



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Aproximación a la ética periodística en la ficción cinematográfica

Autora

Clara Castán Francisco

Directora

Dra. Maite Gobantes Bilbao

Departamento de Lingüística General e Hispánica

Facultad de Filosofía y Letras

2012

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN.....	1
II.	FUNDAMENTOS DEL PERIODISMO.....	3
	a) De los “mercenarios de la palabra” a los “periodistas humanos”.....	3
	b) La ética, fundamento del periodismo	6
	i) La lenta y costosa regularización	6
	ii) La Verdad y la “verdad periodística”	7
	c) Crisis en la profesión periodística: ¿dónde queda la credibilidad?	9
III.	CINE Y PERIODISMO	12
	a) El esplendor. El cine de Hollywood durante su Edad de Oro (1940- 1950).....	12
	b) El cine estadounidense hoy (2000-2012).....	15
	i) Avances tecnológicos y crisis económica: la reinención de la experiencia cinematográfica.....	16
	ii) La transformación del lenguaje cinematográfico.....	18
	c) El cine de periodistas como (sub)género cinematográfico	19
	i) Periodistas en el cine: <i>héroes</i> y <i>villanos</i>	20
	ii) El <i>cine de periodistas</i> como (sub)género cinematográfico	21
IV.	LA ÉTICA PERIODÍSTICA EN EL CINE	24
	a) Consideraciones previas al análisis	24
	b) El periodista como villano.....	26
	i) Personaje como persona y como rol.....	26
	ii) Objetivos e intereses del personaje	27
	iii) Periodistas sin deontología profesional.....	28
	iv) Relación con sus superiores y con sus compañeros	31
	c) El periodista como héroe.....	34
	i) Personaje como persona y como rol.....	35
	ii) Objetivos e intereses del personaje	36
	iii) Periodistas éticos y morales.....	37
	iv) Relación con sus superiores y compañeros.....	40
V.	CONCLUSIONES	43
VI.	BIBLIOGRAFÍA	46
VII.	ANEXOS	49

I. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende analizar cómo se representa comportamiento ético del periodista en la ficción cinematográfica y avanzar en la comprensión de la imagen social del informador. Para lograrlo, se analizarán los comportamientos éticos destacables dentro de cuatro largometrajes norteamericanos emblemáticos en sus respectivas épocas.

El cine se trata de un medio de comunicación extremadamente difundido que posee una profundidad que, en ocasiones, se ha desestimado. Por otro lado, la figura del periodista ha sido y es muy recurrente dentro de las historias de las que se ocupa el séptimo arte. Esto puede ser debido a que esta profesión ofrece un interesante punto de partida para desentrañar un misterio, informar o proponer un dilema moral al espectador. El cine refleja una realidad al mismo tiempo que la crea y este comportamiento no dista demasiado del que desarrolla el periodismo. Los medios de comunicación no reflejan la realidad tal cual es, no son su espejo. Como el cine, la información periodística nace de un proceso de construcción en el que interviene un complejo proceso de toma de decisiones por parte de un equipo de profesionales que “crean” o “dan forma” a la realidad.

En lo que respecta a la parte de análisis, he estimado oportuno centrarlo en la ficción estadounidense por ser la que más presencia tiene dentro de la industria mundial del cine y porque, tal y como defienden algunos autores, nadie como los norteamericanos ha sabido utilizar el personaje del periodista en sus filmes. Dentro de los trabajos cinematográficos creados en EEUU, me centraré en aquellos producidos por Hollywood puesto que es esta industria la considerada la cuna del cine occidental y una de las más representativas en el mundo. El hecho de haber seleccionado dos épocas, la Edad de Oro y la actualidad, tiene su explicación en el deseo de escoger cintas del periodo clásico por su gran relevancia en la cinematografía mundial, al tiempo que quería tantear por dónde caminaba la cinematografía sobre periodistas en la actualidad.

Dentro del trabajo, nos centraremos en cuatro largometrajes concretos, dos pertenecientes a la actualidad y dos a la Edad de Oro. Analizaré la presencia en ellos de personajes “héroes” y (o) “villanos” desde la perspectiva de la ética periodística. Los filmes analizados en el presente trabajo son: “Yo creo en ti” (Henry Hathaway, 1948); “El gran carnaval” (Billy Wilder, 1952); “El precio de la verdad” (Billy Ray, 2003) y “La sombra del poder” (Kevin McDonald, 2009). Los cuatro han sido seleccionados por haber obtenido numerosos galardones y nominaciones en distintos certámenes (como se observa en los documentos anexos).

Considero que el tema que nos ocupa es relevante puesto que el hecho de que el cine incida en unos u otros comportamientos éticos para recrear a los profesionales de la comunicación, influye directamente en la percepción que la sociedad tiene de esta profesión. Por otra parte, me interesaba regresar teóricamente a los fundamentos del periodismo; en concreto, los relacionados con la ética profesional del comunicador. Como definiendo a lo largo del trabajo, sin ética no es posible concebir la existencia del periodismo. El oficio, para erigirse como un servicio de calidad a la ciudadanía, debe ser desempeñado por periodistas que asuman su responsabilidad social y su compromiso con la verdad y con las prácticas lícitas. Al hilo de esta apreciación, también consideraba relevante ahondar en la crisis de valores que asola esta profesión. Los periodistas no solo nos enfrentamos al gigante de la crisis económica, sino que, lo que es más grave, también luchamos contra una crisis de valores. En la actualidad, debemos luchar por defender nuestra credibilidad como profesionales sin olvidar que tenemos que lidiar con el sentimiento frustrante de saber que hoy el futuro de la profesión es más incierto que nunca.

El presente trabajo se ha concebido como una investigación de carácter argumentativo, la cual no pretende constituirse como una demostración en sentido estricto, sino como una modesta aproximación ajustada a la representación del comportamiento ético del periodista en la ficción cinematográfica. Los resultados que se desprenden del trabajo no se traducen en conclusiones científicas, puras y rigurosas. Sin embargo, eso no impide que el tema se justifique y se defina adecuadamente, gracias tanto al trabajo previo al análisis como el propio estudio de las películas.

I. FUNDAMENTOS DEL PERIODISMO

a) De los “mercenarios de la palabra” a los “periodistas humanos”

En pleno apogeo de la Ilustración dentro de nuestro país, en la segunda mitad del siglo XVIII, el periodismo gozaba de poco tiempo de vida, pero se consolidaba con rapidez debido a la proliferación de diarios por toda la península. Además, era ejercido y potenciado, en buena parte, por la nueva clase social surgida a consecuencia de los cambios económicos y sociales acaecidos durante el “Siglo de las Luces”: la burguesía.

El periodista, considerado en la época como un “nuevo escritor”, como la persona que profesionalizó el oficio de escritor, va a ser representante de “el hombre del progreso” y difusor del cambio y la modernidad. Un personaje polémico y crítico, un reformador, un hombre del aquí y el ahora. Esta descripción del “periodista ilustrado” no dista mucho de la concepción actual de este oficio. Salvando las distancias, las similitudes son evidentes: la búsqueda de la independencia, el apego a la razón, compartir el saber con el pueblo...

Estos “nuevos escritores” eran conocidos peyorativamente por los literatos eruditos como “mercenarios de la palabra”, debido a que escribían a cambio de una compensación económica. Así, el periodismo nació bajo el descrédito del círculo literario de la época. Los “hombres de letras” de la España del siglo XVIII, conocidos como “el Parnaso de los escritores”, eran personas despreocupadas, pertenecientes a la nobleza y al clero, que se autodefinían contrarias a los escritores de periódicos. Criticaban ferozmente que los periodistas cobrasen por desempeñar el oficio de escritor, que tuvieran una menor formación cultural y a todos sus escritos. “A su juicio, esas composiciones no se ajustaban a los cánones de belleza, ni a las exigencias de las preceptivas retóricas y literarias” (Angulo, Rodríguez, 2010: 59). Un desprestigio todavía hoy vigente, aunque no alimentado por los escritores sino por múltiples y variados motivos que nada tienen que ver con los de esa época pasada y los cuales abordaré en otro momento de este trabajo.

Además de por su misión de difundir los saberes de la razón, el “escritor de periódicos” durante el siglo XVIII se convertía en una suerte de “duende especulativo”¹. Según el periodista aragonés Mariano José de Nipho, y de acuerdo con la idea extendida durante el siglo XVIII, el periodista debía pasar desapercibido entre la sociedad. Tenía la obligación de tornarse invisible a fin de estudiar las costumbres de los hombres. ¿Acaso no es la mimetización con el entorno social una de las funciones del profesional de la comunicación en el siglo XXI? Esta capacidad de pasar inadvertido, de alejarse del foco de atención, defendida hace más de 200 años, no ha cambiado para muchos comunicadores contemporáneos. Kapuscinski compartía la idea del periodista aragonés. “El único modo correcto de hacer nuestro trabajo es desaparecer, olvidarnos de nuestra existencia. Existimos solamente como individuos que existen para los demás, que comparten con ellos sus problemas e intentan resolverlos, o al menos describirlos.” (Kapuscinski, 2002: 38)

Difundir el conocimiento y la información situándose en un segundo plano es una característica propia del periodista que permanece vigente desde la profesionalización del oficio. Pero ¿qué es en esencia el periodismo? Según el *Diccionario de Ciencias y Técnicas de la Comunicación*, (Albertos, Benito, et al, 1991: 1004-1005) “el periodismo es un fenómeno de comunicación de masas caracterizado por unos mensajes propios muy peculiares: *relatos no-intencionales* que pueden ser documentados y *comentarios limpios* en su desarrollo argumentativo”. Y sustenta esta definición sobre dos pilares: “1) este fenómeno de comunicación de masas tiene un tipo de mensaje muy particular y propio, la noticia, que se nos ofrece en una doble dimensión: el relato de hechos y el comentario, que refleja opiniones subjetivas; 2) el periodismo supone siempre una determinada disposición de *honestidad intelectual* en el comunicador” (Albertos, Benito, et al, 1991: 1004). Existen otras opiniones sobre la intencionalidad de los mensajes periodísticos, el debate está abierto. El periodista y escritor Kapuscinski, difería en la definición anterior: “El verdadero periodismo es intencional, a saber: aquel que se fija un objetivo y que intenta provocar algún tipo de cambio. No hay otro periodismo posible”. (Kapuscinski, 2012: 38-39)

¹ “El duende especulativo” fue una publicación creada por Mariano José de Nipho en el año 1761. Nipho, aragonés de nacimiento, es considerado el fundador del periodismo moderno en España y el primer periodista profesional del país. Con él se consolida la figura del “periodista empresario”. Concebía la profesión de similar forma a la que es comprendida en la actualidad puesto que sus máximas eran “variedad, exactitud y celeridad”.

Actualmente, los *mass media* construyen mensajes con el mismo rasgo psicológico: “la obsesión por lograr unos resultados tangibles en el plazo más corto que sea posible” (Albertos, Benito, *et al*, 1991: 1012). Estas informaciones llegan al ciudadano como un constante bombardeo. El mundo de la comunicación está condicionado por un incesante torbellino de cambios y de adaptaciones tecnológicas. La relación de dependencia entre ellos es innegable. Al mismo tiempo que cada vez resulta más complicado definir la línea entre la información y el entretenimiento y que los medios de comunicación luchan por ganarle la primicia a la competencia y no tanto por dar voz a los que no son ni vistos ni escuchados.

La empatía y la responsabilidad social, fuertes pilares éticos del comunicador, pierden intensidad hoy en el quehacer periodístico: “Nuestra profesión necesita continuos reajustes, modificaciones, mejoras. Claro está debemos atenernos a ciertas reglas generales. Ser éticamente correctos, por ejemplo, es una de las principales responsabilidades que tenemos. Pero, por lo demás, nuestro objeto está en continuo movimiento” (Kapuscinski, 2012: 41).

A pesar de que actualmente existen múltiples códigos reguladores de la profesión, tanto nacionales como internacionales, e incluso dentro de cada empresa de comunicación, siguen produciéndose casos de incumplimiento de dichas normas morales. Kapuscinski sostenía que el periodismo se trata de un oficio que requiere una lucha continua y un estado de alerta constante. Lograr la independencia es algo costoso e incluso utópico: “la conquista de cada pedacito de nuestra independencia exige una batalla” (Kapuscinski, 2002: 57). Al hilo del concepto de “independencia profesional”, sostenía que este oficio se basaba en un conflicto entre nuestros deseos, nuestro anhelo de independencia y la realidad diaria, la cual nos empuja a supeditarnos a los intereses de nuestra empresa.

En este sentido, el periodista polaco se mostraba realista y nada utópico al convenir que los poderes del editor y de las compañías prevalecen sobre los sueños individuales del comunicador. Pero incluso así, creía firmemente en la bondad y en la ética como requisitos necesarios en un buen periodista: “para ejercer el periodismo, ante todo, hay que ser un buen hombre, o una buena mujer: buenos seres humanos. Las malas personas no pueden ser buenos periodistas” (Kapuscinski, 2002: 38).

b) La ética, fundamento del periodismo

“Es mejor ser el último que estar equivocado”. Les costó aprender esta lección a los periodistas del Chicago Tribune pero, desde el error cometido en las elecciones a la presidencia de 1948 en los Estados Unidos, esta frase se ha convertido en su máxima y en una de las citas básicas del Periodismo. Todas las encuestas daban por ganador al candidato republicano Dewey, gobernador de Nueva York y vaticinaban una derrota aplastante de Harry S. Truman. El director del diario, J. Loy “Pat”, fiándose de su corresponsal en Washington, mandó imprimir 150.000 ejemplares abriendo página con el titular “Dewey derrota a Truman” (cuando todavía no habían cerrado los colegios electorales). Contra todo pronóstico, el candidato Truman venció. Apareció en su primera comparecencia pública, con un ejemplar del Chicago Tribune en la mano difundiendo, así, uno de los mayores fiascos de la historia del periodismo.

