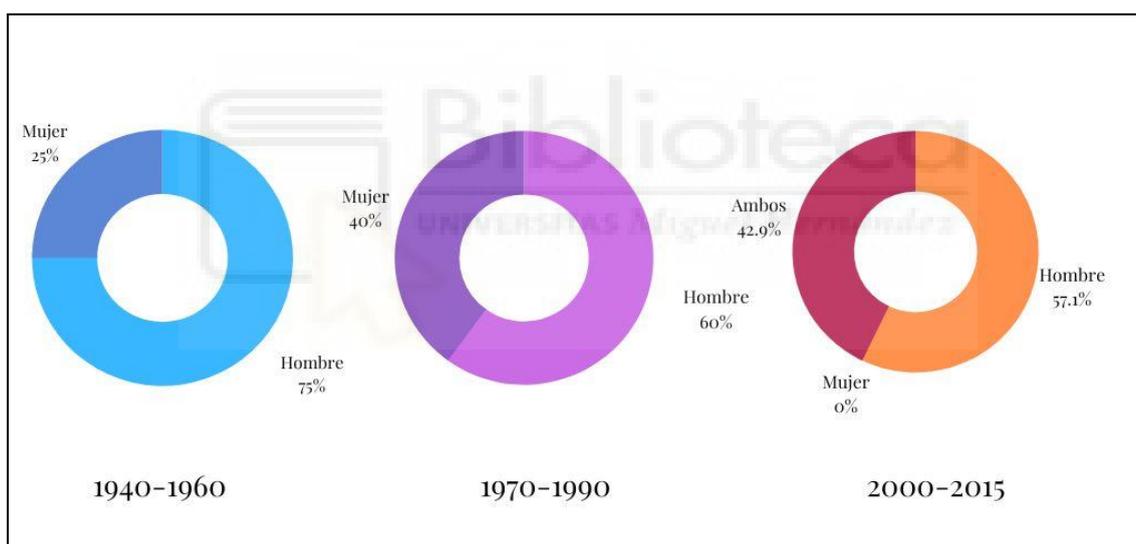


Figura 1. Fuente: elaboración propia

En el presente gráfico se aprecia la evolución del sexo predominante en los tres arcos temporales dedicados a la imagen del periodista en el cine. Entre las décadas de 1940 a 1960 sólo un 25% de los protagonistas son mujeres, frente a un amplio 75% de personajes masculinos. Incluso en las películas donde la protagonista es una mujer, como es el caso de Hildy Johnson en *Luna Nueva* (1940), su trama estaba vinculada a un subgénero romántico con su co-protagonista masculino. Por el contrario, el sexo masculino se presenta en estas décadas como el protagonista indiscutible, con una

amplia diferencia tanto en representación como en tiempo en pantalla respecto a la mujer.

En las décadas de 1970 a 1990 se observa un aumento del papel protagonista del sexo femenino, hasta un 40%, frente a una disminución del masculino, que baja del 75% del arco anterior hasta un 60%. En este arco las tramas románticas pasan a un segundo plano y se centran más en el desarrollo del personaje como individuo. Es el caso de *Todos los hombres del presidente*, *Network*, *El síndrome de china* o *Bajo otra bandera*.

Entre las décadas de 1990 y 2015 se observa un dato curioso: de la muestra de películas seleccionadas para esta investigación, no se encuentra ninguna película donde el protagonismo le pertenezca exclusivamente a una mujer. En estas últimas décadas se han priorizado las tramas con equipos de trabajo de investigación mixtos (como es el caso de *Spotlight* o *Conspiración y poder*). En cuanto a los protagonistas masculinos, estos ocupan un lugar destacado, conformando el 57% de las películas seleccionadas de las últimas décadas.

B) Medios

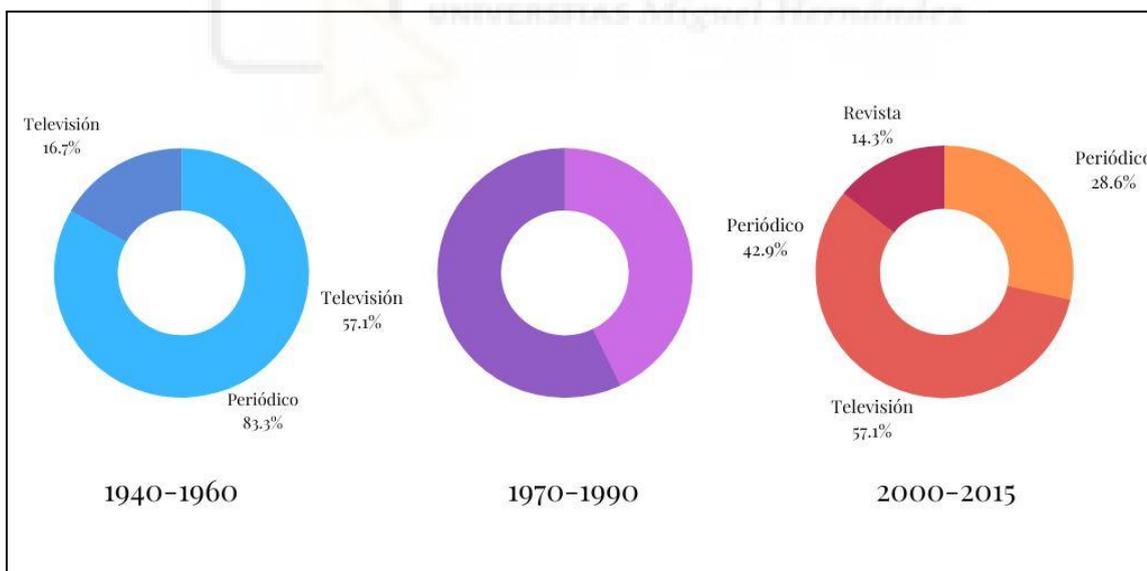


Figura 2. Fuente: elaboración propia

En este gráfico se analiza la evolución de los medios de comunicación predominantes en el cine periodístico, según la época en la que fueron rodadas las películas seleccionadas. En el arco temporal de 1940 a 1960 se ve un claro predominio de la prensa escrita, siendo el periódico el medio más representativo de estas décadas. El

83,3% de las películas analizadas suceden dentro de una sala de prensa o en la redacción de un periódico. El 16,7% restante corresponde a la televisión. Este primer despunte de los medios televisivos surge a finales de los 60 con *En bandeja de plata* (1966) cuyo protagonista es un camarógrafo de la CBS.

Desde la década de los 70 a los 90 se da un cambio radical respecto al arco anterior. La prensa escrita es absorbida por el gigante de la televisión y los nuevos medios de comunicación. La televisión ha pasado de un 16,7% a un 57,1% en cuestión de una década. El periódico, aunque todavía relevante, ha sido relegado a un segundo plano con un 42,9% de representación. Esto supone un descenso de más del 40% desde la década anterior. Estos años estarán marcados por la dura competencia por el liderazgo entre prensa escrita y televisión.

En la década de los 2000, y con la entrada de un nuevo milenio, las nuevas tecnologías se harán con el control de narración dentro del cine periodístico. La televisión se mantiene al frente como el medio más repetido para representar la profesión periodística en el cine, con un 57,1%. En el caso de la prensa escrita está descendiendo hasta un 28,6% lo que refleja una clara realidad: la televisión se ha hecho con el control de los medios y la prensa escrita “ha muerto” (Vanderbilt, 2015).

