



**Universidad**  
Zaragoza

1542

## Trabajo Fin de Grado

La mujer periodista en el cine:

*De Luna nueva a Spotlight*

The Woman Journalist in the Cinema:

*From His Girl Friday to Spotlight*

Autor

Héctor Ruiz Andrés

Director

Enrique Mora Díez

Grado en Periodismo

Facultad de Filosofía y Letras

2017

## Resumen

La mujer periodista aparece representada en el cine desde épocas muy tempranas. Sin embargo, al igual que ocurre en la mayoría de medios de comunicación, no se ha presentado en condiciones de igualdad respecto a sus compañeros varones. Teniendo en cuenta que la ficción cinematográfica empapa la percepción que el espectador tiene de su entorno, es necesario conocer qué imagen de la reportera se ha promovido desde las pantallas. En este análisis se han visualizado y examinado a fondo 20 películas estadounidenses representativas entre 1940 y el cine de la actualidad. Para su ejecución, han sido de interés cuestiones referentes a la presentación de los personajes; desde diálogos y vestuario hasta la manera en la que han sido captados por las cámaras.

**Palabras clave:** Mujer, periodismo, cine, medios de comunicación, feminismo.

## Abstract

The female journalist has appeared since the origins of the cinema. However, as it happens in most of mass media, women haven't been shown in equal conditions to their male partners. Cinematographic fiction affects audience's perception about their environment, therefore it's necessary to know how the female journalists are shown on the screen. Twenty american representative films from 1940 to nowadays are analyzed in this research. To carry out this project, we have focused on many aspects related to the characters, from dialogs and costumes to the way they have been filmed.

**Key words:** Woman, journalism, cinema, mass media, feminism.

## Índice

1. Introducción metodológica.....	4
1.1. Introducción y justificación del tema.....	4
1.2. Estado de la cuestión.....	6
1.3. Metodología.....	8
1.4. Objetivos.....	9
2. Características del cine de periodismo.....	10
3. La mujer periodista en el cine: De <i>Luna Nueva</i> a <i>Spotlight</i> .....	16
3.1. Las perfectas periodistas en el cine (1940 a 1960).....	17
3.2. Los nuevos perfiles de las periodistas (1960-2000).....	22
3.2.1. La ambición y las mujeres.....	26
3.2.2. El cine como freno y acelerador del amor libre.....	29
3.3. Las periodistas alcanzan los puestos de poder (2000-2015).....	38
3.3.1. Las periodistas también lloran.....	42
3.3.2. El mundo de las nenas y las periodistas.....	45
4. Estudio de caso: Lois Lane, la periodista de <i>Superman</i> (1951-2013).....	49
5. Conclusiones.....	55
6. Bibliografía.....	58
7. Anexos.....	62
7.1. Filmografía.....	62
7.2. Tabla 1: Personajes analizados y sus características.....	64
7.3. Tabla 2: Edades de los protagonistas.....	65
7.3.1. Edades medias de los protagonistas por etapas.....	66
7.4. Historias de amor en las películas analizadas.....	67
7.5. Test de Bechdel aplicado a las películas analizadas.....	68

# 1. Introducción metodológica

## 1.1. Introducción y justificación del tema

El séptimo arte parece compartir la opinión de Gabriel García Márquez sobre el periodismo, al que consideraba el mejor oficio del mundo. Así lo demuestra que muchas películas a lo largo de la historia se hayan acercado al trabajo en las redacciones, ya sea de manera que el elemento periodístico resulte indispensable en la trama o como una simple nota de color. En dicha producción, paulatinamente, el papel femenino ha ganado peso. Sin embargo, la periodista en el cine ha sido un objeto de análisis escasamente abordado en el ámbito anglosajón y, todavía menos, en nuestro país. Este trabajo coloca el foco en ellas. Analizamos su comportamiento y manera de ser a lo largo del tiempo, pero también su relación con el resto de personajes, para así descubrir qué diferencias, en el caso de que las haya, se producen entre hombres y mujeres en este ámbito.

Hoy en día todavía las periodistas de todo el mundo —y profesionales de la mayoría de ámbitos— lidian con la discriminación. En España queda patente gracias al Informe Anual de la Profesión Periodística, que edita la Asociación de la Prensa de Madrid<sup>1</sup>. En el estudio de 2016, se refleja que los porcentajes de las mujeres son más altos en los niveles salariales por debajo de los 2.000 euros mensuales. Por encima de dicha cifra, los datos de ellas descienden: “En el tramo entre los 2.000 y los 3.000 euros, los periodistas contratados alcanzan ya el 32% y los comunicadores el 32,4%, frente al 21,2% y el 25% de las periodistas y las comunicadoras contratadas” (Asociación de la Prensa de Madrid, 2016). Algo similar ocurre con los desempleados, con un número de mujeres periodistas en paro (5.029) sensiblemente mayor al de los hombres (2.861).

El séptimo arte puede tener mucho que ver con estos datos, porque tal como decía Pasolini, el cine es el lenguaje de la realidad. Por su parte, otros autores como Carmen Rodríguez Fernández consideran que la influencia en los espectadores se basa en las fantasías que

---

<sup>1</sup> El informe ofrece una radiografía de la profesión en España, abordando la situación de los medios desde múltiples puntos de vista a través de análisis, encuestas y artículos de opinión (Asociación de la Prensa de Madrid, 2016).

genera: “Lo ‘espectatorial’ no acaba en el momento en el que finaliza el filme y se abandona la sala, sino que se queda impreso en las retinas del público espectador y continúa reviviéndose y proyectándose en la vida diaria” (Rodríguez Fernández, 2006, p. 15).

Lo que resulta indudable es que el cine produce y reproduce significados, valores e ideología de la realidad social. Para comprobar cómo las mujeres periodistas se han visto afectadas por ello, 20 títulos se han sometido en este trabajo a un estudio a fondo [Anexo 2]. Los criterios de selección de dichas cintas han sido principalmente tres. El primero de ellos es que un personaje femenino debe ser uno de los protagonistas de la historia o, por lo menos, tener un peso relevante dentro de la misma. El segundo es que son películas de producción estadounidense, dado que se trata de una industria con un alcance sin parangón en el mundo contemporáneo. Por último, el marco temporal de las elegidas comprende desde 1940 hasta 2015. La fecha de inicio se ha determinado, en esencia, por dos motivos: por un lado, se considera que los cuarenta es un momento en el que la mujer, gracias a su incorporación al mundo laboral, comienza a alcanzar notoriedad en Hollywood<sup>2</sup> a través del llamado ‘Cine de mujeres’; al mismo tiempo, es la época en la que triunfó la conocida *screwball comedy*<sup>3</sup>, que podríamos clasificar como la predecesora de la actual comedia romántica y que confirió más peso al papel de la mujer. Desde dicha década, se analizan distintas obras cinematográficas de referencia hasta llegar a las últimas producciones.

---

<sup>2</sup> “Por razones complejas, en Europa las mujeres cineastas empezaron a realizar largometrajes independientes mucho antes que en Estados Unidos. Las razones de esa diferencia están relacionadas, en primer lugar, con la peculiar estructura de la industria cinematográfica norteamericana, en la que los métodos de financiación y la hegemonía ideológica hacían difícil que dirigieran las mujeres; y segundo, con la distinta situación cultural de las mujeres de clase media en Europa, que ha facilitado que al menos unas cuantas adquieran poder” (Kaplan, 1983, p 169)

<sup>3</sup> En español podría traducirse como “Comedia alocada” o “Zigzagueante”. El nombre viene de un tipo de lanzamiento de béisbol en el que la bola hace diferentes efectos, aludiendo al comportamiento sin sentido de los personajes de estas comedias de los años treinta y cuarenta. Diálogos rápidos, inteligentes e irónicos son uno de los rasgos característicos de este género que tiene como protagonista a una pareja de enamorados.

## 1.2. Estado de la cuestión

Todos los estudios sobre la imagen de la mujer en el cine que se han desarrollado en las últimas décadas tienen como punto de partida los años setenta<sup>4</sup>, concretamente con los estudios de teoría fílmica feminista. En un primer momento, estos estaban preocupados por ofrecer un enfoque más sociológico, fijando su atención en los estereotipos que se promovían de la mujer y su papel tanto delante como detrás de la pantalla. Es entonces cuando se profundiza sobre los modelos de papel femenino en el cine como, por un lado, un ser pasivo y victimizado o, por otro, como *femme fatale*<sup>5</sup>. Además, se comienza a prestar atención al proceso por el cual la mujer resulta fetichizada en pantalla. Una de las primeras y más relevantes autoras que lo desarrollan es Ann Kaplan con su manual *Women and film, both sides of the camera* (1983), donde hace hincapié en cómo “las mujeres en el cine no sirven de significantes para un significado (la mujer real), sino que se han elidido significante y significado en un signo que representa algo en el subconsciente masculino” (Kaplan, 1998, p. 62).

La autora utiliza el psicoanálisis como metodología, al igual que ya hace uso de la semiótica, pero este último enfoque es más desarrollado por otras compañeras como Laura Mulvey y Teresa De Lauretis. Unos textos que se unen al de Kaplan en la lista de esenciales para cualquier estudio de género e imagen, y que han sido especialmente útiles para el desarrollo de este trabajo. En concreto, el texto *Placer visual y cine narrativo* de Mulvey (1975) sigue siendo uno de los mejores puntos de partida para abordar cómo el cine hace de la mujer un espectáculo, porque va más allá de los roles estereotipados que se asignan al género femenino y examina los mecanismos de representación cinematográficos y sus formas de interpelar e influir en el espectador. Además, han servido de apoyo otros como *Cine de mujeres, feminismo y cine* (1991), de Annette Kuhn, que desarrolla la teoría fílmica

---

<sup>4</sup> La reflexión feminista sobre el cine se sitúa en los setenta por tres factores: 1) la “segunda ola” del movimiento de mujeres; 2) la oportunidad que el cine independiente brindó a mujeres directoras; 3) el interés teórico por el significado que el cine creaba sobre la mujer.

<sup>5</sup> Se trata de un personaje característico del cine negro, considerado un género masculino principalmente. Fatales eran aquellas que engañaban a través de sus armas de mujer a los hombres para la consecución de sus propios fines, generalmente de carácter económico. Actualmente, el término se ha generalizado y recoge a un grupo de personajes femeninos con unas características más amplias.

feminista; y, por citar un ejemplo más reciente que define lo que hoy en día el cine clasifica como preocupaciones femeninas, Karlyn con su libro: *Unruly Girls, Unrepentant Mothers: Redefining Feminism on Screen* (2011).

En España, a diferencia del ámbito académico anglosajón, los estudios de género han sido escasos, pero es algo que está cambiando, tal y como aseguran Hernández y Jiménez: “Gracias al nacimiento de nuevos grupos de investigación, muchos de ellos con académicos más jóvenes y que han entrado en contacto con líneas académicas anglosajonas” (Hernández y Jiménez, 2014, p. 8). Podemos citar a la profesora Barbara Zecchi como ejemplo de investigadora en nuestro país, al poner en valor a las cineastas españolas olvidadas en *Desenfocadas, cineastas españolas y discursos de género* (2014). Al mismo tiempo, *Diosas del celuloide, arquetipos de género en el cine clásico* (2006) es un caso de monográfico desarrollado en España coordinado por María del Carmen Rodríguez que, además de acercarnos al concepto de la Cenicienta y la *femme fatale*, analiza las figuras míticas de Hollywood como Greta Garbo, Marilyn Monroe o Doris Day. El resultado es que en las universidades españolas cada vez se encuentran más estudios sobre cuestiones relacionadas con la mujer y su imagen. Algunos autores que lo abordan son Arruabarrena Ubetagoyen (2009), con su investigación acerca de la presión estética sobre el cuerpo femenino en la actualidad, o Aguilar Carrasco con *Una mirada crítica sobre el cine español* (2006).

En lo que se refiere, más concretamente, a la imagen de la mujer periodista en el cine, el ejemplo más interesante que se puede localizar en España es el doctorado realizado por Olga Osorio sobre *La imagen de la Periodista Profesional en el cine de ficción de 1990 a 1999* (2009). De hecho, en el presente trabajo nos hemos basado en muchos de los datos y conclusiones de Osorio, a pesar de que en su caso no solo fija su atención en la producción estadounidense. Siguiendo la línea que establece, se encuentra en la Universitat Autònoma de Barcelona un ejemplo de trabajo de fin de grado realizado en 2014 por Pérez-Portabella y que se centra especialmente en el cine del siglo XXI. Sin embargo, la bibliografía respecto a la mujer como periodista no es significativamente extensa, ni en nuestro país ni fuera de él, un motivo más que justifica la pertinencia de este texto. Tal y como adelanta Osorio, especialmente, se ha estudiado el papel del periodismo en el cine y no la imagen de la

mujer en concreto: “De hecho, ellas han sido muchísimo menos estudiadas que sus colegas varones. Aún así, a partir de los noventa, de forma pareja con el mayor protagonismo en todas las disciplinas de los Estudios de la Mujer, empieza a registrarse un cierto interés en el ámbito académico por analizar la imagen de la periodista en el cine” (Osorio, 2009, p. 27). Un claro ejemplo de ello es Austin (1996), que pone en relación el modo en el que aparecen a lo largo del tiempo las periodistas en el cine estadounidense con la situación histórica entre los años treinta hasta los noventa.

Dejando a un lado cuestiones de género, han sido de interés otro tipo de textos. Se trata de los que abordan en general la imagen del periodista en el cine —independientemente de su sexo—. Un asunto que ha resultado más atendido que la mujer reportera en exclusiva y que intenta analizar los estereotipos que el cine ha creado en torno a las redacciones. *Los chicos de la prensa*, de Juan Carlos Laviana (1996), es un ejemplo de ello, publicado en España, que aborda los diferentes tipos de personajes que se han producido en el cine sobre periodismo. Josep Maria Bunyol (2017) también brinda una aportación muy interesante al respecto con sus *Historias de portada, 50 películas esenciales sobre periodismo*. A estos podríamos añadir otros artículos publicados en revistas de investigación como “El perfil de los periodistas en el cine: tópicos agigantados” (Valencia, 2010); “El profesional de los medios en el cine de los últimos años” (Requeijo, 2013); y “Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine” (Fernández M. M., 2008). Algunas de las aportaciones de estos autores acerca de la imagen del reportero se recogen en el punto sobre características del cine de periodismo.

### **1.3. Metodología**

Para la elaboración de este análisis sobre la imagen de la periodista en el cine, se han seleccionado y visionado con especial interés un total de 20 cintas representativas de diferentes décadas, y que siguen los criterios ya mencionados: que hayan sido estrenadas dentro del marco temporal establecido, que presenten a una mujer periodista con peso en la trama y que sean de producción estadounidense. En este punto, resulta necesario recalcar



que no solo nos hemos limitado al número de películas seleccionadas, sino que se ha llevado a cabo documentación de otros títulos de interés para el análisis [Anexo 1].

A partir del visionado de las películas, se ha elaborado un fichero digital que recopila datos de los filmes para establecer una comparación entre ellos. Por un lado, han sido esenciales cuestiones referidas al papel del personaje femenino como: su peso en la trama, presentación, forma de vestir y manera de desarrollar su labor —contemplando, por ejemplo, su respeto o no a las reglas deontológicas del periodismo—. Por otro lado, hemos estudiado su relación con el resto de personajes: si ellas son el interés amoroso de otro o, por ejemplo, si son valoradas por sus compañeros en el ámbito profesional. Conjuntamente, se ha examinado qué elementos del lenguaje fílmico acompañan a la figura de la reportera, como el uso de los planos o la música. Todo ello unido a un estudio bibliográfico a fondo de los autores que han abordado el objeto de análisis, lo cual ha sido esencial para el desarrollo y obtención de conclusiones del presente trabajo fin de grado.

#### **1.4. Objetivos**

Este trabajo pretende retratar cómo ha evolucionado el perfil de las periodistas en Hollywood. Para conseguirlo, nos hemos fijado los siguientes retos:

1. Definir las características del cine de periodistas. Cuestiones referidas a la historia de la representación de los medios y sus profesionales en el séptimo arte.
2. Analizar la figura de la mujer periodista a partir de la comparación entre las 20 películas seleccionadas, que presentan en sus historias un personaje femenino vinculado con el mundo del periodismo.
3. Comprobar cómo es la relación de las protagonistas de las cintas seleccionadas con el resto de personajes.
4. En vista de que realidad social y cine van estrechamente unidos, se pretende descubrir cómo se han alimentado mutuamente, haciendo que la imagen de la periodista en Hollywood haya cambiado en las diferentes épocas.

5. A partir de las conclusiones extraídas de los puntos anteriores, establecer distintas etapas temporales atendiendo a los rasgos que definían a las protagonistas de las películas entre los cuarenta hasta la actualidad.
6. Realización de tablas analíticas que completen el análisis y exponga las características mencionadas a lo largo del trabajo.
7. Llevar a cabo un estudio de caso centrado en la reportera ficticia Lois Lane. Dado que *Superman* es una saga adaptada recurrentemente en el cine, la selección de cuatro cintas representativas de cada etapa sirve para ejemplificar, de modo más concreto, muchas de las conclusiones extraídas en los puntos anteriores.

Atendiendo a los objetivos, a partir de aquí, el trabajo aparece dividido en cuatro puntos. El primero de ellos versa sobre el cine de periodismo, y refleja las características generales que van aparejadas a este tipo de producciones. Asimismo, se recoge la manera en la que fueron retratadas las primeras reporteras en estas cintas y los estereotipos femeninos que se han desarrollado. El siguiente punto se centra en el análisis de la figura de la mujer periodista dentro de las cintas seleccionadas, para ello, atendiendo a las características de cada momento, se ha establecido una subdivisión de tres etapas. A continuación, el tercer punto se centra en el estudio de caso de las cintas de *Superman* y Lois Lane. Y, por último, el cuarto recoge las principales conclusiones de este trabajo.

