

Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine

MONTSE MERA FERNÁNDEZ

mmera@villanueva.edu

Centro Universitario Villanueva

(adscrito a la Universidad Complutense de Madrid)

Recibido: 17 de marzo de 2008

Aceptado: 23 de junio de 2008

RESUMEN

Según distintos estudios realizados recientemente tanto en España como en Estados Unidos, la profesión periodística no parece estar atravesando su mejor momento. La desconfianza de la sociedad en la función que desempeñan los periodistas provoca la frustración de unos profesionales que, además de sus cada vez más precarias condiciones laborales, tienen que ver cómo demasiado a menudo la imagen que se ofrece de ellos en el cine y en la televisión es demasiado desfavorable. En este artículo tratamos de mostrar qué visión del periodismo se ha ofrecido a la sociedad a través del cine.

Palabras clave: periodismo, cine, imagen de los periodistas en la sociedad, responsabilidad de la profesión periodística, ética periodística.

Journalists in movies. Journalistic profession image through cinema

ABSTRACT

According to different research from Spain and USA, the journalistic profession doesn't go through its best moment. Society's distrust of the function fulfilled by journalists, causes professionals frustration, who in addition to its increasing unstable labour condition, have to see frequently how their image shown in cinema and television is too much unfavourable. In this article we try to show which journalist vision has been offered to the society through cinema.

Keywords: journalism, cinema, journalist image in society, responsibility of journalistic profession, journalistic ethic

SUMARIO: 1. Introducción. 2. Ni héroes ni villanos. 3. Periodistas reales: *Todos los hombres del presidente* y *El precio de la verdad*. 4. Periodistas de ficción con referencias a la realidad: *Ausencia de malicia* y *El gran carnaval*. 5. Periodistas imaginados: *Luna nueva* y *La reina de Nueva York*. 6. Referencias bibliográficas. 7. Referencias filmográficas.

“Nuestra profesión no puede ser ejercida correctamente por nadie que sea un cínico. [...] una actitud incompatible con la profesión de periodista. El cinismo es una actitud inhumana, que nos aleja automáticamente de nuestro oficio”.

Ryszard Kapuscinsky, periodista (2002:53)

1. Introducción

GARCÍA MÁRQUEZ escribió una vez que el periodismo era el mejor oficio del mundo y seguramente tiene razón, pero desde hace algunos años la imagen de los periodistas se ha deteriorado tanto que hoy se encuentra entre las profesiones peor valoradas por la sociedad. El *Informe anual de la profesión periodística 2007* pone de relieve que el periodismo español no atraviesa sus mejores momentos (algo en lo que están de acuerdo tanto los profesionales como el público) pues su credibilidad se ha debilitado enormemente en los últimos tiempos. Las cifras son preocupantes: el 83,7% de los profesionales de la información cree que la imagen de la prensa es regular, mala o muy mala, superando así el porcentaje que un año antes recogía el mismo informe, cuando se aseguraba que el 81% de los periodistas consultados estaba preocupado por la mala imagen pública de la profesión¹.

En Estados Unidos la situación es semejante. Según indica el estudio *The State of the News Media 2007*, la confianza de los ciudadanos en la prensa se ve cada día más amenazada pues consideran que los periodistas son poco profesionales y que la prensa ha dejado a un lado su función social para operar como cualquier otro negocio. Los estadounidenses creen que el periodismo es cada vez menos exacto, menos humano, menos moral y más dado a cubrir sus errores que a corregirlos².

Esta desconfianza de la sociedad en la función que desempeñan provoca -según se afirma en el mismo estudio- la frustración de unos periodistas que, además, cobran salarios muy por debajo de otras profesiones equiparables a la suya, se enfrentan a los cada vez más frecuentes recortes de plantilla en las redacciones, deben adaptarse rápidamente a los efectos de las nuevas tecnologías y tienen que soportar que las películas o las series de televisión les muestren como “chacales explotadores”.

Es fácil entender la desilusión de unos profesionales cuyos puestos de trabajo están constantemente en peligro, que cobran menos de lo que deberían y que trabajan a la velocidad que obliga su oficio con herramientas en constante cambio. Es fácil también entender la preocupación de unos trabajadores cuyo quehacer se basa en la confianza que la sociedad deposita en ellos cuando esa misma sociedad afirma que ya no se fía

¹ En 2005 el porcentaje era del 79%, mientras que en 2004 se fijaba en el 65,1%, lo cual indica que la imagen de la profesión no ha hecho más que deteriorarse en los últimos cuatro años.

² Así se recoge en *The State of the News Media 2007. An Annual Report on American Journalism*, elaborado por Project for Excellence in Journalism y publicado en www.stateofthemedias.org (consultado el 13 de enero de 2008), donde se dice: “The fundamental issue, as we interpreted in earlier reports, is a disconnection between the public and the press over motive. Journalists see themselves as a Humphrey Bogart put in the movie “Deadline USA”, as performing “a service for public good”. The public doubts that romantic self-image and thinks journalists are either deluding themselves or lying”.

de su labor (¿para qué servirán los periodistas si se da por finalizado ese contrato tácito entre prensa y público?). Pero, ¿por qué les afecta tanto que el cine y la televisión ofrezcan una mala imagen de ellos?

El que los periodistas estadounidenses destaquen entre sus principales frustraciones la mala imagen que se transmite de ellos a través de las películas y de las series de televisión resulta muy interesante. No les preocupa la visión desfavorable que –en ocasiones– ellos mismos, con sus actuaciones y su manera de informar, transmiten a través de los *mass media*, y tampoco el retrato que pueda mostrar la literatura de su profesión. Les preocupa el cine y la televisión. ¿Por qué?

Tal vez porque, como afirmaba TARKOVSKI (2002) el cine es una realidad emocional, de modo que las historias que cuenta son percibidas por los espectadores no como una ficción sino como una segunda realidad. Así, las películas en las que se representa al periodista como un profesional más interesado en su propio beneficio que en el bien de la comunidad vendrían a reforzar esa imagen ya deteriorada que el público tiene del informador.

2. Ni héroes ni villanos

Es un hecho que la figura del periodista ha resultado siempre muy atractiva para el cine, y es un hecho, además, perfectamente explicable y comprensible. Por una parte, esta profesión ofrece a quienes la practican la oportunidad de vivir experiencias que el resto de la sociedad nunca podrá vivir pues –en mayor o menor medida– son espectadores privilegiados de los acontecimientos importantes que pasan en el mundo (o en su país, o en su ciudad) y tienen ocasión de conocer a personajes interesantes a los que no tendrían acceso si se dedicaran a otra actividad. Los periodistas presencian lo que los demás sólo 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.

Por otra parte, el periodismo actúa como un contrapoder, es decir: los periodistas, quieran o no, también tienen un cierto poder, una autoridad que les permite vigilar (y enfrentarse cuando es necesario) a los poderosos. Si a esto añadimos que las exigencias de la profesión –noticias imprevistas, horarios imposibles, transmisiones urgentes,...– suelen tener consecuencias desastrosas en su vida personal (Manuel LEGUINECHE habló de los reporteros de guerra como la tribu de las tres “des”: dipsómanos, divorciados y deprimidos, características que otros autores han extendido a los profesionales de la información en general), es fácil entender por qué los periodistas se convierten en los personajes soñados por cualquier guionista de cine.

Ya en 1914 Henry LEHRMAN dirigió un cortometraje titulado *Making a Living (Charlot periodista)*, en el que Charles Chaplin interpreta a un vividor que acepta un puesto como periodista para ganarse la vida, realizando su labor informativa sin ética ni escrúpulos. Desde entonces hasta la actualidad, casi un siglo después, el cine ha

dado numerosos ejemplos de periodistas indeseables, como la Ann Mitchell de *Juan Nadie*, el Jack Burden de *El político*, el Charles Tatum de *El gran carnaval*, el J.J. Hunsecker de *Chantaje en Broadway*, la Megan Carter de *Ausencia de malicia*, el Jonathan Fisher de *El reportero de la calle 42*, o el Leon Bernstein de *El ojo público*, por poner sólo algunos ejemplos. Pero, de vez en cuando, el periodista aparece como un profesional íntegro, e incluso en ocasiones hacen que se comporte como un verdadero héroe (¿no es significativo que Superman, el paladín americano por excelencia, trabaje como reportero del *Daily Planet*?).