La muerte de la prensa tradicional era una noticia que se anunciaba desde finales de la década de los 60 con películas como *En bandeja de plata* (1966) o *Network* (1979), donde se observa el asombroso poder, y grado de alcance, que estos nuevos medios de comunicación tienen en comparación con el periódico tradicional. La televisión poseerá el monopolio de los medios, algo sobre lo que ya había advertido en su día Ed Hutcherson en *El cuarto poder* (1952) o Edward Murrow en *Buenas noches, y buena suerte* (2005).

Por último, aparece un nuevo medio en la muestra. La revista periodística encuentra un ligero hueco por el que colocarse como potencia, con un 14,3% de representación, convirtiéndose en el tercer medio más representativo de estas décadas dentro de las películas seleccionadas.

C) Profesiones

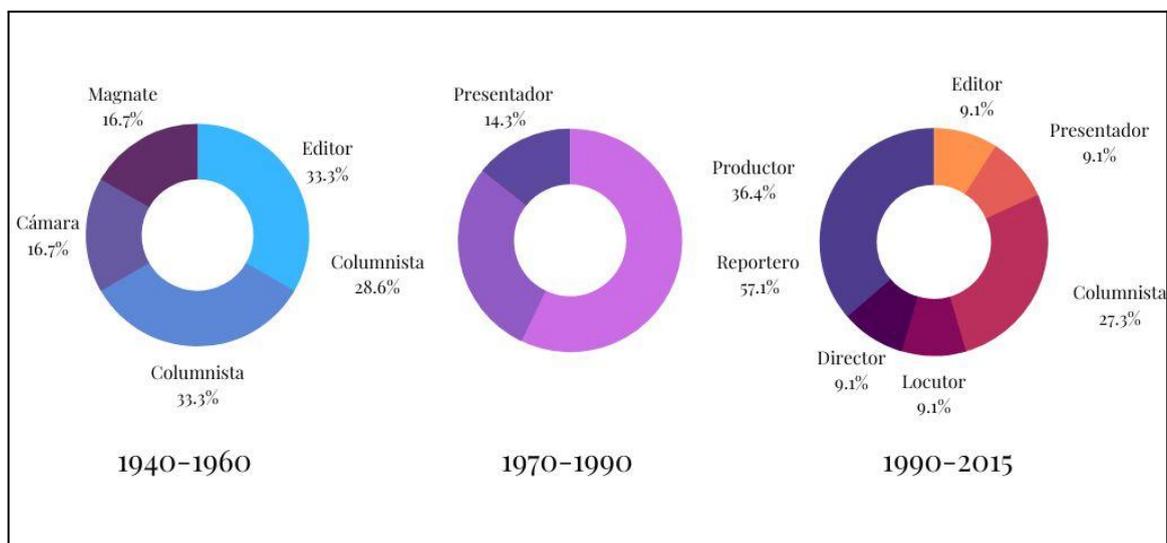


Figura 3. Fuente: elaboración propia

En cuanto a los oficios que más se repiten dentro del cine periodístico, se puede observar el efecto que el paso del tiempo, y la aparición de las nuevas tecnologías, tendrá en el nacimiento de nuevas especializaciones en el mundo periodístico.

En el primer arco, de 1940 a 1960, las profesiones que más se repiten en el cine son aquellas dedicadas a la prensa: columnista, con un 33,3%, y editor de periódico, con otro 33,3%. Las profesiones tradicionales ocupan casi el 70% de las muestras seleccionadas. Un 16,7% está dedicado al mundo audiovisual, es el caso del camarógrafo Harry Hinkle en la película *En bandeja de plata* (1966). El 16,7% restante corresponde al oficio de magnate de los medios de comunicación, puesto que ocupa el enigmático Charles Foster Kane, protagonista de *Ciudadano Kane* (1941). Es importante destacar que profesiones como el editor del periódico y el magnate suelen asociarse a la figura del villano, debido a su posición de poder, pues corresponden al jefe tiránico que coacciona la libertad de elección de sus empleados (*Luna Nueva, Ciudadano Kane* o *Juan Nadie*).

Tras la llegada de los años 70 aparecen nuevas profesiones en el ámbito televisivo, que comenzaba a perfilarse como el gran gigante monopolizador del oficio periodístico. Destacan dos nuevas especializaciones: reportero, con un 57,1%, y presentador, con un

14,3%. El columnista que trabaja en una sala de prensa tradicional sigue manteniéndose con un 28,6%, pero en esta ocasión en un plano subordinado al mundo de las nuevas tecnologías.

La última etapa, del 2000 al 2015, muestra un gran abanico de profesionales dentro del oficio. Aparecen cargos nuevos como locutor (9,1%), director (9,1%) o productor (36,4%). El espectador comienza a poder echar un vistazo a las relaciones que se forjan detrás de las cámaras. Hay un claro dominio por parte de los medios de comunicación audiovisuales. Se mantienen profesiones como la del reportero, con un 9,1% de representación o la de columnista, con un 27,3%. Algunos de los porcentajes que corresponden a medios de origen tradicional, como el columnista o el locutor de radio, pertenecen a películas ambientadas en otras épocas. Este es el caso de *Buenas Noches, y buena suerte* (2005) o *Spotlight* (2015).

En general, se aprecia cómo a lo largo de este último arco temporal se termina por consolidar el liderazgo de las profesiones nacidas durante la revolución digital del siglo XXI frente al periodismo tradicional, que ha quedado relegado a un plano subordinado.

D) Género

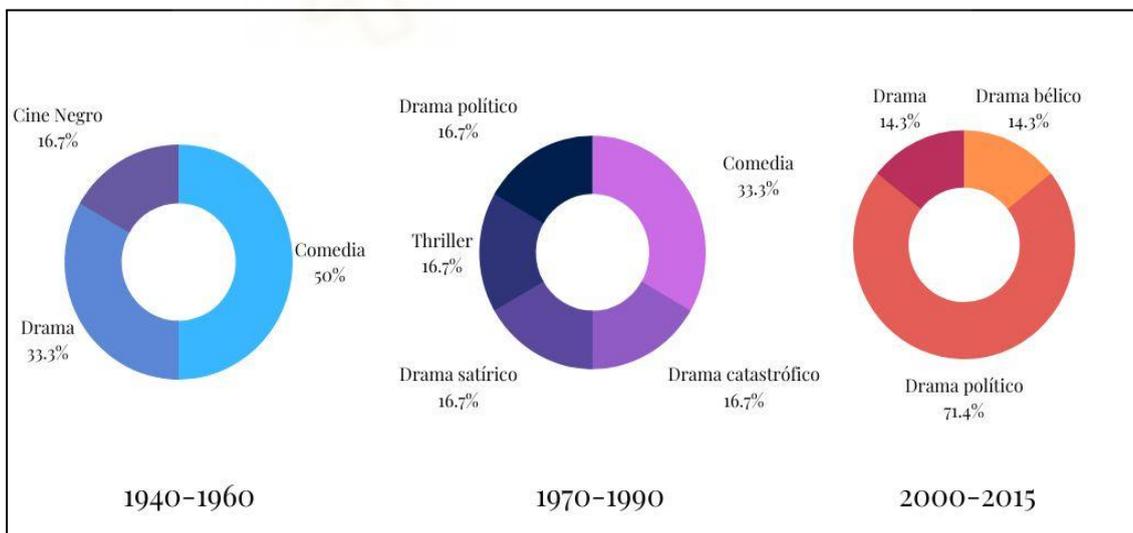


Figura 4. Fuente: elaboración propia

Muchos autores consideran que el género influye en la verosimilitud de un relato y por tanto, algunos géneros pueden resultar más creíbles para el espectador que otros. Las

técnicas del cine, y la forma en la que se cuentan las historias, han ido avanzando con el paso de los años, dando paso al nacimiento de un gran número de subgéneros. Pese a ello, todos los nuevos géneros derivan de la tradición clásica de cuatro elementos base: tragedia, comedia, drama y farsa. Aunque ninguna de ellas es absoluta (Sanchez-Escalonilla, 2002, pp. 54).