## 2. Características del cine de periodismo

El cine mudo y las *slapstick comedies*<sup>6</sup>, que tanto popularizaron artistas como Charles Chaplin, contaban con el entorno policíaco como elemento central de sus tramas y sus gags. La proliferación del policía en las obras de esta época tenía su origen en el carácter más físico de la profesión, lo cual provocaba sin complicaciones la carcajada en el público a

---

<sup>6</sup> *Slapstick* (traducido en español como "bufonada", "payasada" o "golpe y porrazo") es un subgénero de la comedia cuyo gag, dado que deriva del mimo y es propio del cine mudo, es esencialmente visual. Se caracteriza por presentar acciones exageradas de violencia física para crear un efecto cómico en el espectador, excediendo los límites del sentido común.

través de golpes y caídas. La llegada del cine sonoro empujó a los guionistas a generar otro tipo de humor, esta vez basado en los diálogos. Por su propia naturaleza, la figura del periodista permitió, como ninguna otra, un sinnúmero de ágiles y recurrentes conversaciones entre sus personajes. Durante los años treinta y cuarenta, la *screwball comedy* tuvo al reportero como principal protagonista. Dentro de esta producción, podríamos citar *Sucedió una noche* (Capra, 1934), *La reina de Nueva York* (Wellman, 1937) e *Historias de Filadelfia* (Cukor, 1940), pero en todas el reportero es él. Por lo que el presente trabajo toma como punto de partida la película *Luna Nueva*<sup>7</sup> (Hawks, 1940) y su protagonista femenina Hildy Johnson (Rosalind Russell). Una cinta que hace gala de esos diálogos rápidos, ocurrentes e irónicos, y que recoge el testigo del teatro como configurador del incansable reportero que ha sobrevivido hasta la actualidad en el imaginario colectivo de la sociedad.

A esa producción sobre las tablas y a las cintas clásicas que llegaron a lo largo de los treinta, debemos la imagen del gacetillero ataviado con gabardina y tarjeta que indica ‘prensa’ en la cinta de su sombrero. Por no olvidarnos del cigarro que suele acompañarle, cuyo humo inundaba las redacciones fílmicas, sobre todo las rodadas en blanco y negro, y que configuran ese ambiente de trabajo a destajo en el que no se puede parar ni a disfrutar de un pitillo. A fin de cuentas, el periódico es, según el cine, un producto de información que, no se sabe cómo, al final siempre llega a los puntos de venta; a pesar de que los reporteros siempre deban lidiar con el tiempo en contra y con su característica falta de organización.

El cine periodístico no ha encontrado únicamente su representación en la *screwball comedy*. Como cabía esperar, el reportero ha sido capaz de inmiscuirse en todos los recovecos y géneros; lo que ha diversificado el tipo de profesional de la información que el público ha conocido en las pantallas. El cine negro también ha sido uno de los ambientes recurrentes, en este caso el periodista asume sin impedimentos la labor de los inspectores de policía. Incluso se ha colado en el melodrama con obras como *Tal como éramos*

---

<sup>7</sup> *Luna nueva* es la segunda ocasión, de un total de cuatro, en la que se adaptó en el cine la obra teatral *The Front Page*, escrita por Ben Hecht y Charles MacArthur en 1928. La cinta de 1940 es la única de todas las versiones que cuenta con una mujer entre sus protagonistas.

(Pollack, 1973). De hecho, hallamos ejemplos de su presencia hasta en el wéstern<sup>8</sup>, concretamente la primera película sobre medios de comunicación que se conserva es *Azotando a un editor*, del año 1900, a la que podríamos añadir, entre otras: *La ciudad sin ley* (Hawks, 1935) y *El hombre que mató a Liberty Valance* (Ford, 1962).

Las características del trabajo periodístico, denunciando las injusticias presentes en la sociedad, apuntando a los corruptos con sus artículos, viajando a lugares remotos en busca de la noticia, les hacían susceptibles de ser los caballeros andantes de la era industrial y protagonizar historias de diversos géneros, ya fuera cine negro, político o de aventuras. O comedias ácidas, por supuesto. Las oficinas de un diario se revelaron como inesperado campo de batalla en la guerra de sexos, apoyado en la rapidez de su personal a la hora de replicarse mutuamente y en la sana rivalidad (Bunyol, 2017, p. 16).

El periodista en el cine ha ido evolucionando con el paso del tiempo. No podía ser de otra manera teniendo en cuenta que es una profesión profundamente vinculada a la sociedad y a los cambios tecnológicos. Pero hay ciertos rasgos que permanecen desde sus inicios imperecederos. El más significativo de ellos es su retrato como un profesional entregado en todos los sentidos, hasta el punto de no tener vida más allá de la redacción. Generalmente, son personas caóticas incapaces de gestionar su vida privada. Es por ello que la mayoría no tienen pareja, ni ganas de tenerla. Aquellas excepciones que confirman la regla no consiguen darle el suficiente espacio a sus maridos y mujeres. Muy significativas resultan las palabras que pronuncia la viuda del director Sam Pegler en *Cimarrón* (Mann, 1960) ante la tumba de su esposo: “Soy una mujer, ¿dónde están mis hijos? Soy una mujer, ¿dónde está mi casa? Soy una mujer, ¿dónde está mi marido?” (Mann y Walters, 1960).

Si la imagen del reportero obsesionado hasta el extremo con su trabajo es ya una característica generalizada y establecida en el séptimo arte, no lo es tanto su visión positiva o negativa. De hecho, el cine ha jugado constantemente con la duda de si los medios actúan como salvaguardas de la verdad y protectores de la sociedad o si, por el contrario, son manipuladores sin escrúpulos. Diversos autores han decidido señalar la película *Todos los hombres del presidente* (Pakula, 1976), y su retrato de la investigación sobre el caso *Watergate*, como la obra más beneficiosa para su imagen, de hecho, en el momento de su

---

<sup>8</sup> La comedia, el cine negro, el melodrama y el wéstern son solo algunos ejemplos que hemos querido desarrollar a modo de ejemplo, pero los periodistas han tocado también el resto de géneros mayores: terror, fantástico, aventuras e, incluso, hay ejemplos de musical con la cinta de Disney titulada *La pandilla* (Ortega, 1992).

estreno “las escuelas de periodismo se llenaron de estudiantes ansiosos de imitar a sus nuevos ídolos” (Laviana, 1996, p. 112). Sin embargo, y aunque sí repercutió en obras posteriores, se han seguido sucediendo ejemplos de cintas más negativas para la profesión. Un ejemplo es *Ausencia de malicia* (Pollack, 1981), cuya protagonista pretende emular, sin éxito, la hazaña de Bob Woodward y Carl Bernstein en *Todos los hombres del presidente*.

La mayor parte de las películas tienden a reflejar la peor faceta del reportero, centrándose en su ambición de ser el primero en dar la noticia al coste que sea. Al mismo tiempo, aquellos casos en los que el cine ha puesto de manifiesto el trabajo de los buenos profesionales de la información los ha ensalzado hasta el punto de convertirlos en auténticos héroes salvadores de la sociedad y objeto de las envidias populares, imagen muy recordada que ha contribuido a ensalzar la profesión. Lo extraño, en cualquiera de los casos, es encontrar una obra en la que el periodismo sea tratado con equilibrio y neutralidad (González Suárez, 2003, p. 77).

La gran abundancia de personajes relacionados con el periodismo en el cine nos da una muestra de lo extensamente abordado que ha resultado dicho ámbito. Tanto es así, que resulta complicado elaborar una lista de arquetipos con aquellos que transitan las redacciones de la gran pantalla. Sin embargo, el periodista Juan Carlos Laviana intenta aproximarse a este reto en su ensayo *Los chicos de la prensa* (1996), en el que clasifica los periodistas recurrentes del cine a través del puesto que ocupan y su forma de ser. En total, Laviana establece trece categorías:

- 1) El magnate, en cuyas manos reside la opinión pública; 2) el director, con su compromiso hacia la verdad y su equipo; 3) el redactor jefe, del que se destaca su relevancia a pesar de que rara vez es el protagonista de las películas; 4) el periodista político, y sus dificultades para no faltar a los códigos deontológicos; 5) el enviado especial, del que el cine ha decidido hacer todo un aventurero; 6) el reportero amarillo, que vive constantemente en una fantasía repleta de titulares; 7) el periodista comprometido, que hace de su causa su motivo para levantarse cada mañana; 8) el crítico y columnista, siempre con ansias de pisar los sueños del artista; 9) el reportero de sucesos y sus ínfulas de policía; 10) el periodista de sociedad, que por muchas fiestas a las que asista siempre ostentará el puesto peor visto de la profesión; 11) el cronista deportivo, que es el gracioso de la redacción y que al ser todo un hinchista siempre faltará a la objetividad; 12) el fotógrafo, que debe convivir con el menosprecio del resto de sus compañeros, que ven en él a una especie de becario; 13) y, por último, destina una última clasificación a “los otros chicos de la prensa”, que generalmente

no tienen un papel principal en las películas, pero que siempre están presentes: el novato, el vendedor de periódicos, el documentalista, el dibujante...

Aunque en esta clasificación Laviana no hace prácticamente distinciones entre los periodistas varones y sus compañeras, la realidad es que las cámaras no han tratado a ambos sexos en igualdad, tal y como vamos a desarrollar a lo largo de este análisis. Sin embargo, es importante señalar que el séptimo arte ha contado la historia de reporteras desde sus albores. No podemos afirmar que el primer periodista del cine se tratara de una mujer; porque de hecho el cine oficialmente todavía no se había inventado cuando se produjo *Miss Jerry* en 1894. Sin embargo, tal y como señalan en su artículo Peña-Fernández y Lazcano-Arriaga (2017), Alexander Black no solo desarrolló con *Miss Jerry* un sistema de reproducción de imágenes entre la fotografía y el cine, también asentó las bases para la periodista en las obras cinematográficas: “The image of journalism provided by Miss Jerry anticipated one of the most solid stereotypes of the woman-journalist in the cinema, known as the sob-sister”<sup>9</sup> (Peña-Fernández y Lazcano-Arriaga, 2017, p. 61).

El término *sob sister* al que hacen referencia, tal y como indica Bunyol (2017), demuestra que “el periodismo es de las pocas profesiones que, de algún modo, admitía la incorporación laboral femenina fuera del ámbito doméstico a principios del siglo pasado”. Este privilegio de las periodistas tenía unas condiciones aparejadas bastante sexistas, sobre todo respecto a la información que cubrían —en argot el término lo podemos traducir como ‘hermanas lloriqueantes’, suficiente para entender que la igualdad tenía “mucho de fachada” (Bunyol, 2017, p. 11)—. Es gracias a la figura de las *sob sisters* en prensa por lo que el cine introdujo mujeres redactoras desde sus orígenes, convirtiéndose en un ingrediente esencial durante la época en la que abundó la *screwball comedy*, donde ellas aparecen como mujeres vitales, espontáneas, profesionales y valientes —ese último resulta un atributo indispensable dado que han accedido a actividades tradicionalmente reservadas para los varones—. Hay que recalcar que hablamos de un periodo de entreguerras, en el que los hombres dejan forzosamente espacio a las mujeres en sus puestos de trabajo. Pero cuando ellos regresan, se produce un choque de sexos que la *screwball comedy* retrata, y en

---

<sup>9</sup> La imagen del periodismo proporcionada por la señorita Jerry anticipó uno de los estereotipos más sólidos de la mujer periodista en el cine, conocida como ‘*sob-sister*’ (Traducción del autor).

la que se quiere demostrar que “la mujer y el hombre comparten una posición similar en las esferas de lo público y lo privado; y ni una ni otra corresponde en exclusiva a uno de los sexos” (Echart, 2005, p. 273).

La *sob sister* es, entonces, un personaje femenino pionero en las pantallas. Ya hemos hablado del precedente que establece la protagonista de *Miss Jerry* aún antes de la llegada del cine, cuya estela siguen otras como, por ejemplo, la reportera que se hace pasar por doncella para conseguir información de un conocido explorador en *Amor y periodismo* (Stiller, 1916). Ellas son el origen de unas periodistas que, con el paso del tiempo y la sucesión de producciones, se irán diversificando. En su doctorado, Osorio (2009) hace distintas clasificaciones de periodistas en el cine según la época; nosotros hemos decidido rescatar la última que elabora sobre los noventa, dando por hecho que es el resultado de todo el cine anterior. Osorio distingue siete estereotipos<sup>10</sup> de periodista femenina:

- a) **Periodistas frías e implacables.** Se definen por rasgos como la ambición profesional, la frialdad, lo poco ortodoxas que son sus prácticas profesionales, el rechazo de los roles femeninos tradicionales y la escasa atención que prestan a su aspecto físico. Personajes destacados: Alicia Clarck en *Detrás de la Noticia* (Howard, 1994) y Cameron Lynne en *La sombra del poder* (Macdonald, 2009).
- b) **Periodistas frívolas.** Comparten rasgos en común con las anteriores, pero más acentuados, además estas suelen trabajar en televisión. La absoluta falta de escrúpulos, la frialdad, cierta o absoluta incompetencia profesional y su mal carácter son algunos de sus atributos; unidos a su característica superficialidad y su modo de potenciar su atractivo físico con el único fin de conseguir fama. Personajes destacados: Tally Atwater en *Íntimo y personal* (Avnet, 1996) y Gale Weathers en la saga *Scream* (Craven, 1996-2011).
- c) **La *sob sister* actualizada.** Recuerdan a las periodistas de los años treinta y cuarenta. Comparte con las dos clasificaciones anteriores la ambición como

---

<sup>10</sup> Aquí recogemos solo cinco porque los dos estereotipos restantes no resultaban de interés para este trabajo; debido, entre otros motivos, a que hacen referencia al cine español, producción que no se ha abordado a fondo en este trabajo.

elemento más destacado. Lo que las diferencia es que muestra a la reportera como a una intrusa en un mundo masculino, lo que las obliga a adoptar comportamientos propios de los hombres. Personajes destacados: Sabrina Peterson en *Me gustan los líos* (Shyer, 1994) y Bitsey Bloom en *La vida de David Gale* (Parker, 2003).

- d) **Heroínas del cine de acción.** Son personajes incorporados al cine a partir de mediados de los años setenta. El elemento profesional funciona solo para justificar la presencia de una mujer en entornos masculinos. El caso más evidente es Lois Lane en la saga de *Superman*.
- e) **Periodistas amas de casa.** Constituye una actualización de la idea clásica de que la motivación fundamental de los personajes femeninos es conseguir el amor y la estabilidad sentimental. Sin embargo, la persecución de dichos objetivos no implica el abandono de su actividad profesional. Podemos citar a Carrie Bradshaw de *Sexo en Nueva York* (King, 2008-10) y Katie Morosky en *Tal como éramos*.

### 3. La mujer periodista en el cine: De *Luna Nueva* a *Spotlight*

En este apartado se analiza la representación de la mujer periodista a lo largo de la historia del cine. Para lo cual, se han establecido tres etapas atendiendo a las características generales que presentan las diferentes películas y sus protagonistas femeninas [Anexo 2]. El primero de los periodos comprende de 1940 a 1960, es lo que se considera cine clásico y, tal como se expone, presenta algunos de los ejemplos más positivos de periodistas creadas en la gran pantalla. La segunda etapa, de 1960 al 2000 —cine moderno y posmoderno—, supondrá la diversificación de las reporteras. Además, la revolución sexual que acontece repercutirá en la producción de entonces de diferentes formas. Por último, nos centramos en las cintas más recientes, desde el comienzo de este siglo hasta la actualidad. Es lo que algunos autores han definido como cine de la globalización, que implica una mezcla de géneros cinematográficos, y que para las periodistas supondrá un peldaño más en su ascensión hacia los puestos de poder de las redacciones fílmicas.



### 3.1. Las perfectas periodistas en el cine (1940 a 1960)

Los cuarenta implicaron un significativo paso hacia delante para la representación de la mujer en Hollywood. La muestra más evidente de dicho avance, posiblemente, sea la película *Rebeca* (Hitchcock, 1940), encuadrada en la política industrial de los Estudios que impulsaba el llamado ‘Cine de mujeres’<sup>11</sup> y ganadora del Oscar a mejor película ese año. No parece fruto de la casualidad que una de las periodistas más relevantes en el cine aparezca el mismo año que *Rebeca*. Se trata de Hildy Johnson<sup>12</sup>, protagonista de *Luna Nueva*. Ella es, junto a otros ejemplos que vamos a recuperar en este punto, uno de los personajes más beneficiosos para la imagen de la periodista producidos dentro del celuloide. Lo que resulta muy significativo, porque aunque en el cine clásico todavía las reporteras son escasas, “curiosamente hay más mujeres entre los protagonistas absolutos de los filmes dentro de este periodo” (Valencia, 2010, p. 151) que a partir de la década de los ochenta, cuando habrá más abundancia de personajes femeninos.

Hildy Johnson es la única mujer periodista dentro de la redacción de *Luna nueva*. Algo que, lejos de perjudicarle, le confiere más valor; teniendo en cuenta que es capaz de hablar a sus compañeros de igual a igual. Una circunstancia nada habitual hasta entonces en el cine. Además, Hildy no disimula su fuerte personalidad, pues luce trajes un tanto masculinos, tal vez con el fin de camuflarse entre el resto de trabajadores. La apatía de los hombres en el trabajo contrasta con la pasión, vocación y facilidad para la redacción que demuestra Hildy. Todo ello no hace que, cansada del periodismo, planea convertirse en una “persona normal” (Hawks, 1940), casarse con un vendedor de seguros y dejar atrás su profesión. Sin embargo, su exmarido y jefe Walter Burns (Cary Grant) se interpone en la decisión.