Tanto el director del diario, J. Loy “Pot”, como el corresponsal encargado de cubrir las elecciones, aprendieron la lección. Esto se produjo por la presión mediática más que porque lo prescribiera un código ético profesional. Aunque, precisamente, en ese año surgen los primeros intentos de regularización ética dentro de la profesión periodística.

i) La lenta y costosa regularización

En el mundo se vivían los inicios de la Guerra Fría (1945-1989), consecuencia directa de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Hugo Aznar sostiene que la génesis del primer documento regulador de la profesión periodística se encuentra en el impacto de dicho conflicto. Además, en su obra *Ética y Periodismo: códigos, estatutos y otros documentos de autorregulación*, explica cómo “este conflicto trajo una clara conciencia de la importancia esencial de los problemas de la comunicación y la información en el mundo contemporáneo, y de que estos ya no podrían ser abordados exclusivamente a nivel de las fronteras nacionales” (Aznar, 1999: 69). La comunicación, más global que nunca, clamaba, al igual que las otras disciplinas, por un código regulador.

En el caso de la ética periodística, los primeros pasos se dan en la Conferencia de las Naciones Unidas sobre la libertad de información, celebrada en Ginebra (abril de 1948). Allí surge la iniciativa de aprobar un código deontológico internacional de periodismo.² Sin embargo, el Consejo Económico y Social de la ONU, tras cuatro años estudiando el anteproyecto presentado por esta subcomisión, abandonó la idea. Y no fue hasta 1983 cuando la UNESCO aprobó los principios internacionales de la ética profesional del periodismo. Por primera vez en la historia, se reconocen unos principios morales del periodismo marcándose, de esta forma, un hito en la historia de la ética periodística. Las primeras iniciativas de la ONU sirvieron de apoyo para que distintas organizaciones internacionales de periodistas promoviesen sus códigos reguladores. Pero, en estos casos, también se trataron de procesos muy lentos en su desarrollo temporal. Destaca la *Declaración de Deberes de los Periodistas*, por ser la primera norma ética y deontológica internacional que recogía los deberes esenciales de la profesión. Fue elaborada en 1954 aunque modificada en 1983 y en 1986, año en el que pasó a denominarse *Declaración de principios sobre la conducta de los periodistas*. En el Congreso de la FAPE, celebrado en junio de 1986, se introdujo algún cambio, como este nuevo nombre para el código. “Sin duda la modificación más relevante fue la inclusión del artículo 7, referido al deber del periodista de evitar la discriminación –por motivos de raza, sexo, etc.-; un claro ejemplo de la capacidad de los códigos para evolucionar al compás de los tiempos, incorporando nuevas obligaciones que adquieren el rango de esenciales” (Aznar, 1999: 76).

ii) La Verdad y la “verdad periodística”

El concepto de Verdad ha sido objeto de estudio y de debate desde la Antigüedad y continúa siéndolo hoy en día. Se busca en todos los ámbitos y, por supuesto, se busca en el contexto de los medios de comunicación. Relativa-absoluta, objetiva-subjetiva, obtenida a través de la razón o de la sensación... Pensadores de todo el mundo han teorizado sobre este concepto que resulta fundamental para el Periodismo.

² Otras disciplinas, como la Medicina, también experimentaban procesos de autorregulación. En octubre de 1949 queda aprobado el Código Internacional de Ética Médico adoptado por la 3ª Asamblea General de la Asociación Médica Mundial celebrada en Londres.

No es objeto de este trabajo hacer mención a dichas teorías pero queremos abordar aquí las conexiones entre la idea filosófica y científica de Verdad y la “verdad periodística”. Semejanzas que ayudan a entender cómo el periodismo se relaciona con otras disciplinas y que favorecen la comprensión, a través de una visión global, del quehacer periodístico.

Algunas de las teorías del vienés Karl Raimund Popper resultan muy iluminadoras para entender la ética del periodismo. En su obra *Los dos problemas fundamentales de la epistemología* afirma que “solo hay una teoría de la verdad que pueda resultar realmente tomada en serio: *la teoría de la verdad como adecuación*, la teoría que afirma que un enunciado es verdadero si coincide con los hechos, con la realidad”. Este principio puede ser aplicable a la ética periodística: “El primer compromiso ético del periodista es el respeto a la verdad”. (Aznar, 1999: 182).³ Indagar en la teoría del conocimiento de Popper (el racionalismo crítico) también facilita entender ciertas prácticas éticas del periodismo. “La realidad no es más que una telaraña tejida de conjeturas” (Popper, 1996: 249)

Esta realidad, según su pensamiento, no se conforma por verdades absolutas. Afirma que los refutacionistas como él, consideran que la ciencia no busca la certeza y la confiabilidad. Ellos deben criticar, considerar y testar todas las teorías “con la esperanza de descubrir en qué estamos equivocados, de aprender de nuestros errores y, si tenemos suerte, de lograr teorías mejores” (Popper, 1983: 280). Como en el falibilismo defendido por los refutacionistas, en el periodismo debe primar el espíritu crítico, que no el absoluto escepticismo. La máxima de esta doctrina filosófica dice que todo conocimiento debe ser, en principio, erróneo. ¿No es esa capacidad para cuestionar lo que se presenta como cierto la misión principal del periodista?

Por otra parte, este racionalismo crítico, sostiene Popper, debe aplicarse individualmente. La verificación del error es la prueba y la razón del aprecio por la Verdad. El ser humano debe asumir su error humildemente para poder seguir con su proceso de conocimiento y, aplicado al periodista, poder cumplir con un principio ético profesional: “los medios deben rectificar, automática y rápidamente, y con el tratamiento informativo adecuado, las informaciones que hayan facilitado que sean falsas o erróneas⁴” (Consejo de Europa, 1993: sección III, art. 50).

³ Principio general del Código deontológico de la profesión periodística de la Federación de Asociaciones de la Prensa de España, promulgado el 28 de noviembre de 1993. (Federación de Asociaciones de la Prensa de España, 1993: sección I. art. 2)

⁴ Resolución 1003 sobre ética del periodismo promulgada por la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa en la sesión del 1 de julio de 1993 en Estrasburgo.

Este reconocimiento del error es fundamental en la misión periodística. El comunicador siempre debe facilitar informaciones veraces.

En toda actividad en la que se ejercite la libertad, existe también responsabilidad. Hablar de la responsabilidad profesional de la comunicación es hablar de la justificación de su actividad en la vida social. ¿Cuál es la función del periodista? El comunicador carga a sus espaldas con la responsabilidad de otorgar una información veraz al público. A su vez, este último espera que los periodistas cumplan con su misión. Como recoge la Declaración de Principios Internacionales de la Ética Profesional del Periodismo de la UNESCO: “la responsabilidad social del periodista se da porque la información se entiende como un bien social y no como un simple producto”. (UNESCO, 1983: art. 6.3)

c) Crisis en la profesión periodística: ¿dónde queda la credibilidad?

El conflicto entre la sociedad y los medios de comunicación nace cuando estos últimos no cumplen con las expectativas exigidas por el público. Y es en ese momento cuando la confianza depositada en los medios de comunicación se torna frágil y se quiebra. Esto se observa día a día en las calles, en las propias redacciones y también en los informes y estudios. En ocasiones, son los casos extremos los que contribuyen a que la sociedad pierda la confianza en los periodistas, como el de Janet Cocke, Stephen Glass o Jason Blair.⁵

Ya en 2007 (antes de que la crisis económica afectase al periodismo), el Informe Anual de la Profesión Periodística, ponía de relieve que la profesión en España atravesaba un peligroso bache puesto que su credibilidad se estaba debilitando en los últimos tiempos.⁶

⁵ Janet Cocke trabajaba para *The Washington Post*. Inventó un reportaje sobre un niño de ocho años heroinómano en 1980. Recibió el Pulitzer y, ese mismo año, tras destaparse que tanto ella como el reportaje eran una farsa, le obligaron a devolverlo. Por otra parte, Stephen Glass, periodista de la revista estadounidense *The New Republic* fue despedido en 1998 tras demostrarse que había inventado, total o parcialmente, 27 de los 41 artículos escritos para esa revista. En cuanto a Jayson Blair, falsificó información de numerosos artículos en *The New York Times*, diario en el que trabajó durante cuatro años. El caso de corrupción periodística se destapó en 2003.

⁶ Los datos extraídos de este estudio son preocupantes, ya que el 83'7% de los profesionales de la comunicación cree que la imagen de la prensa es regular, mala o muy mala.

Ahora, los datos que recibimos de este informe se vuelven más desesperanzadores. A comienzos de la crisis económica, este estudio ponía de manifiesto una merma en la credibilidad de la profesión periodística y en el de 2011 se sigue destacando la pérdida de la credibilidad de los medios frente a la sociedad.

Otro dato relevante del estudio que demuestra la crisis de valores que vive el periodismo, es el que expone que el primer problema de los periodistas no es el paro sino la falta de independencia a la hora de trabajar. Por otro lado, la cifra más impactante, que nada tiene que ver con el aspecto ético pero resulta imprescindible en cualquier análisis de este estudio, es la que dice que el paro entre los comunicadores se incrementó un 78% con respecto al 2010, hasta alcanzar un total de 9.937 despidos.⁷

La imagen del comunicador también se ha deteriorado mundialmente. El estudio estadounidense *The State of the News Media 2007* indicaba que los ciudadanos consideran que periodistas son poco profesionales y que la prensa es un negocio que ha abandonado su labor social. Por otra parte, también explica que los estadounidenses creen que el periodismo es cada vez menos exacto, menos humano, menos moral y más dado a encubrir sus errores que a corregirlos. El público se ha vuelto desconfiado y la actitud por defecto para con los medios es de recelo. Una desconfianza que se ha generalizado infundadamente. Al hilo de esta idea es conveniente recordar a Weber: “El periodista comparte con el abogado y el artista, el destino de escapar a toda clasificación social precisa. Pertenece a una especie de casta paria que la ‘sociedad’ juzga siempre de acuerdo con sus miembros moralmente peores. [...] No todo el mundo se da cuenta de que, aunque producida en circunstancias distintas, una obra periodística realmente “buena” exige al menos tanto espíritu como cualquier otra obra intelectual” (Weber, 1984: 15).

La desmoralización y deshumanización del periodismo figuran, en los recientes estudios sobre este oficio, como las principales preocupaciones del público. Pero, ¿qué sucede con la objetividad? Esta cuestión abre un debate complejo debido a la heterogeneidad de ideas referidas a este concepto y a la dificultad de medir el grado de objetividad de una información.

⁷ No he podido acceder al informe original de la profesión periodística del pasado año pero los datos se explicaron en noticias de prácticamente todos los medios de comunicación. Un ejemplo es este de Público. <http://www.publico.es/televisionygente/406501/2011-el-peor-ano-para-el-periodismo.html>

Bettetini y Fumagalli afirman que “es evidente que el informe de un hecho complejo no podrá ser una reproducción perfecta e íntegramente fiel: tan solo con pasar de un hecho simple a su narración (cosa que debe hacer siempre un periodista), es necesario tomar partido sobre cuáles son los elementos esenciales, los aspectos más significativos.”(Cottier en Bettetini, Fumagalli, 2001: 37-38). El rol del periodista es el de seleccionador. “Pone en evidencia y en primer plano las dimensiones relevantes de los hechos y los organiza en función de un punto de vista que ofrece al lector como instrumento para una mejor comprensión de la realidad” (Bettetini, Fumagalli, 2001: 42).

Además de la idea inicial de la pérdida de la confianza en la profesión por parte de la sociedad, no se pueden obviar otros problemas a los que se enfrenta esta actividad: la precariedad laboral, el desempleo, la falta de independencia, el intrusismo laboral...Este deterioro de la labor periodística se ha agravado profundamente debido al impacto de la recesión económica (la cual está siendo especialmente agresiva con el sector de la comunicación). Al mismo tiempo que contribuye a la degeneración de la labor del comunicador y de los medios, la crisis económica condiciona la confianza de la opinión pública.

Para hacer frente a esta complicada situación y reducir costes, se han fomentado la concentración de empresas, la disminución de las tiradas y, sobre todo, se han llevado a cabo Expedientes de Regulación de Empleo (ERE). Estos despidos masivos no hacen sino dejar unas redacciones desiertas (como explicaba anteriormente con los datos de los ceses), que tienen que hacer frente a las exigencias diarias del medio con menos recursos lo que disminuye, e incluso empeora, la calidad del producto informativo.

La confianza que la sociedad deposita en los medios y en los periodistas peligra por varios frentes. La crisis va más allá de los problemas tradicionales como el deber de supeditarse al medio y a la presión política o a otro tipo de *lobbies*; ahora el contexto económico es crucial. No es que se dañe la independencia de los comunicadores y distintos aspectos recogidos en los códigos deontológicos internacionales (los tratados en el epígrafe anterior), es que tan siquiera existe hueco en las redacciones para que los profesionales puedan ejercer su labor. Aunque contradictoriamente, muchos medios se nutren de becarios que realizan tareas de gran responsabilidad (muy por encima de su estatus), realizan turnos interminables y sin supervisión y, además, no perciben una retribución acorde con lo anterior.

Uno de los recientes casos en los que se han investigado dichas actuaciones que deterioran los derechos de los comunicadores y la imagen hacia los medios de comunicación es el referente al diario EL PAÍS. La Inspección de Trabajo y Seguridad social, dependiente de la Subsecretaría de Trabajo e Inmigración, hizo efectiva en abril la sanción al citado diario por las precarias condiciones laborales en las que trabajaban los becarios procedentes del Master de Periodismo UAM-El País (jornadas interminables, responsabilidad ajena a su condición de becarios, turnos nocturnos y de fin de semana no tenidos en cuenta en la remuneración...) (Gago, 26/04/2012).

III. CINE Y PERIODISMO

a) El esplendor. El cine de Hollywood durante su Edad de Oro (1940- 1950)

La ambición de este epígrafe no es abordar la historia del cine en términos generales (creemos que eso resultaría improcedente) sino realizar una breve aproximación al tipo de cine creado en las dos épocas sobre las que se centra este trabajo: la Época de Oro de Hollywood (de los años 30 a finales de los 50) y la actualidad (2000-2010). El hecho de haber seleccionado dos periodos se explica por el deseo desarrollar un análisis comparativo entre los periodistas retratados durante la época cinematográfica más floreciente de Hollywood y los presentes en la ficción actual, con el objetivo de entender cómo ha evolucionado el personaje del periodista en la ficción cinematográfica.