Entre 1940 y 1960 predomina claramente la comedia. La mayoría de títulos anteriores a estas décadas repetían un mismo patrón: el galán de turno que se valía de distintas estratagemas, a cual más alejada de la ética profesional, para cumplir sus objetivos y aun así, seguía cayendo en gracia al espectador (*Luna Nueva* o *Juan Nadie*). A partir de *Ciudadano Kane* se abre la puerta a nuevos géneros como el drama con un 33,3% y el cine negro con un 16,7%. *Ciudadano Kane* (1941) presenta el mundo de los medios desde una nueva óptica: los pecados del reportero ya no pueden ser obviados como pequeñas faltas propias de un carácter pícaro. A partir de este momento el género influirá en el tono crítico que la cinta mostrará sobre el oficio (*El gran Carnaval* o *El cuarto poder*).

En el segundo arco temporal, entre 1970 y 1990, el drama se antepone a la comedia con un 50,1% (destacando las tramas políticas, satíricas y catastróficas). Aparecen subgéneros específicos para tratar circunstancias que afectan al país, como la inminente amenaza de las centrales nucleares en el drama catastrófico *El síndrome de China* (1979), la deshumanización del periodista en el drama satírico *Network* (1976) o la cruzada que emprende Kate Melendez para destapar un escándalo político en *Bajo otra bandera* (1990). La comedia se mantiene, aunque en menor medida, con un 33,3% de presencia. Son los últimos coletazos de ese reportero descarado, vivaz y ambicioso que logra seducir, con cierto grado de carisma, a la audiencia benevolente (*En primera plana* y *Al filo de la noticia*).

Como se puede apreciar, a raíz de la crisis política, económica y social que atravesaba el país, el examen de carácter que la sociedad hará de la profesión será mucho más exhaustivo. Aparece un nuevo género en este arco temporal: el *thriller*, con un 16,7% de representación. En este género se encuentra la película *Ausencia de malicia* (1981), donde el propio título es un golpe directo contra la profesión: el deseo de Megan

Carter por dar con la noticia que la catapulte al estrellato, producto de la “caza de brujas” que surgió tras el escándalo de Watergate, acaba por convertirla, involuntariamente, en la verdadera villana de la historia.

En las últimas décadas, del 2000 al 2015, hay un dominio exclusivo del género dramático. La sociedad estadounidense se encuentra desencantada: los continuos escándalos de figuras públicas, las recurrentes tramas de corrupción y las constantes intervenciones de EEUU en conflictos internacionales han conseguido introducirse en la gran pantalla. Es la lucha del bien contra el mal: el pequeño reportero contra la gran máquina. El drama político despunta sobre el resto de subgéneros con un 71,4% de presencia. Esto se aprecia en cintas como *Los idus de marzo* (2011), *Conspiración y poder* (2015), *Buenas noches, y buena suerte* (2005) o *Matar al mensajero* (2014). Luchar contra el abuso de poder y los escándalos se convierte en la principal meta del periodista idealista.

Aparece también el subgénero bélico con el nacimiento del corresponsal de guerra en *Fuego sobre Bagdad* (2002). Nuevamente, se aprecia cómo el cine estadounidense era un reflejo de la realidad que asolaba el país. La sociedad americana estaba sumida en un estado de preocupación constante debido a la implicación del país en numerosos conflictos bélicos. Esta situación se había acrecentado por el temor, todavía reciente, tras los atentados terroristas del 11S. La película abría una herida, en la conciencia del pueblo americano, con el fin de reflejar la crudeza de la profesión en un contexto de brutalidad y violencia desmedida (Jackson, 2002).

Por tanto es necesario puntualizar que la verosimilitud del relato no depende del género, que permanece en un plano de neutralidad dentro del discurso de la película. La credibilidad de la historia puede ser la misma sea tragedia, comedia o farsa. La ruptura entre relato y espectador nace de una carencia emocional, de la desconexión entre el personaje y el espectador. Si la historia que está siendo narrada, independientemente de su género, no consigue evocar emociones en el espectador... la cinta habrá fracasado (Sanchez-Escalonilla, 2002, pp. 55).

6.2. Análisis cualitativo

ARQUETIPOS
El periodista contra la guerra de sexos: <i>Luna Nueva</i> y <i>John Nadie</i> .
El magnate: <i>Ciudadano Kane</i> .
El periodista ambicioso: <i>El gran Carnaval</i> , <i>Network</i> , <i>Primera Plana</i> , <i>Los idus de Marzo</i> , <i>Ausencia de Malicia</i> .
El periodista grato: <i>El precio de la verdad</i> , <i>Al filo de la noticia</i> y <i>En bandeja de plata</i> .
El periodista comprometido: <i>Todos los hombres del presidente</i> , <i>El cuarto poder</i> y <i>El síndrome de China</i> .
El periodista idealista: <i>Buenas noches y buena suerte</i> , <i>Truth</i> , <i>Bajo otra bandera</i> , <i>Maten al mensajero</i> , <i>Fuego sobre Bagdad</i> y <i>Spotlight</i> .

Figura 5. Fuente: elaboración propia

Para el análisis se ha tomado como ejemplo la clasificación que el autor Sanchez-Navarro hace del reportero en *El periodismo como subgénero cinematográfico: apuntes para una clasificación filmográfica* (2000). Entre los distintos arquetipos de periodista que más ha representado el cine, destacan: el periodista contra la guerra de sexos, el magnate, el periodista ambicioso, el periodista grato, el comprometido y, como creación propia adicional, la evolución del periodista comprometido: el reportero idealista. Este tipo de clasificación no es inamovible, y pueden existir muchas más categorías o subgrupos, pero a continuación se mostrarán los arquetipos en los que encajan los personajes de la muestra seleccionada.

a) El periodista contra la guerra de sexos: Este tipo de reportero es la imagen que más predomine durante los años 30 y 40. Las historias que involucran a estos personajes se caracterizan por sus rápidos diálogos, escenas irreverentes y la interacción entre sus protagonistas. Este prototipo de periodista no sigue ningún código moral, más allá de aquel que le hace satisfacer sus necesidades y objetivos personales. Se mueve entre el mundo de la manipulación y la adulación para conseguir obtener del resto de personajes aquello que desea. A esta categoría pertenecen las películas *Luna Nueva* y *Juan Nadie*.

b) El magnate: Este personaje ostenta un control absoluto sobre los medios, y las vidas que maneja. Los periodistas dentro de esta categoría se vanaglorian de su genialidad pero en realidad, bajo una primera capa superficial de confianza y seguridad, se esconde la desesperación por sobresalir de un hombre que busca ser reconocido entre sus iguales. Anhela un respeto y admiración que exige a través del poder y la autoridad. El mayor ejemplo de este tipo de periodista se encuentra en la película de *Ciudadano Kane*.

c) El periodista ambicioso: Se trata de un personaje extremadamente codicioso, presentado con fuertes rasgos de narcisismo y arrogancia. Suele poseer un aire de grandeza, justificado o no, que le hace creer que es “especial” y por tanto solo podrá ser entendido por gente igual de especial. Le gusta ser admirado, pese a no haber trabajado realmente para ganarse ese respeto. Son personajes capaces de hacer cualquier cosa para lograr la noticia, aunque eso implique mentir, manipular o rebasar cualquier resquicio de moralidad que se les presente.

