



UNIVERSITAS
Miguel Hernández

Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche

Grado en Comunicación Audiovisual



TRABAJO DE FIN DE GRADO

***Cine y Periodismo: Cuatro versiones filmicas de la misma
obra: The front Page***

Presentado por: Joan Gimeno Pérez

Tutor: Antonio Sempere Bernal

2021/2022

ÍNDICE

1. RESUMEN	3
2. INTRODUCCIÓN	4
2.1. Objetivos	4
2.2. Metodología	4
3. LOS CONTEXTOS	5
3.1. Nacimiento y desarrollo de la prensa en Estados Unidos	5
3.2. Categorías éticas y jurídicas del periodismo en Estados Unidos	11
3.3. Evolución de la industria cinematográfica en Estados Unidos	12
4. <i>THE FRONT PAGE</i> : LAS VERSIONES	14
4.1. La obra de teatro original	14
4.2. Un Gran Reportaje	17
4.3. Luna Nueva	19
4.4. Primera Plana	21
4.5. Interferencias	24
5. COMPARATIVA	24
6. CONCLUSIONES	26
7. BIBLIOGRAFÍA	28
8. TABLAS Y ANEXOS	31

1. RESUMEN

Este trabajo aborda el tema del periodismo tratado por el cine estadounidense desde una perspectiva comparada, a través del análisis de cuatro versiones de una misma obra de teatro que fueron rodadas durante un periodo de casi sesenta años. Hablamos de la obra titulada *The Front Page*, escrita por Ben Hecht y Charles MacArthur, que fue estrenada en los escenarios en agosto de 1928 y rodada en versión cinematográfica por primera vez en 1931. Los demás remakes filmados en 1940, 1974 y 1988 respectivamente, evidencian cambios de contexto, de concepto e, incluso, de personajes, que permiten profundizar en las transformaciones sufridas por el medio de comunicación de masas y su percepción a través del medio audiovisual.

PALABRAS CLAVE

Cine, periodismo, medios de masas.

ABSTRACT

This work addresses the issue of journalism treated by American cinema from a comparative perspective, made through four versions of the same play that were shot over a period of more than fifty years. We are talking about the work entitled *The Front Page*, written by Ben Hecht and Charles MacArthur, which was released in its stage version in August 1928 and shot in a film version for the first time in 1931. The remaining versions filmed in 1940, 1974 and 1988 reveal changes of context, of concept and even of characters, which allows us to analyze the transformations suffered by the mass media and their perception through the audiovisual medium.

KEYWORDS

Cinema, Journalism, Mass media

2. INTRODUCCIÓN

2.1. Objetivos

El objetivo general que nos propusimos con este TFG fue el de profundizar en las relaciones entre dos medios de comunicación que forman parte del entorno cotidiano de nuestras sociedades contemporáneas, la prensa escrita y el cine, analizándolas desde la perspectiva de la producción cinematográfica estadounidense. Concretamente, compararemos cuatro películas, una original y tres remakes, que en distintos momentos del siglo XX abordaron el ejercicio del periodismo norteamericano en su vertiente más sensacionalista, partiendo de una comedia teatral titulada *The Front Page* que fue estrenada en el año 1928. Confiamos que su seguimiento nos permita analizar con cierta profundidad las relaciones que han mantenido ambos medios de comunicación.

2.2. Metodología

En cuanto a la metodología, el orden de las tareas ha sido el siguiente: en primer lugar, ver las cuatro películas y elaborar las fichas correspondientes. Aportan mucha información algunas páginas especializadas de internet como Filmaffinity o IMDb. Las cintas están disponibles en Youtube, con calidad variable. Durante la visualización, hemos tomado notas de aquellos aspectos que consideramos más relevantes para este trabajo. Una vez revisado el material cinematográfico, hemos buscado bibliografía de contexto. La lectura de libros, artículos y capítulos de obras colectivas, reseñadas en el apartado de la bibliografía de este trabajo, nos han proporcionado los datos necesarios para ubicar, tanto la obra original como las versiones cinematográficas, en sus correspondientes momentos históricos. Su misión ha sido facilitar la comprensión, por una parte, de la trama periodística que reproduce dicha obra en relación con los distintos tiempos y espacios en que ha sido tratada y, por otra, de los cambios que el cine ha ido experimentando y poniendo al servicio del enfoque del tema, tanto desde el punto de vista técnico como conceptual.

A partir de la información obtenida, trazaremos un breve recorrido por la historia de la prensa escrita de Estados Unidos, revisaremos algunas de las categorías éticas y jurídicas básicas que enmarcan el ejercicio de dicha disciplina y, por último, esbozaremos un recorrido de la industria cinematográfica en los Estados Unidos.

3. LOS CONTEXTOS

3.1. Nacimiento y desarrollo de la prensa estadounidense

Si bien es cierto que la aparición de sistemas de información y difusión de noticias en el mundo occidental se puede retrotraer al siglo XIII¹ –sin ignorar la incontestable contribución de la imprenta–, es necesario esperar a la aparición del cine sonoro para encontrar los primeros casos de confluencia del cine con el periodismo, objeto de este estudio.

Durante el periodo colonial, ciudades como Boston o Filadelfia contaban con publicaciones periódicas que desempeñaron un papel esencial en el proceso de independencia, tras cuyas redacciones y ediciones se encontraban nombres como Tomas Paine o Sam Adams, miembros del grupo de los llamados “Padres Fundadores” de la nación.

La importancia de estas dos ciudades en dicho proceso se confirma con el nacimiento del primer periódico tras la independencia, –el *Pennsylvanian Evening Post*–, exactamente en Filadelfia, en 1783. Fue la primera publicación de tirada diaria.

Durante el siglo XIX, a medida que se consolidaba el país y se extendía la industrialización, la cifra de diarios fue en aumento². Una serie de factores de carácter tecnológico contribuyeron a esta expansión. Por una parte, vieron la luz y se fueron perfeccionando instrumentos y técnicas como la prensa de vapor³, la fotografía, la rotativa y la linotipia, entre otros. A su vez, la revolución de los transportes y de las comunicaciones con el ferrocarril y el telégrafo aceleraron la difusión y la divulgación de la información.

1 Langa-Nuño, c. (2010). “Claves de la historia del periodismo”. En R. Reig García (Ed). La dinámica periodística: perspectiva, contexto, métodos y técnicas. Páginas 10-40. Sevilla: Asociación Universitaria Comunicación y Cultura. En esencia, ya en Roma y en el Imperio Chino circularon algunas primeras formas de información.

2 Es importante tener en cuenta que, ya a mediados del siglo XVIII, el 85% de la población blanca de las colonias sabía leer y escribir, cifra que alcanzó hasta el 100% en la ciudad de Boston. Este alto nivel de alfabetización generaba una importante actividad editorial, la cual fue aprovechado por el gobierno británico para imponer en 1765 la *Stamp Act* o Ley del Sello, medida recaudatoria que obligaba a las publicaciones en papel a utilizar siempre papel timbrado. En buena medida, la resistencia al pago de este gravamen fue uno de los desencadenantes de la Guerra de Independencia de Estados Unidos.

3 Fue utilizada por primera vez por el diario *The Times*.

Hacia el año 1830 apareció un tipo de publicación –cuya primera edición fue la del *New York Sun*⁴–, caracterizada por la reducción de su precio de venta, lo que permitió que los periódicos llegaran a sectores excluidos hasta entonces. La clave fue el sistema de financiación, basado en la contratación masiva de publicidad. Dicho sistema se reveló tan productivo que de inmediato se crearon nuevos periódicos con el mismo modelo, aunque, a diferencia de los anteriores, la ciudad que centralizará desde el segundo tercio de siglo esta actividad será Nueva York. Nueva York se convirtió en el centro neurálgico de la vida informativa, desbancando así a las ciudades clásicas citadas anteriormente y dando lugar a lo que se ha dado en llamar “el primer periodismo de masas”. Publicaciones como el *New York Herald* –nacido en 1835–, el *New York Tribune* –en 1841–, o el *New York Times* –de 1851–, alcanzaron decenas de miles de ejemplares en muy pocos años. Podemos decir que, a mediados de siglo, el país asistía a la aparición del periodismo moderno. Destinado a una audiencia masiva, difundía contenidos de supuesto "interés humano", abiertamente sensacionalistas. Todo por un centavo.