Clasificar a los periodistas como héroes o villanos resulta demasiado simplificador, incluso para una aproximación tan modesta como es la nuestra, y pretender establecer una tipología más o menos exhaustiva de periodistas en las películas –como muy bien han hecho ya la mayor parte de los autores³ dedicados a estudiar las relaciones entre cine y periodismo- no aportaría nada nuevo. Por esta razón hemos creído que lo más adecuado es centrarnos en dos películas que recrean historias reales y que reflejan a periodistas reales: *Todos los hombres del presidente* (1971) y *El precio de la verdad* (2003), ambas entre las mejores cintas que se han filmado sobre periodismo.

Todos los hombres del presidente es una película muy especial porque provocó efectos positivos tanto en la sociedad del momento (cambió la percepción del periodismo y de los periodistas que tenía la mayoría) como en la propia profesión (los periodistas sintieron de nuevo que tenían una responsabilidad y que su trabajo podía cambiar las cosas). *El precio de la verdad*, estrenada diecisiete años después, puede considerarse su antítesis, pues muestra a un periodista demasiado ambicioso, cínico y falto de ética para ejercer este trabajo⁴. Además, a juzgar por los datos que aporta 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.

Las dos cintas son también muy interesantes porque enseñan algo poco habitual en el cine: la rutina⁵ (en este caso la rutina del quehacer periodístico). La mayor parte de las películas sobre periodistas –como la mayor parte de las películas sobre abogados, sobre médicos o sobre vendedores de grandes almacenes- no refleja el día a día de la profesión, sino la excepción, el hecho más interesante, la ruptura de la normalidad. Si a una actividad tan atractiva como el periodismo le quitamos, además, la rutina, el público tiende a pensar que cada día en la vida de los profesionales de la información es excitante y arriesgado, y desconoce que la mayor parte de las jornadas están ocupadas por aburridas esperas ante los juzgados, plenos de ayuntamientos sin

³ Así lo han hecho, entre otros, Joe SALTZMAN en su libro *Frank Capra and the Image of the Journalist in American Film*; Alex Barris en *Stop the Presses! The Newspaperman in American Films*; y Richard R. Ness en *From Headline Hunter to Superman: a Journalism Filmography*. En España hace algo semejante Juan Carlos LAVIANA en *Los chicos de la prensa*.

⁴ De hecho, el protagonista de esta historia, Stephen GLASS, dejó el periodismo para ejercer la abogacía.

⁵ Según recoge Matthew C. EHRlich en “Fabrication in Journalism” (en GOOD, Howard, 2007:25.), antes de rodar *El precio de la verdad*, el director y guionista Billy Ray vio docenas de veces *Todos los hombres del presidente* tratando de entender cómo habían podido convertir en película una historia sobre el periodismo.

grandes sorpresas o ruedas de prensa programadas al milímetro (no es ningún secreto que los protagonistas de la información controlan cada vez más los procesos comunicativos para que todo les sea favorable, y que los periodistas han aceptado de tan buen grado esta forma de actuar que en ocasiones aceptan seguir las ruedas de prensa “rutinarias” de los políticos a través de Internet en lugar de desplazarse al lugar donde se están celebrando).

Sin embargo, no es menos tentador observar cómo imaginan a los periodistas en el cine, es decir, cómo son estos personajes cuando no hay un referente real al que ser fiel y el guionista tiene libertad para crearlos a su antojo. ¿Supera la realidad a la ficción? ¿Son muy distintos los problemas de los periodistas reales de los problemas a los que se enfrentan los periodistas imaginados para el cine? Para tratar de responder a estas curiosidades podemos servirnos de numerosos títulos, pero hemos elegido únicamente cuatro: *Ausencia de malicia* (1981) y *El gran carnaval* (1951) por tratarse de historias ficticias con un punto de referencia en la realidad, y *La reina de Nueva York* (1937) y *Luna nueva* (1940), por ser dos clásicos sobre periodistas nacidos de la inventiva de los guionistas.

3. Periodistas reales: *Todos los hombres del presidente* y *El precio de la verdad*

En la actualidad, cuando casi todos los debates en torno a la profesión periodística se centran más en las formas que en el fondo, tal vez sea conveniente olvidarse por un momento del manejo de las herramientas (blogs, post, links, etiquetas, webs...) y volver a dirigir el foco hacia el “qué” de la información –la información publicada- y el “cómo” del trabajo periodístico –el modo en el que se consigue esa información-. Así, podremos prescindir tanto de las máquinas de escribir en las que WOODWARD (interpretado por Robert Redford) y BERNSTEIN (Dustin Hoffman) redactan sus artículos como de las páginas *web* que investiga el redactor de *Forbes Digital* Adam Penningberg (Steve Zahn) para desenmascarar al periodista de *The New Republic* Stephen Glass (Hayden Christensen) y centrarnos en aquello que permanece invariable a lo largo de los años y que, en el fondo, es de lo que tratan estas dos películas –que muestran dos tipos opuestos de profesionales en dos épocas diferentes-: la responsabilidad del periodista.

Pero, ¿en qué consiste la responsabilidad del periodista? Fundamentalmente, en facilitar a la sociedad la información que ésta necesita para poder conocer (entender) la realidad que le rodea y tomar así las decisiones más adecuadas. La responsabilidad del periodista tiene, entonces, mucho que ver con el “qué” cuentan, pero también con el “cómo” llegan los profesionales a descubrir (probar) ese “qué”. Porque la relación entre periodista y sociedad se basa en algo tan frágil como la confianza que, a priori, deposita la segunda en el primero, si esta confianza se pierde (y no hay duda de que la confianza depende tanto de lo que se hace como de la forma en la que eso se hace), entonces, ¿para qué sirven los periodistas?

Tanto *Todos los hombres del presidente* como *El precio de la verdad* reflejan para

qué sirven los periodistas, es decir, en qué medida son útiles (o no) a la sociedad. Y la imagen que estas películas transmiten de los profesionales de la información tiene un efecto importante en un público que, además, sabe que las historias que ambas cuentan son reales.

Todos los hombres del presidente es el ejemplo más claro del buen periodismo. Basada en la investigación que permitió a dos periodistas del *Washington Post* probar la implicación del presidente de Estados Unidos Richard Nixon en un caso de escuchas ilegales, muestra cómo es posible trabajar bajo una enorme presión en un asunto tan complicado sin violar ninguna norma ética o de la deontología profesional. Para WOODWARD y para BERNSTEIN, el “cómo” es tan importante como el “qué”.

Así, al principio de la película, cuando WOODWARD realiza las primeras pesquisas en torno a lo que después se conocería como “caso Watergate”, ya da muestras de su preocupación por el “cómo” y adelanta al espectador lo que será una constante en su comportamiento durante la larga investigación del caso: la convicción de que el fin no justifica los medios. Se trata de la escena en la que descubre que Bernstein, a sus espaldas, está corrigiendo sus textos para hacerlos más periodísticos, algo que sin duda le beneficia y de lo que su compañero no saca provecho, por lo que puede decirse que el fin es bueno. Aun así, se enfada y le dice: “No me importa lo que has hecho, ¿te enteras? Lo que me molesta es cómo lo has hecho”.