En general son personajes con una brújula moral casi inexistente y, en muchas ocasiones, carecen de toda empatía. La cuestión ética no suele representar un verdadero dilema para ellos. Este arquetipo se encuentra en películas como *El gran Carnaval*, *Network*, *Primera Plana*, *Los idus de Marzo*, *Ausencia de Malicia*.

d) El periodista grato: Este tipo de personaje suele tener una doble cara: oculta una personalidad interesada o manipuladora bajo una máscara de aparente afabilidad. Se aprovecha de la gente que le rodea, en ocasiones también es influenciado por factores externos, en busca de una gratificación inmediata de sus necesidades personales. Desea agradar, pues para este tipo de reportero el ejercicio de la profesión es un acto de vanidad en sí mismo (Reiquejo, 2013, pp. 16). Este personaje aparece representado en películas como *El precio de la verdad*, *Al filo de la noticia* o *En bandeja de plata*.

e) El periodista comprometido: Está dispuesto a todo por sacar adelante la noticia, incluso a arriesgar su propia integridad física. Es un personaje que suele ser responsable y metódico en el desempeño de sus funciones. Concibe su trabajo como una forma de denunciar las injusticias que aquejan a la sociedad como la discriminación por raza, identidad sexual, ideología política, corrupción, etc. El

periodista, más que con una causa concreta, está realmente comprometido con la propia audiencia a la que considera, le debe una información veraz, contrastada y libre de prejuicios (Reiquejo, 2013, pp. 27).

Estos personajes suelen obedecer, en la mayoría de casos, un código ético que está profundamente vinculado con sus propios principios e ideales como ser humano. Ejemplos de este tipo de periodismo se encuentran en *Todos los hombres del presidente*, *El cuarto poder* y *El síndrome de China*.

f) El periodista idealista: Este tipo de personaje es una evolución del periodista comprometido. Emplea el tiempo necesario para documentarse, pues considera que tiene un compromiso ético con la información que difunde. Además, suele ser muy consciente del alcance, e impacto, que su trabajo puede tener en las vidas de los ciudadanos. Muchas veces la labor de estos reporteros, y los meses de investigación que le acompañan, no tiene cabida en el mundo inmediato y volátil de la prensa moderna (Serrano, 2022, pp. 18). El periodista idealista se implica a nivel personal en la noticia (en mayor grado que el comprometido).

Esta conexión emocional entre la investigación y su vida personal lleva al personaje a encontrarse en una encrucijada moral en muchas ocasiones, obligándose a replantearse muchos de los principios y valores que consideraba elementos inamovibles de su carácter. Ejemplos de este tipo de periodista se encuentran en *Buenas noches y buena suerte*, *Truth*, *Bajo otra bandera*, *Maten al mensajero*, *Fuego sobre Bagdad* y *Spotlight*.

Todos estos arquetipos, incluso aquellos que se acercan más a la realidad del oficio, no representan al periodista real, pues son extremos demasiado drásticos de la profesión. A grandes rasgos siguen pudiendo englobarse en dos grandes categorías: villanos y héroes. La representación que Hollywood hace del periodista sigue sin reflejar el oficio. Forma parte del mundo de la ficción que convierte a los reporteros en criaturas mucho más atractivas de lo que realmente son (Cantalapiedra, 2008, pp. 29).

6.3. Análisis mixto

a) Estereotipos más recurrentes

ESTEREOTIPOS	1940-1970	1970-1990	2000-2015
Vida personal en crisis	6/6	4/7	4/7
Vicios	6/6	3/7	3/7
Obsesión con el trabajo	6/6	5/7	6/7
Ambicioso	5/6	6/7	4/7
Vestuario	6/6	1/7	2/7

Figura 6. Fuente: elaboración propia

La profesión periodística, como ya se ha visto, está rodeada de una serie de ideas preconcebidas y estereotipos que han acompañado al reportero desde sus primeras apariciones en la gran pantalla. Estos estereotipos aparecen de forma repetida a lo largo de las 20 películas seleccionadas y, en muchos casos, se mantienen vigentes en la actualidad gracias al enorme poder de difusión que ostenta el séptimo arte. Entre los más recurrentes destacan: vidas personales en crisis, los vicios (alcohol, tabaco, juegos de azar, etc), un carácter ambicioso y el vestuario.

Una vida personal en crisis es una constante en el retrato cinematográfico del periodista. La mayoría de los personajes que aparecen en estas películas están separados, divorciados o sus matrimonios atraviesan una crisis producto de la obsesión del reportero con el desempeño de su oficio. En la tabla se observa que esta es la realidad de las 6 películas seleccionadas entre 1940 y 1960. Este es el caso de la complicada relación entre Walter Burns y Hildy Johnson en *Luna Nueva* (1940). Esta situación se repite con Ed Hutcherson y Harry Hinkle quienes a lo largo de sus respectivas tramas principales buscarán recuperar a sus ex esposas en *El cuarto poder* (1951) y *En bandeja de plata* (1966), respectivamente.

La situación, aunque en un menor grado, se repite nuevamente en los dos arcos temporales restantes. La mayoría de los personajes se encuentran en una situación personal caótica o bien no consiguen encontrar un equilibrio que les permita conciliar la vida laboral con la personal, dejando que la primera influya negativamente sobre la segunda.

Uno de los estereotipos más repetidos en la profesión periodística es el de los vicios del reportero: el alcohol, el tabaco o los juegos de mesa, entre otros. En las películas de los años 40 y 60 esto es prácticamente una norma establecida. Todos los personajes de estas películas beben, fuman y juegan a las cartas en la sala de prensa, estas acciones forman parte de la identidad del reportero en la ficción estadounidense. Esto se reduce drásticamente, a la mitad de los casos, a partir de los años 70 y hasta la actualidad. La mayoría de personajes ya no fuman, en pocas ocasiones se observan bebidas alcohólicas y estas siempre aparecen en un contexto separado al mundo laboral.

La obsesión por el trabajo es uno de los elementos que se mantiene como una constante entre los estereotipos periodísticos del cine. Prácticamente todas las películas, independientemente de la época, presentan al reportero como una criatura incapaz de dejar el trabajo en su despacho cuando regresa a casa, si siquiera llegan a regresar. El periodista está tan absorbido por su profesión que termina por desaparecer como persona (Bezunartea, pp.30). Esto se refleja en una conversación entre Walter Burns y Hildy Johnson en *Luna Nueva*, cuando esta anuncia su deseo de abandonar el periodismo, a lo que Burns le contesta *“abandonar el periodismo significa la muerte para tí”* (Hawks, 1940, 10:10).