Además de los adelantos tecnológicos y de la financiación publicitaria, la creación de la primera agencia de noticias en 1848 sería el tercer factor de modernización de la prensa. Este importantísimo logro fue consecuencia de un acuerdo entre seis periódicos de Nueva York, que convinieron compartir los costes de la transmisión telegráfica de noticias desde Washington y Boston hasta la metrópoli neoyorquina⁵. Su nombre de *General News Association of the City of New York*. Tras la creación de otras agencias, con sus consiguientes vaivenes y reorganizaciones, la *Associated Press* centralizó la distribución de noticias en el territorio estadounidense desde 1900 hasta nuestros días.

Todas estas circunstancias desembocaron en la aparición de las primeras industrias o grandes grupos del mundo de la prensa. Es el tiempo de la segunda generación de la prensa de masas. El abanderado de este fenómeno fue un judío de origen húngaro llamado Joseph Pulitzer, el cual, tras llegar a Estados Unidos atraído por la Guerra de Secesión, se inició en el periodismo en la ciudad de San Louis, (Missouri). Sin embargo, pronto dio el salto a Nueva York al comprar el *New York World* en 1883. Adquirido en estado de

4 Incluía los llamados *cannards*, relatos de hechos curiosos y extraordinarios narrados en un lenguaje asequible y sensacionalista, que frecuentemente incorporaba caricaturas de personajes relevantes. En origen, fueron publicaciones ocasionales e independientes. <https://historiaperiodismomundial.blogspot.com/2010/11/origenes-de-la-prensa-clandestina.html> Consultado el 21 de agosto de 2022.

5 Langa-Nuño, c. (2010). “Claves de la historia del periodismo”. En R. Reig García (Ed)... p. 29.

quiebra, Pulitzer fue capaz de relanzarlo introduciendo modificaciones que sentarían las bases del periodismo posterior, entre las que destacan la sustitución de las anodinas y homogéneas portadas tradicionales por grandes titulares e imágenes que ilustraban estas primeras páginas⁶. Uno de sus principales objetivos fue llegar a la masa de población inmigrante que inundaba las calles de Nueva York, cuyas necesidades de integración social y cultural conocía bien. También abrió la puerta a un incipiente periodismo de investigación en torno a casos de corrupción y de ciertos delitos. La última de sus grandes contribuciones fue la introducción de la tira cómica⁷.

El éxito de su planteamiento terminó por llamar la atención de una de las figuras más controvertidas del periodismo de todos los tiempos: el gran magnate de la prensa, William Randolph Hearst. Hearst nació en San Francisco, en el seno de una familia propietaria de un imperio minero. Expulsado de la universidad de Harvard, donde su padre pretendía formarlo para que heredara el negocio, dio sus primeros pasos en el periodismo dirigiendo el *San Francisco Examiner*⁸, cuya tirada pasó de 15.000 a 70.000 en cinco años. En 1895 compró el *New York Morning Journal*, desde donde compitió con Pulitzer, convirtiéndose finalmente en el máximo representante del sensacionalismo periodístico⁹.

Las innovaciones que Hearst trajo al mundo del periodismo se identifican claramente. En primer lugar, fue el creador de la “noticia inventada”. Más allá de hipérboles o exageraciones, el prócer fue capaz de forzar la realidad para doblarla ante su afán de conseguir aumentar las ventas. Su enfrentamiento con el *World* se había apoyado en explotar noticias sobre crímenes y vicios hasta la saturación. Sin embargo, uno de los episodios más inquietantes de su trayectoria fue el tratamiento que dio a la Guerra

6 ANEXO I

⁷ De hecho, fue la historieta titulada *Welcome to Hogans Alley!*, protagonizada por *The Yellow Kid*, la que daría el calificativo de “amarilla” a la prensa sensacionalista. Los dibujos tenían una intencionalidad claramente caricaturesca y corrosiva, y describían la realidad en torno a un grupo de chicos marginales, cuyo líder vestía una especie de camiseta larga amarilla. La tira fue disputada durante unos años por periódicos de Pulitzer y Hearst lo que generó dos versiones distintas del personaje. Ver ANEXO II.

⁸ Diario que su padre adquirió como pago de una deuda de juego.

⁹ Insertamos aquí una definición de sensacionalismo que nos ha parecido esclarecedora: “comunicación populista y manipuladora, aquella que altera un acontecimiento real para deformar su interpretación, o que dedica un espacio privilegiado no a los hechos más importantes, sino a aquellos que más excitan los bajos instintos del público (sucesos, la vida privada de los famosos, la exhibición pública de los sentimientos)”. <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20130429/54371290022/william-randolph-hearst-prensa-eeuu-ciudadano-kane-cine-radio-magnates.html> Recuperado el 21 de agosto de 2022.

Hispano-cubana¹⁰. Al telegrama de uno de sus reporteros, que le informaba de la calma reinante en La Habana, le respondió diciéndole: “Por favor, quédate. Tú me proporcionas imágenes y yo te proporcionaré la guerra”¹¹. Así, los montajes fotográficos que se enviaron desde la isla trataron de movilizar a la opinión pública norteamericana a favor de la intervención del país en el conflicto. El slogan del periódico por entonces era: “Mientras otros hablan, el *Journal* actúa”. La campaña contra España, materializada en 1896 y 1897 con un sistemático hostigamiento sobre el general Weyler, culminó en abril de 1898 haciéndola responsable del hundimiento del acorazado Maine, en el que perdieron la vida más de doscientos marinos norteamericanos. No se pudo aportar la más mínima evidencia de la veracidad de la denuncia. No obstante, aunque el presidente Mckinley no pretendía llevar adelante una intervención militar en la isla, no pudo oponerse a la resolución del Congreso que la recomendó tres días después, gracias, en parte, a la despiadada campaña de prensa. El magnate consiguió cifras de venta estratosféricas y la contienda acabó por recibir el apelativo de "guerra de Hearst". En los años posteriores desplegó otra campaña contra el propio presidente Mckinley, a quien le deseó la muerte política desde sus rotativas. Mackinley fue asesinado por un anarquista en 1901. El episodio le costó la reducción de las tiradas.

Otra de las características del periodismo de Hearst fue la falta total de consideración hacia sus contrincantes. Se propuso como objetivo conseguir la mejor de las redacciones y para ello procuró que los más destacados periodistas, técnicos de impresión, dibujantes, corresponsales, etc., trabajaran para él. Lo consiguió abriendo un mercado de salarios al alza contra el que sus rivales no pudieron competir. Entre la lista de sus más destacados empleados encontramos a Outcault, el dibujante de las tiras cómicas que trabajaba para Pulitzer; a Ambrose Bierce, reputado periodista; a Richard Harding Davis, uno de sus corresponsales en Cuba; y hasta los mismísimos novelistas Mark Twain y Jack London. Respecto a sus lectores no fue mucho más respetuoso.

La última de las peculiaridades de la obra de William Randolph Hearst fue la creación del primer imperio informativo de la historia. Adquirió una agencia de noticias, la

10 Bermeosolo, Fr. (1962): “La opinión pública norteamericana y la guerra de los Estados Unidos contra España”, en *Revista de Estudios Políticos*, 123. Páginas 219 a 234. Recuperado el 19 de agosto de 2022. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2049977>

11 <https://kripkit.com/william-randolph-hearst/> Recuperado el 21 de agosto de 2022.

International News Service, creó la *King Features*, agencia de distribución de tiras, consiguió la propiedad de siete estaciones de radio y, a su muerte, el emporio contaba con 28 periódicos nacionales. Además, incluyó títulos de revistas de gran alcance mediático como *Haper's Bazaar*, *Cosmopolitan* o *Town and Country*.

Con la llegada del siglo el periodismo entró de lleno en la llamada tercera generación de prensa de masas. Dos rasgos generales van a definir esta nueva etapa: la progresiva globalización de la información y el descubrimiento del potencial de los MCM¹² como herramientas de propaganda al servicio del poder político.

El acontecimiento que hizo aflorar esta capacidad de la prensa fue la Gran Guerra. Los periódicos en Estados Unidos dieron buena cuenta del desarrollo del conflicto, organizando un gran despliegue de corresponsales que informaban de cuanto sucedía puntualmente. Tras el hundimiento del Lusitania, se volcó con la población que demandaba al gobierno la intervención militar contra Alemania. El gobierno intervino en el papel de la prensa promulgando leyes de control sobre los medios e instando campañas de propaganda institucional.