Dado que la película es el ejemplo perfecto de una *screwball comedy*, y dicho género suele incluir una guerra de sexos, el factor de la ecuación que más perjudica al personaje de Russell es el que interpreta Grant. Hildy, aunque muestra carácter, no logra ser una digna

---

<sup>11</sup> “Películas construidas desde el punto de vista subjetivo de una protagonista y dirigidas, especialmente, a un público femenino” (Parrondo Coppel, 2007, p. 79).

<sup>12</sup> Hildy es un personaje inspirado en la novelista, guionista y reportera estadounidense Adela Rogers Saint Johns. Incluso el traje de rayas que luce la protagonista de *Luna nueva* recuerda a la manera de vestir de Rogers.

adversaria para Walter. La clave del éxito es la propia naturaleza del personaje interpretado por Grant: un granuja tramposo que juega con todo el mundo como un titiritero. De hecho, Hildy está tan enganchada a su exmarido que, de algún modo, necesita que él tome las riendas y le ayude a escapar del compromiso con el infantil vendedor de seguros.

Hildy decide volver a casarse con Walter, un hombre egoísta, déspota y manipulador al que se siente terriblemente anclada. La idea de que Walter sabe manipular a Hildy vuelve a reforzarse al final del filme. La última frase que escuchamos antes de ver las letras de Fin es el “¿Por qué no llevas la maleta del asa?” que Walter le dice a Hildy. Ella le obedece (Requeijo, 2014, p. 347).

La frase final del filme demuestra que, a pesar de los esfuerzos de la *Screwball comedy* de presentar a una mujer más libre, autónoma y al mismo nivel que los hombres, esta solo existe gracias a su subordinación ante el protagonista varón. De lo contrario, la mujer es eliminada o convertida en una *femme fatale*, tal y como ocurre en el cine negro. Es algo que también se aprecia en *La mujer del año* (Stevens, 1942). En ella, el periodista deportivo Sam Craig (Spencer Traicy) recela del éxito de su mujer, Tess Harding<sup>13</sup> (Katherine Hepburn), por lo que terminará sintiéndose presionada para dejar su trabajo y convertirse en una ama de casa.

La protagonista de *La mujer del año* y Hildy Johnson tienen mucho en común. Su valía para trabajar en un mundo todavía de hombres las convierte en: “Dos ejemplos soberbios. No se encuentran en el cine reciente personajes femeninos con la fuerza de ambas” (Valencia, 2010, p. 151). Sin embargo, las dos se plantean seriamente dejar el periodismo para ser buenas esposas: “All forms of mass media encouraged women to be domestic helpmates and mothers first and foremost; women who chafed against this prescription were considered neurotic, or worse<sup>14</sup>” (Austin, 1996, p. 40). Por todo ello, estamos hablando de un momento de producción en el que el trabajo de la mujer estaba lejos de

---

<sup>13</sup> El personaje está basado en la figura real de la famosa Dorothy Thompson, autora de la columna *On The Record*, con una circulación de más de ocho millones de ejemplares. Es recordada por su cobertura de la Segunda Guerra Mundial, gracias a la cual la revista *Time* la nombró “Mujer del año”, e incluso afirmó que era “la segunda mujer más popular e influyente de los Estados Unidos, tras Eleanor Roosevelt”.

<sup>14</sup> “Todos los tipos de medios de comunicación de masas alentaban a las mujeres a ser ayudantes domésticas y madres antes y por encima de cualquier otra opción; la mujer que chocaba contra esta prescripción era considerada neurótica o algo peor” (traducción del autor).

estar normalizado en los Estados Unidos; tal y como se puede concluir del siguiente diálogo extraído de *La mujer del año*.

**Periodista 1:** Las mujeres no pueden entrar aquí, en la tribuna de prensa no, es una norma más vieja que el béisbol.

**Periodista 2:** Bueno, ¿y qué? Es periodista y además guapa (Stevens, 1942, 7'51).

Las referencias a que ellas son menos válidas que sus compañeros son continuas. Es una característica que queda reflejada en los casos anteriores, ya que las protagonistas son consideradas grandes profesionales, pero eso ocurre pese a su condición de mujer. Una situación similar a la que se presenta en *Enseñame a querer* (Steaton, 1958). Esta vez, el personaje masculino principal, James Gannon —interpretado por el galán Clark Gable—, recuerda mucho al Walter Burns de Cary Grant en *Luna nueva*; ambos redactores jefes con un cómico aire granuja. En el caso de la protagonista, Erica Stone (Doris Day), encontramos nuevamente a una profesional seria. Esta vez ella es profesora universitaria de periodismo, con lo que comprobamos que la aceptación de la labor femenina no solo no terminaba de encajar en las redacciones. Gannon no puede evitar disimular su sorpresa al averiguar que la persona que le ha invitado a dar una conferencia no se trata de un profesor, sino de una profesora. Una sorpresa que tampoco puede ocultar cuando acude a la clase y la confunde con otra mujer menos atractiva; con lo que concibe que la osada que trabaja lo hace porque no había cazado todavía a un marido, y no tenía posibilidades de ello.

Lo más reseñable de esta cinta es la sexualización a la que es sometida su personaje femenino principal, una característica que ya se apreciaba en las dos primeras obras analizadas en este apartado. Tanto es así, que el espectador lo primero que aprecia de Tess Harding en *La mujer del año* son sus piernas [Fig. 1]. “La representación de la mujer como espectáculo —cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo—, omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia” (De Lauretis, 1992, p. 13).



**Fig. 1:** *La mujer del año* (1942)

El cine, no solo en el periodo clásico, ha convertido a la mujer en un mito a través de formas de interpelación pensadas, fundamentalmente, para el espectador masculino. En *Enséñame a querer* queda demostrado en varias escenas. Por ejemplo, cuando el protagonista se evade de su trabajo para dibujar a la profesora universitaria vestida con un birrete y bañador, exhibiendo unas largas piernas [Fig. 2].



**Fig. 2:** *Enséñame a querer* (1958)

Más adelante, descubrimos cómo el hombre contempla, de una manera no poco disimulada, a su compañera [Fig. 3]. Una mirada obscena que se repite en varias ocasiones a lo largo de la película, pero que en este caso aún cobra más significado, porque él permanece sentado en una mesa de trabajo y fumando un puro con una pose muy masculina. Los propios

espectadores nos convertimos en cómplices de esa mirada, puesto que Doris Day se pasea ante la cámara de espaldas. Su función es ofrecerse a la mirada para ser contemplada. “Tradicionalmente, la mujer exhibida ha funcionado en dos niveles: como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla, y como objeto erótico para el espectador en la sala, con una tensión movедiza entre las miradas desplegadas a cada lado de la pantalla” (Mulvey, 1975, p. 5).



**Fig. 3:** *Enséñame a querer* (1958)

No obstante, Erica Stone no solo aparece como una persona atractiva físicamente, también intelectualmente. Aunque luce ropas que definen su figura y sus gestos son sugerentes, su atractivo se sustenta en su inteligencia y carácter. Para reflejarlo en la cinta aparece otra mujer que sirve como contrapunto de Stone. Se trata de la bailarina de un club nocturno. Una artista guapa, simpática, sin demasiado interés por la lectura y que lleva unas ropas que, en este caso sí, son tremendamente llamativas. En conclusión, se trata de una Marilyn Monroe en todo su esplendor, pero por la que Gannon no se siente atraído. Está cansado de las Marilyn que, a fin de cuentas, no le aportan nada. Con lo que desde el primer momento se decanta por una compañera que le ha enseñado a querer a su propia profesión.

Erica Stone se une a ese privilegiado grupo formado por Hildy Johnson y Tess Harding como paradigma de la profesionalidad periodística. Además, logran mantener prácticamente el mismo nivel de protagonismo que sus parejas masculinas en sus respectivas historias. No es así algo que ocurra con Ann Mitchell, personaje interpretado

por Barbara Stanwyck en *Juan Nadie* (Capra, 1941), a la que quieren despedir porque su trabajo es “cursi y anticuado”, por lo que no dudará en saltarse las reglas básicas deontológicas de la profesión y, para mantener su puesto, se inventará una historia sobre un hombre que pretende suicidarse. Además, y a pesar de que al principio parece que ostenta un puesto protagónico, la cinta paulatinamente se va centrando más en John Doe (Gary Cooper). No es la única que no logra alcanzar a las que ostentan el podio como Hildy Johnson o Tess Harding, la frágil protagonista de *Una mujer en la penumbra* (Leisen, 1944) tampoco resulta ese ejemplo de fuerza e independencia.

A pesar de que nos encontramos en un momento del cine que puede presumir de tener ejemplos muy positivos para la imagen de la periodista en el cine, todavía es frecuente que los varones de la redacción les frenen con comentarios como: “Las mujeres deberían ser como los canarios, ignorantes y apacibles” (Stevens, 1942, 04’59); o “Hágame un favor: salga de aquí, cátese, tenga muchos hijos y aléjese del periodismo” (Capra, 1941, 12’20). El propio comportamiento de las protagonistas demuestra que todavía ellas y ellos están lejos de ser iguales, están subordinadas a sus parejas y deben elegir entre su condición de casadas o periodistas, como si vida privada y profesional no pudieran ir de la mano.

### **3.2. Los nuevos perfiles de las periodistas (1960-2000)**

Podemos hablar de los años sesenta como una de las épocas con menos producción cinematográfica con el periodismo como telón de fondo. Es algo que se ha observado a la hora de seleccionar las veinte películas objeto de análisis en este trabajo, con menos de diez cintas localizadas en esta década producidas en Estados Unidos. Generalmente, en todas ellas hay poca representación de las periodistas, tal y como denunciaron en su momento autores como Courson —que únicamente indica cinco películas producidas ente 1960 y mediados de los setenta en las que aparezcan reporteras con un papel de peso<sup>15</sup>—. Por lo tanto, las siguientes obras que se han visionado, analizado y que vamos a presentar en este apartado comprenden desde 1973 a 1987.

---

<sup>15</sup> Dicho estudio no llega más allá de 1974 porque es publicado en 1975.

Dejamos atrás el cine en blanco y negro característico de *Luna Nueva*, *Juan Nadie*, *La mujer del año* y *Enseñame a querer*. Estamos en la década de los setenta y ya se ha asimilado que las mujeres trabajan —a pesar de que todavía son muchas menos— y su labor es valorada tanto por sus compañeros de profesión como por la sociedad. Sin embargo, los puestos de máxima responsabilidad dentro de los medios siguen ocupados por hombres. Por otro lado, en lo que se refiere a la igualdad entre sexos, cabe señalar que el movimiento feminista consigue grandes avances en el mundo y, especialmente, en Estados Unidos, donde se aprueba por primera vez la enmienda a la Constitución en virtud de la cual se garantiza la igualdad de derechos ante la ley sin discriminación por razón de sexo<sup>16</sup>, apertura de colegios para las mujeres, y su inclusión como sujeto académico. Entre otras medidas alcanzadas, podemos citar la legalización del aborto<sup>17</sup> y su liberación sexual. Una situación que impregna al cine, dado que es el momento de la definitiva incorporación de la mujer a la representación simbólica del espacio público contemporáneo; con lo que deja de ser la compañera del protagonista para convertirse ella misma en el centro de la trama.

Todos estos cambios sociales hacen que en esta época aterricen en las pantallas diferentes perfiles de periodistas. En las obras estrenadas entre 1940 y 1960, la labor de las protagonistas contrasta con la de sus compañeros: ellas son la definición casi perfecta de periodistas, inteligentes, trabajadoras y disciplinadas; en contraposición a ellos, que suelen representar la visión más granuja, y un tanto canalla, de la profesión. Sin embargo, en los setenta, al aumentar la producción de las películas sobre periodismo con respecto a la década anterior, la oferta de personajes también se amplía y diversifica, y especialmente será durante los ochenta cuando “se contabiliza un notable incremento del número de periodistas en títulos de terror y acción, aunque pocas mujeres en películas donde el periodismo es el tema principal” (Osorio, 2009, p. 153). Esta situación hace que se produzcan perfiles similares a los de las protagonistas de las décadas anteriores, pero también otros con un matiz más negativo y no tan idealizado.

---

<sup>16</sup> Aprobada en 1973, esta enmienda fue ratificada por treinta Estados.

<sup>17</sup> A partir de 1973 la interrupción voluntaria del embarazo es legal en todos los estados de los Estados Unidos.

En *Tal como éramos*, del año 1973, encontramos una de esas periodistas semejantes en muchos aspectos a las presentadas en la época clásica. Barbara Streisand interpreta a Katie Morosky, una reportera de radio y activista de izquierdas que antepone sus principios y su ideología a las relaciones sociales, es decir, prefiere defender sus ideales, aunque ello le lleve a generar enemistades. Algo que es de valorar, teniendo en cuenta que algunos autores denuncian que en el cine las mujeres han sido menos propensas a mostrar su opinión: “Los amos nacen cuando nosotras, como Alicia<sup>18</sup>, ‘entablamos conversación’ y, por no provocar una discusión, aceptamos sus respuestas o sus metáforas” (De Lauretis, 1992, p. 12). Al respecto, Ann Kaplan es más tajante: “En el cine se traslada a la mujer, como tal, como mujer real, al segundo nivel de connotación, el mito; se la presenta como aquello que representa para el hombre, no por lo que verdaderamente significa. Su discurso (los discursos que podría producir) se suprime a favor de un discurso estructurado por el patriarcado en el que se sustituye su significación real por connotaciones que satisfacen las necesidades del patriarcado” (Kaplan, 1998, p. 42).

El problema de Morosky reside en que apoya el comunismo durante los años de la Guerra Fría y la caza de brujas en Estados Unidos. Una toma de partido que no gusta a su pareja en la ficción, Hubbell Gardiner (Robert Redford), que en varias ocasiones le exige que no sea tan intensa al manifestar sus opiniones, sobre todo cuando están en público. Y aunque en determinados momentos de la cinta Katie deja todo por amor, incluso acompaña a su novio a Hollywood —un lugar que detesta— por no perderle, finalmente se mantiene fiel a sus principios; lo que lleva a la ruptura de la pareja, a pesar de que están esperando una hija. Años después se rencuentran, él se ha casado con otra mujer y ella sigue sosteniendo pancartas. “Siempre la misma, ¿no?”, indica él. “Menos cuando me obligan a no serlo” (Pollack, 1973), reprocha ella.

Mientras se nos cuenta una historia de amor clásica, se obliga al espectador a posicionarse entre el rol idealista de Streisand, o el pragmatismo un tanto indiferente de Redford. Queda, eso sí, muy claro por quién toma partido la película, sin ir más lejos en un plano final en el que vemos a una Katie insobornablemente fiel a lo que ha sido desde la primera escena (Tadeo, 2012).

---

<sup>18</sup> De Lauretis se refiere a un pasaje de *Alicia a través del espejo*, de Lewis Carroll, en el que la protagonista interroga a Humpty Dumpty, el cual no es capaz de ofrecer respuestas concretas. Alicia, en lugar de rebatir, acepta lo que le cuenta a pesar de no entenderlo.



En los ejemplos de la anterior etapa analizada se planteaba una situación similar, donde la mujer es la inteligente y profesional de la pareja. Al igual que ocurre en *Al filo de la noticia* (Brooks, 1987) con Jane Craig (Holly Hunter), que ya desde niña manifiesta una intensa vocación. Además, empieza el filme siendo una realizadora en una emisora local de una cadena de televisión nacional y termina ascendiendo de manera meteórica hasta convertirse en jefa de redacción. Su imagen resulta muy positiva gracias a la relación que mantiene con el resto de compañeros, los cuales la valoran y piden sus consejos.

Por otra parte, es importante señalar el cambio de roles que propone el director, y que ya señaló Linda A. Detman, puesto que uno de los compañeros de Jane Craig es, en esencia, un chico guapo al que no se le da bien el periodismo, pero que consigue meterse a todo el mundo en el bolsillo gracias a su aspecto físico (Detman, 1993, p. 8). Tom Grunick (William Hurt) representa muchas de las características que, tradicionalmente, desde los medios y la sociedad se han vinculado a la feminidad. Incluso se le sexualiza en una escena en la que acaba de acostarse con una mujer, la cual le da una palmada en el trasero poco antes de que él haga sombras chinescas con su miembro [Fig. 4]. Asimismo, contrasta la impoluta intachabilidad ética de Craig en el trabajo, frente a las técnicas tramposas de Grunick.



**Fig. 4:** *Al filo de la noticia* (1987)

### 3.2.1. La ambición y las mujeres

Tal y como se ha recalcado unas líneas más arriba, esta etapa se caracteriza por la introducción de perfiles más heterogéneos de reporteras en las películas, y, en concreto, resaltan algunas de ellas con un cariz negativo. Sobre todo es la ambición la que las lleva a cometer errores en el ejercicio de su profesión. Sin embargo, los personajes hacen frente a dicha situación de diferente manera. Desde ejemplos que se muestran inquebrantables, pasando por otros que terminan reconduciendo su conducta a través de la humillación o otras que son incapaces de sobrellevar el sentimiento de culpa. Asimismo, también encontramos mujeres cuya ambición no las lleva a cometer faltas éticas ni deontológicas.