No es posible ni conocer ni entender el cine de finales de los años 40 y principios de los 50 sin prestar atención a un hecho histórico primordial: la II Guerra Mundial. Con el triunfo de los aliados, las autoridades estadounidenses prohibieron en Japón cualquier viso nacionalista de la población (y esto afectaba directamente a las producciones cinematográficas). Los directores nipones se vieron obligados a tratar exclusivamente temas cotidianos con el fin de esquivar la censura norteamericana, como fue el caso de Yasujiro Ozu. En la República Federal de Alemania, los países aliados también controlaron toda la industria cinematográfica; mientras que en Italia, la censura hizo ver a los cineastas la necesidad de crear un nuevo lenguaje como respuesta ante la cambiante realidad. Esta nueva concepción fue bautizada como “neorrealismo”⁸.

⁸ El neorrealismo italiano se inicia con *Roma, ciudad abierta* de Roberto Rossellini (195) y continúa con cineastas destacados como Vittorio de Sica con *Ladrón de bicicletas* (1948) y Luchino Visconti con *La*

“Paralizado el cine europeo por el desarrollo de la contienda mundial, la industria de Hollywood pudo conquistar cómodamente unas posiciones comerciales y una primacía industrial base de la situación que ha conservado hasta nuestros días” (Gubern, 1995: 153).

Mientras tanto, en Estados Unidos, en ese último tercio de la década de los 40, varios factores sociales, políticos y económicos también condicionaban la producción cinematográfica. La Guerra Fría y el anticomunismo fueron los principales hechos influyentes en la industria del cine norteamericano. A pesar de que el año 1946 fue el más exitoso en la historia de Hollywood (cerró el año con unos ingresos en taquilla de 1'7 millones de dólares y con casi un millón de espectadores por semana) (Parkinson, 1998: 154), se manifestaban los inicios de la que sería la gran crisis de Hollywood.

Por otro lado, el poder del Comité de Actividades Antinorteamericanas –existente desde 1938, pero de carácter permanente desde 1945– produjo que cincuenta altos directivos de la industria se comprometiesen a despedir a todo aquel que no colaborase en perseguir a los sospechosos de defender la ideología comunista. Esto sucedía en 1948, el año del estreno del primer filme analizado en este trabajo (“Yo creo en ti”, Hathaway, H.). La conocida como “caza de brujas” o “maccarthysmo” se convirtió en un proceso común ejecutado por este comité que afectó profundamente al cine de Hollywood, en concreto, a los directores, productores, actores y guionistas. “En septiembre de 1948, el Comité de Actividades Antinorteamericanas mandó declarar a 41 testigos (“amigos” y “enemigos” del comunismo). Entre ellos, se encontraban artistas de renombre como Gary Cooper o Walt Disney, que no dudaron en delatar a sus colegas de izquierdas. De estos 41, diez no cooperaron y fueron encarcelados por desacato. Se les conocería como “los 10 de Hollywood” (guionistas, directores y periodistas). Iniciaron las populares “listas negras” del Gobierno estadounidense” (Parkinson, 1998: 158).

tierra tiembla (1947). La intención de este cine era plasmar la realidad tal cual era. Caracterizado por reflejar la situación económica y moral de Italia en la posguerra y por reflexionar sobre la situación de la sociedad: angustia, pobreza, devastación...

En lo que respecta a géneros cinematográficos, a finales de los cuarenta comenzaba a adquirir relevancia y difusión el *cine negro* “Entre 1941 y 1959 se rodaron como mínimo 350 películas pertenecientes a este tipo de género, la mayoría en los diez años inmediatamente posteriores a la segunda guerra mundial” (Cousins, 2011: 195).

Algunos de los elementos que lo caracterizan en sentido estricto son: “a) los personajes estereotipados, b) las historias dramáticas en las que la muerte o la violencia moral tienen un protagonismo importante en el desarrollo de la trama, c) los conflictos y la criminalidad vienen determinados por un contacto social, d) los personajes se sitúan al margen de la ley y no siempre coinciden legalidad y moralidad en sus conductas, e) la acción narrada es contemporánea y se ubica preferentemente en espacios urbanos, f) estética visual de carácter expresionista, g) diálogos cortantes, muy *cinematográficos* y frecuentemente cínicos y h) historias basadas en novelas baratas y en reportajes periodísticos.” (Sánchez Vidal, 2002: 159-60). Así mismo, según sostiene Sánchez Vidal en esta obra, también se caracteriza por una narración fragmentada, diálogos incisivos y por contener (aunque oculta por la censura) una mirada crítica a la sociedad del momento.

La razón que explica ocuparnos de este tipo de cine radica en los paralelismos que encuentro con el *cine de periodistas* en lo que se refiere a la personalidad de los protagonistas y su comportamiento ético y moral. De hecho las dos películas escogidas del periodo clásico, “Yo creo en ti” (Henry Hathaway, 1948) y “El gran carnaval” (Billy Wilder, 1952) son clasificadas, con mucha frecuencia, dentro de este subgénero cinematográfico. En los enlaces que se indican a continuación, se accede a las fichas que ha elaborado la Web FilmAffinity sobre dichos largometrajes. En ellas, se muestra su clasificación por géneros, indicándose también el subgénero “cine de periodismo”: “Yo creo en ti”: <http://www.filmaffinity.com/es/film856492.html>; “El gran carnaval”: <http://www.filmaffinity.com/es/film295488.html>.

En lo que respecta a la definición de los personajes, Sánchez Vidal retrata a los protagonistas de este tipo de cine como ciudadanos poco comunes que viven situaciones límite marcados bien por el heroísmo o por su villanía (haciendo referencia a los estereotipos). Características que se asemejan profundamente a las reflejadas en los personajes del “cine de periodistas” y que también existen en la literatura.

Por otra parte, existen otros rasgos propios del protagonista del cine negro que también poseen los protagonistas del “cine de periodistas”: independencia, carácter desconfiado y solitario, humor irónico, actitud escéptica ante la vida y, en la mayoría de casos, con vidas complicadas por situaciones que les empujan a cumplir un destino o una tarea. Vladimir Propp en “Morfología del cuento” estudia las partes constitutivas del cuento y cómo se relacionan unas con otras.

Una de las funciones que señala de los personajes es precisamente el cumplimiento de una tarea. “XXV. Se propone al héroe el cumplimiento de una tarea difícil. Esta es una de las partes favoritas del cuento [...]” (Propp, 1972: 69).

b) El cine estadounidense hoy (2000-2012)

“Lo único seguro en Hollywood es que nadie sabe nada”. La afirmación del guionista William Goldman, autor de trabajos como el aclamado film sobre periodismo “Todos los hombres del presidente” (Alan J. Pakula, 1976), sirve todavía hoy para definir la industria cinematográfica de EE.UU. El cine norteamericano ha experimentado un gran cambio en los últimos tiempos. Los films creados por Hollywood se han tornado más profanos y más violentos. Plagados de dudosos superhéroes, de secuelas y de comedias fáciles y comerciales. El debate acerca de la moralidad de la industria cinematográfica de Hollywood, o la escasez de ella, no es objeto de estudio en este trabajo pero esta reflexión resulta adecuada para contextualizar la actual situación de este sector. Es evidente que la industria ha sufrido una profunda metamorfosis, en buena parte propiciada por la aplicación de innovadores y complejos avances tecnológicos al proceso productivo. Son estas nuevas tecnologías las que han hecho tambalear tanto el modo de producción como el de exhibición. Entre ellas, se posiciona la técnica tridimensional, utilizada ya por los hermanos Lumière en su película “*Llegada de un tren a la estación de la Ciotat*”, hace más de 115 años.

En nuestros días, ya no se concibe el 3D como en tiempos pasados, ni siquiera como era aplicado durante la década de los 80 (época del siglo XX que, después de los años 50, recogió el mayor número de producciones en 3D, con un total de 51 cintas).

Durante las décadas de los 50 y los 80, dos proyectores superponían las imágenes entre sí y cada una iba dirigida a un ojo, creando una sensación de volumen pero provocando, al mismo tiempo, dolor de cabeza entre el público⁹.

De lo que se trata hoy es de introducir al espectador en la película gracias a la llamada “proyección polarizada”, que alterna imágenes en dos sentidos a 144 fotogramas por segundo, a diferencia de los 24 fotogramas proyectados en el cine 2D. Gracias a las famosas gafas 3D, el espectador experimenta la profundidad y el realismo de las tres dimensiones sin los efectos secundarios de antaño. Según recoge la empresa de tecnología digital Sony, en 2009 se produjeron casi 20 títulos en 3D, cerca del doble en 2010 y en tan solo cuatro meses de 2011 la lista de ese año se componía de 50 títulos¹⁰.

i) Avances tecnológicos y crisis económica: la reinención de la experiencia cinematográfica

Con el inicio de la crisis en 2008, a la industria del cine se le empezaron a evaporar las fuentes de financiación bancaria. En agosto de ese año, el banco Deutsche Bank cerró su unidad de financiación en Hollywood y se retiró del plan de inversión de 450 millones de dólares para financiar 30 películas de los estudios Paramount, entre ellas el nuevo *Star Trek* (J.J. Abrams), la comedia *Tropic Thunder* (Ben Stiller) y *G. I. Joe* (Stephen Sommers), películas perfiladas para ser tan taquilleras como la saga de Batman¹¹.

A pesar de lo negativo de estas cifras y de que la recesión económica mundial era cada vez más palpable, Hollywood sobrevivía mientras la economía global se desmoronaba lenta y silenciosamente.

⁹ Los primeros años de la década de los 50 fueron nefastos para la industria cinematográfica estadounidense. La “caza de brujas” de McCarthy también se extendió hasta este sector de la cultura, como se recoge en el anterior subepígrafe de este trabajo. Esta política, sumada al incremento de la popularidad de la televisión, mantuvo a la sociedad americana fuera de las salas de cine. La industria comenzó a utilizar la técnica del 3D para tratar de incrementar sus audiencias y logró consolidar el *boom* del efecto tridimensional. El primer título de esta época fue *House of Wax* (1953), el cual obtuvo excelentes resultados en taquilla y que fue precedido de muchas otras películas. Los productores buscaban el éxito compitiendo entre ellos para crear los films en 3D más extremos y esto, lejos de mejorar los ingresos, ocasionó que las películas mareasen al público y el 3D adquiriese una reputación negativa que se mantendría hasta los años 80.

¹⁰ Infografía realizada por la empresa Sony en la que se reflejan todos los títulos producidos en tres dimensiones desde el inicio del cine hasta el 2011.
<http://cache.gawkerassets.com/assets/images/4/2011/06/3d-movie-timeline.jpg>

¹¹ ‘Hollywood, sin blanca’. Reportaje elaborado por Rocío Ayuso para EL PAÍS. 3 de agosto de 2008.
http://elpais.com/diario/2008/08/03/negocio/1217767944_850215.html

En 2009, irónicamente, el cine en tres dimensiones, que antaño había despertado tantos odios como pasiones, se convirtió en la gran esperanza de Hollywood. Por una parte, incrementaba sus beneficios, debido al precio más elevado de las entradas, a la vez que demostraba que era capaz de competir con los nuevos sistemas de vídeo domésticos. Como afirmó el presidente de la cadena de cines estadounidenses AMC, Gerry López, “lo que hemos visto con los estrenos 3D es la reinención de la experiencia cinematográfica” (Ayuso, 31/01/2010).

Hollywood cerró el 2009 con unos ingresos históricos e incluso desorbitados teniendo en cuenta las tensiones económicas. “Facturó 7.500 millones de euros en la taquilla estadounidense, un 8% más que en 2008. Y la taquilla internacional tampoco se quedó atrás, con una recaudación aun mayor que llegó a los 11.300 millones de euros, una subida del 9% respecto al año anterior” (Ayuso, 31/01/2010). Estas elevadas cifras contrastan con la caída del número de espectadores. De 2002 a 2009, se vendieron 190 millones de entradas menos en la industria estadounidense. No hay dejarse engañar por los datos de recaudación recogidos los fines de semana de grandes estrenos como “Avatar” (James Cameron, 2009). La esperada película en 3D del realizador de “Titanic”, se hizo con más de 77 millones de dólares en su primer fin de semana en Estados Unidos y con mil millones en tal solo un mes.¹²

Dado que el presente trabajo analiza films actuales y de la época dorada, y sin dejar de prestar atención a las cifras, resulta oportuno analizar los datos de taquilla de Hollywood ahora y su Edad de Oro. En 1947, cuando Estados Unidos lo habitaban 151 millones de personas, casi 90 millones acudían al cine al menos una vez a la semana y se vendieron 4.700 millones de entradas. Cincuenta y ocho años más tarde, en 2005, el país doblaba la población y solo se vendieron 1.400 millones de entradas. En cuanto a los costes de producción, los datos muestran la gran rentabilidad del cine clásico estadounidense frente al declive del final del siglo XX. En 1947, hacer una película costaba 730.000 dólares de media y en 1995, según la Motion Picture Association of America (MPAA), representante de los intereses de la industria del cine, el vídeo y la televisión estadounidenses, el precio medio de un film fue de 54,1 millones de dólares (Celis, 22/06/2006). Los altos costes de producción, la reducción de la financiación de entidades bancarias y las enormes partidas destinadas a gastos de publicidad no son los únicos obstáculos a los que se enfrenta la industria cinematográfica. La piratería es la peor sombra que existe adherida a Hollywood.