Al acabar la guerra, en la década de los felices 20, surgieron el *Daily News*, el *Daily Mirror* (de Hearst) y el *Daily Graphic*, publicados todos ellos en un nuevo formato conocido como tabloide¹³, con grandes ilustraciones fotográficas a color que, en muchos casos, ocupaban toda la primera plana¹⁴. En cuanto a la temática, se introdujeron los deportes y el entretenimiento (prensa del corazón) que, junto a las noticias generadas por la “ley seca” y el desarrollo del crimen organizado, dieron un enorme impulso a las tiradas de la prensa escrita. No obstante, el medio hubo de empezar a aprender a compartir y organizarse espacios y acólitos con los nuevos medios de comunicación que fueron apareciendo y consolidándose en estos años de entreguerras: la radio, el cine y la televisión¹⁵.

12 Desde ahora, Medios de Comunicación de Masas.

13 Tiene unas medidas más reducidas (432 x 279 mm) que el formato sábana, lo que abarata la impresión y facilita su manejo y transporte.

14 Esta primera plana es la que da nombre a la obra.

15 Este es el contexto en el que se desarrolla la acción de la obra de teatro *The Front Page*.

Durante la II Guerra Mundial se replanteó el papel del periodismo de guerra en términos “morales”, tras el fracaso y la decepción provocados por el modelo propagandístico de la anterior contienda. No significa que se hubiera desestimado esta función de la prensa, sino que había que ocultarla bajo una capa de objetividad que mantuviese fresca la atracción del público. Así, el modelo informativo pasó a ser el de la “propaganda por los hechos” la cual, al menos en la teoría, contemplaba la ausencia de engaño y la credibilidad como supuestos apriorísticos.

La división del mundo en bloques durante la Guerra Fría acentuó la atribución a los MCM –también a la prensa–, la función de defensa de los valores democráticos, a la vez que sus modelos empresariales representaron el valor de la economía capitalista al servicio de los anteriores. Conviene aclarar que en la primera mitad del siglo habían desaparecido muchos pequeños negocios periodísticos en favor de grupos de comunicación cada vez más grandes y poderosos. Así pues, se produjo un avance de la concentración mientras desaparecían un buen número de cabeceras. Fue también la época del *free flow*, en el que entró en discusión el papel del estado en los medios frente a una concepción más liberal de la comunicación. Mientras tanto, cierta prensa especializada en temas económicos o internacionales, se fue consolidando al abrigo de la élite financiera, como el *Financial Times*, mientras que, a su vez, ganaban peso las secciones de opinión y de análisis realizadas por expertos.

En los años sesenta se produjo el ascenso del llamado periodismo de investigación, disciplina que alcanzó su cima con la divulgación del escándalo político conocido como *Watergate*, el cual provocó la dimisión del presidente Richard Nixon en 1974¹⁶. El periódico para el que trabajaron Woodward y Bernstein y que los alzó a la fama, fue el *Washington Post*. Este género periodístico¹⁷ tenía su precedente en la actividad de los conocidos como *muckrakers* –rastreadores de basura–, cuyo trabajo comenzó en los primeros años del siglo XX para decaer años más tarde, lo que no significa que se diera por totalmente desaparecido. De hecho, sigue habiendo un debate sobre si el trabajo del periodista solo es éticamente aceptable cuando mantiene los estándares de calidad

16 ANEXO III

17 Sobre periodismo de investigación ver: Casal, F. M. (2007). "Introducción al periodismo de investigación contemporáneo en la prensa estadounidense", *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, 5. (2014). Páginas 121-139.

acuñados por el periodismo de investigación, es decir, el que presenta unas garantías mínimas de verificación.

Lo cierto es que el periodismo puso de moda cuestionar el poder de las élites políticas y económicas, así como visibilizar las reivindicaciones sociales de las “minorías”, alcanzando su trabajo, con este nuevo enfoque, las mayores cotas de consideración y dignificación social que ha conocido en su historia. Durante aquellos años se abordaron sistemáticamente temas tan candentes como la Guerra de Vietnam, el movimiento racial por los derechos civiles, el ascenso del rock and roll o los desórdenes de los años sesenta.

Para terminar, los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI están asistiendo a la que probablemente sea la mayor crisis del periodismo desde sus orígenes. La crisis económica, el avance de la digitalización, la globalización de la información, el control que ejercen poderosas corporaciones sobre los MCM, la escasa preparación de los periodistas profesionales, etc., son factores que exigen del ejercicio actual de la profesión una adaptación y unos cambios que no parece que se puedan resolver en el corto plazo.

Dichas contingencias han dado al traste con uno de los rasgos que mejor ha definido el periodismo estadounidense desde mediados del siglo XIX: que el periodista estuviese siempre en el lugar en que se producía la noticia, la presencialidad, la convicción de que los sucesos hay que tratarlos en vivo y no desde los despachos. Hoy, el acceso a internet está acabando con la importancia del hecho observable y, a menudo, los periodistas se erigen en supuestos expertos que han abandonado su función de cronistas de la realidad.

3.2. Categorías éticas y jurídicas del periodismo en Estados Unidos

La Constitución estadounidense no contempló regular la información, pero la necesidad de establecer límites jurídicos al derecho, inspiró la Primera Enmienda, la cual sigue siendo el marco de referencia para el ejercicio de la prensa. Su texto dice lo siguiente:

“El Congreso no aprobará ninguna ley que respete el establecimiento de una religión, o que prohíba el libre ejercicio de la misma; o que coarte la libertad de expresión o de prensa; o el derecho del pueblo a reunirse pacíficamente y a solicitar al Gobierno la

reparación de agravios¹⁸”. Por tanto, las libertades que recoge la Primera Enmienda incluyen las libertades de religión, de expresión, de prensa, de reunión y el derecho de petición al Gobierno.

Para los padres fundadores, no cabía la menor duda de que la garantía de que el gobierno jamás devendría en tiranía era precisamente preservar la libertad de los ciudadanos de decir y escribir acerca de lo que pensaban sin restricciones. Jefferson afirmó que, “Donde es libre la prensa y todos los hombres saben leer, todo está a salvo¹⁹”. No obstante, ya en aquellos primeros años, cuando las opiniones publicadas no les eran favorables, más de uno de estos padres limitó la libertad del derecho. Ciertamente, el tiempo ha puesto de manifiesto la necesidad de matizar los términos de la afirmación, generando un debate, tanto desde dentro del propio periodismo como desde fuera, que busca acotar y garantizar el espacio del ejercicio de la profesión y el alcance de la misma.

Las enseñanzas universitarias de periodismo han mantenido viva la discusión desde que, en 1905, el decano de la más antigua escuela de prensa estadounidense elaborara el llamado *Journalist's Creed* (el Credo del Periodista)²⁰. Sin ser un documento determinante, puesto que durante años ha sido aceptado, cuestionado, corregido y superado, da cuenta de la inquietud que, desde bien temprano suscitó la práctica de la actividad informativa. No es nuestro propósito profundizar más en este asunto, pero sí, al menos, dejar constancia de que la libertad de imprenta, tan reivindicada por todos los regímenes liberales y democráticos, necesita de vigilancia y autocrítica constantes. Por lo que hemos ido aprendiendo, afortunadamente, así se practica, si no en todos, sí en muchos de los espacios que ocupan la información y adyacentes.

3.3. Evolución de la industria cinematográfica en Estados Unidos

Aunque los primeros momentos del cine tuvieron lugar en Francia con las contribuciones de los hermanos Lumière, de Méliés, de Pathé o de Ferdinand de Zecca,

18 Ver

https://es.wikipedia.org/wiki/Primera_Enmienda_a_la_Constituci%C3%B3n_de_los_Estados_Unidos

Recuperado el 29 de agosto de 2022.

19 Ver <https://psicologiaymente.com/reflexiones/frases-thomas-jefferson> Recuperado el 29 de agosto de 2022.

20 Ferreira, L. Y Sarmiento, M. (2004). “Prensa en Estados Unidos ¿un siglo de ética perdida?”, en *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, 85. Páginas 54-65. Recuperado el 23 de agosto de 2022. <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/437/436>

los Estados Unidos tomaron el testigo de la nueva industria. Síntoma del cariz mercantil que tomaba la actividad, fue la llamada Guerra de las Patentes, en la que se enfrentaron un grupo de compañías cinematográficas por el monopolio del sector y de la que surgió Hollywood, a modo de efecto colateral. Tras los primeros años de competencia e incertidumbre, en la década de los 20 empezó a tomar forma la producción cinematográfica en torno a grandes compañías como la Paramount, la Fox o la Warner Bros.

A David Griffith se atribuye la fijación del lenguaje cinematográfico y la puesta en valor del montaje de las cintas y, a este primer Hollywood, la invención del mito de las estrellas del cine. Aún era el tiempo del cine mudo y ya empezaban a sonar nombres como Gloria Swanson o Douglas Fairbanks.