El ejemplo pionero y más evidente de este cambio es *Network, un mundo implacable* (Lumet, 1976), una película que cuenta con numerosos personajes de peso, pero tan solo uno femenino. Faye Dunaway<sup>19</sup> interpreta a Diana Christensen, una mujer joven que ocupa un cargo importante en una cadena como encargada del departamento de programación. Es ambiciosa, y está dispuesta a revolucionar la empresa y la sociedad a través de contenidos contraculturales. Al final del filme, tiene lugar una escena que resume lo que se transmite a través de Diana Christensen. En ella, Max Schumacher (William Holden), un excompañero de trabajo con el que mantiene una relación, la abandona. Él, un hombre bastante mayor que Christensen, representa la antigua forma de hacer televisión; mientras que ella, una joven implacable, es todo lo que conlleva el periodismo televisivo del momento, obsesionado por los datos de audiencia y carente de sensibilidad:

**William:** Eres el aspecto negativo de la televisión. Eres indiferente al sufrimiento, insensible a la alegría. La vida para ti se reduce a cosas triviales. Guerra, asesinato, muerte... todo esto para ti no significa nada. La vida cotidiana para ti es una comedia corrupta. Incluso troceas la sensación del tiempo y el espacio y lo conviertes en segundos y réplicas instantáneas. Tú eres la locura, Diana; una locura virulenta. Todo cuanto tocas se muere contigo. Pero yo no. No mientras pueda seguir sintiendo el dolor, el placer y el amor [la besa]. Y es un final feliz: Marido infiel recobra la sensatez y vuelve con su esposa, con la que había establecido un duradero y soportable amor; y la joven desalmada se queda sola con su desolación ártica (Lumet, 1976, 105'54).

Christensen se convierte así no solo en todo lo malo que representa la nueva forma de hacer televisión, también se convierte en Eva, que hace pecar a Adán. En *Network, un mundo*

---

<sup>19</sup> Este papel supuso para Dunaway el reconocimiento de la crítica, obteniendo por su interpretación en *Network, un mundo implacable* el Oscar a la mejor actriz, además de un Globo de Oro.

*implacable* son varias las escenas en las que la única mujer de la cinta, Christensen, manipula a los hombres. Por ello, Olga Osorio afirma que no es fruto de la casualidad que se trate de un personaje femenino la que encarne este personaje con una connotación tan marcadamente negativa. Además, habla del mismo como “uno de los primeros en encarnar la deshumanización y la corrupción del medio televisivo y sirve de anticipo para los estereotipos que la década de los noventa hará populares” (Osorio, 2009, p. 124).

Por su parte, *Ausencia de malicia*, entrenada en 1981, se centra en el trabajo de investigación de Megan Carter (Sally Field). A pesar de que es una profesional absolutamente respetada dentro de la redacción e incluso su superior le propone un ascenso, a ojos del espectador su labor queda ensuciada por varios errores: lleva una grabadora escondida; publica el nombre de una testigo y la información confidencial que le confiesa; e incluso se acuesta con el sujeto principal del caso. Aunque quebranta las normas básicas deontológicas, Carter no sigue precisamente los pasos de Christensen. Al igual que ella, también ansía reconocimiento profesional, pero demuestra en más de una ocasión profundos remordimientos por su forma de actuar.

Donde sí encontramos una notable sucesora de Diana Christensen es en *Detrás de la noticia*, que transcurre durante 24 horas en una redacción de un periódico local de Nueva York. Al igual que ocurre con *Network*, *un mundo implacable* y *Ausencia de Malicia*, se vuelve a tratar la falta de sensibilidad de los medios, que hacen lo que sea necesario por una buena primera plana. Esta vez también encontramos un reparto coral, como ocurre con la obra de 1976, y de nuevo la balanza de papeles femeninos y masculinos vuelve a vencer por el lado de estos últimos. En este caso, existen dos mujeres con peso dentro de la película. Curiosamente, el papel con una connotación más negativa vuelve a recaer sobre una de ellas. En este caso se trata de Alicia Clark (Glenn Close), que tal como ocurriera con Diana Christensen es la más despiadada de la redacción con tal de conseguir unos buenos números. No es la única similitud, como ya ocurriera con su antecesora, Clark propicia un encuentro sexual con un superior para la consecución de sus intereses, por no mencionar que es capaz de publicar una información que sabe que es falsa. Aunque el final es mucho más dulce que el de Christensen, pues Clark termina recapacitando e incluso pone en riesgo su vida para redimirse.

El otro personaje femenino de peso que aparece en *Detrás de la noticia* es Martha Hackett (Marisa Tomei). Se trata de una periodista joven que se encuentra de baja maternal, lo que la lleva a sufrir una serie de inquietudes por la manera en la que va a afectar a su carrera la llegada de su primer hijo. Si algo comparten las dos protagonistas femeninas de *Detrás de la noticia* es que ambas son ambiciosas, aunque “Alicia Clark representa la cara negativa de la ambición profesional” (Osorio, 2009, p. 346). Martha Hackett está casada con Henry Hackett (Michael Keaton), redactor jefe de la sección local. A pesar de que al principio ella confía en que su marido estará ahí para apoyarla en el cuidado del niño, una conversación con una amiga que ya ha sido madre le abre los ojos:

**Martha:** Yo tengo muchos proyectos. Como leer, por ejemplo.

**Amiga:** ¿Con un crío? [risas] No...yo también tenía proyectos, y mi único *hobbie* fue vivir la vida de Bob.

**Martha:** Yo solo voy a estar de baja 6 meses, voy a volver...

**Amiga:** Eso mismo dije yo hace siete años. Bueno... no debería decirte eso, porque la verdad es que todo es soportable: el dolor físico, la falta de contacto adulto, reducción de ingresos, el sentirte inútil ante la gente que trabaja... Todo ese drama se te olvida por completo la primera vez que miras a tu bebé.

**Martha:** ¿Pero...?

**Amiga:** Pero él [en referencia a los maridos] también ha tenido el bebé... La cuestión es que tras los hijos el hombre aún tiene su futuro profesional, pero el de la mujer ya está definitivamente en el pasado (Howard, 1994, 28’20).

Estamos hablando de la única periodista cinematográfica, junto a Katie Morosky, con hijos de las películas seleccionadas de finales del siglo XX; aunque se aborda el problema de la conciliación laboral y familiar en otras. Un ejemplo es *Al filo de la noticia* (1987), donde Jane Craig disfruta de una espléndida carrera gracias a que ni se ha casado ni ha tenido hijos. “Having a career means not having a personal life (in conventional terms, i.e., marriage, children), but choosing a career will, in addition to being a denial of essence of womanhood, turn you into a celibate basket case”<sup>20</sup> (Detman, 1993, p. 6).

Respecto a este asunto, como aspecto positivo, en este periodo son escasos los comentarios que presionan directamente a las mujeres para ser madres, del mismo modo que no son recurrentes las manifestaciones verbales que las denigren como profesionales por razón de

---

<sup>20</sup> “Tener una carrera significa renunciar a una vida privada (en términos convencionales, matrimonio, niños, etc.), desarrollar una carrera lleva aparejado una negación de la esencia de ser mujer, que te convierte en una solterona sin remedio” (traducción del autor).

su sexo (algo más que frecuente en las producciones de 1940 a 1960). Aunque sí se localizan ejemplos de afirmaciones que aseguran que los atributos femeninos son un arma para ascender. De este modo, en *Network, un mundo implacable* se define a Christensen como “bonita y muy inteligente” (Howard, 1994) o, tal como ocurre en *Ausencia de malicia*, donde el superior de la protagonista insinúa que un policía le ha facilitado información a ella porque “le gustan sus piernas” (Pollack, 1981). No es algo que solo lo piense el entorno. Recurrir al atractivo y el sexo para la consecución de sus intereses es un rasgo común en todos los personajes femeninos analizados con un perfil negativo.

### 3.2.2. El cine como freno y acelerador del amor libre

La revolución sexual, propiciada por el movimiento hippie y las revueltas estudiantiles del 68, luchó por la igualdad sexual. “Los distintos movimientos de los años sesenta produjeron transformaciones culturales radicales que desembocaron en una relajación de los códigos rígidos y puritanos, y las manifestaciones feministas empujaron a las mujeres a apoderarse de su propia sexualidad, homo o heterosexual” (Kaplan, 1998, p. 25). Esta explosión del amor libre se enmarca en los sesenta y los setenta, sin embargo “no termina en los límites de esos momentos<sup>21</sup>, sino que prosigue con nuevas cualidades en los ochenta y noventa y en especial en el inicio del nuevo siglo, décadas en las que se comienzan a despejar nuevos horizontes para la sexualidad masculina y femenina” (Hernández y Simons, 2014, p. 12). Algo que, como era de esperar, queda reflejado en la producción cinematográfica de esta etapa. En las películas con periodistas se observa en la práctica totalidad de las cintas analizadas. Por ejemplo, en *Tal como éramos*, Katie Morosky no repara en desnudarse y acurrucarse junto a un también desnudo y borracho Hubbell Gardiner. Son ellas las que también llevan la iniciativa en *Ausencia de Malicia* y *Al filo de la noticia*, donde comprobamos que las mujeres ya no tienen que esperar a que el hombre se insinúe. Sin

---

<sup>21</sup> Hernández y Simons critican que otros autores hayan hablado de que en los ochenta se frenara esa revolución sexual. Según ellos las décadas que siguieron resultaron esenciales para “producirse un conjunto importante de cambios materiales y espirituales trascendentales en la vida del hombre y la mujer, que abren una nueva era para cada uno de ellos” (Hernández y Simons, 2014, p. 12).

duda alguna, el adjetivo que se incorpora en esta generación de periodistas de cine con respecto a las anteriores es la de desinhibidas y liberadas, por lo menos en el terreno sexual. Sin embargo, los movimientos feministas y los avances que consiguieron, como por ejemplo la legalización del aborto, generaron en paralelo un movimiento anti-feminista que buscaba frenar la revolución. Hollywood no pudo huir de dicho movimiento, así lo denuncian autores como Austin o Kaplan. El primero de ellos recalca el aspecto que ya hemos abordado sobre la proliferación de personajes negativos en las películas, concretamente pone en el centro del foco a Diana Christensen, dado que el lanzamiento de *Network, un mundo implacable* en 1976 coincide con el momento en que los movimientos anti-feministas empiezan a conseguir una fuerza significativa (Austin, 1996, p. 70). La aparición de personajes femeninos de este tipo, cercanos al concepto de *femme fatale*, se hace más pronunciado en “momentos de incertidumbre, de cambio social y, en especial, cuando las relaciones entre los sexos atraviesan etapas de reajustes que pueden llegar a ser traumáticos<sup>22</sup>” (Álvarez, 2006, p. 69), unas circunstancias que coinciden con las décadas que analizamos.

Asimismo, basándose en el trabajo de Molly Haskell (1973), Ann Kaplan habla del incremento de violaciones en las películas como respuesta a la creciente liberación sexual de la mujer en la sociedad a partir de los años sesenta:

La exhibición abierta de la sexualidad femenina ha sido una amenaza para el patriarcado. Ello provocó una cantidad inusitada de películas, a partir de los setenta, en las que aparecían violaciones a mujeres. Su reacción es querer “enseñar a la mujer lo que es bueno”, por la fuerza y de la forma más dolorosa posible; primero, para castigarla por ese deseo; segundo, para reafirmar su dominio de la sexualidad femenina; y, por último, para demostrar su hombría (Kaplan, 1998, p. 25).

De las películas examinadas entre mediados de los setenta hasta finales de los ochenta se investiga o menciona el caso de una violación en dos de las cuatro obras objeto de análisis. Dichas cintas son *Superman* (1978) y *Al filo de la noticia* (1987); en el caso del filme protagonizado por el hombre de acero solo se menciona que Lois Lane está investigando

---

<sup>22</sup> La *Femme fatale* apareció durante la Segunda Guerra Mundial, debido a la incorporación de la mujer en la esfera pública. “El cine de Hollywood anterior a esta época no se había caracterizado por presentar heroínas populares fuertes, independientes, seguras de sí mismas, inteligentes o ambiciosas, que dirigieran sus vidas sin la, hasta ese momento al menos, siempre necesaria ayuda y protección masculina” (Álvarez, 2006, p. 82).

una violación. En *Al filo de la noticia*, van un paso más allá y uno de los protagonistas, Tom Grunick, realiza una conmovedora entrevista a una víctima de abusos sexuales.

No obstante, es en otra de las películas de esta etapa donde podemos apreciar de manera más clara lo que denuncian tanto Haskell como Kaplan. Se trata de *Ausencia de malicia*. En ella, Megan Carter no sufre una violación sexual explícitamente, pero sin lugar a dudas la escena lo emula en varios sentidos [Fig. 5]. El hombre que la lleva a cabo es Michael Gallagher (Paul Newman), el cual siente rabia porque una amiga suya se ha suicidado por la mala praxis periodística en la que ha incurrido Carter. En un almacén, de noche y estando la reportera y Gallagher a solas, este la agarra, empuja y presiona contra la pared. Todo ello mientras le susurra al oído. Finalmente, ella acaba en el suelo con la blusa rota mientras él la sigue reteniendo de manera violenta y recorre su cuerpo para explicarle cómo se practica una autopsia.



**Fig. 5:** *Ausencia de malicia* (1981)

Llama la atención que Megan Carter no se oponga a la agresión, porque concibe que se lo merece por haber tomado una decisión en su investigación que ha propiciado el suicidio de una mujer. No obstante, la manera de actuar de Gallagher esconde algo más que rabia por la muerte de su amiga. Según Good (1998), es una forma de castigar la conducta masculinizada de la reportera, que jura, bebe y lleva la iniciativa sexual como un hombre.

El comportamiento de la mujer, “su fuerza, independencia y amenaza al *status quo* se articulan en términos sexuales que evocan la diferencia sexual o, en otras palabras, el miedo a la castración simbólica. Es por ello que hay un temor masculino a perder el control, en el que el principal peligro’ es la mujer, y el sujeto amenazado hace lo posible para restaurar el dominio” (Álvarez, 2006, p. 85).

Lo interesante es el efecto que tiene la escena para el desarrollo de la historia, porque es a raíz de esta cuando definitivamente arranca la relación amorosa entre los protagonistas: “Significantly, Megan and Gallagher begin their romance after the rape scene. His primal violence batters her into submission, redefines her, caveman-style, as his property”<sup>23</sup> (Good, 1998, p. 121). Una vez que ambas partes han recuperado su lugar tradicional como hombre y mujer, siguen adelante en su relación amorosa.

Megan Carter no es el único personaje femenino con rasgos y comportamientos característicos de los varones, en mayor o menor medida todas las reporteras parecen dispuestas a romper cadenas en lo que se refiere a roles de género. El caso más notorio es el de Alicia Clark en *Detrás de la noticia*. Sus anchos trajes, gestos, expresiones malsonantes, comportamientos con sus compañeros... Todo hace que veamos a la redactora-jefa interpretada por Glenn Close como prácticamente un hombre más de la redacción. No obstante, tal y como recoge Osorio de Good, “la película la castiga y humilla en numerosas ocasiones” (Osorio, 2009, p. 378). Una de las escenas donde es más clara esta denuncia ocurre en la parte final del filme. En ella, Henry Hackett intenta parar la rotativa para cambiar una información errónea que *The Sun* iba a publicar. Sin embargo, para Clark ya es demasiado tarde, y prefiere actualizar la información en la edición del día siguiente antes que asumir los gastos que la reimpresión conllevaría. Cuando el entendimiento entre ambos a través de la palabra resulta estéril, se desencadena una pelea física —y bastante cómica— entre ambos. Aunque ninguno se muestra diestro en el cuerpo a cuerpo, “el personaje que sale peor parado es el de Alicia, no sólo porque es la perdedora en el enfrentamiento, sino también porque ella misma resulta la víctima de sus propios intentos de agresión, ya que se

---

<sup>23</sup> Significativamente, Megan y Gallagher empiezan su romance tras la escena de la violación. Esta violencia primaria la coloca bajo la sumisión, la redefine, al estilo del hombre de la caverna, como propiedad masculina (Traducción de Olga Osorio).



cae al suelo cuando intenta dar una patada y se hace daño cuando consigue darle un puñetazo a Henry” (Osorio, 2009, p. 380).

Aunque esta vez la mujer con una manera de actuar masculina no ha sufrido un episodio cercano a una violación, como sí ocurre en *Ausencia de Malicia*, sí ha sido ridiculizada, y en este caso sirve para corregir su comportamiento. Al respecto, podemos añadir una producción más de esta época con un caso similar. Se trata de *Me gustan los líos*, que recuerda en muchos aspectos al cine clásico, sobre todo a la batalla de sexos de *Luna nueva*. Esta vez conocemos a Sabrina Peterson (Julia Roberts) y Peter Bracket (Nick Nolte), periodistas pertenecientes a diferentes periódicos y que compiten por la información de un misterioso accidente de tren. Los dos juegan en el mismo nivel de astucia, lo que lleva a una batalla bastante igualada —no como ocurría con la cinta de 1940, donde Burns era el más pícaro—. No obstante, los engaños que sufre Sabrina suelen tener un matiz sexista ligado. Good (1998) señala diversos episodios humillantes dentro de la película, pero el más significativo es una escena en la que la reportera es mostrada desnuda ante un grupo de jóvenes *boy-scouts* [Fig. 6]. El castigo que sufre tiene similitudes con el sufrido por Alicia Clark en *Detrás de la noticia*: “Both episodes have a sadistic edge; both deliberately subject an ambition female to public embarrassment”<sup>24</sup> (Good, 1998, p. 127).



**Fig. 6:** *Me gustan los líos* (1994)

<sup>24</sup> “Ambos episodios rozan el sadismo; los dos someten deliberadamente a una mujer ambiciosa a la humillación pública” (traducción del autor).