¹²Avatar recaudó 77.025.481 dólares el primer fin de semana de su estreno en USA. En esta Web se recogen los datos oficiales de taquilla. <http://www.boxoffice.com/statistics/movies/avatar-2009?q=avatar>

De acuerdo a lo que dice la MPAA, las pérdidas de la industria en 2005, a consecuencia de la piratería, ascendieron a 6.100 millones de dólares.

ii) La transformación del lenguaje cinematográfico

La era digital no solo ha revolucionado el cine desde un punto de vista económico. Las nuevas técnicas cinematográficas han desestabilizado la tradicional concepción del tiempo y del espacio: “la ciencia conjuntamente con la tecnología ha ido profundizando en ideas que, tiempo atrás, parecía impensables como lo no lineal, lo múltiple, el fragmento y el caos y que han probado su estabilidad apoyadas en los nuevos procesos de comunicación” (Carnicero y Fornari, en Gordillo, 2008: 143)

El relato fílmico aparece ahora descompuesto y alejado de las normas del modo de representación del cine clásico. La tendencia narrativa del siglo XXI pasa por crear una historia desgranada, disgregada, con múltiples núcleos narrativos dentro de una misma película, así como por el entrecruzamiento de dichos núcleos. Precisamente, esta disgregación de la historia unitaria del cine clásico es obra de las innovaciones digitales, que son herramientas que construyen efectos especiales, mundos paralelos y que alteran la realidad espacio-temporal. ‘Ciudadano Kane’, una de las más reconocidas obras maestras de la historia del cine, que además, tiene al periodismo como *leit motiv*, es un precedente de la historia desarticulada; nunca antes se habían utilizado tantos *flashbacks* en una película y, además, Orson Welles, con su ópera prima, fue uno de los pioneros en el uso de narradores múltiples para contar la historia, algo inaudito hasta ese momento en Hollywood.

De esta forma vemos cómo la tecnología ha transformado el cine hasta el punto de rozar la reinvención. Lo ha hecho del mismo modo en que ha influido en todos los ámbitos de la cultura y también en nuestra forma completa de concebir el mundo. Al mismo tiempo, ‘Ciudadano Kane’, como cinta adelantada a sus tiempos desde el punto de vista narrativo, lanzó luz sobre cómo la tecnología es capaz de revolucionar las técnicas narrativas y de crear un lenguajes cinematográficos que, durante el siglo XXI, se han convertido en tendencia.

c) El cine de periodistas como (sub)género cinematográfico

El periodismo y, en concreto, la figura del periodista han resultado muy atractivas para la sociedad y, como consecuencia directa, para la industria del cine. De hecho, Charles Chaplin fue un periodista en su primera película como actor *Charlot Periodista* (Lehrman, 1914). En sus nueve minutos de duración, Chaplin interpreta a un falso aristócrata inglés que consigue un trabajo como reportero. No demuestra poseer demasiada ética periodística puesto que roba las notas y la cámara de fotos a un compañero con la intención de adjudicarse la autoría de una noticia. La primera cuestión que cabe plantearse para confeccionar una aproximación al “cine de periodistas” es: ¿por qué parece que existe un interés público tan marcado hacia esta profesión y hacia sus protagonistas?

Como abordaba en el epígrafe II.b. (La ética, fundamento del periodismo) y según es recogido por la UNESCO, la información periodística se entiende como un bien social. Los medios de comunicación realizan un servicio público íntimamente ligado a los valores democráticos. Este hecho es uno de los fundamentos, por no decir el más básico, del oficio del comunicador y una de las razones por las que la sociedad se siente atraída por esta ocupación laboral.

Por otra parte, más allá del interés inherente por el servicio público que desarrolla, parece que se encuentra extendida la creencia de que el periodismo es una ocupación excitante, emocionante e incluso arriesgada, alejada de la rutina. “Los periodistas presencian lo que los demás solo pueden leer, ver o escuchar en los medios de comunicación de masas y viven los hechos que años después narrarán los historiadores. Ellos están allí, en aquel lugar, con los protagonistas. Y, lo que es más importante, son los responsables de contarlo” (Mera, 2008: 507).

Uno de los principales culpables de que la sociedad perciba el periodismo de la forma antes descrita es el cine. Este arte no solo refleja realidades sino que también las crea. Las personas que no conocen el mundo profesional de la información son susceptibles de aceptar los estereotipos que tanto tiempo lleva potenciando el cine. Los cineastas de films sobre periodistas tienden a exagerar ciertas actitudes en sus personajes. “El cine, como la literatura, rara vez se detiene en las personas normales con una vida sin nada destacable. Las historias que nos gustan a todos son aquellas en las que sucede algo fuera de lo común: una aventura, una tragedia, un encuentro inesperado, un golpe de fortuna en el juego...y en general están protagonizadas por gente muy poco común. [...]

De la misma manera que los rasgos de los personajes son exagerados en la literatura para dar más interés a la narración (los seres perversos son muy perversos, las mujeres bellas son muy bellas, los adolescentes rebeldes son muy rebeldes...), el denominado séptimo arte recurre a idéntico artificio” (Bezunartea, *et al*, 2010: 149).

i) Periodistas en el cine: héroes y villanos

Al mencionar la preferencia, tanto del cine como de la literatura, por contar historias fuera de lo común y por representar caracteres exagerados y definidos, considero oportuno para este trabajo retomar las investigaciones de Vladimir Propp. En el cine de periodistas se presentan diversos estereotipos: el reportero vividor, el jefe ambicioso, el periodista comprometido, el poco ético y falto de moral...Se observa una tendencia a clasificarlos como héroes o como villanos al igual que hace el creador de “Morfología del cuento” (aunque los comportamientos de los periodistas, en algunas ocasiones, no sean radicales sino que se caracterizan por comportamientos positivos y negativos, desde el punto de vista de la ética periodística).¹³

Vladimir Propp construye una categorización de las funciones de los personajes. El autor las define como un elemento primordial del cuento: “Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento” (Propp, 1972: 33). Esta aseveración puede extrapolarse al mundo del cine, que tanto se ha nutrido de la literatura desde su creación. En cuanto a la repetición y permanencia en las obras literarias de las mismas funciones de los personajes, Propp afirma en esta obra que “lo que cambian son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; lo que no cambian son sus acciones, o sus funciones” (Propp, 1972: 32).

¹³ Esta dicotomía entre comportamientos éticos “positivos” y “negativos” dentro del periodista como personaje cinematográfico (y también dentro del periodista real) se representa mucho en el cine. Un ejemplo de ello es la suplantación de identidad en “Todos los hombres del presidente” (Pakula, Alan J., 1976) por parte de Carl Bernstein (Dustin Hoffman). Este engaña telefónicamente a una secretaria haciéndose pasar por un funcionario. “La suplantación de identidad, es un recurso periodístico muy explotado en cine y televisión y que ha dado lugar a numerosos debates sobre la licitud legal o moral de tales comportamientos” (Bezunartea, Ofa; Cantalapiedra, María José, *et al*, 2007: 381).

La repetición de una serie de conductas en los personajes de ficción se asemeja a la consideración del periodista como estereotipos dramáticos que se repiten en el cine una y otra vez. Muchos son los autores que han realizado aportaciones para una tipificación de los estereotipos cinematográficos del periodista, como Loren Ghiglione (*The American Journalist: Fiction Versus Facts* 1991), Joe Saltzman (*Analyzing the Images of Journalist in Popular Culture: a Unique Method of Studying the Public Perception's of Its Journalist and the News Media* 2005), Howard Good (*Outcast. The image of Journalist in Contemporary Film*, 1989) o Alex Barris (*Stop the presses! The Newspaperman in American Film*, 1976), que fue uno de los que más influyó en los estudios posteriores. Otra de las autoras que ha investigado sobre esta cuestión es Olga Osorio. En su tesis *La imagen de la periodista profesional en el cine de ficción de 1990 a 1999*, recoge varias descripciones que elaboran estos autores sobre las imágenes estereotipadas de los periodistas en el cine. Destaca el estudio descriptivo que realiza Alex Barris en el que diferencia siete estereotipos dentro del cine de periodistas: el reportero como un caza-criminales, el reportero sensacionalista (una de las figuras más habituales dentro de este tipo de cine), la *sob sister* (reportera de prensa de la primera mitad del siglo XX que trabajaba con historias sentimentales), el reportero “cruzado” (como defensor de la democracia que adopta el rol del *watchdog*¹⁴, el periodista como ser humano (habla de la conciliación con la vida profesional) y el corresponsal de guerra (una de las figuras más mitificadas dentro de la imaginaria contemporánea estadounidense).

ii) El *cine de periodistas* como (sub)género cinematográfico

Después de abordar el interés de la sociedad por esta profesión (en gran medida, alimentado por el cine) y la creación de estereotipos dramáticos para la representación cinematográfica del periodista, me centro ahora en la consideración del *cine de periodistas* como un (sub)género cinematográfico. Es, precisamente, este debate sobre la clasificación de las acciones de los personajes, de sus profesiones y de sus rasgos generales, lo que ha empujado a los expertos a hablar de la existencia del “cine de periodistas” como género y/o como subgénero cinematográfico. Siempre ha existido la controversia sobre si este debe considerarse o no un género cinematográfico por sí mismo. Sería excesivo para este análisis recoger las teorías de los autores que han trabajado sobre esta idea.

¹⁴ En la teoría clásica del “perro guardián” (*watchdog*), el término “democracia” se integra en la definición y el papel de los medios. La función de los medios como “perros guardianes” es la de vigilar la conducta del gobierno y exigirle la información que requiera la ciudadanía.

Por ello, solo me ocuparé de varios de ellos atendiendo principalmente a los que consideran que este tipo de cine constituye un género cinematográfico propio. Empezando por los que secundan este planteamiento, es preciso mencionar a los investigadores Rick Altman y a Mathew Ehrlich. El primero parte de la idea de que el género “no radica ni en una semántica común ni en una sintaxis común, sino en la intersección entre una semántica común y una sintaxis común, en el poder combinado de una correspondencia dual” (Altman 1999: 129). La semántica, para Altman, “vendría dada por elementos comunes tales como localizaciones o personajes mientras que la sintaxis haría referencia a la forma en que dichos elementos se ponen en juego a través de la trama”. (Altman en Osorio, 2009: 85). Los elementos sintácticos se centrarían en la estructura de la trama, las relaciones entre los personajes, el montaje de la imagen y del sonido.

Partiendo de esta idea de Altman, Mathew Ehrlich cree en la existencia de unos principios semánticos constitutivos de este tipo de cine y los resume en la presencia de un reportero y de una historia que trata de aclarar; la existencia también del director del medio y de un conflicto y (o) interés sentimental, pudiendo aparecer, también, el propietario del medio (Ehrlich en Osorio, 2009) A pesar de establecer estos componentes, Ehrlich sostiene que no es necesaria la presencia de todos ellos en la narración para que una película se incluya dentro del “cine de periodistas”. Aunque lo que siempre es fundamental para que se le atribuya a una película este género es que una investigación sea el sostén del hilo dramático de la historia, así como la presencia de una redacción como escenario predominante, ordenadores, máquinas de escribir, teléfonos, periódicos¹⁵...

También se observan tendencias contrapuestas en lo que se refiere a esta cuestión. Wibke Ehlers se basa en los criterios de Altman para discutir la pertinencia de considerar el periodismo como un género propio. Asegura que no existen unos elementos sintácticos y semánticos estables y lo argumenta estableciendo una comparación entre este cine y el Western (género cinematográfico consolidado). En cuanto a los elementos semánticos, Ehlers mantiene que los Western siempre se desarrollan en el Oeste americano, mientras que el “cine de periodistas” se ambienta en multitud de escenarios: el extranjero, la ciudad, el campo, una redacción...

¹⁵ Este escenario típico de la redacción de un periódico se muestra fielmente en ‘El cuarto poder’ (Richard Brooks, 1952). En este film, el protagonista es el editor del ‘New York Day’. Lucha por evitar el inminente cierre del periódico por parte de los propietarios. Lo hace iniciando una investigación con la que destapará los turbios asuntos de un jefe mafioso de la ciudad. Se perciben estos principios semánticos defendidos por Ehrlich: propietarios del medio, redactores y, sobre todo, una investigación como hilo dramático de la narración.

Respecto a los personajes, el Western siempre es protagonizado por un vaquero y, por el contrario, en el películas sobre periodismo los protagonistas responden a distintos estereotipos. Para esta autora sucede igual con los elementos estilísticos: prominencia de los tonos tierra y los lugares semisalvajes en el Western y de las sombras y colores oscuros en el otro tipo de cine. En lo que se refiere a la sintaxis, Ehlers tampoco cree en su coherencia puesto que el cine sobre periodismo puede girar en torno a innumerables temas. Por ello, “considera más correcta la referencia a los elementos comunes como rasgos estereotipados sobre la profesión y sus profesionales” (Ehlers en Osorio, 2009: 59) que como bases constitutivas de un género cinematográfico.

A pesar de que las conclusiones desprendidas de los estudios realizados por los autores citados abarcan posiciones antagónicas, lo cierto es que el periodismo, si no considerado género cinematográfico, es una profesión de la que ha bebido el cine. Además, en ejemplos notorios han sido propios periodistas los que han llevado a la gran pantalla historias reales sobre esta profesión. Podría decirse que las historias de la cinematografía y la televisión, han demostrado que nadie como un profesional de la comunicación sabe retratar los engranajes de esta profesión (con sus miserias y sus luces). Puede que sea una afirmación demasiado arriesgada pero buena cuenta de ello dieron Orson Welles cuando trazó la vida de William Randolph Hearst¹⁶ en ‘Ciudadano Kane’; Richard Brooks (periodista radiofónico antes que realizador) cuando filmó ‘El cuarto poder’ o Billy Wilder al rodar ‘Primera Plana’ y ‘El gran carnaval’¹⁷. Al mismo tiempo que se han dado casos recientes de ello, también en televisión, como el de David Simon y su retrato de los entresijos de la sociedad de Baltimore en ‘The Wire’ (HBO, 2002-2008)¹⁸.

¹⁶ El cine, como reflejo la realidad, se enfrenta a temas que incomodan. Los medios de comunicación no salen incólumes de esas críticas. “Quizá el caso que mejor lo demuestra sea “Ciudadano Kane”. “Desde el día en que la columnista Louella Parsons informó a su jefe William Randolph Hearst, que un jovencito llamado Orson Welles (1915-1985) estaba realizando una biografía “no autorizada” sobre un magnate, el rey del cuarto poder, no volvió a descansar” (Laviana, 1996: 14). Welles protagonizó la famosa adaptación de la obra ‘La Guerra de los Mundos’ (H.G. Wells, 1866-1946) en formato de noticiario radiofónico.

¹⁷ Billy Wilder (1906-2002) dirigió 26 cintas y fue galardonado con cinco Oscar tras haber sido nominado en 21 ocasiones. No siempre fue director de cine, de hecho, su primer trabajo fue como cronista en el diario austríaco ‘Juranek’. Más tarde, antes de su exilio a París, también trabajaría como cronista en Berlín. Su primera profesión marcó toda su carrera cinematográfica, y la convirtió en eje central de algunas de sus películas.