Durante la guerra, la debilidad europea posibilitó la expansión del cine estadounidense mientras que, en los años sucesivos, la necesidad de la población de olvidar y evadirse, consolidaría el género cómico. Fueron los años de Chaplin y Keaton.

En 1927 se estrenó la primera película sonora de la historia, “El cantor de jazz” y, con ella, llegó un tiempo que exigió nuevos perfiles a los intérpretes y grandes dosis de inversión e innovación tecnológica a los estudios. Paradigmáticamente, el inmediato crack del 29 rentabilizó el esfuerzo al tener que dar respuesta a la necesidad de muchos norteamericanos de escapar de la realidad. El lugar fueron las salas de cine y los géneros, los de entretenimiento, excepción hecha de algún producto de concienciación social.

Los años 30 trajeron el color y el cine de animación, mientras empezaron a despuntar creadores con inquietudes estéticas, de la “cuerda” de Orson Welles o Alfred Hitchcock.

La guerra truncó la evolución natural de la industria dando paso a unas producciones destinadas a cubrir necesidades políticas, especialmente las de tipo nacionalista. El nuevo orden tras la guerra siguió haciendo uso de las producciones cinematográficas para espolear las conciencias y posicionarlas a favor del bloque encabezado por su país.

Los años 50 introdujeron mejoras relevantes en la proyección de los films, necesitada de atractivos capaces de competir con la llegada del televisor. Innovaciones en la transmisión del sonido, como el estéreo, y en las pantallas, que se hicieron más grandes,

anchas y curvadas. De hecho, lo que se produjo fue una cierta fusión entre ambos medios, ya que muchos de los grandes nombres de la producción y dirección trabajaron indistintamente en ambos medios. Es el caso de Ted Kotcheff, del que hablaremos más adelante.

Desde los 60 hasta hoy, diversos factores han cuestionado la hegemonía hollywoodiense. El llamado cine de autor, el cosmopolitismo de Nueva York, la llegada del vídeo, la aparición de la informática o la escasa creatividad están modificando las estructuras de la industria del cine que vive actualmente tiempos de readaptación a las nuevas realidades sociales y económicas en curso.

4. THE FRONT PAGE. LAS VERSIONES

4.1. La obra de teatro

En el año 1928 se estrenó en Broadway la obra de teatro *The Front Page*²¹, escrita por los periodistas Ben Hecht y Charles MacArthur.

La trama de la obra gira en torno a dos personajes centrales: Hildy Johnson, reportero del *Chicago Examiner*, y Walter Burns, editor y director de dicho periódico. La acción se desarrolla en un arco de tiempo no superior a 24 horas y en un espacio casi único, limitado a la sala de prensa de los edificios judiciales de la ciudad. Los hechos son los siguientes: un día cualquiera, el reportero Hildy Johnson comunica a su jefe que abandona la profesión porque se ha enamorado de una chica con la que ha decidido casarse, mudarse a vivir a Nueva York y abandonar la profesión. El problema es que Burns no está dispuesto a perder a un empleado de la talla de Hildy sin pelear. Su creador hizo de él la siguiente descripción:

Presten atención, porque el protagonista de “Un Gran Reportaje” (*The Front Page*, Lewis Milestone, 1931) pertenece a una especie prácticamente extinta: un periodista, de nombre Hildy Johnson, de aquellos que sabían que las noticias están en la calle, [...]. De aquellos que sabían ver una noticia cuando la tenían delante y no podían resistirse a seguirla. Pero Hildy Johnson está harto de perseguir ambulancias, de dormir haciendo guardia en una silla y de un director

21 La traducción literal sería “La Primera Plana”.

que considera que no es necesario tratar (ni pagar) decentemente a un reportero que lo sea, porque el tipo se muere por hacer su trabajo y basta con azuzarle un poco para ponerlo a escribir. Johnson quiere dejarlo para poder volver a sentirse un ser humano. Casarse. Trabajar por un sueldo decente. Abandonar la bebida, los tacos y cualquier otra cosa relacionada con el estúpido negocio de la prensa²².

Así, pues, Burns le propone como favor que vaya a cubrir un último reportaje. En unas horas se va a ejecutar a Earl Williams, un preso del corredor de la muerte que fue condenado por agitador comunista²³, aunque resulte sospechosamente inocente. Los periódicos locales mandan a sus reporteros a la sala de prensa de los juzgados de la ciudad y Burns remite allí a Hildy para que cubra la noticia. Luego le promete que le dejará marchar. En unas horas la trama se complica porque el condenado consigue escapar, refugiándose en la propia sala de prensa en un momento en que Hildy estaba solo, el cual lo esconde en el escritorio de un compañero, Bensinger. Su intención es que las autoridades no lo encuentren y atribuir el mérito de su captura a la vigilancia de su periódico. En realidad, el condenado había conseguido escaparse por una torpeza del sheriff quien, junto con el alcalde de la ciudad, esperaban sacar rédito político de la ejecución en las elecciones a gobernador que se iban a celebrar pasados tres días. Cuando un mensajero les visita con la orden de indulto que acaba de conceder el mismísimo gobernador, ellos le sobornan para que la orden no se haga pública antes de que el reo haya muerto. Conforme avanza la obra, los hechos se enredan complicando a otros personajes como ocurre con Molly Malloy, la única amiga de Williams, que se arroja por una ventana de la sala de prensa para distraer la atención de los periodistas que están a punto de descubrir el escondite del reo. Como se ve, la trama se mueve en niveles que representan distintos ámbitos de intereses: el informativo, el político y el afectivo.

La obra pertenece al género de la comedia screwball²⁴ y su guion ágil y brillante es uno de sus méritos más relevantes. De hecho, Hecht, quien acabaría convirtiéndose en

22 Ver <https://miradasdecine.es/2009/09/un-gran-reportaje.html>

23 Se le acusó de haber matado a un policía negro.

24 En Filmaffinity se define de este modo al género: “La screwball comedy (comedia loca o comedia alocada) es un subgénero cinematográfico de comedia que fue muy popular en Estados Unidos durante la Gran Depresión. Surgió a principios de los años 1930 y predominó hasta finales de los 1940 (info de wikipedia.org). También se incluye la denominada "comedia sofisticada", caracterizada por sus diálogos ingeniosos y puesta en escena elegante y que, a menudo, se caracteriza por incluir una sátira amable de las costumbres de la alta sociedad.” https://www.filmaffinity.com/es/movietopic.php?topic=521995&attr=rat_count&nodoc Recuperado el 29 de agosto de 2022.

uno de los guionistas más afamados de Hollywood, había sido corresponsal de guerra, columnista y reportero. En su condición, había menudeado por calles y por toda clase de ambientes escabrosos de Chicago, mientras daba cuenta sobre el terreno de la vida de los colectivos que la poblaban. Esta experiencia acumulada es la que dotó de enorme verosimilitud al relato teatral.

Por su parte, Charles MacArthur también había ejercido oficio de reportero durante los años de la prohibición, trabajando para cabeceras como el *Chicago Tribune* y el *Daily News*. Los lectores apreciaban su narrativa brillante e ingeniosa. Su producción literaria le llevó a Hollywood, donde trabajó como guionista colaborando en varias películas con Ben Hecht.

Así pues, Hecht y su compañero Charles MacArthur escribieron *The Front Page* para el teatro aprovechando su privilegiado oído y su propia experiencia. No es casual que casi todos los personajes de la obra –más de veinte–, estuvieran inspirados en colegas de profesión. Los nombres reales solo cambiaron ligeramente: Hildy Johnson se basó en la reportera de la vida real Hildebrand Johnson, Walter Burns se inspiró en el editor Walter Howey y Mac McCue se basó en el reportero Buddy McHugh.

Walter Howey, la figura que estaba detrás de Burns, había sido editor del *Chicago Tribune* desde 1907. Trabajó intermitentemente a las órdenes de Hearst y en 1924 fundó el *New York Daily Mirror*. En la obra representa el estereotipo del chacal del mundo de la prensa y es innegable su conexión con el magnate.

La obra se estrenó en Broadway el 14 de agosto del 28, en el *Times Square Theater*, y estuvo en cartel ininterrumpidamente 281 representaciones²⁵.