Pese a los deseos de encontrar una vida más allá de la presión del oficio, la mayoría de los reporteros no pueden evitar la atracción que el oficio ejerce sobre sus vidas. Es un recordatorio constante del elemento vocacional de la misma, algo que se repite en prácticamente todas las películas analizadas. El reportero nunca deja de serlo, y cuando lo intenta, los astros u otros elementos se alinean para que no lo consiga.

Otro elemento que acompaña al periodista cinematográfico es su ambición desmedida. Los datos no varían demasiado a lo largo de los distintos arcos temporales. La mayoría de los periodistas son retratados con un alto grado de ambición profesional. Pero

mientras a algunos esta les corrompe (*El gran carnaval, Primera plana, Ausencia de malicia, El precio de la verdad*, etc) a otros les lleva a lograr la ansiada gran noticia que cambiará sus vidas (*Todos los hombres del presidente y Spotlight*). El exceso de sensacionalismo en muchas ocasiones va de la mano con esta ambición, llegando a instrumentalizar las noticias. Esto sucede en *Network* (1979) donde la ética y la moral son abandonadas en favor de lograr mayores índices de audiencia y éxito profesional.

En ocasiones es el instinto de supervivencia el que actúa en nombre de esa ambición, es el caso de Stephen Glass, y sus semi ficticios artículos, en *El precio de la verdad* (2003). Este instinto de mantenerse sobre la cuerda floja es el mismo que lleva a Chuck Tatum a convertir una tragedia humana en un auténtico espectáculo mediático. El protagonista muestra su falta de escrúpulos por lograr la exclusiva, algo que llega a afirmar a su nuevo jefe en los primeros minutos de la cinta cuando para ser contratado le asegura: “sé tratar todo tipo de noticias, y si no las hay salgo a la calle y muerdo a un perro” (Wilder, 1951, 05:11).

El estereotipo que menos se ha mantenido a lo largo del tiempo es el del vestuario. Las películas de los años 40 y 60 mostraban a un periodista en traje, con tirantes y sombrero. Estos elementos desaparecen por completo a partir de los años 70. Solo se hace un guiño en películas ambientadas en épocas pasadas como *Primera plana* (1966) o *Buenas noches, y buena suerte* (2005). El nuevo reportero no parece tener un vestuario diseñado, más allá de las tendencias estéticas que se irán actualizando con el paso del tiempo.

Se observa pues que los estereotipos de la profesión en el cine marcan una pauta de conducta clara: son personas incapaces de conciliar vida laboral y personal, de naturaleza ambiciosa, tenaces hasta rozar lo obsesivo y, en muchas ocasiones, las decisiones que toman para lograr la exclusiva han terminado por acabar arruinando no solo sus vidas privadas sino también sus carreras. Es el caso de Dan Rather y Mary Mapes en *Conspiración y poder*, donde su investigación les embarcó en una odisea en la que se enfrentaron contra grandes fuerzas políticas, que terminaron por lograr su temprana retirada del mundo periodístico (Vanderbilt, 2015).

La realidad es que, incluso en aquellos casos que se inspiran en historias verídicas, la mayoría de los retratos sobre la profesión son pequeñas pinceladas de realidad enmascaradas bajo numerosas capas de tintes fantásticos. Una exageración propia de la dramatización de la vida tan necesaria para generar el relato cinematográfico. El periodista de la ficción, aunque asume rasgos que pueden encontrarse en el mundo real, no posee ningún parámetro objetivo sobre el oficio que pueda ser medido en el mundo material. Los periodistas pueden ser ambiciosos o tener vidas caóticas, del mismo modo en el que pueden serlo otros profesionales. La representación cinematográfica del reportero es una maginificación, dramatizada, de las distintas nociones que se han ido acumulando en el imaginario colectivo sobre el oficio.

b) La cuestión ética

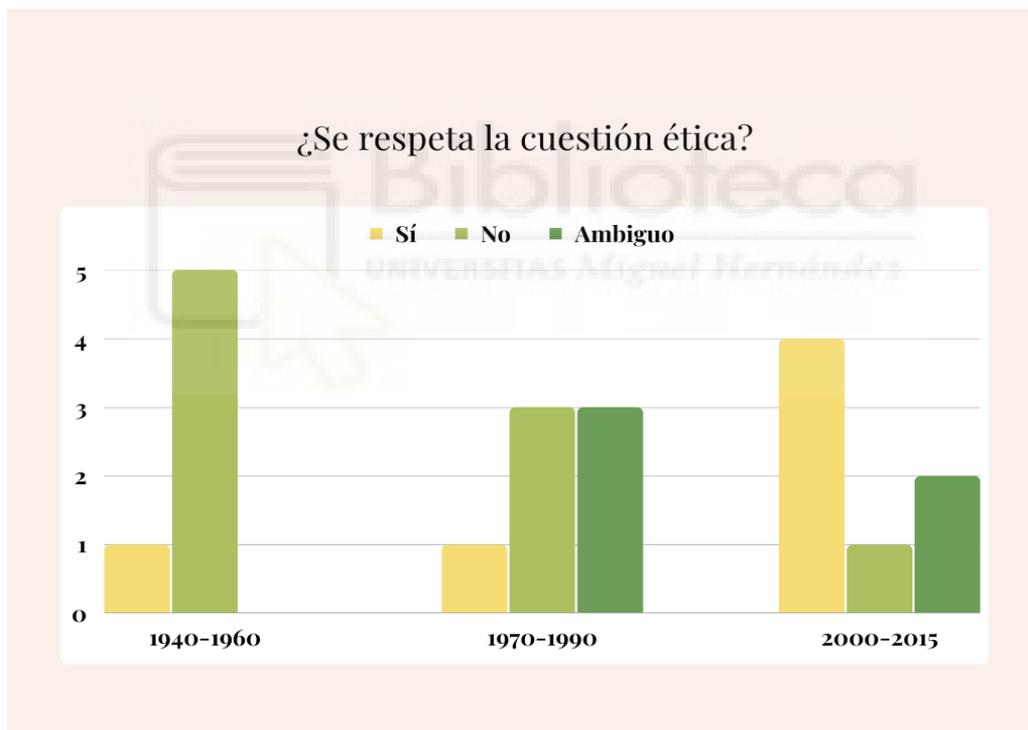


Figura 7. Fuente: elaboración propia

El presente gráfico analiza cuántas de las 20 películas seleccionadas respetan la cuestión ética dentro de sus respectivos arcos narrativos, cuáles ignoran completamente este dilema y aquellas que se encuentran en un término medio debido a la ambigüedad de sus acciones.

En la década de 1940 a 1960 se aprecia que solo una película respetaba el código deontológico de la profesión. El resto de cintas mostraban un flagrante desprecio hacia la mayoría de las grandes cuestiones éticas del oficio. El respeto por las víctimas, mantener el *off the record*, la veracidad de la información publicada, el respeto a la intimidad o la presunción de inocencia son algunas de las cuestiones más ignoradas (Bezunartea, 2007). La única película que parece respetar durante estas primeras décadas alguna de estas cuestiones será *El cuarto poder* (1952), donde el personaje principal (Humphrey Boggart) lucha por mantener los valores morales, y la supervivencia, del periódico en el que trabaja (Brooks, 1952).