¹⁸ Simon está empeñado en denunciar los males de su Baltimore natal. “El autor de *The Wire*, es un antiguo reportero de *The Baltimore Sun* especializado en crónica policial: durante años cubrió en primera persona la actividad criminal de Baltimore y vio con sus propios ojos la degradación de algunos de sus barrios. Simon es, pues, un reportero a la antigua usanza reconvertido en guionista. [...] Escribió la serie junto a Ed Burns, un antiguo policía de la ciudad” (De Gorgot, 2011) Artículo de la revista digital JOT DOWN.

IV. LA ÉTICA PERIODÍSTICA EN EL CINE

a) Consideraciones previas al análisis

El objetivo de esta última parte del proyecto es trazar los perfiles éticos de los distintos periodistas que protagonizan las cintas escogidas. El análisis del film abarca múltiples aspectos que varían en función del autor que los investigue. En el caso de Francesco Casetti (autor del que se ha tomado la mayor parte de las consideraciones precisas para el análisis), hay que atender al análisis de cuatro grandes bloques: el análisis de los comportamientos cinematográficos, de la representación, de la narración y de la comunicación. En este caso, dado que nos ocupa es analizar cómo se comportan los protagonistas desde el punto de vista ético y moral dentro de los códigos periodísticos, me he servido de los apartados centrados en el análisis de los personajes y de conceptos básicos previos al análisis como es, por ejemplo, la 'distancia óptima'.

Partiendo, precisamente de este concepto, "distancia óptima", es como comienza el proceso analítico. En consonancia con las ideas de Casetti, entiendo que para desarrollar un análisis cinematográfico conviene que el autor se "aleje" del texto a estudiar, es decir, de la situación cinematográfica ordinaria. Él lo llama alcanzar la 'distancia óptima'. Propone varias definiciones para este concepto: "Este alejamiento [...], consiente por un lado una plena disponibilidad de los films en los que se refiere al análisis, pero por otro ejerce el efecto de minar la *fascinación* de las imágenes y los sonidos provenientes de la pantalla" (Casetti, 1991: 20); "El distanciamiento del análisis [...] es un movimiento que sirve para convertir el film en algo disponible y a la vez dominable, presente en sus partes más concretas y en toda su extensión, a la vez que asequible en sí mismo, sin resonancias superfluas" (Casetti, 1991: 21).

Una vez aclarado el concepto de 'distancia óptima', es preciso explicar que se ha establecido una partición en dos grandes grupos para estudiar a los periodistas cinematográficos: la ya tradicional distinción entre héroes y villanos. Ya Vladimir Propp, a quien nos hemos referido en el epígrafe anterior, determinaba las funciones de los personajes de una narración y establecía la distinción entre héroe y agresor (o personaje "malo") y sus interrelaciones (Propp, 1972). Es tan solo el primer paso del trayecto definido, puesto que etiquetar a los periodistas tan solo como villanos o héroes resultaría inadecuado por tratarse de una forma de catalogación demasiado simple. Casetti en su obra 'Cómo analizar un film' coincide con esta necesidad de desmenuzar más profundamente la personalidad del personaje cinematográfico.

En su aproximación al *personaje como rol*, el autor acude a los grandes roles codificados, como es el caso del cine clásico americano de los años 40 y principios de los 50 (esta codificación corresponde a uno de los periodos cinematográficos analizados).

Casetti apunta la preferencia por la polarización de los caracteres, distinguiendo, por un lado, el *official hero* y el *outlaw hero*. “El primero expresa los valores reconocidos por la colectividad y los ideales de las generaciones anteriores [...]; representa la fe americana en la acción colectiva y en los procedimientos legales objetivos que están por encima de las nociones individuales del bien y del mal. El *outlaw*, por el contrario (que se puede definir más como irregular que como fuera de la ley, puesto que el término no tiene aquí su tradicional sentido negativo), expresa las aspiraciones del individuo y las exigencias inéditas de la juventud; se encarna en el aventurero, en el explorador, en el pistolero, en el soñador y en el solitario [...]; representa aquella parte del imaginario americano que valora sobre todo la voluntad de autodeterminación y la libertad de los impulsos” (Casetti, 1991: 181). Según este autor, las dos figuras se necesitan sin que sobresalga una por encima de otra.

Una cuestión central que ha sido objeto de estudio de numerosos trabajos sobre la imagen del periodista cinematográfico es la de si el séptimo arte ha retratado positiva o negativamente a estos profesionales. Algunos de ellos han sido citados anteriormente cuando abordaba la consideración de este tipo de cine como un género cinematográfico propio. Trasladando de nuevo las ideas de Alex Barris, es preciso recordar la clasificación que realizó sobre los tipos de periodistas en el cine, una de las más influyentes: el reportero sensacionalista, el reportero como un caza-criminales, la *sob sister*, el reportero “cruzado”, el periodista como ser humano y el corresponsal de guerra (Barris en Osorio, 2009: 97). En el caso que nos atañe, nos centramos en el periodista ético y en el exento de moral, aunque dentro de esas dos grandes clasificaciones pueden encontrarse matices como las categorías de Barris.

b) El periodista como villano

A pesar de que existen 48 años de diferencia entre Charles Tatum y Stephen Glass, estos dos periodistas reales retratados por el cine guardan multitud de similitudes. Aquí, analizaremos principalmente las que atienden a sus comportamientos éticos profesionales. Por un lado, Tatum, protagonista de 'El gran carnaval' (Wilder, 1952) es un periodista experimentado de unos 35 años que ha trabajado en varios medios de comunicación escritos. Es despedido de un prestigioso diario neoyorquino y las circunstancias le empujan a buscar trabajo en Albuquerque (Nuevo México). Por otro lado, Stephen Glass es un periodista con escasa experiencia laboral (tiene 25 años en el momento en el que suceden los hechos). También trabaja para un medio escrito, la revista "The New Republic", con sede en Washington, considerada una de las más elitistas del país.

i) Personaje como persona y como rol

Atendiendo a la clasificación que presenta Casetti sobre los tipos de personajes en una narración, cabe destacar que tanto Tatum como Glass se muestran en la pantalla como personajes planos, lineales y estáticos. Desarrollan un carácter simple y unidimensional. Ejecutan acciones constantes y estables, no hay grandes muestras evolutivas en su comportamiento. Tampoco son personas inestables y contradictorias. Respecto al análisis de los personajes como roles narrativos, los dos son los protagonistas de la historia y, por ello, se traducen en roles activos. Ambos se sitúan como fuente directa de la acción, operan en primera persona y sostienen la orientación del relato. En lo que se refiere a la distinción entre personaje influenciador/autónomo y modificador/conservador, resulta algo complejo encasillarlos en uno de los dos pares de tipos, ya que los dos personajes influyen en el resto y son modificadores (trabajan para cambiar las situaciones, en sentido positivo o negativo), al mismo tiempo que actúan en ocasiones de forma autónoma e intentan conservar el equilibrio de las situaciones o restaurar el orden amenazado. Por ejemplo, Glass en "El precio de la verdad", actúa de forma independiente cuando se inventa sus reportajes (es autónomo) pero también, como explica Casetti, "hace hacer" a los demás cuando, a través de sus artes de manipulación, consigue el respaldo de sus compañeros para que lo defiendan ante su escéptico director.

ii) Objetivos e intereses del personaje

Lograr la fama en el mundo del periodismo es el principal motivo que mueve a los dos sujetos, a pesar de que lo demuestran con acciones y comportamientos muy diferentes. Tatum, bien sea por sus años de experiencia, bien porque conoce el mundo profesional más que Glass o bien por su despreocupación hacia las opiniones ajenas, no lo oculta y lo deja claro desde el primer momento en el que sale en escena (cuando entra por primera vez en la redacción del 'Albuquerque Sun Bulletin'). El personaje creado por Billy Wilder siente como su mayor deseo el volver al diario del que lo despidieron en Nueva York puesto que considera que allí es donde suceden las historias de verdad y donde ganará todo el prestigio que cree merecer. Esto se hace patente cuando, en el último tercio de la película, habla por teléfono con su antiguo jefe, quien le ofrece 1.000 dólares por cada día que le facilite información sobre el suceso de la mina (rechaza otras ofertas de periódicos más modestos a través de llamadas telefónicas durante la misma escena):

Mr. Nagel (editor en The New York Times): [...] 1.000 al día...mientras dure.

Charles Tatum: Mr. Nagel, no lo pillas. No hablo de 1.000 al día. Hablo de ese escritorio que hay allí y que es mío. ¿Me ha oído? El viejo escritorio, el viejo empleo.

El joven Glass, periodista retratado por Billy Ray, también encauza todas sus acciones para lograr el reconocimiento profesional pero, a diferencia de Tatum, no lo admite en ningún momento. Crea un personaje amable, considerado, educado y excesivamente modesto para forjarse buena fama entre jefes y compañeros y evitar así sembrar la desconfianza. Es tal su obsesión por proyectar una imagen positiva en los demás que en ello reside su principal objeto de interés. Esta actitud se percibe durante toda la película: regala palabras bonitas a la secretaria, se muestra muy atento con sus compañeras redactoras, pide perdón constantemente y trata de llevarse bien con el nuevo jefe, al que en un primer momento parece no aceptar.¹⁹

¹⁹ El anterior director, Mike, era muy querido en la revista y es remplazado por un redactor, Chuck. En un principio, todos los periodistas se muestran reacios a ser los subordinados de Chuck e incluso el propio Glass le dedica miradas de desprecio. Poco más tarde, es el único que le pide perdón por el negativo recibimiento y se pone a sus servicios para cualquier cosa que necesite.

iii) Periodistas sin deontología profesional

Billy Wilder creó en 1952 a uno de los periodistas más despreciables y deshonestos de toda la historia cinematográfica hasta nuestros días. Centró en un solo personaje todos los aspectos negativos que puede desarrollar un profesional de la comunicación. Es cierto que Charles Tatum representa los excesos del sensacionalismo desde una óptica extremadamente exagerada desde el primer hasta casi el último minuto de “El gran carnaval” pero no deja de ser una historia basada en hechos reales.²⁰ Como explicaba anteriormente, Tatum es claro, directo y no tiene vergüenza al presentarse a sí mismo como un ser mentiroso y sin escrúpulos.

En una de las primeras escenas, Tatum entra en la redacción del ‘Albuquerque Sun Bulletin’ y se presenta ante el director, Mr Boot, para pedirle —casi rogarle— un trabajo:

Charles Tatum: Señor Boot, soy un periodista de 250 dólares a la semana. Podría tenerme por 50.

Mr. Boot: ¿Y esa gentileza?

C. Tatum: Conozco todos los entresijos de un periódico. Puedo escribirlos, editarlos, imprimirlos, empaquetarlos, venderlos.

Mr. Boot: No necesito a nadie ahora

C. Tatum: Me manejo igual en las grandes y pequeñas noticias. Y si no hay noticias, salgo y muerdo a un perro.²¹

²⁰ El periodista William Burke Miller del ‘Louisville Courier Journal’, obtuvo el premio Pulitzer en 1926 por su cobertura del intento de rescate de Floyd Collins, un explorador que había quedado atrapado en una cueva en Kentucky. El espectáculo que se organizó en torno a este suceso, inspiró a Wilder para la realización de ‘El gran carnaval’.

²¹ La frase “cuando un perro muerde a un hombre, no es noticia, porque ocurre a menudo; pero si un hombre muerde a un perro eso sí es noticia”, fue acuñada por Alfred Harmsworth, un magnate del periodismo británico. Aunque también es atribuida a John B. Bogart (1848-1921), uno de los editores del *New York Sun*. Esta cita es un conocido aforismo dentro de la profesión periodística que habla de la facilidad que tienen los hechos inusuales para gozar de cobertura mediática con respecto a un suceso cotidiano.

Durante este primer encuentro, no es este el único instante en el que Tatum evidencia su escasa moral profesional.

Continuación del diálogo anterior:

Tatum: Dejémoslo en 45 dólares a la semana.

Mr. Boot: ¿Tan barato?

Tatum: Pregunta justa teniendo en cuenta que destaco donde trabajo. Le interesará saber que me han despedido de 11 periódicos con una tirada total de siete millones, por razones con las que no le aburriré.

Mr. Boot: No se preocupe. Abúrrame.

Tatum: Soy un buen embustero. He mentido mucho en mi vida. He mentido a hombres con cinturones, con tirantes...pero nunca sería tan estúpido de mentir a un hombre con cinturón y tirantes (Mr Boot, viste tanto un complemento como otro).

Mr. Boot: ¿Y eso?

Tatum: Le he captado. Es usted un hombre cauto. Un hombre que mira y remira. Así que le diré la verdad. En Nueva York fui procesado por calumnias, en Chicago tuve un lío con la mujer del editor, en Detroit me pillaron bebiendo fuera de temporada, en Cleveland...

Mr. Boot: Me hago a la idea.

En cambio, la situación inicial en 'El precio de la verdad' es contraria a la anterior, otro indicio de que Tatum no esconde su falta de ética mientras que Glass lo hace hasta la saciedad:

Al inicio de la película, aparece el protagonista caminando por una feria de jóvenes republicanos. Lo hace a cámara lenta, con una mezcla de ilusión y asombro en sus ojos vidriosos y comienza un monólogo (estas imágenes, al igual que el resto de los acontecimientos de la película, los recrea en su mente mientras ofrece una charla sobre periodismo en su antiguo instituto).

Stephen Glass: El periodismo está lleno de fantasmas, de fanfarrones e imbéciles. Están siempre vendiéndose, negociando los contactos, intentando parecer más importantes de lo que son. Lo bueno es que esta clase de periodistas te ayuda a destacar. [...] Es cierto, el periodismo es un trabajo muy duro. Todos estamos bajo presión, nos sacrificamos por sacar el número a tiempo. Nadie duerme apenas pero, a veces, puedes esbozar una sonrisa. Es decir, hasta Woodward y Bernstein salían a tomar una hamburguesa. Y ganaron un Pulitzer. [...] El periodismo es el arte de captar el comportamiento."