Entre los años 1931 y 1988, esta obra de teatro ha sido llevada a la gran pantalla en cuatro ocasiones. Siguiendo un orden cronológico la primera fue la película “Un gran reportaje”, rodada en 1931 a las órdenes del director Lewis Milestone. En 1940 se grabó una segunda adaptación que, bajo el título de “Luna Nueva” y dirigida por Howard Hawks, introdujo cambios en el relato que después se repasarán con detenimiento. La tercera versión llegó de la mano de Billy Wilder. Data de 1974 y lleva por título “Primera

25 Dependiendo de la fuente, el número de representaciones oscila entre 276 y 281.

Plana”. Por último, la obra se revisitó en 1988, dando lugar a la película “Interferencias”, dirigida por Ted Kotcheff.

Este trabajo pretende desgranar lo que es propio de cada versión, para poder establecer comparaciones que nos permitan profundizar en la relación entre periodismo y cine a través de ellas.

4.2. La primera versión. *The Front Page*, 1931 (Un gran Reportaje)

Un par de años después del estreno de la obra de teatro, el director de cine Lewis Milestone supo trasladar la visión de la profesión del texto original a la pantalla, superando las limitaciones del espacio y consiguiendo unas imágenes tan ágiles como el propio diálogo, gracias a una cámara siempre en movimiento²⁶ y un montaje vertiginoso.

Lewis Milestone había comenzado su trabajo en la era del cine mudo, pero lo mejor de su carrera se fraguó tras la llegada del sonoro. La cinta todavía pertenece a la época del blanco y negro.

Milestone²⁷, de origen judío, nació en Chisinau²⁸ en 1895, cuando la ciudad aún pertenecía al Imperio Ruso. Muy joven emigró a Estados Unidos, en cuyo ejército se enroló en los años de la Gran Guerra. Fue destinado como ayudante de dirección en las grabaciones de entrenamiento de las tropas, y allí aprendió los rudimentos del oficio. Acabada la contienda, se trasladó a Hollywood donde rodó su primera película en 1925. Ejerció como asistente de director, montador y guionista lo que le proporcionó un gran dominio de las técnicas cinematográficas. En la primera edición de los Óscar, celebrada en 1928, obtuvo el premio a la mejor dirección de comedia²⁹ con *Two arabians Knights*, filmada el año anterior, mientras que, con *The Front Page*, lograría su tercera y última nominación. El segundo Óscar se lo proporcionó la cinta *All Quiet on the Western Front*.

26 Introdujo el uso del llamado 'rotoambulator', que es una máquina que combina la 'crane' y la 'dolly' con tres ruedas.

27 Su nombre originario era Lev Milstein.

28 Actual capital de Moldavia.

29 En las primeras ediciones de los Óscar, la dirección se premiaba por géneros. Mileston obtuvo el galardón al mejor director de comedia.

Si bien “Un gran reportaje”³⁰ quedó oscurecida por el éxito de las versiones posteriores, la revisión actual ha sacado a la luz la habilidad de su director, especialmente en el dominio de los movimientos de cámara y en el guion. Su estilo visual de iluminación de múltiples sombras y el uso fluido de la cámara son técnicas que aportan a la obra, de escenario casi único, un movimiento que de otro modo no tendría. Milestone convirtió el objetivo en un personaje más, sirviéndose de él para apoyar la narración. Sirvan como ejemplo, los *travellings* que muestran la entrada de Burns en la rotativa, y cambiando el punto de vista, la salida. Con ellos, además de describir todo lo que ocurre a su alrededor, marca, antes de que veamos su personalidad, el carácter del citado personaje. Así mismo, imprimió un ritmo perfecto a la película, en la que apenas existe respiro para el espectador. En parte, fue mérito del guionista que hizo la adaptación de la obra, Bartlett Cormack.

Contó además con un trabajo de actores casi modélico. Adolphe Menjou fue la estrella de la función. Su amable rostro escondía a un periodista, ascendido a jefe de un diario de gran tirada, como pocos. Su figura sirvió a Milestone para poner en entredicho la profesión del periodismo, y los modos que tenían los reporteros para conseguir noticias, no escatimando en bajezas de todo tipo. En este aspecto, la película no ha perdido ni un sólo ápice de frescura, y resulta muy actual. A Menjou lo acompañaron un elenco de secundarios bastante eficaz, destacando un divertido, Edward Everett Horton, en su papel de Bensinger, el periodista más remilgado de la sala de prensa. Pat O’Brien, un actor muy de moda en la década de los 30, representó al personaje central, Hildy, al que la crítica, en general, le reprochó y lo sigue haciendo, escasa capacidad de convicción. Tampoco se llevó la mejor parte la mujer con la que estaba a punto de casarse, representada por la actriz Mary Brian, que ya había trabajado para el cine mudo.

Como curiosidad, apuntar que, continuando con una práctica común en la época del cine mudo, la película se rodó con tres cámaras al mismo tiempo. Esto creó tres negativos diferentes. El mejor se utilizó para la versión estadounidense. El segundo se utilizó para la versión del Reino Unido. Y el negativo final se utilizó para la versión internacional general. Además, se volvieron a filmar algunas escenas con diferentes diálogos para los mercados internacionales. Después de que la película pasara a ser de dominio público,

30 TABLA I.

todas las copias distribuidas se hicieron a partir del negativo internacional de menor calidad. El negativo estadounidense preferido cayó en la oscuridad. En 2016, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas estrenó una copia recién restaurada del negativo original de EEUU, que no había tenido distribución general durante varias décadas. La calidad de imagen y sonido de esta copia restaurada es muy superior a la mayoría de las versiones anteriores de la película.

4.3. La segunda versión. *His Girl Friday*, 1940 (Luna Nueva)

A finales de los años 30, en una fiesta organizada por Howard Hawks surgió el tema de los diálogos en las películas. Sacó una copia de *The Front Page* y comenzó a leerla para demostrar los rápidos intercambios entre personajes, asumiendo el papel de Burns. Adjudicaron a una invitada el papel de Hildy y, mientras leía, Hawks se dio cuenta de que el diálogo sonaba mucho mejor en labios de una mujer. Rápidamente obtuvo los derechos de la película y consiguió que Ben Hecht aprobara el cambio de sexo del personaje. Nació así el primer remake de *The Front Page*, bautizado en inglés como *His Girl Friday*³¹ y traducido al español como “Luna Nueva”³². Solo nueve años separaron la primera versión de la segunda. El cambio argumental convirtió a Hildy Johnson en la exmujer de Burns, la cual acudía a comunicarle que había decidido abandonar su trabajo como reportera en el periódico porque se iba a casar con Bruce Baldwin y había decidido cambiar de vida, alejada del periodismo. Desde aquí, la trama de la versión original se reproduce, solo que ahora se hará cargo del reportaje sobre el condenado una mujer.

Charles Lederer, el guionista de *His Girl Friday*, había trabajado como periodista para W. R. Hearst y era amigo personal de Ben Hecht. De hecho, aunque no quedó acreditado, Hecht intervino en el nuevo guion acerca del cual, dice David Felipe Arranz que,

[...] cuando las personas hablan, lo hacen una encima de la otra, especialmente las que lo hacen deprisa, discuten o describen algo. De manera que escribieron el guion de forma que los comienzos y finales de cada frase no fuesen

31 Una "chica viernes" es el apelativo que recibían las asistentes domésticas a principios de los años cuarenta. El nombre alude a "Friday", el salvaje nativo que asume funciones de “mayordomo” de Robinson Crusoe en la novela de Daniel Defoe.

32 TABLA II.

imprescindibles, sino que estuviesen allí para que precisamente no se respetasen los turnos de habla. Hawks hizo instalar varios micrófonos sobre la cabeza de los actores, haciendo que se grabaran algunas escenas hasta treinta y cinco veces, anticipándose así, en 1940, al sistema de grabación de sonido multi-pista.³³

El guion es vertiginoso y, en ocasiones, hilarante. Se calcula que la tasa normal de diálogo verbal en la mayoría de las películas es de alrededor de 90 palabras por minuto. En *Luna nueva* (1940), se registran hasta 240 palabras por minuto. Para capturar claramente el ritmo rápido de la película, Howard Hawks decidió usar múltiples micrófonos en lugar de un micrófono de brazo. Dado que no podían encenderse simultáneamente, un técnico de sonido iba dando paso a cada uno en el momento justo. Algunas escenas requerían hasta 35 interruptores³⁴. Sabemos también que Hawks, para reforzar el ritmo animó a sus actores a que improvisaran, de lo que surgieron algunas de las anécdotas más divertidas del rodaje.