Y es que en esta película todo se hace como debe hacerse (los periodistas se identifican como tales ante sus interlocutores, comprueban las informaciones al menos por dos fuentes distintas, retienen información si no está debidamente contrastada aun a riesgo de que la competencia se la pise,...), algo que llama la atención en estos tiempos actuales de cámaras y micrófonos ocultos, de periodistas que provocan situaciones para informar sobre ellas interviniendo y modificando la realidad, y de noticias entendidas como espectáculos. Queramos o no, el “cómo” –y más en periodismo- condiciona el “qué”⁶, y la suma de ambos nos descubre el “para qué” de una determinada información. Por eso, cuando nos preguntamos en qué casos es lícito pasar por alto las normas deontológicas en una investigación periodística y dar prioridad al fin que perseguimos con ella (y siempre que nos hacemos esta pregunta, no lo olvidemos, es porque consideramos que el fin es suficientemente importante para justificar tal excepción), no está de más recordar el siguiente diálogo entre BERNSTEIN y el director del periódico, Ben BRADLEE. La conversación se produce después de que el reportero le comentara al director unas importantes declaraciones que acababa de hacerle por teléfono el ex Fiscal General John N. MITCHELL.

⁶ Entre otros muchos ejemplos podrían citarse esos programas que, bajo la apariencia de informativos dinámicos con constantes conexiones en directo con los “escenarios de la noticia”, no hacen sino frivolar la información otorgando más protagonismo al reportero que a los protagonistas de los hechos o a los hechos mismos. Pero las consecuencias de los métodos empleados son todavía más evidentes en algunos reportajes grabados con cámara oculta, en los que el periodista puede ser –en el mejor de los casos, y dejando aparte aquellos casos en los que la manipulación es una intención previa a la realización del reportaje- al mismo tiempo inductor de delitos que registrador (y denunciante) de los mismos.

- Bradlee: ¿Te has identificado con claridad?⁷
- Bernstein: Es lo primero que hice.
- Bradlee: Entonces, Mitchell sabía que hablaba con un periodista.
- Bernstein: Sí.
- Bradlee: ¿Has tomado notas?
- Bernstein: Al pie de la letra.

Tan importante como identificarse era conseguir pruebas de sus informaciones, por lo que durante la película son muchas las ocasiones en las que se escuchan frases como: “No hay ninguna prueba. Si al menos existiera un papel que confirmara que Hunt sacó ese libro sobre Kennedy y su secretaria. No sé... un recibo”, le dice WOODWARD a BERNSTEIN cuando éste afirma que la bibliotecaria de la Casa Blanca ha sido coaccionada para desmentir una información que ella misma le había dado unos minutos antes; o “La próxima vez, trae pruebas”, exige Bradlee cuando sus reporteros le cuentan que todos los indicios apuntan a que alguien en la Casa Blanca estaba implicado en el asunto del Watergate.

No es el “cómo”, sin embargo, lo que más interesa al protagonista de *El precio de la verdad*, la película que cuenta la historia de Stephen GLASS, el joven reportero de la revista *The New Republic* obligado a abandonar el periodismo después de que un colega de la publicación *on-line Forbes Digital* descubriera que se había inventado un reportaje (posteriormente se probaría que 27 de los 41 textos firmados por Glass para esa revista contaban hechos parcial o totalmente inventados presentándolos como ciertos⁸). A Glass tampoco le interesaba especialmente el “qué”, pues ese “qué” solía ser mentira, producto de su invención. Lo que sorprende es que, en la mayor parte de sus reportajes falsos -como sucede también con los otros dos grandes escándalos periodísticos producidos en Estados Unidos en los últimos tiempos⁹- no había intención de perjudicar o de ayudar a alguien concreto. Es decir, su actuación no respondía a intereses políticos o económicos, que son los que –por lógica- suelen estar detrás de actuaciones de este tipo. ¿Para qué hace algo así, entonces, un periodista? Tal vez la respuesta haya que buscarla en la concepción que ese periodista tiene de la profesión.

La película sobre el caso Glass comienza con toda una declaración de principios del protagonista:

⁷ Una de las principales normas del *Washington Post* es que sus reporteros siempre se identifiquen como periodistas del periódico. Durante la investigación del caso Watergate, WOODWARD y BERNSTEIN sólo incumplieron esa regla en una ocasión: cuando Bernstein habló por teléfono con la madre del abogado Donald H. Segretti para pedirle que dijera a su hijo que se pusiera en contacto con él y omitió que era un periodista del *Post*.

⁸ Otras revistas con las que GLASS había colaborado, entre ellas *Rolling Stone*, *Harper's* y *George*, también revisaron sus escritos para comprobar la veracidad de los mismos, pero sólo *George* pudo probar que había inventado declaraciones de algunos personajes, por lo que se vio obligada a pedir disculpas.

⁹ Antes que Stephen GLASS, cuyos engaños se descubrieron en 1998 (el 11 de mayo Adam PENNENBERG publicó en *Forbes Digital* un artículo titulado “Lies, damn lies and fiction” en el que denunciaba el fraude, y en junio *The New Republic* pedía disculpas a sus lectores por la actuación de su reportero), la periodista de *The Washington Post* Janet COOKE había recibido el Premio Pulitzer en 1981 por un reportaje inventado (tras descubrirse que su historia no era verdadera devolvería el galardón). Más recientemente, en 2003, el mismo año que se estrenaba la película basada en la historia de Stephen GLASS, otro reportero llamado Jayson BLAIR, esta vez de *The New York Times*, también fue acusado de publicar historias ficticias.

“El periodismo está lleno de fantasmas, de fanfarrones e imbéciles. Están siempre vendiéndose, negociando los contactos, intentando parecer más importantes de lo que son”.

No parece normal que alguien hable así de la profesión que ha elegido. Menos, cuando ese alguien es un joven de 25 años que está empezando. Si, además, la profesión a la que se refiere es la de periodista (un trabajo fundamentalmente vocacional con el que es difícil hacerse rico y en el que las condiciones laborales no suelen ser las mejores), la extrañeza todavía es mayor. ¿Qué clase de profesional es, entonces, Stephen GLASS? ¿Un cínico? ¿Un irresponsable arrogante? Por lo que muestra la película -y lo que él mismo cuenta en su novela *El fabulador* (2003)¹⁰-, GLASS no siente el menor respeto por su profesión y miente -o confunde los términos- cuando asegura:

“El periodismo es el arte de captar el comportamiento. Tienes que saber para quién escribes y tienes que saber qué se te da mejor. Yo tomo nota de lo que hace la gente, averiguo lo que le conmueve, lo que le asusta, y sobre eso escribo. De este modo son las personas las que cuentan la historia”.

Porque lo que hace GLASS es averiguar lo que “conmueve y lo que “asusta” al público, no lo que interesa a la sociedad, que es donde se encuentra la verdadera finalidad del periodismo. GLASS, además, no cuenta las emociones y los temores reales de la gente sino que cuenta a la gente aquello que él cree que puede conmoverla o atemorizarla, que es algo bien diferente.

Su modo de enfrentarse al quehacer diario es opuesto a la forma en la que encaran cada jornada los protagonistas de *Todos los hombres del presidente*. Mientras WOODWARD y BERNSTEIN inician una investigación que será ingrata y fatigosa sin tener la seguridad de estar persiguiendo una historia periodísticamente relevante¹¹ (incluso bien avanzado el caso, sabiendo que sus vidas estaban en peligro¹², BRADLEE les dice en una ocasión: “La mitad del país no oyó hablar del Watergate. El asunto no le importa a nadie”), GLASS siente tal desprecio por la realidad que prefiere inventarse

¹⁰ GLASS, que cuando trabajaba como periodista engañaba al público contando historias ficticias cuando debería dar noticia de realidades, volvió a engañar a su (nuevo) público cuando escribió *El fabulador*. En una nota del autor que aparece al principio de esta novela, afirma que el texto no es más que una ficción: “En 1998 perdí mi puesto de redactor en *The New Republic* y mis colaboraciones con otros medios como periodista independiente por haberme inventado docenas de artículos. Lamento profundamente mi comportamiento de entonces y todo el dolor que he causado. Aunque esta novela está inspirada en algunos acontecimientos de mi vida, no es una relación de hechos reales, sino el retrato de un mundo imaginario de mi propia invención. Este libro es una obra de ficción, una fabulación y esta vez lo reconozco”. ¿Qué tipo de juego es el que lleva a alguien a contar ficciones cuando debe contar verdades y a contar realidades un poco maquilladas diciendo que son ficciones? En todo caso, lo que parece claro es que se trata de un juego que funciona en la novela porque el lector de literatura está dispuesto a hacer ciertas concesiones, pero que no puede funcionar en el periodismo porque la actitud de ese mismo lector es muy diferente cuando lo que trata es de enterarse de lo que pasa a su alrededor.