Con este monólogo inicial, Glass hace toda una declaración de principios sobre la profesión. Define el oficio como “el arte de captar el comportamiento”. A simple vista, no parecen las palabras de un profesional que, tal y como se descubrió, sería capaz de inventarse, total o parcialmente, 27 de los 41 trabajos firmados para ‘The New Republic’. Este hecho nos remite al concepto de “responsabilidad social”. En una escena de ‘El precio de la verdad’, en la que Glass se encuentra frente a varios alumnos de su antiguo instituto, aborda el asunto de la responsabilidad que conlleva trabajar para una de las revistas más influyentes de EEUU. Una vez más, hace alarde de una falsa moral con absoluta naturalidad, lo que todavía demuestra más su despreciable consideración del periodismo:

En total hay 16.800 revistas en este país pero solo una presume de ir siempre a bordo del Air Force One. Eso es lo apasionante de trabajar en ‘The New Republic’: está mal pagado, le dedicas una cantidad de horas tremenda, pero lo que escribes lo leen personas importantes, presidentes, legisladores. Tu trabajo quizá influya en la política del país. Eso es un increíble privilegio y una gran responsabilidad. Lo siento, seguro que no les interesa el sermón de la responsabilidad periodística... ¿Solo queréis ver vuestro nombre publicado, no? Eso me es familiar... [...] El periodismo consiste esencialmente en buscar la verdad y yo nunca os alentaría recurrir al engaño o a las malas artes para conseguir una noticia.

La anterior es una de las muestras más significativas del film en las que se pone de manifiesto su carencia de principios deontológicos. Stephen Glass es retratado como un hombre tan cínico, ambicioso y exento de moral profesional que, “a juzgar por los datos de The State of the News Media 2007 esta película pudo haber influido negativamente en la imagen que la sociedad tiene de la profesión y de los profesionales” (Mera, 2008: 508). Esta imagen negativa que la opinión pública tiene de los medios de comunicación permanece muy viva en la mente del público porque se siguen dando casos de corrupción periodística. En apartados anteriores de este trabajo, se mencionaban casos como el de la periodista del ‘Washington Post’, Janet Cooke (que se inventó la historia de Jimmy, un niño de ocho años, heroinómano desde los cinco) o el del reportero de ‘The New York Times’, Jayson Blair, en 2002 (fue artífice de 36 artículos, inventados o plagiados, en los que se incluyen algunas entrevistas falseadas con familiares de militares fallecidos en la guerra de Irak). Todavía más reciente es el caso de las escuchas telefónicas del diario ‘News of the World’, perteneciente al grupo Murdoch.

Deportistas, artistas, políticos, víctimas de los atentados de Londres del 7 de julio de 2005 e incluso combatientes fallecidos durante las guerras de Irak y Afganistán. A fecha de 3 de septiembre, continúa el juicio contra los siete acusados de conspirar para interceptar ilegalmente los mensajes de correos de voz de los móviles de 600 personas entre octubre de 2000 y agosto de 2006.

Retomando el concepto de “responsabilidad social”, ahora analizado bajo el prisma de ‘El gran carnaval’, es preciso destacar que esta norma reguladora es de las que más transgrede Charles Tatum. A costa de alargar su presencia en los diarios de toda la región, e incluso de todo el país, manipula las tareas de rescate de Leo Minosa, un habitante de Escudero (Nuevo Méjico), obligándole así a permanecer atrapado en una mina durante días. El periodista teje un entramado de mentiras y confabulaciones, con el sheriff del pueblo y con la mujer de Minosa, para que respalden su mentira y contribuyan a engordarla (aunque no lo harán a cambio de nada). Tiene la sangre fría de entrar a la mina casi a diario para hablar con la víctima y construirle castillos en el aire acerca de su pronta liberación. Es cierto que la historia que traslada Wilder a la gran pantalla está basada en un hecho acontecido en 1926, y todavía no existía un código internacional regulador; a pesar de este hecho, los actos del protagonista no son moralmente aceptables desde ninguna perspectiva.

iv) Relación con sus superiores y con sus compañeros

El protagonista de ‘El Gran Carnaval’ muestra un profundo desprecio hacia todo lo que tenga que ver con principios éticos y morales, y en general, con cualquier norma que le impida desarrollar su trabajo de acuerdo a sus deseos. Desde el inicio del film, cuando Tatum entra por primera vez a la redacción del ‘Albuquerque Sun Bulletin’, el espectador conoce el desprecio que siente hacia la misión fundamental del periodismo: decir la verdad. Este hecho se plasma en su rechazo al cartel que preside la puerta del despacho del director que reza: “Tell the truth”. Mr. Boot, director del periódico, se clasificaría como el “periodista idealizado”. En este caso, un personaje secundario, que tiende a pasar desapercibido y que se caracteriza por un elevado sentido de la responsabilidad. A pesar de saber que Tatum no es un periodista con una ética ejemplar, decide darle un voto de confianza; aunque en el desenlace, cuando conoce hasta qué punto de inmoralidad han llegado sus prácticas periodísticas, personifica la voz de la conciencia y actúa como un maestro moral que reprueba y pide explicaciones:

Mr. Boot: He oído algunas cosas en Albuquerque sobre cómo lleva esto y no me han gustado. Y ahora que estoy aquí me gustan menos. Ha hecho usted un santo de ese sheriff para acaparar la noticia. A ese hay que echarle, no reelegirle. Uno de estos días le desenmascararé. Creo que es un corrupto y un podrido.

Tatum: ¿A quién le importa que haya otro sheriff corrupto en este mundo?

Mr. Boot: Es igual. En mi periódico no hago tratos a costa de vender 18.000 ejemplares menos.

Durante esta conversación, Tatum le informa que se despide del 'Albuquerque Sun Bulletin:

Jacob Q. Boot: "Me apena oírlo, Chuck".

Tatum: No, no le apena. No soy su tipo de periodista. No pertenezco a su oficina, no con ese bordado en la pared (el director tiene en su despacho un letrero bordado que reza: Di la verdad. Me saca de quicio.

Boot: Entonces le preocupa un poco

Tatum: No lo suficiente para detenerme. No en mi camino. Y si hago un trato con un sheriff no del todo limpio para mí está bien. Y si tengo que imaginarme una maldición india...y una esposa destrozada por la ausencia de Leo, también me está bien.

Boot: A mí no. Amarillismo, periodismo sucio, eso es lo que es.

Tatum: "Periodismo sucio, no. Limpio, señor Boot. Curiosidad humana.

Boot: "Ya me ha oído, amarillismo."

Respecto a las relaciones de Tatum con el resto de compañeros, destaca principalmente la que entabla con su ayudante, el joven Cook. Por un lado, trata de adoctrinar a su ayudante, situándose desde un plano moral superior, haciéndole saber que debe seguir sus consejos como si de un credo se tratasen:

Con aires de grandeza y discursos grandilocuentes, trata de impresionar al joven Cook, "iluminándole" particulares clases de periodismo. Uno de los momentos en los que se percibe este hecho es cuando entran una de las veces a la mina:

Tatum: ¿No te lo han enseñado en la universidad? Curiosidad humana. Coges un periódico, lees algo sobre 84 persona, o 284, o un millón, [...] Lo lees pero no te afecta. Una sola persona es diferente. Eso es la curiosidad humana.

También deja saber la desconsideración que profesa por las escuelas de Periodismo:

Viajando hacia el lugar donde está atrapado Minosa, conversan en el coche y trata de adoctrinar a su joven acompañante, situándose, así, en un nivel moral superior.

Tatum: ¿Durante cuánto tiempo fuiste a esa escuela de periodismo?

Cook: Tres años

Tatum: Tres años tirados a la basura. Yo no he pisado una escuela pero sé lo que hace grande a una historia, porque antes de empezar a escribir ya estoy vendiendo los periódicos en la esquina. ¿Sabes qué es lo primero que aprendí? Las que mejor se venden son las malas noticias porque una buena noticia no es una noticia.

Al igual que Tatum, Glass también gusta de ofrecer magistrales “clases de periodismo” a sus compañeros y (o) subordinados y de llenar sus discursos de fingida superioridad ética. Con la diferencia de que Tatum, expresa su concepción de la profesión sin ocultaciones: conseguir la exclusiva a cualquier precio. Es cierto que Glass trata de ser aceptado por sus compañeros pero, en alguna ocasión, esta forzada cordialidad, se convierte en cinismo e hipocresía:

Glass entra en su despacho y ve que un compañero está dentro leyendo algo de su mesa. Es un artículo que Glass tenía que corregirle y que no le había entregado. El protagonista se enfada y le reprueba por la cantidad de errores que tiene el escrito:

David: “Lo has hecho trizas”

Glass: “Trato de ahorrarte una bronca, David. Te falta citar la fuente en muchos casos. Los datos son poco firmes, es decir, la facturación de transportes era un 4’5 € inferior, lo he comprobado. Rob y Aron te machacarían por algo así. Esto es ‘The New Republic. Aquí no se escapa nada. Si no está comprobado, no lo entregues y punto.

c) El periodista como héroe

El hecho de que Clark Kent, personaje creado en 1932 por Jerry Siegel y Joe Shuster y archiconocido mundialmente como “Superman”, desempeñase la función de periodista, dice mucho de la consideración que tiene la cultura americana sobre esta profesión. Lo que realmente tiene relevancia es que no es un periodista cualquiera, sino uno que, en su vida paralela, actúa como guardián de la sociedad. A pesar de que con su faceta de periodista, Clark Kent creara un álgter ego dócil, afable y frágil de Superman, esto no resta poder al simbolismo que se desprende de relacionar a un superhéroe, que lucha por la justicia social, con la profesión periodística, que también tiene un absoluto compromiso con la sociedad.

Clark Kent es tan solo un ejemplo de los muchos periodistas intachables que ha ofrecido el cine norteamericano. Para esta aproximación, nos hemos centrado en dos largometrajes, ‘Yo creo en ti’ (1948; Henry Hathaway) y ‘La sombra del poder’ (2006, Kevin McDonald). El primero lo hemos elegido por el hecho de estar basado en hechos reales y porque su director, a pesar de no ser muy reconocido por la crítica, fue uno de los grandes realizadores estadounidenses²². Además, nos hemos decantado por ‘La sombra del poder’, por ser uno de los ejemplos más recientes de cómo el cine retrata el periodismo y porque fue un título que gozó de gran éxito en la taquilla española ya que en la primera semana de estreno se posicionó en primer lugar del ranking de recaudación con 1’41 millones de euros. Además, el hecho de que sea la historia ya se hubiera desarrollado anteriormente en mini serie de televisión, le aporta mayor relevancia.²³

²² Hathaway no recibió nunca un premio de la Academia pero sí lo hicieron varias de sus películas, entre las que se encuentran los Western ‘La conquista del Oeste’ (1962), con tres Oscar y varias nominaciones <http://www.imdb.com/title/tt0056085/> y ‘Valor de ley’ (1969), con un Oscar y varias nominaciones, además obtener un Golden Globe y un Laurel Award, entre otros galardones, por la interpretación de John Wayne. <http://www.imdb.com/title/tt0065126/awards>.

²³ Datos de taquilla ‘La sombra del poder’ en su primer fin de semana de estreno en España

http://www.eleconomista.es/boxoffice/reports_spain/2009/la-sombra-de-la-taquilla-o-la-taquilla-embujada/#hide

Ficha de la mini serie británica de televisión, sobre la que se basa el argumento de ‘La sombra del poder’: <http://www.filmaffinity.com/es/film207169.html>

Dentro de esas dos películas, centraremos el análisis en los profesionales de la comunicación que ejercen de protagonistas: McCaffrey y Jim McNeal. El primero, protagonista de ‘La sombra del poder’ (McDonald, 2003), trabaja para el periódico ‘The Washington Glob’ y posee varios rasgos estereotipados del periodista cinematográfico: es desordenado, sarcástico, independiente, se rebela contra sus superiores, se desplaza fácilmente entre las altas y bajas esferas... En la película, lo que parece ser un simple caso de asesinato se convierte en toda una conspiración política. El segundo, es McNeal, el protagonista de ‘Yo creo en ti’ (Hathaway, 1948). Un reportero del ‘Chicago Times’, acostumbrado a la cotidianeidad de la redacción, inicia una investigación para probar la inocencia de un preso condenado a 99 años de cárcel, que lleva ya 10 entre rejas.

i) Personaje como persona y como rol

Al igual que los periodistas “villanos” que han centrado en epígrafe anterior, estos dos personajes desarrollan un rol activo dentro de la narración cinematográfica por su calidad de protagonistas. Sobre ellos descansa el peso de la historia, son el centro sobre el que gira la misma y, por tanto, se sitúan como fuente directa de la acción. Dentro de su clasificación como personajes activos, poseen matices que ponen de manifiesto algunas diferencias entre ellos. Ambos son modificadores de la acción, debido a que trabajan para cambiar la situación (en este caso de forma positiva) y tanto McCaffrey como McNeal ejecutan sus acciones de forma autónoma. A pesar de estas semejanzas de comportamiento, McCaffrey, interpretado por el oscarizado Russell Crowe, comparte el peso de la acción con su compañera Della Frye, interpretada por la canadiense Rachel McAdams, (sobre la que tiene un fuerte poder influenciador, encontrando en ella su “ejecutora”), mientras que McNeal lleva a cabo la investigación en solitario. Esta fuerte autonomía del protagonista de ‘Yo creo en ti’ (1948; Henry Hathaway), interpretado por James Stewart, guarda cierto parecido con los detectives del cine negro. De hecho, esta película aparece encuadrada dentro de ese género cinematográfico en varias clasificaciones.²⁴ A su vez, se asemeja a uno de los estereotipos de periodista recogidos en la clasificación de Barris. En concreto, al de “reportero caza-criminales” puesto que la explicación que ofrece este autor sobre este tipo, coincide con los patrones de actuación de McNeal.

²⁴ <http://www.filmaffinity.com/es/film295488.html>
<http://cine.fnac.es/a284191/Yo-creo-en-ti-sin-especificar>
<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Yo-creo-en-ti>

“Dentro de esta categoría, el reportero funcionaría más como un detective privado que como un periodista propiamente dicho, una figura propia del cine negro que empezó a declinar en torno a los años 50” (Barris en Osorio, 2009: 97).

