



Universidad de Oviedo

Universidá d'Uviéu

University of Oviedo

TRABAJO DE FIN DE GRADO EN HISTORIA:

**La figura del periodista en el cine de Hollywood a través de
un análisis histórico: de Howard Hawks a Tom McCarthy**

Autor: Pablo Fernández Rodríguez

Tutor: Víctor Alfonso Rodríguez Infiesta

Curso: 2019 – 2020

INDICE

0. Introducción.....	3
1. El valor del lenguaje.....	5
2. El papel de los medios de comunicación.....	7
3. Buceando entre oropeles y neón.....	10
4. Viernes era mujer.....	13
5. El amigo americano.....	16
6. Serpientes humanas.....	18
7. Morir matando.....	20
8. En quién podemos confiar.....	22
9. Dioses y profetas.....	25
10. En aras de la verdad.....	28
11. Psicodelia a través de un viaje de éter.....	30
12. Por todos los inocentes.....	32
13. Conclusiones.....	34
14. Bibliografía.....	36
15. Netgrafía.....	41
16. Filmografía.....	43

0.

Introducción

El estudio de “La figura del periodista en el cine de Hollywood a través de un análisis histórico: de Howard Hawks a Tom McCarthy”, ha sido realizado como Trabajo de Fin de Grado de Historia de la Universidad de Oviedo, en la Facultad de Filosofía y Letras, bajo la dirección del profesor Víctor Alfonso Rodríguez Infiesta. El objetivo es englobar las competencias aprendidas a lo largo de la titulación para conseguir a su vez nuevas habilidades, siguiendo la estela de lo expuesto en la Guía Docente, en particular haciendo hincapié en los puntos CE-5 y CE-6. Por un lado, tomando conciencia de que el debate y la investigación histórica están en continua construcción a través de las diferentes perspectivas historiográficas en diversos períodos y contextos. Y por el otro, tratando de demostrar un conocimiento general sobre los temas y problemas del debate historiográfico en nuestros días, para poder definir, con vistas a emprender estudios posteriores, temas de investigación que puedan contribuir al conocimiento de la Historia. Para alcanzar la meta se han empleado procesos de la metodología científica de nuestro grado, teniendo en cuenta las fuentes aplicables a cada uno de los casos analizados en torno a la figura periodística en la ficción cinematográfica.

La idea nació como un reconocimiento de la importancia del punto de encuentro entre cine y periodismo. Para el estudio se han utilizado artículos, tesis doctorales, entrevistas, monografías y manuales (de periodismo y cine), siendo significativos los hechos relacionados con las películas que protagonizan estos periodistas. Como se irá viendo, sus actuaciones cambiarán con el momento que les toque vivir, sea un film u otro. Lo que para unos supone la fama, para otros tienen como objetivo que el público descubra qué se esconde tras las élites dominantes. No es raro que los creadores de estos personajes se basen en personas reales, pues sus “padres” han tenido contacto directo con el mundo de los medios de comunicación escrita, es decir periódicos o revistas, como ha ocurrido con Ben Hecht, Billy Wilder o Hunter S. Thompson.

Esos comunicadores de ficción van variando de la mano de un mundo que también evoluciona. El periodista inventado para narrar hechos reales o basados en la realidad es la imagen distorsionada de quienes trabajan para mostrar al pueblo cómo son realmente las cosas en el mundo que les ha tocado vivir. Este trabajo mostrará el progreso del

paradigma ficticio de ese periodista a través de una telegráfica visión de los acontecimientos narrados en una sucesión de filmes escogidos, planteando, problemas y resoluciones propias dentro de cada largometraje, ofreciendo a los lectores, de esa misma manera, una evolución del estilo de vida estadounidense, adherida al periodismo norteamericano con el paso de las décadas, hasta llegar a nuestros días.

Los primeros capítulos servirán como presentación de la importancia comunicativa y fílmica. A continuación, se ofrecerá al lector un abanico de películas de distintas épocas. Cada profesional ficticio es un reflejo del medio con sus características y deseos.

La trascendencia de un estudio como el que aquí se presenta está, en primer lugar, en el patrimonio cultural que acompaña a cada película; en segundo lugar, en todo lo que rodea a su creación; y, en tercer lugar, dentro de su construcción, en cómo se representa la noticia en el relato. El objetivo es mostrarlas variables periodísticas de acuerdo con la cronología mientras todo se vuelve diferente. Si cambian los personajes que se interpretan, también lo harán los actores, los estudios, la audiencia y por supuesto, la prensa que ellos encarnan en sus roles. No pudiendo expresarlo de otra manera... ¡Que arranquen las rotativas!

1.

El valor del lenguaje

Cuando los homo sapiens aparecen, los monosílabos pasan a ser fundamentales para abordar la organización económica de cada grupo¹. Con el mito y el logos surge el impulso dinámico del lenguaje para expresar pensamientos, se hace mediante la interacción con el ritual asignado en cada sociedad, a cada una de las tribus². En la teoría de Jung, su héroe busca crear algo nuevo por medio de una purificación de su “yo interno”, siendo el concepto de Edipo³ un motor puramente simbólico, y no habiendo un tabú a la hora de pensar en las consecuencias de una relación sexual entre parientes, ya que el hombre, al completar el círculo de vida, representa el círculo del héroe⁴. Asimismo, el rezo divino comunicativo puede pervivir en base a una creencia gestada gracias al miedo. Así ocurre con el fenómeno megalítico, existiendo la creencia en tiempos antediluvianos de que un determinado menhir podía aumentar la productividad de las cosechas, resucitar a un muerto o provocar estados de catarsis, como ocurre con narraciones de ficción de determinados escritores de principios del siglo XX⁵.