¹¹ En el libro *El escándalo Watergate* (1974:13) los periodistas escriben cómo WOODWARD, que llevaba nueve meses trabajando para el *Post*, “siempre había deseado que se le presentara una buena oportunidad para llevar a cabo una misión profesional para la edición del domingo, pero aquel trabajo no parecía la oportunidad esperada”.

¹² Así se lo asegura Garganta Profunda a WOODWARD en su tercer encuentro.

las historias a buscarlas en la calle. Por eso no sorprende que en su libro *El fabulador* (2003:206) trate de justificar así su forma de actuar: “Para mí el mundo no era un escenario, sino una aburrida oficina donde el éxito se pagaba con sangre y prometía poca satisfacción”. ¿Es posible que el mundo no sea suficientemente atractivo para un joven periodista? Desde luego no parece un problema del mundo, sino de la mirada de quien lo contempla. Lo que sucede es que para contemplar el mundo hay que estar muy atento y para inventárselo para una revista semanal basta con tener imaginación y ser capaz de aportar verosimilitud al relato.

Esta actitud demuestra también un cierto desprecio del periodista por el otro entendido en una doble vertiente de comunidad receptora de historias (no importa engañar a la gente sobre lo que sucede en el mundo) y de protagonista de las mismas (no merece la pena buscar a las personas que tienen una historia que contar, una experiencia vital interesante). No pensaban de esta forma WOODWARD y BERNSTEIN, quienes no sólo muestran gran respeto por la sociedad que recibe sus noticias comprobando todos los datos para evitar la publicación de hechos falsos, sino también por las fuentes y los protagonistas de sus informaciones. Así lo prueba, por ejemplo, la forma en que protegieron el anonimato de las fuentes informativas que se lo solicitaron -no sólo de Garganta Profunda sino también del ex-tesorero del Comité para la Reección del Presidente, Hugo Sloan, que nunca fue identificado en los reportajes del *Washington Post* pero que sí aparece en el libro y en la película tras dar su autorización para ello, como reconocen los autores (1974:94)-. En el primer encuentro de WOODWARD con Garganta Profunda, el periodista es rotundo: “Nunca le descubriré. No mencionaré jamás nuestras conversaciones. En ese aspecto puede estar bien seguro. Fíese de mí sin dudar. Palabra”.

Para resumir, podría decirse que *Todos los hombres del presidente* y *El precio de la verdad* constituyen -tanto por estar basadas en historias reales como por la intención de sus directores de ajustarse lo más posible a los hechos que narran- las dos aproximaciones cinematográficas que mejor reflejan la realidad de la profesión periodística. Sin embargo, mientras la primera se descubre como una especie de tratado sobre el buen periodismo, la segunda es un ejemplo de mala práctica profesional¹³, algo que es posible corroborar si, siguiendo a KOVACH y a ROSENSTIEL (2003:18), examinamos que cada una de ellas cumpla los principios fundamentales de comportamiento exigibles a los periodistas. Los autores de *Los elementos fundamentales del periodismo* aseguran que para realizar la tarea que le corresponde, el periodismo ha de ser fiel a nueve requisitos: buscar la verdad, ser leal a los

¹³ Este comportamiento falto de ética es más preocupante si suponemos, como hace Javier Darío RESTREPO en su *Consultorio Ético* (en www.fnpi.org, consulta nº 592), que no se trata tanto de casos aislados como de formas de actuar provocadas por las exigencias del periodismo actual. Así, a la pregunta “¿Por qué sorprenden casos de mentiras como las de Janet Cooke o las de Jayson Blair?”, Restrepo responde: “No debería sorprender dentro del contexto en que se mueve el periodista de hoy. En un ambiente caracterizado por darles a los lectores cuando ellos esperan para satisfacer su curiosidad o sus requerimientos de entretenimiento y diversión”.

ciudadanos, verificar las informaciones, ser independiente con respecto a aquellos de quienes informa, ejercer un control independiente del poder, ofrecer un foro público para la crítica y el comentario, esforzarse para que las informaciones sean atractivas y relevantes, exhaustivas y proporcionadas y, por último, respetar la conciencia personal. En *Todos los hombres del presidente* puede apreciarse cada una de estas exigencias, mientras que en *El precio de la verdad* se vulneran todas ellas, incluso la de procurar informaciones atractivas, pues aunque realmente Glass construía historias sugerentes, al no ser ciertas, no pueden considerarse información periodística.

4. Periodistas de ficción con referencias a la realidad: *Ausencia de malicia* y *El gran carnaval*

En ocasiones, las películas sobre periodistas tratan de historias que son ficticias pero que están inspiradas en hechos reales. En ellas no interesa reflejar lo que ha sucedido sino partir de un aspecto interesante de ese hecho real para imaginar situaciones similares protagonizadas por periodistas de ficción. Dos ejemplos célebres de este tipo de filme son *El gran carnaval* y *Ausencia de malicia*. Rodadas con cincuenta años de diferencia, ambas muestran, sin embargo, la cara más dramática de las malas prácticas periodísticas: la muerte innecesaria de los protagonistas de la noticia.

En *El gran carnaval*, Kirk Douglas interpreta a Charles Tatum, un reportero caído en desgracia que quiere volver a ser alguien en la profesión. Después de abandonar Nueva York, llega a un pequeño pueblo de Nuevo México donde se presenta del siguiente modo al director del periódico local, el *Albuquerque Sun Bulletin*:

“Soy un buen embustero. He mentido mucho en mi vida. [...] En Nueva York fui procesado por calumnias, en Chicago tuve un lío con la mujer del editor, en Detroit me cogieron bebiendo, en Cleveland...”

Buena carta de presentación, sin duda, para un periodista que va a pedir trabajo, pues contiene todos los defectos que tradicionalmente se adjudican a estos profesionales. ¿Podríamos imaginar una escena similar protagonizada por un médico, un notario, incluso por un abogado¹⁴?

Sin embargo, lo que verdaderamente indica qué tipo de periodista es y cómo va a comportarse en el futuro Charles Tatum es el desprecio que muestra por un cuadro que está colgado en una de las paredes de la redacción del periódico (el mismo cuadro aparece también en el despacho del director, Jacob Boot) en el cual puede leerse, bordado a punto de cruz: “Di la verdad”. El que ese principio fundamental del periodismo se muestre bordado en punto de cruz, unido al hecho de que quien lo ha bordado sea la secretaria del director, a la que Billy WILDER presenta como una adorable abuelita encargada de contestar las cartas de los lectores, sin duda esconde una fina crítica a la profesión periodística. También ayuda a definir al personaje la forma en la que argumenta su valía profesional, cuando afirma orgulloso: “Sé tratar todo tipo de

¹⁴ De todos es sabida la afición de los guionistas de Hollywood a mostrar a los abogados como profesionales carentes de ética y dispuestos a venderse al mejor postor.

noticias. Y si no las hay, salgo a la calle y muerdo a un perro”¹⁵, adelantando que no le importa provocar las noticias con tal de conseguir una buena historia.

La oportunidad para “morder al perro” le llega por casualidad, cuando se dispone a cubrir el poco atractivo evento de la fiesta de la caza de la serpiente en un pueblo vecino (otra vez la rutina en el periodismo, ¿o es que no recuerda esto a todas esas informaciones cíclicas –la vuelta al colegio, los atascos del primero de agosto, las rebajas, las fiestas patronales, etc.- que hay que tratar cada cierto tiempo y que no son del agrado del periodista por prometer pocas sorpresas y por la dificultad de hacer interesante la misma historia de todos los años?). De camino a ese pueblo, acompañado por el joven reportero Herbie Cook, Tatum se queja de su trabajo y le dice al chico que lo mejor sería que se escaparan cincuenta serpientes y que se perdieran por la ciudad, aterrorizando a sus habitantes:

“Cincuenta asesinas sueltas. Cazan a diez, veinte, tienen ya cuarenta, cuarenta y cinco, cuarenta y nueve. ¿Dónde está la última serpiente? ¿En una guardería, en una iglesia, en un ascensor? ¿Dónde? En el cajón de mi escritorio, amigo, escondida, y nadie lo sabe. La noticia se alarga tres días más y luego, cuando estoy bien preparado, sacamos el gran extra: El *Sun Bulletin* captura la última”.