El resto de películas de este primer arco no parecen detenerse a meditar si las acciones llevadas a cabo por sus personajes eran de dudosa moralidad. Los protagonistas de estas películas rechazan cualquier tipo de conducta ética que se interponga entre ellos y la primicia. Es el caso de *Luna Nueva*, *Juan Nadie*, *Ciudadano Kane*, *El gran carnaval* y *En bandeja de plata*. Todos los personajes de estas cintas cometen irregularidades, sobornan, amenazan, mienten y tergiversan con el fin de lograr la exclusiva (Bezunartea, 2007, pp. 34).

En cuanto a las décadas que oscilan entre 1970 y 1990, se observa un cambio en la forma en la que la cuestión es abordada. La ética profesional se convierte en un problema reticente a ser mencionado de forma explícita, pero que comienza a perfilarse como una frontera limitante, cuyas líneas todavía están dibujándose, en el oficio periodístico. Este caso de ambigüedad en el ejercicio de la profesión se observa en *Ausencia de malicia* (1981), *El síndrome de China* (1979) o *Bajo otra bandera* (1990).

Películas como *Network*, *Primera Plana* o *Al filo de la noticia* muestran una visión superficial, ambiciosa, corrupta y, en algunos casos, completamente deshumanizada del periodista. Pero esta vez hay una novedad: el espectador ya no está del lado del “reportero canalla y manipulador”, el cine presenta a este tipo de reportero como el villano de la historia, en un contexto satírico que busca criticar las partes más oscuras de la profesión.

En contraposición se encuentra *Todos los hombres del presidente* (1976), la única cinta de este arco temporal que muestra un mínimo respeto por la cuestión ética dentro de

la profesión. Los protagonistas realizan un trabajo metódico y exhaustivo de recopilación de datos y fuentes con el fin de probar la veracidad del reportaje antes de publicarlo, a sabiendas del profundo impacto que tendrá una vez sea puesto en conocimiento del público. Esta responsabilidad periodística no suele ser habitual y en muchas ocasiones, como es el caso presente, la inspiración parte de una base real. La película supuso una novedad dentro del género, pues era la primera vez que Hollywood abandonaba el entretenimiento y las escenas dinámicas en pos de una narración más realista, lenta y objetiva del oficio.

El cambio que comenzaba a despuntar durante la década anterior se hace más evidente en el último arco temporal, entre el 2000 y el 2015. El número de películas que muestran respeto y consideración por el código deontológico, un total de cuatro, se pone por primera vez en cabeza sobre aquellas que no lo hacen. Películas como *Matar al mensajero* (2014), *Buenas noches y buena suerte* (2005), *Conspiración y poder* (2015) o *Spotlight* (2015) muestran la constante lucha del periodista contra un sistema corrupto. Sus protagonistas son reporteros, productores, locutores o presentadores comprometidos con una serie de ideales y valores, en ocasiones tachados de idealistas, que les enfrentan contra el gigante de las grandes corporaciones en una lucha titánica en favor de la libertad de prensa.

Dos películas se mantienen en el espectro de la ambigüedad. Ejemplos como *Fuego sobre Bagdad* (2002) o *los Idus de Marzo* (2011) muestran las dificultades del reportero por encontrar un equilibrio entre su ambición y su ética. En algunas ocasiones lo consiguen, es el caso del corresponsal de guerra Robert Weiner en *Fuego sobre Bagdad* (quien renuncia al estrellato que le asegura mantenerse en primera línea de fuego ante la traumática experiencia de la violencia desmedida de la guerra).

En otras ocasiones sucumbe a la presión, como le ocurre a Stephen Meyers en *Los Idus de marzo* (2011). A lo largo de la cinta se aprecia cómo la codicia de este joven director de comunicaciones termina por engullirle dentro de un universo de corrupción y extorsión, que le hará renunciar a todos sus ideales. Este cambio en la psique del protagonista corresponde a uno de los elementos esenciales de ruptura del personaje de ficción: un episodio traumático capaz de alterar atributos inamovibles en el carácter

del protagonista (en este caso la traición de sus compañeros y el suicidio de una joven embarazada de su jefe y con la que entabla una relación). Una escena clave de esta ruptura moral del protagonista se encuentra al final de la película, en el primer plano que se hace del rostro de Meyers (Clooney, 2011).

En el otro extremo se encuentra *El precio de la verdad*, un reflejo de las consecuencias que la falta de ética y veracidad en el trabajo periodístico, puede tener para la credibilidad, y supervivencia, de un medio. La cinta, basada en la historia real de Stephen Glass, muestra cómo un periodista novato comienza a fabricar las historias de la revista en la que trabaja. Una mentira que intentará cubrir hasta sus últimas consecuencias (Ray, 2003).

El periodismo es la profesión sobre la que más se ha invocado la cuestión de la ética. El ejercicio de la libertad de información y de expresión es un derecho fundamental del que los medios deben hacer un buen uso. El problema en muchas ocasiones radica en la complejidad para establecer las pautas de comportamiento sobre las que la profesión periodística debe sustentarse. La repercusión social de la profesión, hace que cualquier decisión pueda tener consecuencias demoledoras.

Está claro que uno de los elementos clave del periodismo es su función democrática (Bezunartea, 2007, pp. 371). El periodista, así como los grandes medios de comunicación, debe proporcionar información veraz, que no esté sometida a intereses políticos o económicos, imparcial y exacta. En temas de carácter doloroso debe mostrar un respeto por las víctimas. Este respeto se observa en *El cuarto poder* (1952) cuando Ed Huthcerson se niega a publicar la fotografía de una mujer asesinada junta a la noticia de su muerte, escapando del sensacionalismo barato (Brooks, 1952).

La responsabilidad del periodista es esencial para el correcto ejercicio de la profesión. Debe tener un compromiso con la verdad, diligencia en el transcurso de su trabajo investigativo (la información tiene que ser verificada y contrastada todas las veces que sean necesarias). Esta responsabilidad parece más plausible en las últimas décadas, donde en películas como *Spotlight* (2015) se puede apreciar el lento proceso de documentación que lleva un trabajo periodístico de investigación. Es importante no

recurrir a métodos ilícitos como sucede en *Luna Nueva* (1940), donde el protagonista soborna a un funcionario para entrevistar a un hombre que se encuentra preso.

Cuestiones como el respeto a la intimidad e imagen o la presunción de inocencia son parte del buen ejercicio del oficio periodístico. En *Ausencia de Malicia* (1981) la protagonista, siguiendo la estela de una noticia que haga despegar su carrera, termina por destrozar la reputación de un hombre inocente al no respetar estas cuestiones. En este caso el periodista visto como manipulador de la historia puede convertirse fácilmente en la víctima de la propia manipulación, al ser manejado por fuentes que creía fiables (Bezunartea, 2007, pp. 385). El respeto al dolor y la dignidad de la víctima, el secreto profesional (respetado únicamente en películas como *Spotlight* y *Todos los hombres del presidente*) o el *off the record*, también son algunas de las normas básicas de la ética periodística.

Hay que recordar que el trabajo del periodista es un producto empresarial. El rol de los medios de comunicación es esencial en el desarrollo de una ética de trabajo adecuada dentro del oficio. La información, como sucede en el caso de *Network* (1979), no debe estar mediatizada en función de los números de audiencia o la publicidad. Es importante defender el derecho a la libertad de prensa y la pluralidad de los medios, principio en el que basa todo su carácter el personaje de Ed Hutcherson en *El cuarto poder* (1952), los protagonistas de *Todos los hombres del presidente* (1976) (decididos a preservar la verdad pese a las amenazas contra su integridad física) o Edward Murrow en *Buenas noches, y buena suerte* (2005), cuando implora a sus oyentes que no dejen que la televisión caiga en el entretenimiento barato (Clooney, 2005).