En lo que concierne al reparto, los papeles de Burns y Hildy fueron protagonizados en esta versión por Cary Grant y Rosalind Rusell. La elección de Grant para el papel de Burns estuvo clara desde el principio. No así con el de Hildy, que fue desestimado hasta por seis actrices antes de recalar en Rusell. La opción preferente había sido Carole Lombard, pero su elevadísimo caché hizo desistir a la Columbia. A partir de ahí, Katharine Hepburn, Claudette Colbert, Margaret Sullivan, Ginger Rogers, Irene Dunne y Jean Arthur, fueron rechazando el personaje una tras otra. Eso hizo que Rusell se permitiera ciertas liberalidades durante el rodaje, consciente de las pocas opciones que le quedaron a Hawks de sustituirla. La crítica de todos los tiempos reconoce a los actores una caracterización magistral, repleta de virtuosismo. El tercer vértice del triángulo amoroso, el prometido de Hildy, corrió a cargo de Ralph Bellamy, que también logra redondear el papel de hombre honesto, aburrido y anodino contra el que Burns utilizará toda su artillería. Con falsas denuncias, consigue que lo detengan dos veces en la misma noche con la intención de quitarlo de en medio.

33 Felipe Arranz, D. (2019). *Las cien mejores películas sobre periodismo*. Editorial Cacitel. Madrid. P. 114.

34 Ambas curiosidades están extraídas de https://www.imdb.com/title/tt0032599/trivia/?ref=tt_q1_trv

El responsable de fotografía, Joseph Walker, consiguió con unos geniales claroscuros, magnificar el espacio de los escasos escenarios en los que se desenvuelve la cinta.

4.4. Tercera versión. *The Front Page*, 1974 (Primera Plana)

Los creadores de esta tercera adaptación al cine de la obra de Hecht y MacArthur fueron Billy Wilder³⁵ y su ayudante I.A.L. Diamond. Ambos trabajaron juntos en el guion y dirección de esta película³⁶, considerada por grandes sectores de la crítica como la más brillante de las cuatro. Como ya ocurriera con los autores de la obra teatral, Wilder y Diamond habían ejercido el periodismo cuando eran jóvenes, y eso facilitó la mutua comprensión del lenguaje y de la obra. En efecto, antes de emigrar a los Estados Unidos en 1933 –debido a su ascendencia judía–, Wilder trabajó para la prensa de Viena y Berlín, mientras se iniciaba en la redacción de sus primeros guiones para un estudio cinematográfico alemán. No es casual que, en el cine de Wilder, la prensa se utilice como un símbolo casi omnipresente lleno de significados³⁷.

Sin entrar de nuevo en la trama de la obra, conviene precisar que esta versión recuperó la fidelidad al original escénico, permitiéndose pocas licencias. La relajación de la autorregulación moral que el Código Hays impuso al ámbito cinematográfico, permitió a Wilder recuperar, por ejemplo, la procacidad del lenguaje del original que, en su momento ya había generado problemas a la representación teatral y que, después, Mileston y Hawks sortearon con imaginación. Este lenguaje vulgar vertido a un ritmo frenético es uno de los rasgos que definen esta alocada comedia.

35 Para una primera aproximación a la personalidad y la producción de Wilder, ver: Peña-Fernández, S. (2014). *El reportero Billy Wilder*. Comunicación Social, ediciones y publicaciones. Salamanca. Peña-Fernández, S. (2012) “Algo más que papel. Las funciones filmicas de la prensa en el cine de Billy Wilder”, en *Palabra Clave* 15 (3). Universidad de La Sabana, Chía, Colombia. Páginas 688-710. Peña-Fernández, S. (2012) “Primera Plana de Billy Wilder. La nostalgia de los periodistas en el exilio”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico* 18 (2). UCM. Páginas 907-924. Peña-Fernández, S. (2014), “¡Muy significativo! La sátira de los psicoanalistas en el cine de Billy Wilder”, en *Sesión no numerada. Revista de letras y ficción audiovisual* 4. UCM. Páginas 122-144. Argüelles Quirós, C. (2019). “El diseño de interiores en el cine de Billy Wilder”, en *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos* 8 (9). Oviedo University Press. Páginas 158-174.

36 TABLA III.

37 Peña-Fernández, S. (2012) “Algo más que papel. Las funciones filmicas de la prensa en el cine de Billy Wilder”, en *Palabra Clave* 15 (3). Universidad de La Sabana, Chía, Colombia. Página 690.

Pese a la prohibición de que los periodistas pudieran presenciar las ejecuciones judiciales en EEUU, el fotógrafo Tom Howard³⁸ consiguió fotografiar la muerte de los condenados Ruth Brown Snyder y Henry Judd Gray en enero de 1928, publicando las imágenes obtenidas en el *New York Daily News* al día siguiente. La argucia de la cámara en el tobillo y el disparador en el fondo del bolsillo del pantalón, fue recogida por Wilder en esta película, para reforzar la idea de que el periodismo de los años 20 carecía de escrúpulos. No obstante, el director contrapone la corrupción política a la de la prensa, decantando el balance a favor de la política por su mayor peso en el juego de poder. A este propósito, afirma Peña-Fernández que,

la superior corrupción del poder político dota para Billy Wilder de sentido a la profesión periodística, pues son los reporteros quienes en su implacable labor de control pueden desenmascarar los abusos de las autoridades. Pese al tono satírico que adquiere la representación de los periodistas en buena parte de sus películas, todos sus pecados quedan purgados cuando logran salvar la vida de un inocente, evitar un crimen, controlar los excesos del poder político o sacar a la luz su corrupción. [...] la actuación en última instancia como cuarto poder, tal y como sucede en Primera plana, justifica la labor de la prensa y legitima su función social.³⁹

Conviene recordar que el estreno de la película coincidió con el año del Watergate, lo que justificaría esa nueva visión del periodismo que, pese a todo, Wilder parece querer transmitir. Dicho de otro modo, al periodismo Wilder le concede una capacidad de redención que no le otorga a la política.

El guion original también proporcionó a Wilder una excusa para proyectar otra de sus obsesiones. A menudo relataba entre sus allegados que, durante su estancia en Viena, el diario *Die Stunde* le concertó una entrevista con Sigmund Freud pero que el médico le despidió sin darle la oportunidad de hacer su trabajo. No faltó película en la que no incluyera una crítica más o menos velada a la psiquiatría. En este caso, el papel del psicoanalista venía de serie en el guion ya que, horas antes de la ejecución, se ordenó que se hiciera una última valoración del estado mental del acusado. Por la torpeza del sheriff,

38 ANEXO IV.

39 Peña-Fernández, S. (2012) “Primera Plana de Billy Wilder. La nostalgia de los periodistas en el exilio”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico* 18 (2). UCM. Página 923.

el médico recibió un disparo de bala⁴⁰ y “[...] la ridiculización se completa más tarde con una larga caída *slapstick* sobre una camilla y una mención en el epílogo de la obra, en la que se le atribuye con abundante sorna la autoría del libro “La alegría de la impotencia”.⁴¹

Uno de los mayores atractivos de *Primera Plana* es sin duda su pareja protagonista. Jack Lemmon y Walter Matthau asumieron la interpretación de Hildy Johnson y Walter Burns respectivamente. No hace falta explicar la complicidad que caracteriza todos sus trabajos. Wilder conocía bien su potencial porque fue bajo su batuta que trabajaron juntos por primera vez en el rodaje de “En bandeja de plata”. Matthau consiguió hacer de Burns el más indeseable de los editores con su histriónica hipocresía y su ausencia total de empatía, adornada de un lenguaje soez y malsonante, al menos para los oídos de los norteamericanos de principios de siglo. Por su parte, Lemmon borda la personalidad de Hildy con sus contradicciones y sus entusiasmos, volcados ahora en su prometida, minutos después, en su editor. Hombre de convicciones muy fluctuantes. Susan Sarandon, resolvió con dignidad el perfil de Peggy Grant, la sufrida novia de Hildy. Otros actores destacables son Vincent Gardenia en el papel del sheriff o Austin Pendleton en el de Earl Williams.

La película no fue especialmente celebrada cuando se estrenó. De hecho, la crítica fue poco indulgente con ella. Ha sido necesario que transcurrieran años para que afloraran sus méritos. Hoy nadie duda de la agudeza de Wilder para captar la psicología de los personajes, de su ingenio en la redacción del guion o de su habilidad en el manejo de la cámara. Es muy interesante el papel que juega la ventana de la sala de prensa cuando devuelve la imagen de lo que está ocurriendo en la sala al fijar el objetivo de la cámara en la intervención de un solo personaje⁴². Es el juego de Van Eyck en el espejo de “El matrimonio Arnolfini” o el de Velazquez en el de la cámara de “Las Meninas”. Es cierto que el ojo del pintor no coincide con el de la cámara, pero, en ambos casos, la intención es mostrar al espectador un reflejo de lo que no puede ver. Sin duda, una gran película.