Y esto, exactamente, es lo que va a hacer él con la historia que le espera, imprevista, en la gasolinera donde pararán a repostar: un hombre ha quedado atrapado en una mina. Es lo que hará con la historia de ese hombre, Leo Minosa, al que tratará como si fuera la serpiente escondida en el cajón de su escritorio.

Cuando Herbie, sorprendido, le pregunta de dónde saca semejantes ideas, Tatum se reafirma como un cínico y da lecciones de periodismo al joven inexperto:

- Herbie, hijo, ¿cuánto tiempo pasaste en esa escuela de periodismo?
- Tres años
- Tres años tirados por la ventana. Yo no he ido a ninguna escuela pero sé qué noticias interesan porque antes de trabajar en un periódico los vendía por las esquinas. ¿Y sabes lo primero que aprendí? Las malas noticias se venden mejor porque las buenas noticias no son noticias.

El problema de Tatum es que da tanta importancia al interés humano que lo sitúa por encima del interés público y llega a deformarlo convirtiéndolo en sensacionalismo. Así lo demuestra cuando él y Herbie entran en la mina para hablar con el hombre que ha quedado atrapado y vuelve a darle al joven otra *clase* de periodismo:

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

“Floyd Collins. 1925. Kentucky. Un hombre atrapado en una cueva. Ocupó primeras páginas. Un reportero entró en la cueva y salió con el Pulitzer”.

¹⁵ Uno de los grandes tópicos sobre periodismo se debe al director del *New York Sun*, Charles Anderson DANA, quien a mediados del siglo XIX hizo célebre la frase: “Si un perro muerde a un hombre no hay noticia. Si un hombre muerde a un perro sí.”

En efecto, el periodista del *Louisville Courier Journal* William Burke MILLER 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. Parece ser que el circo mediático que se formó en torno a este rescate, con cientos de personas acampadas en los alrededores de la cueva (como se muestra en la película) inspiró a Billy WILDER para la realización de *El gran carnaval*. Por este motivo, la cinta también contiene -como suele suceder en las obras críticas con el periodismo- duros reproches a la sociedad, que es retratada de forma cruel: cuando la noticia se publica, gente de todo el país llega hasta las inmediaciones de la mina para pasar sus vacaciones y contemplar el espectáculo. Poco a poco, conforme transcurren los días, ese extraño campamento se irá convirtiendo en una festiva realidad paralela (con atracciones de feria, vendedores ambulantes, música,...) que contrasta con el drama que se desarrolla en el interior de la cueva. Sin querer establecer paralelismos, que seguramente serían injustos, sino únicamente hacer una llamada a la reflexión, ¿no sucedía algo semejante cuando, hace pocos años, visitábamos en París el Puente del Alma o cuando hacíamos eso tan espantoso que ha dado en llamarse turismo de guerra?

Pero, sin duda, las críticas más directas y feroces se dirigen a la figura del periodista, que no sólo mantiene sepultado a Leo Minosa en la cueva para que la historia se alargue en el tiempo y pueda convertirse en un reportero estrella, sino que además él mismo se encarga de moldear los hechos y a los protagonistas a su antojo. Así, por ejemplo, habla a la señora Minosa, cuya actitud no es precisamente la que se esperaría de una acongojada esposa que desea que su marido sea rescatado cuanto antes:

“Mira lo que he escrito sobre ti: La acongojada esposa, con el rostro enrojecido por las lágrimas, quiere entrar para estar al lado de su esposo. Esto es lo que le gusta leer a la gente en el periódico y yo voy a dárselo.”

En estas palabras se encuentra, además, uno de los argumentos más cínicos que los periodistas pueden utilizar para justificar sus despropósitos: esto es lo que la gente quiere leer¹⁶. Es el público quien demanda esto. Incluso cuando la vida de Minosa corre peligro, él hace una lectura egoísta: “Se está muriendo ese chico y eso no es bueno para mi historia. Estos casos deben tener un final feliz.”

Sin embargo, la película de Billy WILDER quiso llegar hasta el fondo. No hubo final feliz para Minosa, cuya muerte cae sobre la conciencia del periodista que -en su ansia por morder al perro- la provoca. Tampoco quiso el director un buen fin para el irresponsable periodista Charles Tatum, que acaba muriendo en la redacción del

¹⁶ En *Todos los hombres del presidente* se incluye una escena de un consejo de redacción en la que los periodistas discuten sobre las noticias que se incluirán ese día en el diario. Este es un extracto de la conversación:

- Os doy la noticia de interés humano: treinta y un días de lluvia en las Filipinas por el robo de una estatua de Jesús.
- Noticia de tercera, si me preguntas a mí.
- Reíros, que será lo único que todo el mundo lea. [Responde ante las burlas de gran parte de los presentes]

periódico tras pedir a los ciudadanos que se habían congregado en los alrededores de la mina que se fueran a sus casas: “El circo ha terminado”, reconoce. No salen mejor parados en esta película los políticos, que aparecen como personas corruptas capaces de cualquier cosa por mantenerse en el poder. De esta forma, el *sheriff* –al igual que hace el periodista- también traiciona su principal cometido profesional, servir a la sociedad, y aprovecha su cargo para beneficio propio cediendo al chantaje de Tatum, que le amenaza con frases como: “Si colaboras conmigo haré que te reelijan. Si no, te crucificaré” o “En seis días haré de ti un héroe”. Como se dice coloquialmente, WILDER no deja títere con cabeza, y pide responsabilidades tanto al periodista encargado de dar la información como a la sociedad que la consume y a los poderes públicos, siempre en estrecha –y necesaria- relación con los medios¹⁷.

Igual que en *El gran carnaval* Charles Tatum provoca la muerte del protagonista de su noticia, en *Ausencia de malicia* la reportera del *Miami Standard* Megan Carter (interpretada por Sally Field) es responsable del suicidio de una de sus fuentes informativas. Aunque la forma de trabajar de ambos reporteros está detrás de esas dos muertes, en el caso de la protagonista de *Ausencia de malicia* las razones de su pésimo comportamiento son mucho más sutiles.

Megan Carter es un ejemplo claro de cómo el escándalo Watergate influyó negativamente en algunos periodistas que, después de ver lo que había supuesto aquella historia, se obsesionaron por buscar tramas ocultas y complots por todas partes, y vieron conspiraciones detrás de cualquier información. En su afán por desvelar la verdad, tanto ella como su redactor jefe pasan por alto muchos de los filtros necesarios para la comprobación de la información¹⁸. Como consecuencia de ello, el periodismo se deja a merced de todo aquel que quiera utilizarlo en su propio provecho (en el caso de esta película, la Fiscalía) y se corre el riesgo de que la verdad publicada no sea en realidad la verdad sino una filtración y, por tanto, una información interesada:

- Si quería filtrar la historia, ¿por qué no me la contó oficialmente?
- En vez de irse de la lengua, te tentó dejando a la vista una carpeta. Un tipo listo.
- ¿Por qué quería filtrarlo?
- A lo mejor quiere que le debamos un favor o porque le gustan tus piernas. Si

¹⁷ Curiosamente, esta es una de las pocas películas en las que el director del medio sale mejor parado que el periodista, como muestra este diálogo entre el señor Boot y Charles Tatum:

- 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, podrido.
- ¿A quién le importa que haya otro *sheriff* corrupto en este mundo?
- Es igual. En mi periódico no hago tratos aun a costa de vender 18.000 ejemplares menos.