En cuanto a la definición de los personajes como personas, los dos son caracteres redondos, por su personalidad compleja y variada (no son héroes “planos”); y uno de ellos es lineal, por su uniformidad de acción, mientras que otro es contrastado, por sus acciones contradictorias. En lo que se refiere a su estatismo o dinamismo, de nuevo encontramos oposición entre ambos. El protagonista de ‘La sombra del poder’ (2003), se comporta con mayor constancia y estabilidad, a diferencia del protagonista de ‘Yo creo en ti’ (1948), que experimenta una notable evolución. Mientras que McCaffrey, se involucra personalmente en la investigación desde el inicio y mantiene su interés hasta la resolución del caso, la implicación e interés de McNeal progresa gradualmente.

ii) Objetivos e intereses del personaje

McNeal obra movido por la conciencia de que tiene una función social que realizar. Está dispuesto a ver cuestionada su carrera profesional en aras a la defensa de la verdad. Según el trabajo de Bezunartea, Coca et al, “Periodistas de cine y de ética” (2010), el 41% de los 104 películas analizadas en el estudio, encaja como periodistas con un comportamiento bastante ético, “lo que se traduce en aplicar en casi todos los casos los principios más rigurosos y en tener pocas dudas sobre la conveniencia de que es eso justo lo que hay que hacer” (Bezunartea, Coca *et al*, 2010: 164). La sensación que ofrece el protagonista al espectador es más la de una especie de “hombre de ley” que tiene como objetivo último hacer justicia, que la de un periodista corriente. Persigue verter luz sobre el caso de Frank Wiecek y conseguir, si demuestra que es inocente, liberarlo de prisión.

En cambio, los propósitos de McCaffrey son más ambiciosos. Esto no se debe a un insaciable espíritu periodístico, sino a que los hechos y las averiguaciones que realiza afectan a altas esferas públicas. Lo que comienza siendo una trágica pero corriente noticia de sucesos, se convierte en una compleja y profunda investigación periodística que salpicará tanto al mundo empresarial como al propio gobierno de Washington.

iii) Periodistas éticos y morales

Partiendo de la distinción que establece Casetti sobre los tipos de héroes como *outlaw* y *oficial*, es necesario clasificar a los dos periodistas puesto que el hecho de pertenecer a un grupo u otro condicionará su comportamiento ético a lo largo ambas películas. Jim McNeal ('Yo creo en ti') y Carl McCaffrey ('La sombra del poder') son dos profesionales que buscan la verdad por encima de todo pero se perfilan como dos personajes muy distintos. Por un lado, McNeal al inicio de la historia, podría catalogarse como *oficial hero*; mientras que la personalidad de McCaffrey es siempre la del *outlaw hero*.

El protagonista de 'Yo creo en ti' actúa como *outlaw hero* debido a que confía plenamente en la decisión tomada tanto por la policía como por el tribunal de condenar a Frank Wiecek por el asesinato de un policía. Durante la primera media hora de la película, McNeal defiende los valores tradicionales de la sociedad americana, como son el respeto al cuerpo de policía y la confianza en las autoridades legales (a las cuales considera objetivas); además de representar a la fe americana en la acción colectiva frente a las nociones individuales del bien y del mal. Estos principios se plasman en varias escenas iniciales:

Las conversaciones entre McNeal y su mujer influyen en la evolución del protagonista. Esta, a pesar de ser un personaje secundario, representa un rol activo puesto que, indirectamente, "hace hacer" a su marido. Simbolizando lo emocional y sentimental, conmueve la conciencia de McNeal (aunque no con efecto inmediato):

Esposa Jim: Escribiste una historia maravillosa sobre esa mujer polaca. Esa anciana ha hecho algo magnífico.

Jim: Sí, todos se han conmovido. Especialmente Kelly.

Esposa: Yo también lo he hecho. Inspira bondad.

Jim: Eso pretendía aunque no me lo creo. Leí el expediente del caso. Ese chico mató al agente y le dieron su merecido.

Unido a este comportamiento de *oficial hero*, está el marcado escepticismo que caracteriza al protagonista de 'Yo creo en ti' que, por otra parte, es un rasgo común dentro del perfil profesional periodístico.

Un espíritu incrédulo, cuya transformación se producirá a medida que vaya obteniendo pistas sobre la inocencia de la víctima y de forma simultánea a la transición hacia el *outlaw hero* (empezará a actuar por su cuenta, quebrantando la ley en alguna ocasión y desarrollando una investigación paralela a la policial). De nuevo, se cumple la teoría de Casetti en lo referente a las acciones de estos dos tipos de héroes. “Ninguno de los dos héroes prevalece por encima del otro: ambas perspectivas ideológicas resultan al final útiles para la adquisición de un más completo equilibrio. El legalismo del *official hero* deberá adquirir una mayor disponibilidad al enfrentarse a ciertas situaciones de la vida” (Casetti, 1978: 181).

En contraposición, el protagonista de ‘La sombra del poder’, Carl McCaffrey, encarna al héroe contrario. Una vez la investigación ha alcanzado cuerpo y magnitudes más considerables, su desconfianza llega hasta la alta esfera política de Washington. Según este comportamiento, McCaffrey personifica al periodista “cruzado” puesto que persigue al villano y defiende al débil. Representa el tradicional acto del cine estadounidense de reflejar el mito democrático del control de las instituciones (*watchdog*) y, dando un paso más, simboliza el poder del débil frente al poderoso (recuerda al mito de David y Goliat).

Si McCaffrey es el periodista “cruzado”, McNeal se convierte en el “caza-criminales”, el detective del pueblo. No busca hacer caer a un gobierno, ni destapar grandes conspiraciones (aunque finalmente esa sea la consecuencia de su investigación); sino que trata de aclarar la verdad sobre el caso concreto de un prisionero.

McNeal decide hablar con Tomek, el otro acusado del asesinato del policía Bundy. Este también defiende su inocencia y no quiere dar nombres de nadie, puesto que no conoce quién lo hizo realmente. Es en este momento cuando el protagonista se compromete a buscar la verdad, aunque sigue sin perder su escepticismo.

McNeal: Seguiré con esto hasta el final o no volveré a escribir una línea (al alcaide de la prisión en donde se encuentra Wiecek)

Seguidamente, conversa con Wiecek:

McNeal: Frank, he decidido seguir con este caso. Enfocaré la historia a su manera. Quiero que sepa que aún no estoy convencido de que sea inocente, pero voy a esclarecer los hechos. Pero recuerde esto, si miente le sacudiré tan fuerte que no saldrá bajo palabra aunque haya cumplido 33 años.

A pesar de que es incuestionable la ética positiva y la alta responsabilidad moral con el público que ambos periodistas demuestran, hay diferencias entre ambos en lo que se refiere al concepto de objetividad. Al principio del film 'Yo creo en ti', su protagonista no busca cumplir con la función social de ofrecer la verdad a los lectores (a pesar que entonces se perfila como *official hero*), sino que, como más tarde reconocería, su objetivo era vender más periódicos. Por ello, sus primeros artículos sobre la historia de Wiecek, no son puramente informativos:

Durante su primer encuentro con Frank Wiecek, el cual tiene lugar en la cárcel, mantienen la siguiente conversación:

McNeal: El Chicago Times se ha interesado por su caso. He venido a hacerle unas preguntas. Me gustaría saber más detalles, conocer su versión. Un enfoque nuevo, algo que atraiga al lector, ¿comprende?

Frank: Sí, señor.

[...] McNeal: He hablado con su madre, es una gran mujer. Ella le cree pero yo necesito pruebas.

Frank: No tengo pruebas

McNeal: sí, ya lo sé. Destacaremos lo de su madre y lo de la mujer que perjura y tal vez hablemos de corrupción policial y política.

Frank: Yo no he dicho eso.

Jim: Qué más da, es un buen punto. ¿No querrá una historia tibia? El público quiere emoción. Solo así podremos ayudarle, necesita la compasión y el apoyo del público.

Además de admitir que quiere ofrecer un enfoque sensacionalista, en los últimos minutos del film reconoce que ha insultado a Wanda Skutnik, incumpliendo la imparcialidad y la emisión de juicios de valor:

McNeal: La llamé mentirosa y contrabandista. Dije todos los insultos que se me ocurrieron y voy a seguir haciéndolo. Adelante, demándeme por difamación.

La gran inclinación a emitir juicios de valor y a enfocar las informaciones desde un punto de vista sensacionalista, observada en los diálogos anteriores (cuando McNeal le dice a Wiecek "¿No querrá una historia tibia? El público quiere emoción. Solo así podremos ayudarle, necesita la compasión y el apoyo del público" o cuando reconoce insultar a la sospechosa: "La llamé mentirosa y contrabandista. Dije todos los insultos que se me ocurrieron y voy a seguir haciéndolo") contrasta mucho con otros comportamientos suyos de alto valor ético y moral.

Se percibe, así, la complejidad y el dinamismo del personaje abordado en el primer apartado de este epígrafe. Un ejemplo que recoge estas actitudes éticamente correctas, se retrata en la escena en la que el protagonista está discutiendo con su jefe sobre la continuación o el cierre de la historia y McNeal le critica por buscar tan solo titulares sensacionalistas que den la inocencia del prisionero. A diferencia de McCaffrey, que es constante en su percepción del sensacionalismo:

McCaffrey y su ayudante discuten con la directora del 'Washington Globe' sobre el hecho de que la competencia se les haya adelantado con una historia que ellos mismos descubrieron. El periodista trata de defender el rigor frente a la lucha por demostrar qué información sorprende más al lector:

McCaffrey: No es creíble. Solo quería vendernos el álbum de fotos sexis de su amiga Sonia Baker, su amiga muerta.

Cameron Lynne (directora del periódico): ¿Y por qué no podíamos haberlo publicado? [...] Nosotros teníamos la primicia pero no...no, no, no, porque un capullo decidió que no era digno de nosotros.

McCaffrey: ¡Mírala, por favor, mírala bien! ¡Es una distracción, una campaña difamatoria! Eso es lo que hacen esas empresas para destruir a quien se interponga en su camino.

iv) Relación con sus superiores y compañeros

La relación existente entre el protagonista de 'Yo creo en ti' con el resto de periodistas se representa en la establecida con su jefe directo y, por otro lado, con el dueño del periódico (esta última solo se expresa en dos escenas en las que se debate, en una si se constata la Junta de Indultos para Frank Wiecek y en otra la decisión de desconvocarla). El editor de McNeal, Kelly, presenta similitudes con el editor de Tatum en 'El gran carnaval'. Ambos son personajes secundarios, con un comportamiento ético adecuado. A pesar de ello, el director del 'Albuquerque Bulletin Sun' se muestra más modélico (quizás por personificar la voz de la conciencia del "villano" Tatum) que el editor del 'Washington Globe', que guía e influye en McNeal para que continúe con la investigación. En cuanto al vínculo del protagonista de 'Yo creo en ti' con el dueño del periódico, hay que aclarar que no tiene prácticamente presencia dentro de la película por lo que no es posible extraer demasiadas conclusiones sobre ella.

Por su apoyo a McNeal en su objetivo de resolver sobre el caso Wiecek, puede concluirse que cumple con el deber primordial del periodista de respetar la verdad y el derecho que tiene el público a conocerla. Además, se advierte la preocupación que siente por su periódico cuando, previamente al desenlace favorable, están a punto de abandonar la investigación por falta de pruebas y dice: "Escriba un último capítulo referente a esa Wanda Skutnkik y acabemos con esto. Salvemos el periódico".

En lo que respecta a la relación de McNeal con el resto de compañeros de la redacción, la película no da relevancia a este hecho puesto que no existen conversaciones relevantes (de las que se pudieran extraer comportamientos éticos). Esta situación apoya la idea, defendida anteriormente, de que el protagonista actúa independientemente, semejándose a los detectives privados tan presentes en el cine negro. En contrapartida, el personaje de 'La sombra del poder', es todo un ejemplo de compañerismo y de trabajo en equipo. Es cierto que, en un primer momento, cuando la noticia llega a su poder es el único que trabaja en ella pero, en el momento en el que su envergadura crece y nacen complejas conexiones con otros temas, la directora de McNeal incorpora tres personas más a la investigación. Destaca una de ellas, la joven Della Frye, sobre la cual McCaffrey ejerce una función "doctrinal" en lo que a periodismo de calidad se refiere; además, de defenderla frente a la implacable directora y considerarla algo más que una novata:

McCaffrey: No dejes que te aparte. Dile que ni hablar, es tu curro, te pertenece. Quéjate ahora.

Cameron: ¿Ahora le defiendes?

McCaffrey: Lo hace bien, puedo trabajar con ella.

Cameron: Pero, Carl, ¡no tiene experiencia!

McCaffrey: La inexperiencia es inevitable.

Della: ¡No pienso renunciar al artículo! Eh...lo siento, oiga, si puedo disponer de unos cuantos días, le prometo que no voy a defraudarla.

Cameron: Por el amor de Dios, no pongas esa cara de reporterita ingenua, me da nauseas... ¡y a ti que te jodan! (refiriéndose a McCaffrey)

Por otra parte, el último diálogo del epígrafe anterior²⁵ en el que el periodista de 'La sombra del poder' rechaza el sensacionalismo, también sirve para explicar la relación que entabla con su directora y con el nuevo grupo empresarial que ha adquirido el 'Washington Globe'. McCaffrey no casa con las ideas de los nuevos dueños del periódico mientras que Cameron, tiene que rendirles cuentas a ellos y cumplir con los objetivos económicos fijados. A pesar de que se da a entender que siempre había sido una periodista íntegra, la presión de los superiores influye en su comportamiento con respecto al caso traduciéndose en su deseo de sumarse al enfoque sensacionalista que ofrece la competencia sobre la historia con el objetivo de vender más periódicos.

²⁵ Diálogo, extraído de la película 'La sombra del poder', entre Carl McCaffrey y su directora, Cameron Lynne, en el que discuten por entrar, o no, en el juego sensacionalista que protagonizan el resto de diarios en torno al caso de Sonia Baker.