40 Earl Williams disparó contra el doctor Eggelhofer porque le pidieron que reprodujera al detalle la escena del crimen. El sheriff le proporcionó la pistola.

41 Peña-Fernández, S. (2014), “¡Muy significativo! La sátira de los psicoanalistas en el cine de Billy Wilder”, en *Sesión no numerada. Revista de letras y ficción audiovisual* 4. UCM. Página 138.

42 Debate en torno a las películas “Primera Plana” de Billy Wilder y “Luna Nueva” de Howard Hawks. Modera José Luis Garci y participan Juan Carlos Laviana, Juan Tébar y Eduardo Torres Dulce.

<https://www.rtve.es/play/videos/que-grande-es-el-cine/grande-cine-primera-plana-luna-nueva/4953507/>

4.5. Cuarta versión. *Switching Channels* 1988 (Interferencias)

La cuarta y última adaptación de la obra *The Front Page* fue llegada al cine por el director Ted Kotcheff en el año 1988⁴³. Una de las críticas que más repetidamente se ha vertido sobre la película es que el proyecto era demasiado arriesgado, dados los antecedentes. Aun en el caso de lograr estar a la altura de las anteriores, cosa que no se consiguió, difícilmente iba a escapar de las comparaciones. La realidad es que las opiniones sobre la cinta son poco homogéneas, oscilando entre los que afirman que es una película de entretenimiento, simpática, que se deja ver, hasta los que propusieron que dos de sus protagonistas aspiraran a los premios Razzie del 88, los de peor actor del año. Recibieron su nominación tanto Burt Reynolds como Christopher Reeve.

En cualquier caso, esta versión es la que más se distancia de las anteriores, especialmente en lo que afecta a la contextualización. Prevaleció en el director la voluntad de conectarla con lo que entonces era actual y para ello cambió el nombre a todos los personajes, impuso en el vestuario la estética de los 80⁴⁴, cambió el medio periodístico por el televisivo; abrió los escenarios al exterior como no se había hecho antes y sustituyó el cadalso por la silla eléctrica. Además, para la trama, prefirió el guion de *Luna Nueva*, concediendo de nuevo el protagonismo de la cinta a una mujer, en este caso, Kathleen Turner, icono indiscutible de aquella década y la siguiente. Por cierto, el personaje que peor parado sale es, sin duda, el infeliz novio de la protagonista, caracterizado como un ingenuo, desconectado de la realidad y esclavo de algunas fobias.

5. COMPARATIVA

Pese a que las definiciones más técnicas acerca del método comparativo defienden el sistema para refutar o confirmar determinadas tesis a partir de la comparación de datos o variables en diversas disciplinas, nuestro objetivo es más humilde y no plantea más tesis que la propia comparación en sí misma, partiendo de la aplicación de varios ítems.

Por ejemplo, damos por cierto que el guion que se escribió a partir de la obra de teatro se mantiene con bastante fidelidad en las cuatro versiones. No hemos podido acceder al texto de Hecht, pero, por las fuentes analizadas, era muy similar a la versión de *Milestone*.

43 TABLA IV.

44 En *Primera Plana* se habían respetado todos los rasgos contextuales de la obra de teatro.

El único cambio digno de mención es el cambio de sexo del personaje de Hildy, tratado como hombre en *Un Gran Reportaje* y *Primera Plana*, y como mujer en *Luna Nueva* e *Interferencias*. Recordemos que con la aquiescencia del propio autor. El resto de las variaciones introducidas en el texto original no modifican en lo esencial el espíritu de la obra y se deben a licencias creativas de sus artífices, que, en realidad, estaban obligados a introducir según sus diferentes visiones y sensibilidades. Por citar algunos ejemplos: la visita de Hildy a Earl Williams en la cárcel (*Luna Nueva*), el disparatado recorrido a cámara rápida de la camilla del psiquiatra (*Primera Plana*), el episodio de pánico a las alturas de Christopher Reeve (*Interferencias*), la sustitución de la rotativa por el estudio de televisión (*Interferencias*) o la utilización del ardid de la cámara de fotos en el tobillo (*Primera Plana*). No obstante, como hemos apuntado con anterioridad, la que más se desmarca de las indicaciones físico-temporales del original es *Interferencias*. Las dos primeras necesitan poco esfuerzo de contextualización porque están dentro de su época, pero en *Primera Plana* ya fue necesario representar un espacio cuya ambientación quedaba lejana en el tiempo. El interés de Wilder por el cuidado de los interiores quedó patente en la recreación de los elementos que componen la sala de prensa, el mobiliario o los teléfonos de bocina de los años 20, así como en el vestuario de los actores, diseñado y construido con absoluta fidelidad. Kotcheff, sin embargo, movió a sus actores entre teléfonos de botones, copiadoras eléctricas, cámaras de televisión, silla eléctrica y una estética ochentera.

Atendiendo a la evolución tecnológica de los recursos cinematográficos, podemos utilizar como referentes el trabajo de cámara, la grabación del sonido y el tratamiento del color. Respecto al trabajo de cámara, encontramos una temprana utilización de recursos para sacar la cámara de las manos sin restarle movilidad, sobre todo por la necesidad de imprimir movimiento a una obra que visualmente corría el riesgo de ser demasiado teatral. Ya vimos como Milestone utilizó el rotoambulator, colocando la cámara sobre una plataforma con ruedas, para poder recorrer la sala de prensa o la redacción del periódico sin transmitir sensación de inestabilidad. A partir de aquí, los *travellings* de *Luna Nueva* y *Primera Plana*, captados con cámaras sobre raíles, son míticos. La filmación de *Interferencias* introdujo más escenas rodadas en exteriores.

La grabación del sonido presentó dificultades cuando se decidió forzar el ritmo de la trama superponiendo las frases de los actores, cosa que sucedió en la versión de Howard

Hawks. Es entonces cuando se utilizó un sistema de grabación apoyado en la alternancia de funcionamiento de distintos micrófonos que captaban distintas intervenciones. Hay que considerar que el sistema multipista, no apareció hasta 1960. Dicho sistema se aplicaría ya en Primera Plana. Respecto del color, pese a que ya se utilizaron sistemas para colorear las películas en la década de los 20, las dos primeras adaptaciones se hicieron en blanco y negro. Solo las dos últimas se rodaron en color. Lo que evidencian estos cambios es la propia evolución técnica del cine y la forma en que las cuatro versiones se fueron adaptando.

Dado que las cuatro películas responden a un mismo guion, podríamos seguir analizando elementos de comparación hasta escribir un monográfico. Desde el diseño de los títulos de crédito, pasando por las imágenes del cadalso, iniciales o no, hasta la caracterización de cada personaje en cada cinta, encontraríamos cientos de detalles en los que detenernos pero no se puede profundizar más en un trabajo de esta naturaleza.

6. CONCLUSIONES

Así pues, visitada la bibliografía y revisadas las películas que nos propusimos al comienzo de este trabajo, ciertamente constatamos la existencia de un vínculo indisoluble entre la prensa y el cine. Y no solo porque haya muchas películas que traten del ejercicio del periodismo, sino también por el hecho de que muchos de los grandes nombres que hemos estudiado compaginaron ambas actividades en algún momento de sus vidas: especialmente guionistas y directores llegaron al cine desde el mundo de la información. Esta experiencia previa las dota de especial verosimilitud.

En lo referido a las cuatro versiones de *The Front Pages*, hemos comprobado que, aparte de que las tres primeras tienen un lugar de honor en la historia del cine norteamericano por la maestría de sus directores y por la audacia de los guiones, las cuatro tienen la capacidad de revelar una visión del periodismo de la Norteamérica de los años 20, desde una perspectiva tremendamente ácida y satírica de la profesión, sin perder cada una de ellas ni un ápice de su genuinidad.

7. BIBLIOGRAFÍA

Libros

Felipe Arranz, D. (2019). *Las cien mejores películas sobre periodismo*. Editorial Cacitel. Madrid.

Peña-Fernández, S. (2014). *El reportero Billy Wilder*. Comunicación Social, ediciones y publicaciones. Salamanca.