¹⁸ Por esta razón, en realidad Carter no está publicando la verdad, como le echa en cara Michael Gallagher cuando afirma: “Tú no escribes la verdad. Escribes lo que dice la gente, lo que se rumorea, lo que escuchas. La verdad no se encuentra tan fácil”. Y es cierto que el modo en el que ella encontró esa verdad fue demasiado fácil (no digamos nada de algunas de las verdades que se publican en la prensa española en este momento tan dominado por el llamado periodismo de declaraciones, en el que el papel del periodista se limita la mayor parte de las veces a la de mero altavoz de las palabras de otros).

pensáramos por qué se filtra información sacaríamos un número al mes.

Lo malo es que cuando se dan cuenta de que han sido víctimas de una filtración siguen actuando con una gran ligereza profesional, tanto técnica como deontológicamente hablando, como puede comprobarse en la conversación reproducida anteriormente.

Pero tal vez más preocupante sea la última frase del redactor jefe, que alegremente desprecia la búsqueda de los porqués de las filtraciones, algo que resulta fundamental desvelar antes de publicar una información pues todas las filtraciones están motivadas por razones que conviene averiguar para decidir si deben o no hacerse públicas. Sin embargo, en este caso, además, ni siquiera se comprueba la veracidad de la información filtrada cuando, paradójicamente, el periódico se preocupa por cubrirse bien las espaldas en el aspecto legal. Y es bien sabido que a los servicios jurídicos de las empresas no siempre les interesa la verdad. De hecho, esta es la verdad para los servicios jurídicos del *Miami Standard*:

“Si los periódicos sólo imprimiesen la verdad no tendrían abogados en nómina y yo estaría en el paro. Y no estoy en el paro. [...] A mí sólo me interesa la ley. La cuestión es: ¿qué protección tenemos si la historia resultara ser falsa? [...] la exactitud del artículo no tiene importancia. No sabemos que la historia sea falsa, por lo que hay ausencia de malicia”.

El episodio más dramático de la película también tiene que ver con la verdad, en este caso con la verdad comprobada y lista para publicarse. En sus indagaciones en torno a Michael Gallagher (Paul Newman) -la persona que la Fiscalía dice estar investigando por asesinato-, Megan Carter entrevista a Teresa Parrone, una amiga del sospechoso que está en condiciones de probar que el día del crimen él estaba acompañándola fuera de la ciudad. Sin embargo, tras la confesión, le pide que no publique su historia ya que podría perjudicarla gravemente. Carter, mostrando muy poco respeto por su fuente (pues oye lo que ésta le cuenta pero no escucha lo que realmente le está diciendo), no cede a su petición de confidencialidad y anonimato, y decide hacer público su testimonio, lo cual provoca el suicidio de la fuente. Cuando el redactor jefe le comunica que Parrone se ha suicidado, trata de consolarla asegurándole que, como periodista, ha hecho lo que tenía que hacer: publicar la verdad. Para convencerla, le recuerda un caso célebre en la historia del periodismo estadounidense:

- Acuérdate de esa mujer en San Francisco que hace unos años disparó contra Ford. Y el hombre que le sujetó el brazo y salvó la vida del presidente y fue un héroe resultó que era homosexual. Eso es noticia, ¿no? Ahora todo el país lo sabe.
- Se suicidó también.

En esta conversación ambos se refieren a un hecho real muy conocido por todos los profesionales del periodismo en Estados Unidos: el caso de Oliver Sipple, un ex marine que salvó la vida del presidente Gerald Ford cuando, el 22 de septiembre de 1975, una mujer llamada Sara Jane Moore se disponía a disparar contra él a la salida

de un hotel en San Francisco. Sipple, que se percató de las intenciones de la mujer, le dio un golpe en el brazo evitando que disparara, convirtiéndose casi en un héroe nacional. Dos días después del suceso, el *San Francisco Chronicle* publicó que era homosexual, algo que la familia de Sipple ignoraba. La información fue reproducida después por otros periódicos del país, lo cual supuso muchos problemas para Sipple, quien se vio obligado a recordar que su orientación sexual no tenía nada que ver con el hecho de haber salvado la vida del presidente.

Aunque en la película se afirma que se suicidó (lo encontraron muerto el 2 de febrero de 1989 en su apartamento pero la fecha probable de la muerte fue a mediados de enero), hay informaciones que atribuyen su fallecimiento a una pulmonía¹⁹. De lo que no hay ninguna duda es que la publicación de la verdad sobre su condición sexual tuvo dramáticas consecuencias en su vida.

En este caso, como en el que se muestra en la película, los periodistas parecen cumplir con el principal cometido de su profesión: buscar la verdad y contarla a los demás. Pero, ¿es misión del periodista publicar siempre la verdad o hay verdades que deben ser omitidas? Y en el caso de que haya ciertas verdades que no deben difundirse, ¿cómo reconocerlas, cómo diferenciarlas del resto?

Una vez más, nos topamos con la responsabilidad del periodista, que consiste, fundamentalmente -como ya hemos señalado antes- en buscar aquellas verdades que resultan útiles a la sociedad y dárselas a conocer para que ésta pueda actuar en consecuencia. La verdad, por tanto, no es la máxima absoluta de la profesión, sino que es una máxima condicionada por su finalidad. Para el periodismo, la verdad debe hacerse pública cuando resulta beneficiosa para la sociedad, cuando le aporta algo. Cuando una verdad no tiene consecuencias significativas en la comunidad –y con más razón todavía cuando, encima, hace daño a alguien- no merece ser difundida²⁰.

5. Periodistas imaginados: *Luna nueva* y *La reina de Nueva York*

Muy distintos a las películas que hemos visto hasta ahora son los dos largometrajes con los que cerramos esta pequeña aproximación a la imagen de la profesión periodística proyectada por el cine. Al contrario que las cuatro anteriores, *Luna nueva*²¹ (1940) y *La reina de Nueva York* (1937) reflejan situaciones inventadas²² y fueron

¹⁹ Cfr. DUKE, Lynne, “Caught in Fate’s Trajectory, Along With Gerald Ford”, en *The Washington Post*, 31 de diciembre de 2006.

²⁰ Incluso en el caso de que esa verdad no perjudique a nadie, la sobreabundancia de información a la que estamos sometidos actualmente hace que sea más conveniente no prestar atención a las noticias sin trascendencia y centrar los esfuerzos informativos en aquellas que tienen consecuencias más importantes en la comunidad.

²¹ *Luna nueva*, de Howard HAWKS, es la segunda adaptación cinematográfica de la obra de teatro de Ben HETCH y Charles McARTHUR (ambos habían sido periodistas) titulada *The Front Page*. La primera versión para cine de esta obra la realizó Lewis MILESTONE en 1931 y se tituló *The Front Page* (en España se tradujo por *El gran reportaje*). En 1974, Billy WILDER realizaría una tercera adaptación de esta historia recuperando su título original, *The Front Page (Primera plana)*.

²² En ambas películas intervino como guionista Ben HETCH, y hay quien asegura que tanto el personaje al que da vida Cary Grant como el que interpreta Rosalind Russell están inspirados en periodistas reales.

concebidas en clave de comedia. A pesar de estas peculiaridades, las dos consiguen transmitir deliciosas y divertidas -aunque nada ligeras- críticas a la profesión periodística (la primera) y a la sociedad como consumidora de información publicada en los periódicos (la segunda).

En *Luna Nueva* Cary Grant es Walter Burns, el director del diario *Morning Post* y ex marido de su reportera estrella, Hildy Johnson (interpretada por Rosalind Russell). Un día, cuando ella llega al periódico con la intención de comunicarle que abandona el periodismo para casarse de nuevo, él ve en la noticia de la inminente ejecución de un reo presuntamente inocente la oportunidad de arruinar sus planes matrimoniales. Con tal argumento, la película parece inclinarse más hacia la comedia romántica que hacia el cine sobre periodismo, algo que no es del todo cierto pues esta inocente trama sirve de marco perfecto para transmitir una ácida –y más completa de lo que pueda creerse a simple vista- perspectiva de la profesión.