La cuestión de la ética en el cine es un dilema aún mayor. Se crean personajes íntegros, casi heroicos, o por el contrario algunos de los más rastreros, ambiciosos y corruptos. No son representaciones coherentes de la profesión, tampoco realistas (Bezunartea, 2007, pp. 375). Se observa que los personajes que tratan con mayor delicadeza, y diligencia, el ejercicio de la profesión son aquellos que suelen estar inspirados en personas reales: *Todos los hombres del presidente*, *Buenas noches y buena suerte*, *Matar al mensajero*, *Conspiración y poder*, etc. (Bezunartea, 2007, pp. 380)

¿Es la representación cinematográfica del reportero un reflejo del periodista estadounidense? ¿Existe en Estados Unidos un respeto por la ética periodística?. Durante años la ley Antilibelo de Estados Unidos ejerció como un cortapisas que impedía a los periodistas hablar con total libertad contra figuras públicas (Bezunartea, 2007, pp. 383). Esta ley estaba especialmente centrada en las posibles “calumnias” que la prensa pudiese redactar sobre candidatos políticos en periodos de campañas electorales. Ahora pueden hacerlo nuevamente, pero sigue habiendo muchas trabas e impedimentos para un correcto ejercicio de la profesión periodística en este país.

Ya se ha observado en películas basadas en historias reales como *Matar al mensajero*, *Todos los hombres del presidente* o *Conspiración y poder*, como la influencia de figuras políticas o altos cargos puede no solo acabar con la carrera de una persona con el fin de frenar la publicación de una noticia, sino también atentar contra sus vidas. El derecho a la intimidad suele estar asociado a personajes públicos, pero es mucho más sencillo de ser transgredido con gente común. Esto se aprecia en películas como *El cuarto poder* (1952) o *Ausencia de Malicia* (1981).

La cuestión ética sigue siendo un tema complejo de tratar en el cine, debido a la enorme repercusión que las acciones de esta profesión tienen a nivel global. El periodista moderno se encuentra en una encrucijada mayor, enfrentándose a nuevos retos que abordan esta cuestión desde el prisma de la inmediatez de las nuevas tecnologías, que pueden viralizar una información, verídica o no, en cuestión de minutos. Las decisiones que el reportero debe tomar respecto al desempeño de su trabajo no solo le implican a él y a sus compañeros, por lo que se debe tener un cuidado mayor a la hora de exponer públicamente ciertas realidades.

Pese a ello, el reflejo que Hollywood ha hecho del periodista estadounidense no refleja fielmente la realidad del oficio. El cine convierte al reportero en aquello que el guionista o director busca transmitir al público: ya sea una versión divinizada del reportero o una deshumanización del oficio. Se transmite una visión distorsionada por la lente del cine, que convierte al periodista en un experimento, en un recurso creado para resultar atractivo, repulsivo o impactante para la audiencia, pero siempre desde el mundo de la ficción.

7. CONCLUSIONES

El séptimo arte siempre ha estado interesado en el oficio periodístico. El reportero tiene un acceso privilegiado, con asientos en primera fila, a todos los acontecimientos importantes que pasan en el mundo (Fernández, 2008, pp. 507). No es de extrañar el interés que suscita el representar una profesión tan dinámica, cuyas acciones tienen un grado de repercusión mucho mayor del que se pueda encontrar en otros oficios.

El cine no puede construir la realidad desde cero, tampoco suplantarla. Pero su alcance y magnitud lo convierte en un instrumento idóneo para influenciar o redireccionar la opinión pública. Hay que recordar que el cine sigue siendo un arte y como tal, puede ser usado para el entretenimiento, la ilusión o la tergiversación de una idea (Bassa, 1993, pp. 65). Los estereotipos se magnifican gracias a la enorme plataforma de difusión que la gran pantalla les otorga. Del mismo modo, la imagen que representa el cine del periodista acaba siendo un reflejo de diversos tópicos que la sociedad ha ido generando sobre el oficio con el paso del tiempo.

Hay que recordar que el cine es, para las personas ajenas al oficio, fuente de información sobre los medios (Bezunartea, 2010, pp. 17). La imagen que se construye del reportero, aunque nace de distintas percepciones sociales que hay establecidas sobre la profesión, se retroalimenta de ideas y enfoques que el cine le va otorgando al periodista. Esto termina por distorsionar la realidad, pues el cine se centra más en episodios extraordinarios, anecdóticos o impactantes que en la rutina del oficio.

Además, muchos de los tópicos tratados en las películas seleccionadas analizan al periodista bajo el lente de un ser ambicioso que se deja llevar por sus aspiraciones de fama, éxito o poder (Bezunartea, 2010, pp. 13). Esto ha distorsionado la imagen del periodista, no dejando claros los límites entre realidad y ficción, que siempre deben quedar perfilados. La otra cara de la moneda, el héroe, tampoco es una representación honesta del oficio. No importa cuán brillante sea la adaptación de personajes como Bob Woodward y Carl Bernstein en *Todos los hombres del presidente* (1976), ni el ligero espejismo de favorabilidad que sus interpretaciones consiguieron en el imaginario colectivo, pues a la gente le encanta odiar a los periodistas (Fernández, 2008, pp. 445).

No es solo la imagen del periodista la que está en crisis, la propia institución se encuentra en una posición bastante desfavorable (Fernández, 2008, pp. 459). La encuesta *American views: Trust, media and Democracy*, realizado por la empresa Gallup en 2022, muestra cómo la sociedad estadounidense se encuentra en una posición de escepticismo frente a las noticias publicadas en los medios de comunicación, también señala cómo el ciudadano medio siente una desvinculación emocional hacia el ejercicio periodístico.

Más del 50% de los encuestados tenían una opinión desfavorable del oficio, lo que convierte estos datos en los más bajos, y alarmantes, sobre la profesión en las últimas décadas. Además, se añaden dos factores fundamentales: la población no confía en la neutralidad de los medios (que se ven cada vez más influenciados por su ideología política) y los jóvenes se convierten en el sector demográfico que más desconfianza tiene en los medios de comunicación. Por otro lado, destacan la labor de los medios locales (pequeños periódicos y radios de alcance comunitario), donde casi un 50% de los encuestados decía poder confiar en ellos por encima de la prensa de alcance a nivel nacional o internacional (Gallup, 2022, pp. 5).

Pese a la desconfianza de la sociedad hacia el reportero, el cine no desiste. Sigue escribiendo sobre el redactor que no considerará completa su vida hasta que consiga publicar la noticia de su carrera (Fernández, 2008, pp. 459). Ya no importa si los rasgos que presenta este personaje están asentados sobre ideas preconcebidas o atributos que se le asignaron hace años, y con los que se ha visto forzado a convivir durante décadas. Tampoco que caiga en el tópico de las dos identidades enfrentadas: el villano y el héroe. El reportero cinematográfico puede luchar contra el sistema, sumergirse en sus profundidades o convertirse en la corriente que engulle al resto de personajes.