La reportera interpretada por Julia Roberts ostenta el puesto de ser la más sexualizada entre todas sus compañeras mencionadas en este periodo. Todas ellas son objeto de una erotización visual que no se aplica a los varones. De hecho, y pesar de esos rasgos masculinos que de una u otra manera han asimilado, las actrices tienen alguna escena de sexo. Incluso las más frías como Diana Christensen y Alicia Clark. Pero en el caso de Sabrina Peterson con Julia Roberts es especialmente llamativo. De hecho, es un rasgo que apreciamos desde su presentación, a través de un plano de las piernas de ella a la vez que suena de fondo una música sensual y se ralentiza la imagen. Dichos elementos hacen que Sabrina sea desde el primer instante un personaje idealizado y un objeto erótico digno de reclamar la atención masculina [Fig. 7]. Es evidente que la presentación del personaje guarda similitudes con la de Tess Harding en *La mujer del año* [Fig. 1]. “The important first impression both women are supposed to make on the audience is not that of a hard working journalist, but as a woman”<sup>25</sup> (Ehlers, 2006, p. 73), el mismo autor se pregunta si en realidad es un homenaje a las *sob sisters* o es una demostración de que todo sigue igual: “In movies women are still more displayed in their position as an ideal of beauty and sexual desirability than as a person with equally valuable skills”<sup>26</sup> (Ehlers, 2006, p. 73).



**Fig. 7: *Me gustan los líos* (1994)**

<sup>25</sup> La importante primera impresión que provocan las dos mujeres en el público no es como duras periodistas, sino como mujeres (traducción del autor).

<sup>26</sup> En las películas las mujeres todavía son más expuestas en su posición de ideales de belleza y deseo sexual que como personas con habilidades igual de valiosas que las de los hombres (traducción del autor).

La anterior escena ejemplifica otro de los recursos que han sido utilizados de manera recurrente en el cine para hacer de la mujer un espectáculo: su fragmentación. “Los fotogramas que muestran fotos de modelos o de ‘partes’ de modelos nos ofrecen un ejemplo de cómo el cine tradicional deifica el cuerpo de la mujer al fragmentarlo y ofrecerlo a modo de fetiche” (Fernández, 2006, p. 305). La fragmentación es todavía más criticada por otros autores: “Esa segmentación destruye la individualidad, la esencia de la persona, e implica ya de por sí una agresión” (Aguilar Carrasco, 2006, p. 10). Este recurso queda todavía más claro en otra de las escenas [Fig. 8], en este caso Sabrina sale a la pista de baile de una discoteca ante la atenta mirada de Peter, que fija su atención en las piernas de la chica y en la manera en la que un desconocido las recorre sensualmente con su mano.



**Fig. 8:** *Me gustan los líos* (1994)

En este caso Peter no se esconde en su contemplación de la mujer. Sin embargo, un poco antes, y aunque ella no lo sabe, la joven ha sido espiada por su compañero a través de una amplia cerradura [Fig. 9]. Ambos personajes sucumben a ese juego de miradas cruzadas a través de la abertura que separa ambas habitaciones de su hotel. Osorio señala que este es el único momento de la producción de cine periodística de los noventa en la que un hombre recibe un trato como objeto similar al que se somete a las mujeres<sup>27</sup>. Aunque, eso sí, se

---

<sup>27</sup> Osorio aquí solo se refiere a la producción de los noventa, dado que en este punto nos centramos en filmes entre 1960 y los 2000, podríamos añadir el caso antes citado de Tom Grunick en *Al filo de la noticia* [Fig. 4].

lleva a cabo de una manera muy distinta, entre otras cosas porque la escena de Sabina siendo espiada resulta mucho más larga que cuando se nos muestra la espalda descubierta de Peter durante tan solo una fracción de segundo.



**Fig. 9:** *Me gustan los líos* (1994)

Por otro lado, podemos hablar de un rasgo más característico dentro de las relaciones de pareja que se presentan de los setenta hasta la entrada del siglo XXI. Ellos suelen ser notablemente mayores que sus compañeras sentimentales [Anexo 3]. Ocurre en el caso de la última película que hemos analizado, donde vemos a un Nick Nolte que en el momento de rodarse *Me gustan los líos* tenía 53, mientras que Julia Roberts cuando interpretó a Sabrina no tenía todavía los 27. Dos años más tarde, se estrenó *Íntimo y personal*, cuyos protagonistas tienen una diferencia de edad similar; con un Robert Redford que vuelve a ejercer de periodista, pero esta vez con 60 años, mientras que su pareja en la ficción,

Michelle Pfeiffer, contaba ya con 38. Poco más de 20 años se llevan también los protagonistas de *Ausencia de Malicia*, Sally Field (35) y Paul Newman (56) y la pareja formada por Faye Dunaway (35) y William Holden (58) en *Network, un mundo implacable*.

La construcción patriarcal de lo que es una relación heterosexual de “ensueño” se encarga de que, a todos los niveles, también el de la edad, el hombre sea superior a la mujer. La edad, por otra parte, no es una cuestión banal, pues una mayor edad va por lo general unida a más experiencia, más conocimientos, relaciones sentimentales previas, etc. En el caso de las protagonistas femeninas, su juventud está relacionada con su inexperiencia, su virginidad, su dependencia afectiva y económica, su necesidad, en definitiva, de encontrar un hombre mayor que las guíe, las instruya y las proteja (Fernández, 2006, p. 299).

La única excepción a esta regla viene de la mano de Glenn Close, que es infiel a su marido con un compañero de trabajo aparentemente más joven que ella<sup>28</sup>. Pero, tal y como dice Fernández, lo habitual es que los personajes y actores masculinos sean mayores a los femeninos. Además, hay muestras de esa concepción de que edad y experiencia van de la mano. En el caso de *Me gustan los líos*, Peter no tarda ni cinco minutos en darle consejos profesionales que ella no ha pedido, pero, sin embargo, acaban siéndole útiles. Algo parecido se da en el caso de *Ausencia de Malicia*, donde Megan intenta engañar a Gallagher ocultando una grabadora bajo su blusa, un objetivo que no logra porque él es una especie de perro viejo.

Como queda reflejado a través de estas películas, la mujer ha conseguido avanzar en muchos aspectos, especialmente en su capacidad para demostrar que tiene deseos sexuales al igual que los hombres, y aunque esa libertad les ha permitido imitar en muchos aspectos a sus compañeros, se siguen presentando de una manera algo inferior. Las periodistas suelen ser retratadas como inteligentes y, sobre todo, la ambición es un atributo unido a ellas. Sin embargo, siguen siendo recolocadas en su lugar como ocurría en las películas clásicas de cine negro. Para ello, se han desarrollado unos mecanismos más sutiles: personajes femeninos negativos; humillaciones para reconducir el comportamiento masculinizado; la fragmentación del cuerpo femenino por las cámaras; y la notable diferencia de edad son algunos de esos recursos desarrollados en esta época para frenar los

---

<sup>28</sup> En un primer momento, el personaje de Glenn Close estaba pensado para que fuera interpretado por un hombre, seguramente ese sea uno de los motivos por el que Alicia Clark lleva aparejadas características tan masculinas.

avances feministas. En definitiva, bajo la apariencia superficial de una mujer liberada, el cine periodístico sigue ofreciendo una imagen encorsetada de los papeles femeninos en la profesión.

### 3.3. Las periodistas alcanzan los puestos de poder (2000-2015)

La entrada del siglo XXI supone para los personajes femeninos periodistas su definitivo acceso a los puestos de mayor responsabilidad dentro de las redacciones. Todavía el peso del papel masculino al respecto tiene mucha presencia, pero se empieza a perder el miedo a presentar mujeres con mayor rango que varones. En las décadas precedentes ya encontramos ejemplos de estas pioneras, que, aunque su superior es un hombre, ostentan puestos relevantes. Casos de ello son Jane Craig en *Al filo de la noticia*, Diana Christensen en *Network, un mundo implacable* y Alicia Clark en *Detrás de la noticia*, que abre la veda no solo para mostrar trabajadoras con más poder, también con una edad más madura.

En el nuevo siglo, como mujeres de poder y mayores, podemos mencionar a Miranda Priestly<sup>29</sup> en *El diablo viste de Prada* (Frankel, 2006), Cameron Lynne en *La sombra del poder* y Elaine Stein<sup>30</sup> en *Criadas y señoras* (Taylor, 2011). Ninguna de ellas, a excepción de Priestly, son protagonistas de las películas en las que aparecen; pero su inclusión resulta elemental para ampliar el número de personajes femeninos en pantalla [Anexo 5] y cambiar la imagen de la profesional en la sociedad, donde todavía persisten los estereotipos que mantienen que “los varones son mejores directivos que las mujeres, o bien a la creencia de que los rasgos configuradores del perfil directivo ideal se corresponden con aspectos prototípicos de la masculinidad” (Barberá et al, 2000, p. 61).

---

<sup>29</sup> El personaje interpretado por Meryl Streep En *El diablo viste de Prada* está basado en la figura de la editora de *Vogue* Anna Wintour.

<sup>30</sup> Se trata de un personaje que aparece poco en la cinta y, además, es una editora de libros; por lo que no trabaja en un medio de comunicación informativo como el resto de personajes que han aparecido a lo largo de este trabajo, pero hemos considerado de interés incluirla en esta enumeración. Una decisión basada en que es la superior de la protagonista de *Criadas y señoras* y aparece representada como una mujer de poder.

Podemos destacar a Cameron Lynne (Helen Mirren) y Miranda Priestly como las herederas del perfil negativo que hemos subrayado en la etapa anterior. La primera de ellas es la editora del *Washington Globe*. Tiene entre manos un escándalo político que puede ser el mayor trabajo periodístico del año; lo que le hace debatirse entre informar bien y con cautela o publicar y vender periódicos. No obstante, ante la duda, se decanta por los beneficios. Si bien su resultado no es, ni de lejos, tan negativo como el de Alicia Clark, son muchos los rasgos que comparten. El más notorio es que sus puestos hacen a ambas adoptar un comportamiento masculino, en el que destierran cualquier rasgo tradicionalmente considerado femenino. La forma de hablar de Lynne así lo demuestra; como, por ejemplo, cuando investigan a una chica muerta y quiere que su reportero averigüe a quién le practicaba sexo oral e incluso “el color de sus bragas” (Macdonald, 2009).

Por otro lado, Miranda Priestly (Meryl Streep<sup>31</sup>), editora de la revista de moda *Runway* en la que se centra *El diablo viste de Prada*, se presenta más femenina en lo que concierne a sus ropas y expresiones, aunque no en la manera de actuar: déspota y carente de afectividad. Posiblemente estamos hablando de un personaje que representa la influencia de los medios en la sociedad como ninguno otro, masculino o femenino, ha hecho en todas las películas analizadas<sup>32</sup>. La cinta lo deja muy claro, un solo fruncimiento de labios de la editora hace que los diseñadores cambien toda la colección, porque si no le gusta a Miranda, no tiene futuro. Aunque es un personaje sin filtros a la hora de hablar con su personal, no necesita verbalizar su opinión para que la gente actúe. De hecho, el rasgo más masculino del personaje son sus miradas, tal y como se demuestra en su relación con su ayudante Andrea (Ann Hathaway), a la cual critica en molesto silencio por su forma de vestir poco a la moda:

Andy aparece cosificada por ella y por la cámara, en los continuos barridos de su cuerpo que acompañan al movimiento de cabeza de Miranda, y fragmentada cuando la directora fija sus ojos en alguna parte de su atuendo. Esa mirada masculina es en este caso la de

---

<sup>31</sup> El papel de la actriz como Miranda Priestly en *El diablo viste de Prada* supuso su décima nominación al Oscar.

<sup>32</sup> El personaje más similar en este aspecto es el despiadado director de informativos Bill Rorich (Jack Nicholson) en *Al filo de la noticia*. Sin embargo, en el caso de Miranda, su influencia es mucho más evidente no solo dentro de la redacción, también fuera de ella.

Miranda, que representa el poder tradicional, y por tanto lo masculino (Arruabarrena Ubetagoien, 2009, p. 59).

A esta categoría de mujeres maduras con poder podríamos añadir otro personaje interpretado por la oscarizada actriz Meryl Streep: Janine Roth en *Leones por corderos* (Redford, 2007), una reportera de televisión que, a pesar de que goza de una carrera bastante influyente, no forma parte de los personajes con un cargo de responsabilidad como tal; pero sí se engloba dentro de aquellas con un perfil más veterano.

Al respecto, también resulta interesante la situación planteada en *La vida de David Gale*, en la que una joven periodista, Bitsey Bloom (Kate Winslet), trabaja junto a un meritorio<sup>33</sup>. Debe ir en su compañía porque ha sido seleccionada por David Gale (Kevin Spacey) —condenado por asesinato y violación—, para contar su versión de los hechos antes de ser ejecutado. Es el superior de Bloom el que, en una actitud paternalista, no se atreve a dejarla ir sin la compañía de un hombre, el meritorio. Puede que estemos ante una de las últimas protagonistas que soporta la discriminación por su sexo de una manera tan evidente. Bloom todavía convive con comentarios semejantes a los de sus predecesoras, como que el asesino la ha escogido a ella para ser entrevistado porque: “A lo mejor vio tu foto y le gustaste”<sup>34</sup> (Parker, 2003).

Al darle a Britsey Bloom un compañero con menos experiencia que ella y con un rango inferior dentro de la redacción se rompe con los roles tradicionales en los que ellas suelen ser la joven tras un hombre mayor y con experiencia. No es algo que ocurra en *La sombra del poder*, donde ya hemos comentado que la máxima responsable es una mujer, pero en contraposición al personaje de Cameron Lynne, se encuentra Della Frye (Rachel McAdams), una joven que colaborará con Cal McAffrey (Russell Crowe) en una investigación sobre un escándalo político. Al igual que ocurría en *Network, un mundo implacable* —donde él representa el antiguo periodismo y ella la nueva televisión— en *La*

---

<sup>33</sup> Persona que trabaja sin recibir un sueldo con el fin de hacer méritos para conseguir una plaza remunerada.

<sup>34</sup> A diferencia de los señalados en el punto que comprende desde 1960 a los 2000, es una mujer la que pronuncia esta frase con una connotación tan marcadamente machista. Más tarde se confirma que la escogió porque conoce su excelente trabajo. Cabe destacar la capacidad profesional de Bitsey Bloom, porque no cree en la versión que le ofrece David Gale hasta que tiene pruebas evidentes que demuestran su inocencia.



*sombra del poder* los protagonistas son personificaciones del periodismo contemporáneo: por un lado McAffrey, con experiencia, fiel al trabajo de calle y no muy afín a las nuevas tecnologías; mientras que Frye es joven, con ganas de comerse el mundo pero, eso sí, no tan dada a salir de la redacción. Su trabajo es inmediato y limitado a la información que puede obtener a través de la pantalla del ordenador y el teléfono, “però les vivències que experimentarà la condueixen a seguir amb avidesa el cas del que la fan partícip i la converteixen en una peça clau en el desmantellament d’un cas de corrupció política”<sup>35</sup> (Pérez-Portabella Cursó y Gallego Ayala, 2014).

Su edad es uno de los factores para que al principio McAffrey la infravalore, pero también su sexo, tal y como se demuestra en una de las últimas conversaciones que mantienen en la cinta, en la que celebran el fin de su reportaje:

**McAffrey:** Oye, ¿qué edad tienes? ¿Sabes? No me lo digas, me pondría enfermo [en referencia a que conocer su edad le haría sentirse viejo].

**Frye:** Nunca le preguntes la edad a una chica.

**McAffrey:** Es que cuando te veo no veo a una chica, veo a una periodista.

**Frye:** ¡Por fin! [Suspira] (Macdonald, 2009, 102’02).

La última exclamación de Della Frye parece indicar que se sentía menospreciada, y no solo por su menor edad, también por su sexo. Aunque su compañero no es el único que no la toma en serio. En otra de las escenas, Della se atreve a contradecir a un inspector, lo que desencadena que este grite y demuestre quién está por encima de quién. Cal McAffrey sale en defensa de su compañera, lo que hace que el policía cambie de postura. Sabe que en la confrontación con el veterano reportero saldría peor parado.

Las mujeres que alcanzan cargos de mayor responsabilidad en las redacciones lo hacen a costa de desterrar su feminidad. Con ello adoptan muchos de los rasgos y comportamientos tradicionalmente considerados masculinos, algo a lo que sucumben en un intento de no perder el poder. Por otro lado, parece que se empiezan a desterrar las expresiones verbales que separan a ambos sexos, pero eso no quiere decir que estén en igualdad. De hecho, tanto ellos como ellas alimentan este desequilibrio: en la mente de Cal McAffrey perdura la idea de que las mujeres son menos válidas, pero Della Frye no accede a responder su edad

---

<sup>35</sup> Pero las vivencias que experimentará la conducen a seguir con avidez el caso y la convierten en una pieza clave en el desmantelamiento de un caso de corrupción política (traducción del autor).

porque hacer esa pregunta a una mujer es de mala educación. Las diferencias entre sexos dentro del cine de periodistas no se quedan ahí, tal y como analizamos en los siguientes subapartados, el primero sobre la parte emocional de las periodistas y el segundo centrado en la presión estética a la que son sometidas.

### 3.3.1. Las periodistas también lloran

Valentía, madurez y profesionalidad son rasgos muy presentes en la manera en la que las protagonistas se enfrentan a su trabajo en esta etapa. Pero eso no es suficiente, y se nos sigue demostrando que, después de todo, siguen siendo mujeres, y acarrear con todo lo que conlleva consigo esa condición. Lo cual hace que, a lo largo de todas las épocas que hemos analizado, se haya observado a las actrices llorando. Muy significativas resultan las recurrentes escenas de *Al filo de la noticia* en las que Jane Craig aprovecha que está sola para forzarse a llorar y eliminar tensiones. Sin embargo, es con la producción del siglo XXI cuando este rasgo se ha observado con una mayor presencia.