Para empezar, la imagen que afirma tener de su propio trabajo la protagonista de la película no resulta muy motivadora:

“¿Reportera?, ¿qué significa eso?, ¿curiosear por ahí, seguir a los bomberos, despertar a la gente por la noche para preguntarle si va a empezar otra guerra, sacar fotos a señoras viejas? Sé todo acerca de los periodistas, un regimiento de tipos curiosos corriendo de un lado para otro para que unos cuantos aburridos sepan lo que pasa por el mundo y para ... ¿y para qué sirve?”

Y es que ella quiere, en sus propias palabras, ser “respetable y vivir una vida normal” (¿significa esto que el periodista no es una persona respetable y que su vida no es normal?), por lo que dejará el periodismo y se casará con un vendedor de seguros, sin duda alguna la antítesis del periodista: un tipo de vida estable, sin sobresaltos, rutinario y ordenado²³. Pero, como ya hemos dicho anteriormente, el periodismo es una vocación y, al final, aparece la periodista de raza que no puede renunciar a su trabajo porque le gusta demasiado (la relación amor-odio con una profesión tan absorbente y agotadora también es habitual en la imagen que transmite el cine de los periodistas²⁴), así que sacrifica sus planes matrimoniales: “No soy una mujer como las demás. Soy una periodista”, le dice a su prometido.

Las constantes pinceladas que, salpicadas durante toda la película, dejan entrever cómo son las relaciones entre la prensa y el poder político también merecen una especial atención. Por ejemplo, a los tres minutos de comenzar la cinta el director del

²³ Hay una escena de la película en la que puede verse cómo, tras compartir una comida, el director del periódico y la reportera toman ron con el café mientras el vendedor de seguros bebe café solo, sin alcohol.

²⁴ En la sala de prensa de la audiencia, en la que se desarrolla la mayor parte de esta película, se produce la siguiente conversación entre tres veteranos periodistas que, como Hildy, están cubriendo la información del ajusticiamiento de Earl Williams:

- Pues debe ser agradable poder dejar todo esto y descansar.
- A mí me ofrecieron trabajo en publicidad el año pasado. Debí haber aceptado.
- Eso quisiera yo, un trabajo tranquilo.

periódico mantiene la siguiente conversación telefónica:

- Dile al gobernador que si accede a nuestra petición lo apoyaremos en las elecciones. Dile que el *Morning Post* lo apoyará con todas sus fuerzas.
- No puedes hacer eso [le interrumpe un redactor que le acompaña en su despacho mientras él habla por teléfono]. Hace más de veinte años que somos un periódico demócrata
- En cuanto consigamos lo que queremos volveremos a ser demócratas [le contesta con gesto pícaro].

No será esta la única ocasión en que se crucen las ambiciones de los políticos y los intereses de los periodistas. Más avanzada la acción, en una escena divertidísima, los periodistas le preguntan al *sheriff* si sería posible ahorcar al preso a las cinco en lugar de a las siete porque así saldría la noticia en la primera edición de los periódicos. El *sheriff* responde que no se puede adelantar una ejecución únicamente para complacer a la prensa, a lo que un periodista replica que, sin embargo, sí ha podido fijar la fecha tres días antes de las elecciones para aparecer ante la sociedad como el defensor de la ley y del orden. Aunque bien es cierto que se trata de una situación exagerada, deformada según las reglas de la comedia, ¿no es cierto también que recuerda algunos comportamientos habituales tanto de los políticos como de los informadores? Los primeros, anunciando actuaciones a bombo y platillo en los momentos más oportunos, o cambiando el discurso justo cuando las televisiones conectan en directo para que todos se enteren de lo que a ellos les interesa transmitir. Y los segundos, precipitando las informaciones sin la verificación adecuada, o tratando de acomodar el flujo de acontecimientos noticiosos a sus horarios particulares o a los de sus medios.

También resulta interesante comprobar con qué desprecio tratan los informadores a los políticos, algo impensable en la vida real pero muy ilustrativo en una ficción que constantemente hace referencia a la interdependencia de ambas profesiones. Así, los periodistas se dirigen al *sheriff* llamándole “Pinky”, a pesar de que constantemente –y con enfado- les pide que no le llamen así; y cuando uno de ellos le pregunta si sabe cómo logró escapar el preso que iba a ser ejecutado esa misma noche, otro colega comenta divertido: “El *sheriff* le dejó salir para que votara por él”.

Pero *Luna nueva* es, sobre todo, una sutil aunque afilada crítica a la profesión periodística, lo cual permite a sus guionistas deleitarnos con situaciones como la que se produce cuando la policía descubre que el preso huido estaba oculto en un escritorio de la sala de prensa de la audiencia. Después de salir de su escondite sin problemas, los periodistas que han presenciado la escena descuelgan los teléfonos y transmiten la información, dando cada cual una versión más disparatada de los hechos (sólo dos cuentan la verdad de lo sucedido):

- Williams estaba en la sala de prensa de la audiencia, escondido en un mueble. [Cierto]
- Estaba inconsciente cuando abrieron el mueble. [Mentira]
- Luchó desesperadamente pero fue dominado. [Mentira]

- No ofreció resistencia. [Cierto]
- Quiso abrirse paso a tiros pero su revólver no funcionaba. [Mentira]
- Golpeó a un guardia. [Mentira]
- El *Morning Post* acaba de entregar a Williams al *sheriff*. [Mentira]
- Salió del mueble como una fiera, golpeó a unos y a otros. [Mentira]
- El *sheriff* trata de localizar la misteriosa llamada telefónica que le indicó el escondrijo de Williams. [Mentira]

Algo semejante sucede cuando Hildy Johnson redacta la crónica de cómo había llegado Earl Williams a la sala de prensa de la audiencia. La reportera lee su texto al director del *Morning Post*, quien cree que tan importante como dar a conocer los hechos noticiosos a los lectores es dejar claro que su periódico, además de tener la exclusiva, es tan protagonista de la noticia como el propio Williams:

- Mientras cientos de pistoleros pagados por el *sheriff* Hartwell recorrían la ciudad disparando contra inocentes transeúntes, Earl Williams estaba a menos de veinte metros de ...
- [Burns, la interrumpe]
- Un momento, un momento, no nombras al *Post*, ¿es que no merece que se le mencione?
 - Ya lo he hecho. Aquí, en el segundo párrafo.
 - ¿Y quién lee el segundo párrafo? ¡Hace diez años que vengo diciéndote cómo se escribe un artículo!

Mucho más sutiles son otros pasajes de la película, especialmente interesantes para los espectadores que se dediquen al periodismo (y tal vez sólo por ellos advertidos en su plenitud). Se trata de pequeños detalles que muestran a Hildy Johnson como a una concienzuda profesional (en contraste con el poco honroso comportamiento del director de su periódico y de otros colegas). Por poner sólo un ejemplo, el primer periodista que dicta por teléfono la noticia de la huida de Williams dice:

“Esto es lo que ha pasado: llevaron a Williams al despacho del *sheriff* para que le reconociera ese doctor Eggelhoffer²⁵ Y poco después se abrió paso a tiros. ¿Quién sabe de dónde sacó el revólver? [dice, respondiendo a la pregunta que parece hacerle un interlocutor], subió a la enfermería y ... No, nadie sabe cómo lo consiguió [parece contestar de nuevo a esa persona]”.

Aunque alguien al otro lado de la línea telefónica se preocupa por cómo han sucedido los hechos, por las razones que explican una parte importante de la información, al periodista destacado en el lugar de los hechos parece no importarle

²⁵ En *La reina de Nueva York*, estrenada tres años antes, uno de los doctores que reconocen a Hazel Flagg se llama Emil Eggelhoffer (interpretado por Sig Rumann). ¿Es un guiño a ese doctor? No hay que olvidar que uno de los guionistas de esta película, Ben HECHT, había escrito también el guión de *La reina de Nueva York*. Tampoco está de más recordar que antes de que se dedicara al cine, Hecht había sido periodista (desde corresponsal de guerra a columnista), así que sus críticas a la prensa surgen desde el conocimiento más profundo de la profesión.

nada. Sin embargo, la actitud de Hildy Johnson y su narración de los mismos acontecimientos es bien distinta:

“Ya sé cómo Williams consiguió el arma y logró fugarse. Tengo la exclusiva, la historia completa. Parece ser que el médico [...] decide reconstruir el crimen y para ello necesita que él tenga una pistola en la mano. Se la pide al *sheriff* [...]”.