V. CONCLUSIONES

El desarrollo de lo expuesto anteriormente sobre la representación de la ética periodística en la ficción cinematográfica nos lleva a concluir que la necesaria dramatización que requiere el cine obliga a trazar situaciones exageradas llevadas a cabo por personajes con actitudes extremas. De la observación y el análisis de las escenas en las que los protagonistas se enfrentan a conflictos éticos y morales, podemos inferir que el cine de periodistas, al igual que exagera los sucesos, potencia de igual forma las cualidades honestas y las indecentes desde el punto de vista deontológico de la profesión periodística. La ficción cinematográfica ha fijado, así, un patrón de conducta para todos los personajes.

El séptimo arte se sirve de la constante repetición unos perfiles morales prototípicos: el héroe que inicia una búsqueda, el falso héroe, el malvado, la “chica”, el jefe controlador... Dichos personajes evidencian la vigencia que tiene en la actualidad de la obra de Propp sobre la morfología de los cuentos. Observamos que el cine mantiene la estructura del cuento tradicional en lo referente a los personajes, a sus funciones y a las esferas de acción de los distintos caracteres. Al igual que en el cuento, en el cine, las partes constitutivas de una obra pueden ser transportadas a otra sin producirse cambio alguno (los enfrentamientos entre el “villano” y el héroe, la búsqueda que realiza el héroe, los obstáculos a los que se enfrenta...)

En lo que respecta a las características de los personajes, podemos concluir que por diferentes que sean los sujetos, las funciones que desempeñan se repiten continuamente. Cada personaje tiene un destino que alcanzar y, ajustándonos a la teoría de Propp, una “esfera de acción” sobre la que proceder. Según la morfología del cuento estudiada por este autor, la “esfera de acción” del héroe comprende la partida para efectuar la búsqueda mientras que la del agresor (o malvado) abarca la fechoría, la lucha contra el héroe y la persecución. Basándonos en la comparación entre la teoría de Propp sobre la morfología del cuento y la ficción cinematográfica actual, cabe concluir que las funciones ejecutantes de los personajes narrativos, así como sus características, se personifican en patrones de conductas estereotipadas que se repiten una y otra vez a lo largo de la historia.

No solo el existe un paralelismo entre el cuento y el cine, sino que dentro de los distintos largometrajes también se repiten perfiles de conducta. En nuestro análisis, nos centramos en dos perfiles concretos: el “villano” y el “héroe”. La conclusión a la que hemos llegado tras comparar dos épocas distintas del cine de Hollywood –los años 40 y la actualidad–es que el séptimo arte utilizaba los mismos patrones negativos de comportamiento durante su época clásica que los que se emplean en el cine actual. En medio siglo, no ha variado la naturaleza de los conflictos éticos del periodista. Son las tácticas ilícitas para obtener información las que más presencia han tenido y mantienen en este tipo de cine: suplantación de identidad, sobornos, chantajes, grabaciones no autorizadas de conversaciones, obstaculizar el trabajo de la policía e incluso trabajar al margen de la ley, utilizar profesionalmente informaciones conocidas a través de relaciones personales...

Por otra parte, cuando nos referimos a los personajes éticos, observamos que se enfrentan a constantes conflictos en los que no siempre deciden actuar respetando las normas que el deber periodístico impone. Son personajes que se mueven en la narración combinando distintas tendencias de comportamiento. Hablamos de héroes a medias, los *outlaw heros*, aquellos que, ante situaciones límite, quebrantan su intachable ética profesional con el objetivo de hallar la verdad y lograr informar a los ciudadanos sobre ella.

El cine, como la literatura, no se detiene en lo cotidiano. Busca contar historias asombrosas, excitantes y curiosas; aquellas en las que sucede algo fuera de lo común: hechos inesperados, coyunturas límite, aventuras, situaciones peligrosas... Del mismo modo, como hemos observado, las películas analizadas están protagonizadas por personas que tampoco se caracterizan por su trivialidad. En este caso, los caracteres fuera de lo común retratados por el séptimo arte son profesionales de la comunicación. Los periodistas, simplemente por su obligación de informar a la sociedad de lo que acontece en el mundo, presencian acontecimientos y conocen, antes que el resto de ciudadanos y en primera persona, historias que raramente cualquier otro podría experimentar. Por ello, este oficio desprende inherentemente una aureola de privilegio que el cine ha retratado desde su creación y hasta nuestros días, por resultarle realmente atractiva.

Siendo el cine un espejo de la existencia que nos rodea, que el espectador puede considerar más una segunda realidad que una ficción, es preciso aclarar que muchos aspectos de la realidad profesional de los comunicadores son bien distintos a los plasmados en el cine. Al igual que en la ficción cinematográfica, en los medios de comunicación reales pueden existir profesionales sobre los que predominen unos rasgos éticos más estereotipados que otros. Sin embargo, lo corriente es que el periodista sea una persona con una vida normal y que el quehacer periodístico se torne pesado, monótono e incluso aburrido en muchos casos. Hoy en día, en las redacciones de los periódicos (menciono la prensa escrita porque es el medio que aparece en las cuatro películas estudiadas), existe mayor inquietud y preocupación por la propia continuidad de la cabecera para la que trabajan y (o) la conservación de su propio empleo, que por cubrir excitantes historias o destapar escandalosos casos de corrupción política.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- Altman, Rick: *Los géneros cinematográficos*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1999.
- Aznar, Hugo: *Ética y Periodismo: Códigos, estatutos y otros documentos de autorregulación*, Paidós, 1999, Barcelona.
- Benito, Ángel; Martínez Albertos, José Luis, et al: *Diccionario de Ciencias y Técnicas de la Comunicación*, Ediciones Paulinas, Madrid, 1991.
- Bettetini, Gianfranco; Fumagalli, Armando: *Lo que queda de los medios*, La Crujía, 2001, Buenos Aires.
- Casetti, Francesco; Di Chio, Federico: *Cómo analizar un film*, Ediciones Paidós, 1991, Barcelona.
- Cousins, Mark: *Historia del cine*, Blume, 2011, Barcelona.
- Gubern, Román: *Historia del Cine*, Lumen, 1995, Barcelona.
- Kapuscinski, Ryszard: *Los cínicos no sirven para este oficio*, Anagrama, 2002, Barcelona.
- Laviana, Juan Carlos: *Los chicos de la prensa*, Nickelodeon, 1996, Madrid.
- Parkinson, David: *Historia del cine*, Ediciones Destino, 1998, Barcelona.
- Propp, Vladimir: *Morfología del cuento*, Fundamentos, 1972, Madrid.
- Popper, K.R: *Conjeturas y refutaciones: el desarrollo del conocimiento científico*, Paidós Estudio, 1983, Barcelona.
- Angulo, María; Rodríguez, Jorge Miguel: *Periodismo Literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas (57-70)*, Editorial Fragua, Madrid, 2010.
- Weber, Max: *El político y el científico*, Alianza, 1984, Madrid.

OTROS RECURSOS:

- Ayuso, Rocío: A Hollywood le sienta bien la crisis, El País, 2010. Recuperado el 15 de julio de 2012. Disponible en:

http://elpais.com/diario/2010/01/31/negocio/1264946616_850215.html

- Ayuso, Rocío: *Hollywood, sin blanca*, El País, 2006. Recuperado el 15 de julio de 2012. Disponible en:

http://elpais.com/diario/2008/08/03/negocio/1217767944_850215.html

- Bezunartea, Ofa; Coca, César, et al: *El perfil de los periodistas en el cine: tópicos agigantados*, Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, 2010.

- Bezunartea, Ofa; Cantalapiedra, María José, et al: *Periodistas de cine y de ética*, Ámbitos, Nº 16, 2007.

- Celis, Bárbara: *Hollywood busca más ingresos mediante nuevas vías de distribución*, El País, 2006. Recuperado el 16 de julio de 2012. Disponible en:

http://elpais.com/diario/2006/06/22/cultura/1150927204_850215.html

- Consejo de Europa: *Resolución 1003 sobre la ética del periodismo*, 1993. Recuperado el 10 de febrero de 2012. Disponible en:

<http://assembly.coe.int/Documents/AdoptedText/TA93/ERES1003.HTM>

- De Gorgot, Emilio: *Imprescindibles: The Wire*, Jot Down, 2011. Recuperado el 3 de agosto de 2012. Disponible en:

<http://www.jotdown.es/2011/10/imprescindibles-the-wire/>

- Federación de Asociaciones de la Prensa de España: *Código deontológico*, 1993. Recuperado el 10 de febrero de 2012. Disponible en:

<http://www.comisiondequejas.com/Codigo/Codigo.htm>

-Gago, Álvaro: *Trabajo multa a 'El País' con 160.000 euros por el "abuso" laboral a los becarios*, Vozpópuli, 2012. Recuperado el 25 de junio de 2012. Disponible en:

<http://www.vozpopuli.com/tecnologia-y-medios/2470-trabajo-multa-a-el-pais-con-160-000-por-el-abuso-laboral-a-los-becarios>

- Gordillo, Inmaculada: *La coherencia de la disgregación en el cine posmoderno: un viaje intercontinental a través de universos fílmicos fragmentados*, Revista Frame, nº3, 2008, Sevilla).

- Mera, Monste: *Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine*, Estudios sobre el Mensaje Periodístico, 2008,

- Osorio, Olga: *La imagen de la periodista profesional en el cine de ficción de 1990 a 1999*, Universidad de A Coruña, 2009.

- García Márquez, Gabriel: *¿Quién cree a Janet Cooke?*, El País, 1981. Recuperado el 6 de febrero de 2012. Disponible en:

http://elpais.com/diario/1981/04/29/opinion/357343203_850215.html

-Sony: *Timeline 3D films*, 2011. Recuperado el 20 de mayo de 2012. Disponible en:

<http://cache.gawkerassets.com/assets/images/4/2011/06/3d-movie-timeline.jpg>

VII. ANEXOS

a) Galardones y nominaciones de las cuatro películas seleccionadas

“Yo creo en ti” (Henry Hathaway, 1948)

Awards for

Yo creo en ti (1948) [More at IMDbPro](#) »

Call Northside 777 (original title)

Edgar Allan Poe Awards			
Year	Result	Award	Category/Recipient(s)
1949	Won	Edgar	Best Motion Picture Quentin Reynolds (screenwriter) Leonard Hoffman (screenwriter) Jay Dratler (screenwriter) Jerome Cady (screenwriter) Henry Hathaway (director) Otto Lang (producer) The award for Jerome Cady was posthumously accepted by Mrs. Cady.
Writers Guild of America, USA			
Year	Result	Award	Category/Recipient(s)
1949	Nominated	WGA Award (Screen)	Best Written American Drama Jerome Cady Jay Dratler The Robert Meltzer Award (Screenplay Dealing Most Ably with Problems of the American Scene) Jerome Cady Jay Dratler

“El gran carnaval” (Billy Wilder, 1952)

Awards for

El gran carnaval (1951) [More at IMDbPro](#) »

Ace in the Hole (original title)

<u>Academy Awards, USA</u>			
Year	Result	Award	Category/Recipient(s)
1952	Nominated	Oscar	Best Writing, Story and Screenplay Billy Wilder Lesser Samuels Walter Newman
<u>National Board of Review, USA</u>			
Year	Result	Award	Category/Recipient(s)
1951	Won	NBR Award	Best Actress Jan Sterling
<u>Satellite Awards</u>			
Year	Result	Award	Category/Recipient(s)
2007	Nominated	Satellite Award	Best Classic DVD
<u>Venice Film Festival</u>			
Year	Result	Award	Category/Recipient(s)
1951	Won	International Award	Billy Wilder
	Nominated	Golden Lion	Billy Wilder

“El precio de la verdad” (Kevin McDonald, 2003)

Awards for

El precio de la verdad (2003) [More at IMDbPro](#) »

Shattered Glass (original title)

Boston Society of Film Critics Awards			
Year	Result	Award	Category/Recipient(s)
2003	Won	BSFC Award	Best Supporting Actor Peter Sarsgaard
<hr/>			
Chicago Film Critics Association Awards			
Year	Result	Award	Category/Recipient(s)
2004	Nominated	CFCA Award	Best Supporting Actor Peter Sarsgaard
			Most Promising Filmmaker Billy Ray
<hr/>			
Chlotrudis Awards			
Year	Result	Award	Category/Recipient(s)
2004	Nominated	Chlotrudis Award	Best Adapted Screenplay Billy Ray
			Best Supporting Actor Peter Sarsgaard
<hr/>			
Dallas-Fort Worth Film Critics Association Awards			
Year	Result	Award	Category/Recipient(s)
2004	Nominated	DFWFCA Award	Best Supporting Actor Peter Sarsgaard
<hr/>			
Golden Globes, USA			
Year	Result	Award	Category/Recipient(s)
2004	Nominated	Golden Globe	Best Performance by an Actor in a Supporting Role in a Motion Picture Peter Sarsgaard

Golden Trailer Awards			
Year	Result	Award	Category/Recipient(s)
2004	Nominated	Golden Trailer	Best Independent (Art Farm, The)
Independent Spirit Awards			
Year	Result	Award	Category/Recipient(s)
2004	Nominated	Independent Spirit Award	Best Cinematography Mandy Walker
			Best Feature Craig Baumgarten Tove Christensen Gaye Hirsch Adam Merims
			Best Screenplay Billy Ray
			Best Supporting Male Peter Sarsgaard
Kansas City Film Critics Circle Awards			
Year	Result	Award	Category/Recipient(s)
2004	Won	KCFCC Award	Best Supporting Actor Peter Sarsgaard
Las Palmas Film Festival			
Year	Result	Award	Category/Recipient(s)
2004	Won	Best Actor	Peter Sarsgaard Tied with Hayden Christensen for El precio de la verdad (2003).
			Hayden Christensen Tied with Peter Sarsgaard for El precio de la verdad (2003).

“La sombra del poder” (Billy Ray, 2009)

Awards for

La sombra del poder (2009) [More at IMDbPro](#) »

State of Play (original title)

Australian Film Institute			
Year	Result	Award	Category/Recipient(s)
2009	Won	AFI International Award	Best Actor Russell Crowe
Casting Society of America, USA			
Year	Result	Award	Category/Recipient(s)
2009	Nominated	Artios	Outstanding Achievement in Casting - Big Budget Feature - Drama Avy Kaufman
London Critics Circle Film Awards			
Year	Result	Award	Category/Recipient(s)
2010	Nominated	ALFS Award	British Director of the Year Kevin Macdonald