Prácticamente la totalidad de las cintas visionadas dentro de esta etapa nos enseñan a su personaje principal femenino llorando [Fig. 10]. Incluso la fría y despiadada Miranda Priestly (arriba a la derecha) no escapa de mostrar sus emociones, eso sí, es de todas ellas la que lo hace en un entorno más privado, solo ante su ayudante Andrea. Cuando abandona su habitación del hotel, sale como siempre: perfecta. La escena sirve para hacer al personaje más humano: “Descubrimos que es, en realidad, una persona sensible y vulnerable, que adopta esa postura en la vida porque cree que es el único modo de sobrevivir en un mundo de hombres que no la considera a su misma altura por el hecho de ser mujer” (Arruabarrena Ubetagoyen, 2009, p. 60). Por otro lado, el personaje que interpreta Streep en *Leones por corderos* (abajo a la izquierda) llora en la intimidad que le puede ofrecer un taxi circulando por Washington. En cuanto a Kate Winslet en *La vida de David Gale* (arriba a la izquierda) y Rachel McAdams en *La sombra del poder* (abajo a la derecha) no retienen sus lágrimas a pesar de estar en público.



**Fig. 10:** *La vida de David Gale* (2003); *El diablo viste de Prada* (2006); *Leones por corderos* (2007); *La sombra del poder* (2009)

Por el contrario, los reporteros masculinos siguen siendo los fuertes. “No se considera masculino el hecho de que un hombre pueda canalizar sus sentimientos, llorar o contar sus intimidades, constituyendo una limitación para ellos, una forma de reprimir su dolor” (Fernández Pérez, 2011, p. 8). Deben mantenerse inquebrantables para apoyar a sus compañeras [Fig. 11]. En *La vida de David Gale*, la periodista interpretada por Winslet se derrumba psicológicamente al ver en un vídeo la muerte de una mujer, una escena que también observa el joven meritorio que la acompaña. Aunque hasta entonces demostraba que no necesitaba la ayuda del chico, su abrazo resulta consolador. Similar a lo planteado en *La sombra del poder*: Della Frye presencia un asesinato y Cal McAffrey la abraza protectoramente.



**Fig. 11:** *La vida de David Gale* (2003); *La sombra del poder* (2009)

Como podemos ver, no es un rasgo que dependa de la fecha de nacimiento de las protagonistas. Tanto las más jóvenes como las más veteranas se emocionan en pantalla. Teniendo en cuenta lo señalado en puntos anteriores, respecto a que una mayor edad suele ir unida a una mayor fuerza emocional, resulta interesante comprobar cómo estar en la época con una edad media de protagonistas más alta [Anexo 3], no implica que la fragilidad de las mujeres no solo no desaparezca, incluso se intensifique. Sin embargo, sí se aprecia un intento por mostrar a los hombres con más sentimientos que en etapas anteriores, en una búsqueda de equilibrio entre ambos sexos. Por otra parte, hay otro rasgo que ayuda a mostrar a la mujer de una manera más independiente: es en esta etapa donde se producen las únicas cintas de todas las analizadas en las que la periodista no tiene un interés amoroso y, únicamente, anhela aspiraciones profesionales [Anexo 4].

### 3.3.2. El mundo de las nenas y las periodistas

En lo que se refiere a diferencias de género, no podemos obviar la presencia de ficciones, además con mucho éxito, que giran en torno al periodismo y a la vez se introducen en lo que Karlyn (2011) define como *Girl World*<sup>36</sup>. El ejemplo más famoso es la serie *Sexo en Nueva York* (HBO, 1998-2004), y sus posteriores películas estrenadas en 2008 y 2010, el título va directamente ligado con su protagonista: Carrie Bladshaw (Sarah Jessica Parker), columnista para el diario ficticio *The New York Star*. Una ficción que se ha llevado, junto a *Ally McBeal*, el triunfo de haber abanderado en televisión la libertad sexual de la mujer soltera porque: “Offers more complex, innovative, and destabilizing representations of women”<sup>37</sup> (Kim, 2001, p. 320). A pesar de dicho logro, no son pocos los que han criticado la visión frívola que se promueve de la nueva mujer en *Sexo en Nueva York* y, en concreto, de la periodista.

Siguiendo la fórmula de éxito de la serie, *El diablo viste de Prada* da un paso más y toca algunas preocupaciones actuales del feminismo. La revista *Vanity Fair* la define como “un clásico contemporáneo”, y se aventura a catalogarla como la cinta “más feminista del siglo”, por, entre otras cuestiones, su “retrato de la crueldad de la belleza” (Sanguino, 2016). Por el contrario, Ane Arruabarrena (2009), en su investigación sobre la presión estética en el cuerpo femenino, afirma que el mensaje respecto a la frivolidad, la ambición, la pérdida de valores y la soledad en la película es superficial y que, además, Andrea (Anne Hathaway) termina sacrificando su belleza natural por una artificial [Fig. 12]. Y lo hace sin sacrificios y mostrando que a partir de ese cambio de apariencia todo irá a mejor: “En una película que critica la imposición de la perfección física, es contradictorio que se haga creer a las espectadoras que es posible pasar en pocos meses de ser una persona de aspecto descuidado y con nulo interés por la moda a convertirse en un icono de estilo y glamur” (Arruabarrena Ubetagoyen, 2009, p. 59). Asimismo, añade que hay personajes femeninos que muestran “claros indicios de un trastorno alimentario, y sin embargo la película lo trata como algo banal, e incluso crea momentos cómicos al respecto” (p. 60).

---

<sup>36</sup> Traducido como “El mundo de las nenas”, es un término que Karlyn recoge de la película *Chicas malas* (Waters, 2004) y que recopila, de manera cómica y crítica al mismo tiempo, la gran cantidad de normas que debe cumplir una chica para tener éxito. Unas reglas que van desde estar delgada y lucir cada día un *look* distinto hasta la imposibilidad de llevar coleta más de un día a la semana.

<sup>37</sup> “Ofrece una representación de la mujer más compleja, innovadora y desestabilizadora” (traducción del autor).



Fig. 12: *El diablo viste de Prada* (2006)

La presión sobre la imagen no es el único tema relacionado con el feminismo que toca la película. Otro de ellos es la sororidad<sup>38</sup>. En el cambio de imagen y aprendizaje sobre la moda que emprende Andrea, es un hombre homosexual el que la ayuda a que triunfe en su nuevo puesto —a pesar de que la presencia femenina en la redacción es notoriamente superior a la masculina—. Además, la otra ayudante de Miranda, Emily, lucha por la atención de su jefa, en detrimento de Andrea, un juego en el que la protagonista acabará cayendo. “Uno de los conflictos arquetípicos de la Cenicienta es el de la rivalidad que se establece entre ella y otras mujeres que, como nuestra heroína, desean hacerse con el favor del príncipe” (Fernández, 2006, p. 306), solo que en este caso en lugar de un príncipe se trata de una jefa, una muestra más de la masculinidad que lleva aparejada el personaje de Miranda Priestly.

De esta forma, Andrea cada vez se camufla más dentro de la revista y todo lo que ello conlleva, a pesar de que al principio era un mundo que detestaba y por el que únicamente pasaba para conseguir un puesto como periodista en una publicación más afín a sus gustos.

---

<sup>38</sup> “Es este un término de difícil explicación, aunque fundamental en la teoría feminista. Remite a un pacto entre mujeres, similar al que se produce con la fraternidad de los varones. Se trata, en todo caso, de un modelo de relación horizontal; evoca la relación entre hermanas o iguales y apela a la solidaridad entre todas las que componen el sexo femenino” (Menéndez, 2008).

Tal vez, la crítica más evidente que realiza la película se observa en la conversación final de ambas protagonistas:

**Miranda:** Jamás pensé que diría esto, pero veo muchas cosas de mí en ti.

**Andrea:** No creo que yo sea así. Yo no podría haber hecho lo que usted ha hecho a Nigel.

**Miranda:** Pero si ya lo hiciste, a Emily. Si quieres esta vida esas elecciones son necesarias.

**Andrea:** ¿Pero y si no es esto lo que quiero, si no quiero vivir como vive usted?

**Miranda:** No seas ridícula, Andrea. Todo el mundo quiere esto. Todas querrían ser nosotras (Frankel, 2006, 92'56).

Cuando la ayudante repara en las similitudes que comparte con Miranda, no está dispuesta a seguir ese camino y deja *Runway*. “Todas querrían ser como nosotras” (Frankel, 2006), menos Andrea.

El mensaje que nos transmiten ambos personajes, aunque desde posiciones distintas, es común: la Nueva Mujer, independiente y capacitada, corre el riesgo de perder si intenta entrar en la esfera pública en igualdad de condiciones con los hombres. Ya sea porque tenga que adoptar una actitud masculina para abrirse paso, lo que le hará fracasar en su vida personal, o porque su vulnerabilidad y falta de carácter la convertirán en blanco fácil para todo el que quiera aprovecharse de ella (Arruabarrena Ubetagoyen, 2009, p. 61).

*Criadas y señoras* también se acerca al *Girl World*, esta vez durante los años sesenta. Skeeter (Emma Stone) vuelve a su casa en Mississippi con la intención de escribir un libro basado en las historias de sirvientas negras. La protagonista muestra muchas de las características de Andrea en *El diablo viste de Prada*. Al igual que ella, desea hacer de su carrera periodística algo trascendental y ambas huyen de todo lo que se supone que les debería gustar por su sexo. La crítica feminista se hace más evidente en la cinta de 2011, al ofrecernos un personaje dispuesto a romper con los roles de género a pesar del rechazo que ello desencadena en su pequeño pueblo de los años sesenta. El único reproche que se podría dirigir al personaje interpretado por Emma Stone es que su postura no es elegida, sino impuesta; si un chico la hubiera sacado a bailar en la graduación de su instituto, Skeeter se habría convertido en una ama de casa preocupada por su peinado y sus reuniones de amigas.

El recorrido por las periodistas del cine termina con *Spotlight* (McCarthy, 2015), que contra todo pronóstico ganó el Oscar ese año. Un filme basado en hechos reales sobre la investigación en la que el *Boston Globe* destapó los casos de pederastia cometidos durante décadas por curas del estado de Massachussets. El equipo que lo indaga se llama Spotlight,

y está formado por tres hombres y una única mujer, algo motivado principalmente porque se basa en hechos reales. Aunque no están igual representadas, la película logra presentarnos a una periodista, Sacha Pfeiffer (Rachel McAdams<sup>39</sup>), en todos los sentidos. Curiosamente, es la última de las cintas analizadas la que ofrece una profesional a la altura de las muy positivas Hildy Johnson y Tess Harding. No solo recoge muchos de los atributos de ellas, lógicamente se beneficia de los avances obtenidos en la etapa en la que está producida *Spotlight*. Como, por ejemplo, que es una más entre sus compañeros —un mérito que consigue por sus propios esfuerzos— y que su presencia en la cinta no conlleva una historia de amor aparejada.

A su vez, no sucumbe a los aspectos negativos característicos de este periodo: no está demasiado preocupada por su aspecto físico, y a pesar de estar en una redacción predominada por los varones, ha conseguido preservar las características femeninas que se consideran positivas, como su cercanía a la hora de entrevistar a las víctimas de violaciones. Sin embargo, eso no hace que tenga reparos en lanzar la pregunta más comprometida: “¿Es cierto que abusó de niños en su parroquia?” (McCarthy, 2015); y consigue ser la periodista más dura de todas las seleccionadas a partir del nuevo siglo, de hecho, no vemos a Sacha derramar ni una sola lágrima.

El análisis de las cintas por periodos termina con uno de los casos más positivos para la imagen de la periodista, Sacha Pfeiffer. Sin embargo, todavía son notorias las diferencias entre varones y mujeres periodistas. Estas no resultan tan fáciles de observar como en las décadas anteriores, porque cada vez ha sido más políticamente incorrecto verbalizar dicha separación de sexos. Tal vez por ello ha crecido la presión estética sobre ellas en el nuevo siglo. A lo que hay que unir la fragilidad que presentan las periodistas del 2000. Todo ello, no obstante, no hace que se pierdan aspectos muy positivos en este momento, como la ascensión de la mujer en los medios fílmicos, contar con actrices más mayores para dichos papeles y el distanciamiento de la figura de la reportera como interés amoroso de un hombre.

---

<sup>39</sup> El trabajo de la actriz por recrear a la auténtica Sacha Pfeiffer fue tan preciso que consultaba a la verdadera periodista todo tipo de detalles, desde la largura de las uñas y el tipo de joyas que llevaba hasta el tamaño de Post-it que prefería.



#### 4. Estudio de caso: Lois Lane, la periodista de *Superman* (1951-2013)

“Necesito un trabajo que me permita estar al día de lo que pasa en el mundo, en el que la gente no se vuelva a mirarme cuando quiera ir a algún sitio peligroso a hacer preguntas” (Snyder, 2013), esa es la explicación de que Clark Kent decida hacerse corresponsal. El caso de *Superman* no es el único que confirma la estrecha vinculación que los superhéroes mantienen con los medios de comunicación. El alter ego de *Spider-man* (Raimi, 2002-07), Peter Parker, y su profesión como fotógrafo en el *Daily Bugle* es otro de los conocidos casos, al que podríamos añadir, por ejemplo, el de la periodista April O’Neil en *Las tortugas ninjas* (Liebesman, 2014). No obstante, es en la saga de *Superman* donde el componente de ciencia ficción unido a periodismo van más de la mano. Y no solo porque el protagonista sea un reportero, también por su pareja, Lois Lane.

La primera vez que el hombre de acero voló del cómic al cine fue en 1951 con *Superman y los hombres topo*<sup>40</sup> (Sholem, 1951), y la última ha sido durante este año con *La liga de la justicia* (Snyder, 2017). Entre la primera y la última se ha producido un sinnúmero de versiones, tanto en papel como en cine y televisión. Para este estudio se han analizado en especial las cintas que dan origen a cada uno de los reinicios de la saga: La ya mencionada *Superman y los Hombres topo*; *Superman: la película* (Donner, 1978); *Superman Returns* (Singer, 2006); y, por último, *El hombre de acero* (Snyder, 2013).

Todas las versiones cuentan con su propia Lois Lane. La inclusión de este papel femenino —al igual que ocurre en la mayoría de películas de este género— suele ser como interés romántico del protagonista. “A pesar de su caracterización como mujeres fuertes y aguerridas, las periodistas del cine fantástico justifican su existencia como novias o amadas de. En no pocas ocasiones se convierten además en el punto débil del héroe, que pierde parte de su independencia y, por tanto, de su imbatibilidad, al implicarse románticamente” (Osorio, 2009, p. 142).

---

<sup>40</sup> Esta película sirvió de episodio piloto de la primera serie televisiva de acción real del personaje: *Las aventuras de Superman*. La ficción contó con un total de seis temporadas y tuvo que ser interrumpida por el suicidio de su protagonista, George Reeves.

No obstante, Lois Lane ha gozado de ser una de ‘las novias de’ con más peso y personalidad de todas. Una reportera intrépida, obstinada, atractiva y con un cierto humor mordaz son los rasgos que más han perdurado en las distintas versiones. La primera de ellas en el cine, interpretada por Phyllis Coates, es probablemente una de las menos recordada<sup>41</sup>. Sin embargo, ya comienza a asentar las bases para las sucesoras. En este caso, la reportera del *Daily Planet* no tiene un peso significativo en la trama, de hecho, su presencia en pantalla es bastante reducida. Aunque tiene ciertas pinceladas de valentía, Lois se convierte enseguida en una víctima que grita para que Superman acuda en su rescate. Obviamente, es fácil que cuando el protagonista se enfunda las mayas, toda la atención recaiga sobre él, pero Lois ni siquiera destaca como periodista en presencia de Clark Kent. Por ejemplo, cuando ambos investigan la muerte de un vigilante de un pozo petrolífero, la periodista acepta la explicación más fácil sin plantearse si puede haber algo más. Será Kent el que decida continuar con las pesquisas.

En consecuencia, Lois Lane no encuentra un espacio en el que destacar en la obra de 1951, algo que cambia en 1978 con el *reboot*<sup>42</sup> de la franquicia. Esta vez, se decide explotar mucho más el lado de Clark Kent como un ser torpe y retraído. Su identidad no solo es escondida tras unas gafas y una caracola en el flequillo, la diferencia de personalidad con su alter ego, Superman, se convierte en la mejor máscara del periodista. Es ahí donde Lois Lane, interpretada esta vez por Margot Kidder, encuentra su lugar, convirtiéndose en una profesional con más garra que su compañero. Muchas son las características positivas que hacen de esta interpretación de la reportera una de las más recordadas: su vocación como periodista viene desde niña, ambición, carácter, sentido del humor, un cierto toque de descaro y arrogancia... incluso su empoderamiento en el terreno sexual. Todos ellos son rasgos muy frecuentes en las periodistas cinematográficas de los setenta, tal y como hemos visto anteriormente.

---

<sup>41</sup> En general el filme no ha perdurado en la memoria colectiva, posiblemente debido a los escasos recursos en materia de efectos especiales de la época. Eso unido a que se trata de una versión del personaje todavía poco desarrollada y poco similar a la imagen que tenemos de él hoy en día.

<sup>42</sup> Reinicio.