Capítulos de libro

Langa-Nuño, C. (2010). “Claves de la historia del periodismo”, en R. Reig García (Ed.), *La dinámica periodística: perspectiva, contexto, método y técnicas*. Páginas 10-40. Sevilla: Asociación Universitaria Comunicación y Cultura. Recuperado el 21 de agosto de 2022. <https://idus.us.es/handle/11441/74200>

Artículos de revista

Argüelles Quirós, C. (2019). “El diseño de interiores en el cine de Billy Wilder”, en *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos* 8 (9). Oviedo University Press. Páginas 158-174.

Bermeosolo, Fr. (1962): “La opinión pública norteamericana y la guerra de los Estados Unidos contra España”, en *Revista de Estudios Políticos*, 123. Páginas 219 a 234. Recuperado el 19 de agosto de 2022. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2049977>

Casal, F. M. (2007): "Introducción al periodismo de investigación contemporáneo en la prensa estadounidense" en *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, 5. (2014). Páginas 121-139. https://repositorioinstitucional.ceu.es/bitstream/10637/5938/1/N%C2%BAV_pp121_139.pdf Recuperado el 22 de agosto de 2022.

Evans, H. (1999): “Sobre el periodismo en Estados Unidos ¡qué centuria!”, en *Palabra Clave*, 3. (Ejemplar dedicado a: El futuro de la enseñanza del periodismo). Páginas 95-102. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2915752> Recuperado el 23 de agosto de 2022.

Ferreira, L. Y Sarmiento, M. (2004). “Prensa en Estados Unidos ¿un siglo de ética perdida?”, en *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, 85. Páginas 54-65. Recuperado el 23 de agosto de 2022. <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/437/436>

Peña-Fernández, S. (2012) “Algo más que papel. Las funciones filmicas de la prensa en el cine de Billy Wilder”, en *Palabra Clave* 15 (3). Universidad de La Sabana, Chía, Colombia. Páginas 688-710.

Peña-Fernández, S. (2012) “Primera Plana de Billy Wilder. La nostalgia de los periodistas en el exilio”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico* 18 (2). UCM. Páginas 907-924.

Peña-Fernández, S. (2014), “¡Muy significativo! La sátira de los psicoanalistas en el cine de Billy Wilder”, en *Sesión no numerada. Revista de letras y ficción audiovisual* 4. UCM. Páginas 122-144.

Piñuel, J. L. y Gaitán, J. A. (2010): "El discurso hegemónico sobre la verdad y la comunicación en la autorreferencia mediática en Prensa", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 65. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, páginas 572 a 594. recuperado el 19 de agosto de 2022. http://www.revistalatinacs.org/10/art3/920_Complutense/42_Pinuel.html

Raya Bravo, I. (2009). “La comedia de Howard Hawks y Billy Wilder” en *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 5. Sevilla.

Podcast

Entrevista a David Felipe Arranz en “La Cadiera”, Aragón Radio, sec. Aragón Cultura. 24-8-2019. Recuperado el 23 de agosto de 2022.
<https://www.cartv.es/aragoncultura/nuestra-cultura/las-100-mejores-peliculas-sobre-periodismo>

Videos

Debate en torno a las películas “Primera Plana” de Billy Wilder y “Luna Nueva” de Howard Hawks. Modera José Luis Garci y participan Juan Carlos Laviana, Juan Tébar y Eduardo Torres Dulce.

<https://www.rtve.es/play/videos/que-grande-es-el-cine/grande-cine-primera-plana-luna-nueva/4953507/>



8. TABLAS Y ANEXOS

TABLA I

FICHA TÉCNICA	
Título original	<i>The Front Page</i>
Título en español	Un Gran Reportaje
Género	Comedia Screwball
Año	1931
Duración	101'
País	Estados Unidos
Guion	Barlett Cormack
Dirección	Lewis Milestone
Reparto	Adolphe Menjou Pat O'Brien Mary Brian Edward Everett Horton Clarence Wilson Geroge E. Stone
Productora	United Artists
Música	Erno Rapeé
Fotografía	Glen MacWilliams

Elaboración propia

TABLA II

FICHA TÉCNICA	
Título original	<i>His Girl Friday</i>
Título en español	Luna Nueva
Género	Comedia Screwball
Año	1940
Duración	92'
País	Estados Unidos
Guion	Charles Lederer
Dirección	Howard Hawks
Reparto	Cary Grant Rosalind Rusell Ralph Bellamy John Qualen Gene Lockhart
Productora	Columbia Pictures
Música	Morris Stoloff
Fotografía	Joseph Walker

Elaboración propia

TABLA III

FICHA TÉCNICA	
Título original	<i>The Front Page</i>
Título en español	Primera Plana
Género	Comedia
Año	1974
Duración	105'
País	Estados Unidos
Guion	Billy Wilder y I.A.L. Diamond
Dirección	Billy Wilder
Reparto	Jack Lemmon Walter Matthau Susan Sarandon Vincent Gardenia Carol Burnett
Productora	Universal Pictures
Música	Billy May
Fotografía	Jordan Cronenwt

Elaboración propia

TABLA IV

FICHA TÉCNICA	
Título original	<i>Switching Channels</i>
Título en español	Interferencias
Género	Comedia
Año	1988
Duración	113'
País	Estados Unidos
Guion	Jonathan Reynolds
Dirección	Ted Kotcheff
Reparto	Burt Reynolds Kathleen Turner Christopher Reeve Ned Beatty Henry Gibson
Productora	TriStar Pictures
Música	Michel Legrand
Fotografía	François Protat

Elaboración propia

ANEXO I

Cambios en las portadas de principio y fin de siglo XIX



Portada de The Sun, 17 de febrero de 1834

<http://historyc666.blogspot.com/2015/09/historia-de-la-prensa-norteamericana.html>



MAINE EXPLOSION CAUSED BY BOMB OR TORPEDO?

Capt. Sigsbee and Consul-General Lee Are in Doubt--The World Has Sent a Special Tug, With Submarine Divers, to Havana to Find Out--Lee Asks for an Immediate Court of Inquiry--Capt. Sigsbee's Suspicions.

CAPT. SIGSBEE, IN A SUPPRESSED DESPATCH TO THE STATE DEPARTMENT, SAYS THE ACCIDENT WAS MADE POSSIBLE BY AN ENEMY.

Dr. E. C. Pendleton, Just Arrived from Havana, Says He Overheard Talk There of a Plot to Blow Up the Ship--Capt Zalski, the Dynamite Expert, and Other Experts Report to The World that the Wreck Was Not Accidental--Washington Officials Ready for Vigorous Action if Spanish Responsibility Can Be Shown--Divers to Be Sent Down to Make Careful Examinations.



Portada de The New York World, 17 de febrero de 1898

<http://descubrirhistoria.es/2014/09/el-origen-de-la-prensa-amarillista/>

ANEXO II

Imagen de la tira cómica que dio nombre a la prensa amarilla



The Yellow Kid

<http://descubrirhistoria.es/2014/09/el-origen-de-la-prensa-amarillista/>

ANEXO III

Imágenes de los periodistas que destaparon el caso Watergate

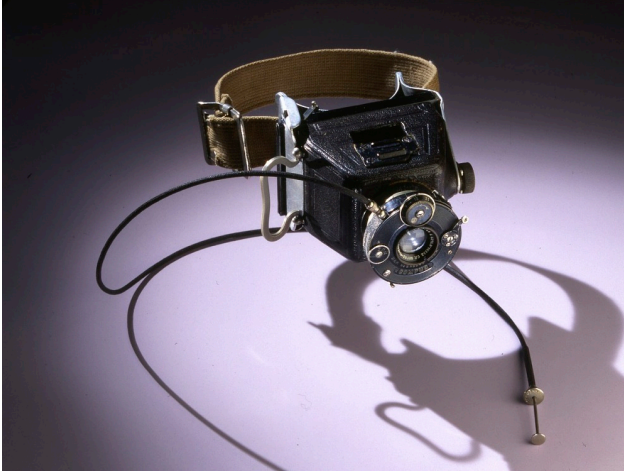


Bob Woodward y Carl Bernstein, periodistas del *Washington Post*

https://historia.nationalgeographic.com.es/a/escandalo-watergate-espionaje-presidencial-estados-unidos_15421

ANEXO IV

La cámara de Tom Howard



https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_875015

Fotografía de Tom Howard con la cámara en el tobillo



[https://en.wikipedia.org/wiki/Tom_Howard_\(photographer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tom_Howard_(photographer))

Portada del New York Daily News con la fotografía de la ejecución de Ruth Snyder



[https://en.wikipedia.org/wiki/Tom_Howard_\(photographer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tom_Howard_(photographer))