El periodista, junto a la idea del eterno dilema entre la ambición del hombre y el libre albedrío, es uno de los temas favoritos de Hollywood. El reportero de la ficción es una criatura apasionada y misteriosa. El espectador que le observa, no puede más que acabar siendo cautivado por el vertiginoso y magnético personaje que ha creado la ficción. Es comprensible esta fascinación por el oficio, pues como bien decía Gabriel García Márquez: ser periodista es tener el privilegio de cambiar algo todos los días.

8. BIBLIOGRAFÍA

BEZUNARTEA et ál. (2007). *Periodistas de cine y ética*. En: *Ámbitos*, no16, 2007a, pp. 369- 393.

DE FELIPE, Fernando y SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi. (2002). *El periodismo como (sub)género cinematográfico: apuntes para una clasificación filmográfica*. En: *Trípodos*, no 10, pp. 121-133.

ECHART, P. (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra.

EHLERS, W. (1991). *With pad and pencil: Old stereotypes in a new form? A comparison of the image of the journalist in the movies from 1930-1949 and 1990-2004*.

FERNÁNDEZ, M. (2008). *Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine*. *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico*, 14, 505- 525. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0808110505A>

GHIGLIONE, L. (1991). *The American journalist: Fiction versus Fact*. American Antiquarian Society.

GONZÁLEZ, L. (2003). *Al filo de la noticia: la imagen del periodista en el cine*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.

LOSCERTALES, Felicidad y MARTÍNEZ-PAÍS, Felicidad. *El cine como espejo de la realidad social (una aproximación interdisciplinar)*. En: BERNAL, M. et ál. *Realidad y ficción en el discurso periodístico*. Sevilla: Padilla, 1997, pp. 13-39.

MARCEL, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Editorial: GEDISA.

PERKINS, V.F. (1997). *El lenguaje del cine*. Editorial: fundamentos.

QUINTANA, A. (2003). *Las fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*. Editorial: El Acantilado.

REIQUEJO, P. (2010, diciembre). *La imagen del periodista en el cine de los últimos años*. Artículo presentado en el II Congreso Internacional Latina de Comunicación

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2002). *Estrategias del guión cinematográfico: el proceso de creación de una historia*. Editorial: Ariel.

SERRANO, C. (2022). *Las velocidades del periodismo en el cine: ocho filmes sobre Slow Journalism*. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 55, 101–120. Recuperado de: <https://doi.org/10.15198/seeci.2022.55.e745>

9. FILMOGRAFÍA

- Bridges, J. (Dirección). (1979). *El síndrome de China*. [Película]. Columbia Pictures.
- Brooks, L. J. (Dirección). (1988). *Al filo de la noticia*. [Película]. 20th Century Fox.
- Brooks, R. (Dirección). (1952). *El cuarto poder*. [Película]. 20th Century Studios.
- Bruno, B. (Dirección). (1990). *Bajo otra bandera*. [Película]. Paramount Pictures.
- Capra, F. (Dirección). (1940). *Juan Nadie*. [Película]. Warner Bros.
- Clooney, G. (Dirección). (2005). *Buenas noches, y buena suerte*. [Película] 2929 Entertainment, Participant Productions, Section Eight Productions, Davis Films.
- Clooney, G. (Dirección). (2011). *Los idus de Marzo*. [Película]. Smokehouse Pictures, Appian Way Productions, Exclusive Media, Cross Creek Pictures.
- Cuesta, M. (Dirección). (2014). *Matar al Mensajero*. [Película]. Bluegrass Film The Combine.
- Hawks, H. (Dirección). (1940). *Luna nueva*. [Película]. Columbia Pictures.
- Jackson, M. (Dirección). (2002). *Fuego sobre Bagdad*. [Película]. HBO.
- Lumet, S. (Dirección). (1977). *Network, un mundo implacable*. [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- McCarthy, T. (Dirección). (2015). *Spotlight*. [Película] Anonymous Content, Participant Media, First Look Media, Rocklin/Faust.
- Pakulla, J.A. (Dirección). (1976). *Todos los hombres del presidente*. [Película] Wildwood.
- Pollack, S. (Dirección). (1982). *Ausencia de malicia*. [Película]. Columbia Pictures Corporation.
- Ray, B. (Dirección). (2003). *El precio de la verdad*. [Película]. Cruise/Wagner Productions.
- Vanderbilt, J. (Dirección). (2015). *Conspiración y poder*. [Película]. RatPac-Dune Entertainment.
- Welles, O. (Dirección). (1941). *Ciudadano Kane*. [Película]. Mercury Productions, RKO Pictures.
- Wilder, B. (Dirección). (1966). *En bandeja de plata*. [Película]. The Mirisch Corporation, Phalanx Productions, Jalem Productions.
- Wilder, B. (Dirección). (1951). *El gran carnaval*. [Película]. Paramount Pictures.
- Wilder, B. (Dirección). (1974). *Primera plana*. [Película]. Universal Pictures.

10. ANEXOS

10. 1. Tabla selección de películas y personajes.

PELÍCULA	PERSONAJES	SEXO	CARGO	MEDIO	GÉNERO	AÑO
<i>Luna Nueva</i>	Walter Burns y Hildy Johnson	Ambos	Editor	Periódico	Comedia	1940
<i>Juan Nadie</i>	Juan Nadie y Anne Mitchell	M	Columnista	Periodico	Comedia	1940
<i>Ciudadano Kane</i>	Charles Foster Kane	M	Magnate de la prensa	Periódico	Drama	1941
<i>El gran Carnaval</i>	Charles Tatum	M	Columnista	Diario	Drama	1951
<i>El cuarto poder</i>	Ed Hutcheson	M	Editor	Periódico	Cine negro	1952
<i>En bandeja de Plata</i>	Harry Hinkle	M	Camarógrafo	Televisión	Comedia	1966
<i>Primera plana</i>	Hildy Johnson	M	Reportero	Periódico	Comedia	1974
<i>Ausencia de malicia</i>	Megan Carter	F	Columnista	Periódico	Thriller	1981
<i>Todos los Hombres del presidente</i>	Carl Bernstein y Bob Woodward	M	Columnistas	Periódico	Drama	1976
<i>Network</i>	Howard Beale y Diana Christensen	Ambos	Reportero	Televisión	Drama satírico	1976
<i>El síndrome de China</i>	Kimberly Wells y Richard Adams	Ambos	Reportera	Televisión	Drama catastrófico	1979
<i>Al filo de la noticia</i>	Tom Grunick	M	Presentador	Televisión	Comedia	1987
<i>Bajo otra bandera</i>	Kate Meléndez	F	Reportera	Televisión	Drama político	1990

<i>Fuego sobre Bagdad</i>	Robert Wiener e Ingrid Formanek	Ambos	Productores	Televisión	Drama bélico	2002
<i>El precio de la verdad</i>	Stephen Glass	M	Columnista	Revista	Drama político	2003
<i>Matar al mensajero</i>	Gary Webb	M	Columnista	Periódico	Drama político	2014
<i>Buenas noches, y buena suerte</i>	Edward R. Murrow	M	Locutor y Productor	Televisión	Drama político	2005
<i>Conspiración y poder</i>	Mary Mapes y Dan Rather	Ambos	Productora y presentador	Televisión	Drama político	2015
<i>Los idus de Marzo</i>	Stephen Meyers	M	Director de Comunicación	Televisión	Drama político	2011
<i>Spotlight</i>	Equipo Spotlight	Ambos	Columnista y editor	Periódico	Drama	2015