Aquí la historia está completa porque se explican los “cómo” que el anterior periodista había despreciado.

Una imagen bastante más negativa de los informadores transmite (aunque también con mucha gracia) *La reina de Nueva York*, que narra la historia del pícaro reportero del *Morning Star*, Wallace Cook²⁶ (interpretado por Fredric March), quien con sus reportajes convierte en celebridad a una joven llamada Hazel Flagg (Carole Lombard) que afirma estar a punto de morir debido a una intoxicación por radio. Así le habla el médico de Hazel Flagg cuando el periodista va a visitarle por primera vez:

“¿Sabe lo que creo, joven?, que es usted periodista. Me da en la nariz. Siempre los he conocido por el olor. Con su permiso, voy a abrir las ventanas. Le diré en pocas palabras lo que opino de los periodistas: ni aunque la mano de Dios rebuscara en el fango podría elevar a ninguno de las simas de su degradación. Son unos seres despreciables.”

Pero, como ya se ha adelantado, y como sucede con tantas películas sobre periodistas, *La reina de Nueva York* es, sobre todo, un reproche a esa sociedad que consume las noticias y devora a sus protagonistas sin importarle más que el fogonazo inicial. Son las personas que no ven en las informaciones nada más que la oportunidad de romper la rutina de su existencia, por lo que las consumen rápidamente y a una le sucede otra, y otra, sin dedicarles más tiempo que el que dura la sorpresa inicial. En esta película, de una forma u otra, todos se aprovechan de la desgracia de la protagonista de la noticia. Mientras los periódicos titulan: “La muchacha condenada a muerte, reina de Nueva York” o “Un famoso poeta busca inspiración en la desgracia de Hazel Flagg” (hasta los poetas quieren sacar partido de la historia), en los restaurantes se cuelgan carteles que rezan: “La señorita Hazel Flagg ha comido hoy aquí”. En el casino se celebra “La noche de Hazel Flagg” y el presentador de la gala dice: “Esta noche hay alguien entre nosotros que pone una pequeña nota dramática en nuestra fiesta. [...] Levantad las copas, reíd y aplaudid mientras esta jovencita nos da su despedida, su último adiós con una sonrisa de agradecimiento en sus labios. Adelante con la fiesta, mis pequeños actores”, al tiempo que un fotógrafo la retrata con desgana. ¿Puede pedirse mayor hipocresía?

Por eso, cuando una sociedad se cansa de la noticias o de sus protagonistas, o

²⁶ En la primera escena de la película ya aparece el protagonista -que es la estrella del diario y está recibiendo un premio- completamente borracho.

cuando se aburre de tanta sorpresa prácticamente sin digerir, puede pedir cuentas a los encargados de suministrarle tal alimento. Entonces, como dice Cook al editor del periódico tras enterarse de que Hazel Flagg es una impostora -lo que supone que todo lo que había publicado sobre ella era falso-, es el momento de que cada cual asuma su culpa:

“Quiero pronunciar un discurso ante nuestros queridos lectores antes de que nos corten la cabeza. Decirles que somos sus benefactores, dándoles la oportunidad de fingir que de sus corazones de farsantes goteaba la miel de la bondad humana.”²⁷

Para terminar este pequeño repaso a la imagen de los periodistas en la gran pantalla, a lo largo del cual tan pocas veces han salido bien parados, es justo recordar la última frase de la protagonista de *Ausencia de malicia*: “Ya sé que, según tú, mi profesión no es nada. Pero estás equivocado. Es que yo lo hice mal”²⁸.

6. Referencias bibliográficas

BARRIS, Alex

1976: *Stop the Presses! the Newspaperman in American Films*. Cranbury, New Jersey, A.S. Barnes.

ASOCIACIÓN DE LA PRENSA DE MADRID

2007: *Informe Anual de la profesión periodística 2007*. Madrid, Delegación de Publicaciones de la Asociación de la Prensa de Madrid.

BERNSTEIN, C. y WOODWARD, B.

1974: *El escándalo Watergate*. Barcelona, Editorial Euros.

GLASS, Stephen

2003: *El fabulador*. Barcelona, Editorial Planeta.

GOOD, Howard

2007: *Journalism Ethics Goes to the Movies*. Rowman & Littlefield Publishers.

KAPUSCINSKY, Ryszard

2002: *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Barcelona, Editorial Anagrama.

2003: *Los cinco sentidos del periodista (estar, ver, oír, compartir, pensar)*. Mexico, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, Fondo de Cultura Económica.

²⁷ En otro momento de la película, mientras asisten a un combate de boxeo que, en realidad, es una farsa, Cook le dice a Hazel Flagg: “Son como un símbolo de la ciudad, que finge que ama, lucha, ríe y llora continuamente. Todos farsantes, y yo el primero. La utilizo usted para que salga mi nombre en primera plana”. Así, cuando interrumpen el combate para guardar diez minutos de silencio para solidarizarse con ella, no hacen más que interrumpir una farsa para dar paso a otra farsa.

²⁸ Por eso resulta tan cínico Stephen GLASS cuando afirma: “La mayor parte de la gente, la mayoría de los que no son periodistas, se preocupa por su trabajo y su familia, que es por lo que tiene que preocuparse. Pero los periodistas me ven como parte de su trabajo y de su familia: yo era uno de ellos. Ahora soy su oveja negra. Y escribirán sobre mí, y se ensañarán, y todo el mundo lo leerá. [...] Por último, en algún momento, gente corriente que ni siquiera ha oído mencionar nunca el *Weekly* pensará que éste es también su problema.” (Cfr. GLASS, 2003:131). Y es que en realidad es su problema, tal vez más problema de esa gente que de sus compañeros porque ellos, sobre todo, han sido los engañados.

KOVACH, Bill & ROSENSTIEL, Tom

2003: *Los elementos del periodismo*, Madrid, Santillana Ediciones.

LAVIANA, Juan Carlos

1996: *Los chicos de la prensa*. Madrid, Nickel Odeon.

NESS, Richard R.

1997: *From Headline Hunter to Superman: a Journalism Filmography*. Lanham, Scarecrow Press.

PROJECT FOR EXCELLENCE IN JOURNALISM

2007: *The State of the News Media 2007. An Annual Report on American Journalism*. En: www.stateofthemedias.org

SALTZMAN, Joe

2002: *Frank Capra and the Image of the Journalist in American Film*. Los Angeles, The Norman Lear Center, Annenberg School for Communication.

“Analyzing the Images of the Journalist in Popular Culture: a Unique Method of Studying the Public’s Perception of Its Journalists and the News Media”, en www.ijpc.org

TARKOVSKI, Andrei

2002 (6ª edición): *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp.

7. Referencias filmográficas

Henry LEHRMAN: *Making a Living (Charlot periodista)* (1914), USA, Keystone Film Company.

William WELLMAN: *Nothing Sacred (La reina de Nueva York)* (1937), USA, Selznick Internacional Pictures.

Howard HAWKS: *His Girl Friday (Luna nueva)* (1940), USA, Columbia Pictures Corporation.

Frank CAPRA: *Meet John Doe (Juan Nadie)* (1941), USA, Frank Capra Productions.

Billy WILDER: *Ace in the Hole (El gran carnaval)* (1951), USA, Paramount Pictures.

Alan J. PAKULA: *All the President’s Men (Todos los hombres del presidente)* (1976), USA, Warner Bros. Pictures.

Sydney POLLACK: *Absence of Malice (Ausencia de malicia)* (1981), USA, Columbia Pictures Corporation.

Billy RAY: *Shattered Glass (El precio de la verdad)* (2003), USA/Canadá, Lions Gate Films.