No obstante, el comportamiento desinhibido de Lois le perjudica como profesional. Eso si tenemos en cuenta uno de los encuentros con Superman, donde este acude en calidad de entrevistado, y ella no duda en hacer insinuaciones referentes al tamaño de su miembro o cuestiones sobre el color de su ropa interior. A la poca ética profesional hay que sumarle las constantes faltas ortográficas que tiene Lane, unas dudas que solventa con la ayuda del fotógrafo, Jimmy Olsen. Podemos decir que la adaptación de 1978 supone un gran paso para el personaje femenino porque se le dota de presencia y personalidad. Sin embargo, como periodista todavía tiene importantes y llamativas lagunas.

En las siguientes entregas, Lois Lane gana en profesionalidad. Es algo que podemos observar en televisión con Terri Hatcher en *Lois y Clark: Las nuevas aventuras de Superman* (ABC, 1993-1997) y Erica Durance en *Smallville* (The WB, 2001-2011). La vuelta al cine en 2006 en *Superman Returns* lo confirma. La actriz Kate Bosworth es la encargada de dar vida a Lois Lane en esta ocasión, que ofrece un personaje menos descarado, y en consecuencia menos sensacionalista, que el de Margot Kidder. Además, puede presumir de tener un premio Pulitzer en su estantería. Incluso se le intenta quitar el estigma de doncella en apuros concediéndole ciertas escenas heroicas de cortesía, donde la vemos rescatando al superhéroe de ahogarse [Fig. 13].



**Fig. 13: *Superman Returns* (2006)**

A pesar de todo, Lois Lane todavía tiene que luchar con la alargada sombra de Superman. Su vida, tanto personal como profesional, gira en torno a él. De hecho, el Pulitzer que consigue es por un artículo titulado: *¿Por qué el mundo no necesita a Superman?* Cuando parece que Lois consigue librarse del hombre con capa —difícil porque en esta película ambos tienen un hijo en común— este regresa de su exilio por el universo y la reportera es incapaz de disimular el efecto que ejerce sobre ella, que pierde el conocimiento dejando atrás la fuerza con la que intentaban caracterizarla [Fig. 14]. Además, ante el regreso del hombre de acero, su superior le aparta de cualquiera otra investigación porque “todos los medios tienen a una atractiva periodista esperando a Superman” (Singer, 2006).



**Fig. 14:** *Superman Returns* (2006)

Por todo ello, *Superman Returns* presenta a una Lois Lane más profesional que en la cinta de 1978, pero menos desarrollada y sugerente como personaje. Una tendencia que continúa en *El hombre de acero*; en la que Amy Adams fue la elegida para ser la reportera. Igual que la anterior, vuelve a tener un Pulitzer en su poder —ahora por un artículo que no tiene nada que ver con el kryptoniano—. Es una reportera aún más valorada que su predecesora, incluso los elogios a su atractivo físico por parte de compañeros y superiores dejan paso a valoraciones estrictamente en el ámbito profesional. Su olfato periodístico es envidiable, algo que ya ocurría con Kate Bosworth, y es capaz de detectar la noticia donde otros ni la intuyen. Aun con todo, sus fortalezas dentro del Daily Planet no son suficientes. Así lo denunció en una entrevista la actriz Margot Kidder a *HeyUGuys*: “They took one of the

best American actresses' around, Amy Adams, and didn't give her anything to do! ¿I mean, how stupid is that? They made her what used to be, the girlfriend, which kind of ended in the 60s with women's rights"<sup>43</sup> (Kidder, 2016).

Los motivos para las declaraciones de la antigua Lois Lane sobre la actual es que la interpretada por Amy Adams, a pesar de estar muy presente en el largometraje, no es un personaje suficientemente desarrollado y resulta poco visible tras la figura de Superman. La mayoría de críticos coinciden con Kidder, como por ejemplo Jordi Costa de *El País*: "La película peca de grandilocuente y vacía de todo poder de seducción a personajes tan emblemáticos como Lois Lane" (Costa, 2013). Algo en lo que coincidieron otras cabeceras como *La Razón* o *ABC*, esta última afirmó que la reportera aparece "hipnotizada por la 'S'"<sup>44</sup> (Rodríguez Marchante, 2013).



**Fig. 15: *Batman v Superman: El amanecer de la justicia* (2016)**

<sup>43</sup> Cogieron a una de las mejores actrices americanas actuales, Amy Adams, ¡y no le dieron nada que hacer! Quiero decir, ¿no es estúpido? La han convertido en lo que solía ser, la novia; algo que, de algún modo, terminó en los 60 con los derechos de las mujeres" (traducción del autor).

<sup>44</sup> En referencia a la enorme 'S' que luce Superman en su traje.

A la falta de profundidad de Lois en esta nueva saga hay que sumar el imán que tiene para los problemas. Aunque en ocasiones intenta protagonizar escenas heroicas, sus acciones no llegan a buen término, e incluso la convierten en una víctima que necesita ser rescatada. El caso más evidente está en *Batman v Superman: El amanecer de la justicia* (Snyder, 2016), cuando Lane intenta sacar de un pozo un arma, pero termina perdiendo el conocimiento bajo el agua y su novio, Superman, tendrá que acudir en su rescate [Fig. 15].

Como rasgo positivo podríamos indicar que en la saga actual del universo de comics DC se nos muestra a un Superman más frágil emocionalmente. Además, aunque en la historia no se hace referencia a ello, Amy Adams y Henry Cavill (Clark Kent) tienen una diferencia de edad de casi diez años, siendo la actriz mayor. Se confirma que en el nuevo siglo se empieza a perder el miedo a formar parejas románticas en las que ellas sean mayores. Incluso se plantean escenas en las que Lois sirve de apoyo emocional a su pareja y no a la inversa [Fig. 16].

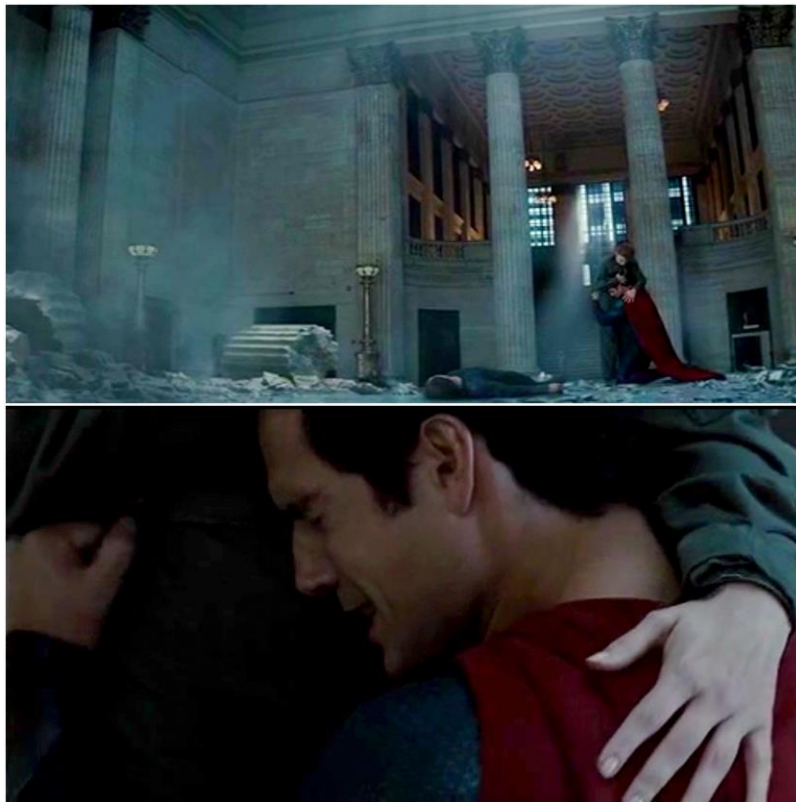


Fig. 16: *El hombre de acero* (2013)

Dado que la de *Superman* es una historia adaptada una y otra vez en el cine, las diferentes versiones de Lois Lane sirven para ejemplificar la evolución del papel femenino de la periodista en Hollywood y para confirmar muchas de las conclusiones extraídas del análisis de los personajes femeninos. Aunque en 1978 con *Superman: la película* consiguió convertirse en un icono por su lucha de la igualdad en el trabajo —similar a otros más potentes de la época como la princesa Leia en *Star Wars* (Lucas, 1977)—, a medida que ha pasado las producciones se ha desarrollado menos como personaje. Sin embargo, en la redacción se ha difundido una imagen profesional cada vez más positiva, indudablemente superior a la de Clark Kent. Aunque eso no basta para convertirlo en un personaje atractivo, solo hay que remitirse a la frase que la protagonista de *Crepúsculo*, Bella Swan, dirige a su pareja en la ficción, Edward Cullen, para que este la convierta en vampiro: “No quiero ser siempre Lois Lane, también quiero ser Superman” (Hardwicke, 2008).

## 5. Conclusiones

El cine de periodistas ha sido tan prolífico que resulta complicado definir sus características. Sin embargo, sí que se han construido una serie de estereotipos alrededor del reportero. El principal es que han sido mostrados como profesionales obsesionados con sus empleos, motivo por el cual la mayoría no están casados ni tienen hijos, algo que es independiente del sexo del protagonista. Sin embargo, no lo es tanto su visión como un personaje positivo o negativo, cuestión en la que las mujeres han salido más perjudicadas. Ellas, en más de una ocasión, justifican su aparición por su función de antagonistas.

Sin lugar a duda, la ambición es el rasgo en común que más han caracterizado a las periodistas de las películas seleccionadas. Sus ansias por ascender en ocasiones las han empujado a cometer importantes errores profesionales, pero, al mismo tiempo, resultan imprescindibles para destacar en las redacciones fílmicas. Profesionalidad, valentía y descaro han sido otros de los atributos más detectados en ellas. Por otra parte, su condición de periodistas no las exime de ser mitificadas y convertidas en objetos que funcionan para satisfacer la mirada masculina. La cámara ha sido una de las principales vías para conseguir

dicho objetivo, gracias a técnicas como la fragmentación del cuerpo femenino. No obstante, este es un rasgo que, con el paso del tiempo, parece haber perdido fuerza en el cine de periodistas.

En lo que concierne al entorno de las reporteras, los años han llevado a normalizar la presencia de las mujeres en las redacciones fílmicas. Muestra de ello es que, paulatinamente, han ido desapareciendo las referencias que insinúan que son inferiores por ser mujeres. El tiempo no ha sido lo único que ha puesto en su lugar a las periodistas, ellas mismas han debido adoptar características y comportamientos tradicionalmente asignados a los hombres para poder ascender.

Evidentemente, se ha podido comprobar cómo la realidad social repercute en la lucha por igualdad de sexos dentro del séptimo arte. Se ha observado con el ‘Cine de mujeres’ de los cuarenta y, especialmente, con la revolución sexual de los años sesenta, que llevó a una notable liberación de la mujer periodista en Hollywood. Asimismo, la espectacularización de la televisión o la llegada de los sistemas digitales a las redacciones también han influido en la construcción de los personajes femeninos y su relación con el resto de compañeros.

Todos estos cambios hacen que en este trabajo hayamos establecido tres etapas, atendiendo a los rasgos comunes de cada momento. La primera de ellas comprende de los años cuarenta hasta los sesenta, y se caracteriza por presentar ejemplos muy positivos para la imagen de la periodista. A continuación, de los sesenta hasta la llegada del nuevo milenio, se produce una gran diversidad de periodistas en el cine, donde llama la atención la proliferación de algunas con un perfil negativo. La última de las etapas se inicia en el 2000 y se prolonga hasta la actualidad, y de ella hemos querido resaltar el desarrollo de personajes femeninos con poder y su desligamiento de tramas amorosas.

Por último, el estudio de caso sobre Lois Lane en *Superman* ha servido para concretar, en un solo personaje, los cambios generales experimentados por la mujer periodista en el cine. A grandes rasgos, dicha evolución podríamos considerarla positiva, por lo menos en lo que concierne al ámbito periodístico. Sin embargo, como personaje y como mujer, todavía son muchos los aspectos que se deben equilibrar en la balanza de sexos. Uno de esos frentes pendientes es mejorar los resultados frente al test de Bechdel [Anexo 5] a través de la



inclusión de más personajes femeninos, con diálogos entre ellos y que muestren aspiraciones más allá de los hombres. En conclusión, la imagen de la mujer periodista en el cine ha evolucionado positivamente desde los años cuarenta hasta la actualidad, pero aún quedan muchos aspectos en los que sigue ligada a las limitaciones de su papel tradicional y su dependencia de la mirada masculina.

## 6. Bibliografía

- Aguilar Carrasco, P. (2006). Una mirada crítica sobre el cine español. *Labrys. Revista digital de estudios feministas*.
- Álvarez, E. (2006). Más allá del placer visual: La fascinación subversiva de la Femme Fatale para la mujer espectadora. En: M. C. Rodríguez, *Diosas del Celuloide, arquetipos de género en el cine clásico* (págs. 69-92). Madrid: Jaguar.
- Arruabarrena Ubetagoyen, A. (2009). Re/construyendo a la nueva mujer. Presión estética sobre el cuerpo femenino en la actualidad. Un análisis fílmico. *In Investigación y género, avance en las distintas áreas de conocimiento: I Congreso Universitario Andaluz Investigación y Género, [libro de actas]. Facultad de Ciencias del Trabajo de la Universidad de Sevilla, 17 y 18 de junio de 2009* (págs. 45-67). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Asociación de la Prensa de Madrid. (2016). *Informe Anual de la Profesión Periodística 2016*. Madrid.
- Austin, C. *Pressing Issues: Fictional Women Journalists in American Film*. M.A. Thesis, Department of American Studies, Notre Dame, Indiana: Graduate School of the University of Notre Dame, 1996, 164.
- Barberá, E., Sarrió, M., y Ramos, A. (2000). *Mujeres directivas: Promoción profesional en España y en el Reino Unido* (Vol.2). Valencia: Institut Universitari d'Estudis de la Dona, Universitat de València.
- Bunyol, J. M. (2017). *Historias de portada, 50 películas esenciales sobre periodismo*. Barcelona: UOC.
- Costa, J. (21 de 06 de 2013). Evangelio de hierro. *El País*. Obtenido de [https://elpais.com/cultura/2013/06/20/actualidad/1371746868\\_757153.html](https://elpais.com/cultura/2013/06/20/actualidad/1371746868_757153.html)
- Courson, M. (1976). *The newspaper movies: an analysis of the rise and decline of the news gatherer as a hero in american motion pictures, 1900-1974*. Hawaii: University of Hawaii.
- DC Comics & Warner Brothers (2005). *Being Lois Lane*. U.S.A. Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=0Y95t8bAleo&t=61s>
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*. (S.I. Recuero, Trad). Madrid: Ediciones Cátedra.

- Detman, L. (1993). Negotiating the woman of Broadcast News. *Studies in Symbolic Interaction, 15*, 3-14.
- Echart, P. (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra.
- Ehlers, W. (2006). "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*. University of Canterbury.
- Fernández, C. (2006). Orígenes y configuración clásica del arquetipo de 'La Cenicienta'. En: M. C. Rodríguez, *Diosas del celuloide, arquetipos de género en el cine clásico* (págs. 284-315). Madrid: Cátedra.
- Fernández, M. M. (2008). Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine. *Estudio sobre el mensaje periodístico, 14*, 505-526.
- González Suárez, L. (2003). *Al filo de la noticia: la imagen del periodista en el cine*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- Good, H. (1998). *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies*. Lanham: Scarecrow Press.
- Haskell, M. (1973). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Nueva York: Holt, Rinehart y Winston.
- Hernández, A. G., y Simons, B. C. (2014). Reconceptualización de la sexualidad masculina y femenina en los albores del nuevo siglo. *Revista Sexología y Sociedad 10(27)*, 9-15.
- Hernández, F. A., y Jiménez, B. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta, 14(3)*, 6-21.
- Kaplan, A. (1998). *Las mujeres y el cine a ambos lados de la cámara*. (M. L. Rodríguez, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Karlynn, K. R. (2011). *Unruly Girls, Unrepentant Mothers: Redefining Feminism on Screen*. University of Texas Press.
- Kidder, M. (31 de 08 de 2016). Exclusive Interview: Margot Kidder on *Superman*, the firing of Richard Donner and appearing in the DC TV universe. (T. Alexander, Entrevistador) HeyUGuys. Obtenido de <https://www.heyuguy.com/exclusive-interview-margot-kidder-on-superman/>

- Kim, L. (2001). Sex and the single girl in postfeminism: The F word on television. *Television & New Media*, 319-334.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. (S. I. Recuero, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Laviana, J. C. (1996). *Los chicos de la prensa*. Madrid: Nickel Odeón Dos.
- Menéndez, M. I. (2008). *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión* (Vol. 7). Palma: Universitat Illes Balears.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*(16), 6-18.
- Osorio, O. (2009). *La imagen de la periodista profesional en el cine de ficción de 1990 a 1999*. La Coruña: Universidad de La Coruña.
- Parrondo Coppel, E. (2007). La mujer en el cine gótico: Rebeca (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940). *Secuencias*(25), 79-92.
- Peña-Fernández, S., y Lazcano-Arrillaga, I. (2017). Alexander Black's Miss Jerry (1894). A journalist in the prehistory of cinema. *Communication & Society*, 30(3), 61-73.
- Pérez-Portabella Cursó, M., y Gallego Ayala, J. (2014). *Anàlisi de la representació de la dona periodista al cinema del segle XXI*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Requeijo, P. (2013). El profesional de los medios en el cine de los últimos años. *Vivat Academia*, 15(122), 54-79.
- Requeijo, P. (2014). La ilusión de ruptura de los Roles de Género en las películas de Howard Hawks. *Historia y Comunicación Social*, 341-353.
- Rodríguez Fernández, M. C. (2006). *Diosas del celuloide, Arquetipos de género en el cine clásico*. Madrid: Ediciones jaguar.
- Rodríguez Marchante, O. (21 de 06 de 2013). Crítica de «El hombre de acero»: entre Superman y E.T. *ABC*. Obtenido de <http://hoycinema.abc.es/noticias-cine/20130621/critica-hombre-acero-entre-657707.html>
- Sánchez Noriega, J. L. (2002). *Historia del cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sánchez, R. (29 de 02 de 2016). Casi la mitad de las premiadas a mejor película en los Oscar no supera el test de Bechde. Madrid. Obtenido de [http://www.eldiario.es/cultura/feminismo/premiadas-pelicula-Oscar-superan-Bechdel\\_0\\_489601645.html](http://www.eldiario.es/cultura/feminismo/premiadas-pelicula-Oscar-superan-Bechdel_0_489601645.html)

Sanguino, J. (1 de febrero de 2016). *¿Es 'El diablo viste de Prada' la película más feminista del siglo?* Obtenido de Vanity Fair:

<http://www.revistavanityfair.es/actualidad/cine/articulos/diablo-viste-prada-aniversario-decimo-meryl-streep-anne-hathaway-emily-blunt/21775>

Tadeo, J. (24 de abril de 2012). *ecartelera*. Obtenido de

<https://www.ecartelera.com/noticias/10586/tal-como-eramos-streisand-redford-ni-contigo-ni-sin-ti/>

Valencia, O. B., García, C. C., González, M., Arratibel, A., Fernández, S. P., y Dasilva, J. (2010). “El perfil de los periodistas en el cine: tópicos agigantados”. En: *Intercom-Revista Brasileira de Ciências de Comunicação*, 33(1), 145-167.

Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas: cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.

## 7. Anexos

### 7.1. Filmografía

- Avnet, J. (1996). *Up Close & Personal (Íntimo y personal)*. USA.
- Black, A. (1984). *Miss Jerry*. USA.
- Brooks, J. L. (1987). *Broadcast News (Al filo de a noticia)*. USA.
- Capra, F. (1934). *It Happened One Night (Sucedió una noche)*. USA.
- Capra, F. (1941). *Meet John Doe (Juan Nadie)*. USA.
- Craven, W. (1996). *Scream (Scream: vigila quién llama)*. USA.
- Cukor, G. (1940). *The Philadelphia Story (Historias de Filadelfia)*. USA
- Donner, R. (1978). *Superman: The Movie (Superman: la película)*. USA.
- Ford, J. (1962). *The Man Who Shot Liberty Valance (El hombre que mató a Liberty Valance)*. USA.
- Frankel, D. (2006). *The Devil Wears Prada (El diablo viste de Prada)*. USA.
- Hardwicke, C. (2008). *Twilight (Crepúsculo)*. USA.
- Hawks, H. (1940). *His Girl Friday (Luna nueva)*. USA.
- Hitchcock, A. (1940). *Rebecca (Rebeca)*. USA.
- Howard, R. (1994). *The Paper (Detrás de la noticia)*. USA.
- King, M. P. (2008). *Sex and the City: The Movie (Sexo en Nueva York: la película)*. USA.
- King, M. P. (2010). *Sex and the City 2 (Sexo en Nueva York 2)*. USA.
- Leisen, M. (1944). *Lady in The Dark (Una mujer en la penumbra)*. USA.
- Liebesman, J. (2014). *Teenage Mutant Ninja Turtles (Tortugas Ninja)*. USA
- Lumet, S. (1976). *Network (Network: un mundo implacable)*. USA.

- Macdonald, K. (2009). *State of Play (La sombra del poder)*. USA.
- Mann, A., y Walters, C. (1960). *Cimarron (Cimarrón)*. USA.
- McCarthy, T. (2015). *Spotlight*. USA.
- Ortega, K. (1992). *Newsies (La pandilla)*. USA.
- Pakula, A. J. (1976). *All the President's Men (Todos los hombres del presidente)*. USA.
- Parker, A. (2003). *The life of David Gale (La vida de David Gale)*. USA.
- Pollack, S. (1973). *The Way We Were (Tal como éramos)*. USA.
- Pollack, S. (1981). *Absence of Malice (Ausencia de malicia)*. USA.
- Raimi, S. (2002). *Spider-Man*. USA
- Redford, R. (2007). *Lions for Lambs (Leones por corderos)*. USA.
- Seaton, G. (1958). *The Teacher's Pet (Enséñame a querer)*. USA.
- Sholem, L. (1951). *Superman and the Mole-Men (Superman y los hombres topo)*. USA.
- Shyer, C. (1994). *I Love Trouble (Me gustan los líos)*. USA.
- Singer, B. (2006). *Superman Returns*. USA.
- Snyder, Z. (2013). *Man of Steel (El hombre de acero)*. USA.
- Snyder, Z. (2016). *Batman v Superman: Dawn of Justice (Batman v Superman: El amanecer de la justicia)*. USA.
- Snyder, Z. (2017). *Justice League (La liga de la justicia)*. USA.
- Stevens, G. (1942). *Woman of the Year (La mujer del año)*. USA.
- Stiller. (1916). *Kärlek och journalistik (Amor y periodismo)*. Suecia.
- Taylor, T. (2011). *The Help (Criadas y señoras)*. USA.
- Waters, M. (2004). *Mean Girls (Chicas malas)*. USA.
- Wellman, W. A. (1937). *Nothing Sacred (La reina de Nueva York)*. USA.

## 7.2. Tabla 1: Personajes analizados y sus características

Película	Personaje	Actriz	Edad	Cargo	Historia de amor	Hijos
<i>Luna nueva</i>	Hildy Johnson	Rosalind Russell	33	Redactora en periódico	Sí	No
<i>Juan Nadie</i>	Ann Mitchell	Barbara Stanwyck,	34	Columnista en periódico	Sí	No
<i>La mujer del año</i>	Tess Harding	Katharine Hepburn	35	Columnista en periódico	Sí	No
<i>Superman y los hombres topo</i>	Lois Lane	Phyllis Coates	24	Redactora en periódico	Sí	No
<i>Enséñame a querer</i>	Erica Stone	Doris Day	36	Profesora universitaria	Sí	No
<i>Tal como éramos</i>	Katie Morosky	Barbara Streisand	31	Redactora en radio y activista política	Sí	Sí
<i>Network, un mundo implacable</i>	Diana Christensen	Faye Dunaway	35	Encargada departamento programación en canal TV	Sí	No
<i>Superman: La película</i>	Lois Lane	Margot Kidder	30	Redactora en periódico	Sí	No
<i>Ausencia de Malicia</i>	Megan Carter	Sally Field	35	Redactora de periódico	Sí	No
<i>Al filo de la noticia</i>	Jane Craig	Holly Hunter	29	Productora ejecutiva/jefa de redacción en canal TV	Sí	No
<i>Detrás de la noticia</i>	Alicia Clark	Glenn Close	47	Redactora jefa-gerente	Sí	No
	Martha Hackett	Marisa Tomei	30	Redactora en periódico	Sí	Sí
<i>Me gustan los líos</i>	Sabrina Peterson	Julia Roberts	27	Redactora en periódico	Sí	No
<i>La vida de David Gale</i>	Bitsey Bloom	Kate Winslet	28	Redactora en revista	No	No
<i>El diablo viste de Prada</i>	Andrea Sachs	Anne Hathaway	24	Secretaria en revista	Sí	No
	Miranda Priestly	Meryl Streep	57	Directora revista	Sí	Sí
<i>Superman Returns</i>	Lois Lane	Kate Bosworth	23	Redactora en periódico	Sí	Sí
<i>Leones por corderos</i>	Janine Roth	Meryl Streep	58	Redactora en canal televisión	No	No
<i>La sombra del poder</i>	Della Frye	Rachel McAdams	31	Redactora en versión digital de periódico	No	No
	Cameron Lynne	Helen Mirren	64	Directora de periódico	No	No
<i>Criadas y señoras</i>	Skeeter Phelan	Emma Stone	23	Redactora y escritora	Sí	No
<i>El hombre de acero</i>	Lois Lane	Amy Adams	39	Redactora en periódico	Sí	No
<i>Spotlight</i>	Sacha Pfeiffer	Rachel McAdams	37	Redactora en periódico	No	No



### 7.3. Tabla 2: Edades de los protagonistas

Película	Personaje	Edad	Personaje	Edad
<i>Luna nueva</i>	Hildy Johnson	33	Walter Burns*	36
<i>Juan Nadie</i>	Ann Mitchell	34	John Doe	40
<i>La mujer del año</i>	Tess Harding	35	Sam Craig*	42
<i>Superman y los hombres topo</i>	Lois Lane	24	Clark Kent*	37
<i>Enséñame a querer</i>	Erica Stone	36	James Gallagher*	57
<i>Tal como éramos</i>	Katie Morosky	31	Hubbell Gardiner*	37
<i>Network, un mundo implacable</i>	Diana Christensen	35	Max Schumacher*	58
<i>Superman: La película</i>	Lois Lane	30	Clark Kent*	26
<i>Ausencia de Malicia</i>	Megan Carter	35	Michael Gallagher	56
<i>Al filo de la noticia</i>	Jane Craig	29	Tom Grunick*	37
			Aaron Altman*	40
<i>Detrás de la noticia</i>	Alicia Clark	47	Henry Hackett*	40
	Martha Hackett	30		
<i>Me gustan los líos</i>	Sabrina Peterson	27	Peter Brackett*	53
<i>La vida de David Gale</i>	Bitsey Bloom	28	David Gale	44
<i>El diablo viste de Prada</i>	Andrea Sachs	24	-----	-----
	Miranda Priestly	57		
<i>Superman Returns</i>	Lois Lane	23	Clark Kent*	27
<i>Leones por corderos</i>	Janine Roth	58	Stephen Malley	71
			Jasper Irving	45
<i>La sombra del poder</i>	Della Frye	31	Cal McAffrey*	45
	Cameron Lynne	64	Stephen Collins	37
<i>Criadas y señoras</i>	Skeeter Phelan	23	-----	-----
<i>El hombre de acero</i>	Lois Lane	39	Clark Kent*	30
<i>Spotlight</i>	Sacha Pfeiffer	37	Michael Rezendes*	48

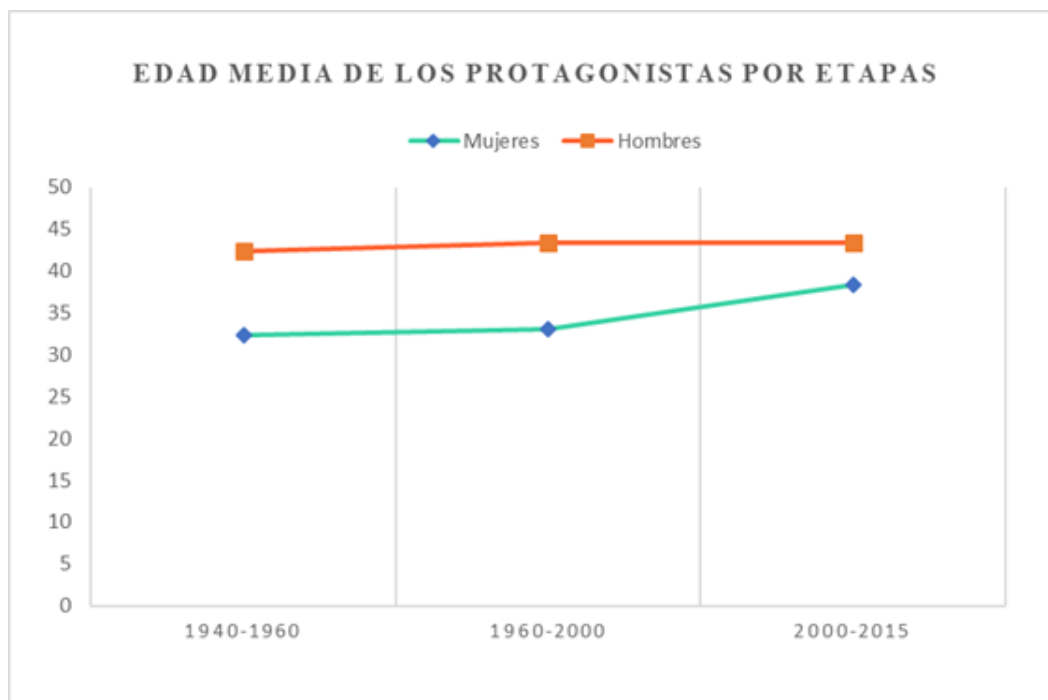
-Los personajes masculinos que son periodistas aparecen con un asterisco (\*) junto al nombre.

-Los que no son periodistas, han sido incluidos en la tabla por ser protagonistas de las películas.

-Las edades que constan son las de los actores y actrices en el momento del estreno de sus respectivas películas.

### 7.3.1. Edades medias de los protagonistas por etapas

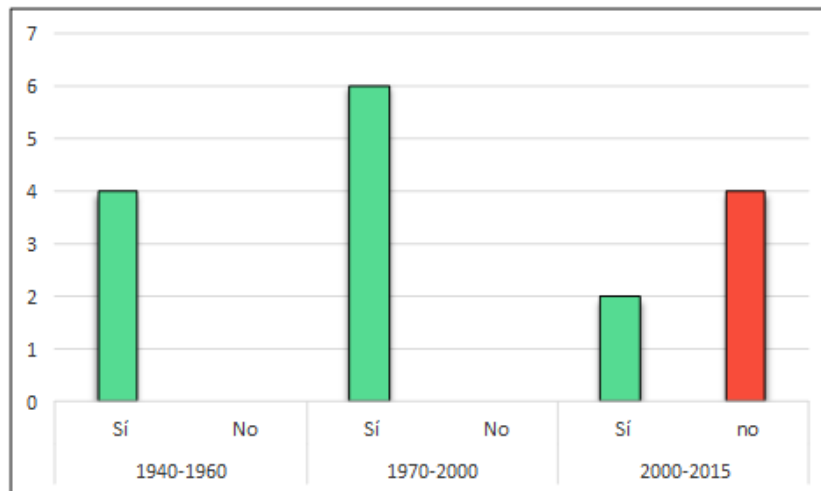
Etapas	Mujeres	Hombres
1940-1960	32,4	42,4
1960-2000	33	43,375
2000-2015	38,4	43,375
Total	35,22	43,14



La edad media de los protagonistas masculinos en las películas seleccionadas se mantiene estable, más o menos, con datos superiores a los 40 años. Por su parte, las cifras de las mujeres crecen menos de un punto entre 1940 y los 2000. Es durante el siglo XXI cuando la edad media de las mujeres experimenta un notable aumento de más de cinco años respecto a la etapa precedente. Sin embargo, estos datos se consiguen con un enorme contraste entre las edades más elevadas de las mujeres (llegando hasta los 64 años en el caso de Cameron Lynne) frente a los de más jóvenes de todas las etapas (una de ellas es Skeeter Phelan con 23 años). Además, es reseñable que la diferencia entre ambos sexos es cada vez menor.

### 7.4. Historias de amor en las películas analizadas

Hemos querido reparar también en la cantidad de películas analizadas que introducen una historia de amor en su argumento. Se ha podido observar que en absolutamente todos los títulos entre 1940 y el año 2000 sus protagonistas femeninas viven un romance. Sin embargo, esta característica se rompe con el nuevo siglo, donde algunas películas de la época han decidido eliminar dicho componente. Las cuatro películas que no lo cumplen y que aparecen representadas en el gráfico son: *La vida de David Gale*, *Leones por corderos*, *La sombra del poder* y *Spotlight*. Todas ellas son cintas en las que el periodismo y el proceso de investigación son el elemento central de la trama. La proliferación de filmes en los que la periodista no es el interés amoroso supone un avance, pues las muestra como sujetos con sus propias aspiraciones y más independientes de la figura del hombre.



## 7.5. Test de Bechdel aplicado a las películas analizadas

El test de Bechdel recibe su nombre de su creadora, la autora de comics Alison Bechdel. En una de sus viñetas, publicada en los años ochenta, titulada *Dykes to watch out for* (Unas bollos de cuidado), enumera una serie de reglas que sirven para conocer la brecha de género en las películas [Fig. 17]. En ella una mujer le comenta a su amiga que ella solo ve una película si cumple una serie de requisitos: 1) deben aparecer al menos dos personajes femeninos; 2) esos dos personajes tienen que mantener una conversación en algún momento de la obra; 3) y que, además, hablen de algo que no tenga que ver con un hombre. Más tarde, se ha añadido otra cuarta norma: 4) esos dos únicos caracteres femeninos deben tener nombre propio.



Fig. 17: Tira cómica de Alison Bechdel

El test no se considera un método científico, de hecho, parte de un chiste cómico. Sin embargo, y aunque muchos cuestionan su validez, es frecuente que se aplique a las películas. Sobre todo, porque hay una gran cantidad de filmes populares que no aprueban

ante Bechdel. Entre ellos: la trilogía original de *Star Wars*, *Regreso al futuro*, *Pulp fiction* y algunas más modernas como la oscarizada *Avatar*.

Nosotros hemos querido aplicar esas cuatro normas a las 20 películas seleccionadas. Los resultados de las tres etapas se mueven, más o menos, en los mismos niveles. Sin embargo, llama la atención que en la época clásica (1940-1960) encontremos tantas cintas que cumplen las normas de Bechdel y en las siguientes etapas esos resultados en lugar de mejorar, empeoran levemente. Sobre todo, si pensamos a la inversa y aplicamos el test de Bechdel en personajes masculinos, en tal caso todas las cintas seleccionadas aprobarían; tan solo en dos obras del 2000 al 2015 —*El diablo viste de Prada* y *Criadas y señoras*—, no pasarían el test aplicado a los hombres. Todavía la brecha de género es importante en Hollywood y en el cine de periodistas.