Aquí entraría la ley, sin ella existe únicamente la anarquía, retornando el hombre a la “tiranía de los primos”, como dice Fukuyama al aludir a la fascinación de las cuadrillas primarias consanguíneas, lo cual no conlleva un orden práctico exceptuando el poder a través de la violencia⁶. Explicaba Luis Martínez Roldán, profesor de la Facultad de Ciencias Jurídico-Sociales de la Universidad de Oviedo, en relación con la teoría de Dworkin, que el ordenamiento jurídico es un conjunto de normas vigentes en un sistema social construido en torno a un grupo de individuos para un bienestar común; el modelo de reglas de Dworkin no muestra un positivismo que eleve la figura del hombre básico, pero sí ofrece unas reglas de conducta que los súbditos deben cumplir para convertirse en buenos ciudadanos⁷. La relación entre el soberano escogido y el súbdito fiel viene pareja al fenómeno de la escritura cuneiforme. Las primeras tablas de barro cocido que

¹Pericot, Luis & Maluquer de Motes, Juan, *Humanidad prehistórica*, Salvat, Estella, 1982, p. 105.

²Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural*, Eudeba, Buenos Aires, 1987, p. 90.

³Rey mítico de Tebas que mató a su padre y más tarde se casó con su madre.

⁴Jung, Carl Gustav, *Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 5, 2nd ed., University Press, Princeton, 1967, pp. 171-206.

⁵Howard, Robert Ervin, “La piedra negra”, en: *Los mitos de Cthulhu*, Alianza, Madrid, 1995, pp. 252-269.

⁶Fukuyama, Francis, *Los orígenes del orden político: Desde la Prehistoria hasta la Revolución francesa*, Deusto, Barcelona, 2016, p. 61.

⁷Martínez Roldán, Luis, “Valores y normas jurídicas”, en: *Derechos y Libertades*, Universidad Carlos III, nº19, 2008, accesible en, <https://e-archivo.uc3m.es>

establecen los mandamientos omniscientes y los designios administrativos son el ordenamiento jurídico, orden impuesto por los que han sido elegidos dada su sangre divina como descendientes de las deidades⁸. Esa clase de preceptos son lo que justifican el poder de quien está al mando. Virgilio no quiere inventar el origen mítico de la Roma que funda Eneas, siendo consabido desde la época de los primeros emperadores que Julio César ya se decía descendiente de la diosa Venus, reafirmando con orgullo que su familia poseía los mismos valores que los héroes divinizados del poema de Homero⁹.

De esta manera, la fe se convierte en instrumento para controlar al pueblo. En la Alta Edad Media, la Iglesia católica llega a transformarse en un entramado familiar que disfruta de un amplio patrimonio gracias a las donaciones, tesoro que conservará durante siglos¹⁰, hasta ser engullidos por el poderío de las desamortizaciones; sin embargo, sigue regentando la batuta del conocimiento¹¹. El declive comunicativo de los propagadores de sermones llegará con el descubrimiento de América; los Autos de Fe se convierten en espectáculos barrocos, la iglesia sólo logra acongojar a sus fieles con la ampulosidad mostrada a la hora de incinerar a los supuestos herejes¹². Como Elizabeth Eisenstein sostiene, era una insensatez estudiar la historia de una manera seria hasta no existir una difusión plena de la imprenta, lo que no gustaba a los religiosos; por todo ello, los artistas que llevan a cabo sus obras tienen más maneras de acceder al conocimiento, alabándose su trabajo, expandiendo así el lenguaje y la cultura¹³.

⁸Goody, Jack, *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*, Alianza, Madrid, 1990, pp. 69-114.

⁹Virgilio, *La Eneida*, Club Internacional del Libro, Madrid, 1994, pp. 20-22.

¹⁰Duby, Georges, *Guerreros y campesinos*, Siglo XXI, Madrid, 2009, p. 50.

¹¹La educación eclesiástica era una constante en la Edad Media. La Biblia estaba escrita en latín, y generalmente las únicas personas capaces de interpretar y comprender lo leído, eran los sacerdotes.

¹²Borderia Ortiz, Enric, Laguna Platero, Antonio & Martínez Gallego, Francesc Andreu, *Historia de la comunicación social. Voces, registros y conciencias*, Síntesis S.A., Madrid, 1998, p. 212.

¹³Eisenstein, Elizabeth, *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, Akal, Madrid, 1994, pp. 177-235.

El papel de los medios de comunicación

En el siglo XVII narrar noticias ya es un oficio pagado. En las ciudades inglesas, los jornaleros iletrados acudían a las tabernas, en las que intelectuales sediciosos alimentaban su odio leyéndoles nuevas candentes que criticaban la política del momento¹⁴. Según Peter Burke, desde la década de 1640 hasta la de 1660, colecciones privadas como la de Thomason, del Museo Británico, llegan a guardar más de quince mil folletos y siete mil periódicos¹⁵. Con las Trece Colonias aparecen las primeras publicaciones ajenas a la manipulación de los periódicos reales. Aun así, no están exentas de dificultades; los diarios colonos dependen en gran medida de los ingleses, pues estos eran los principales proveedores de mercancía de impresión, tinta o papel¹⁶.

En base a Trenchard y Gordon¹⁷, Ben Franklin trabaja por décadas en su *Poor Richard's almanack (Almanaques del pobre Richard, 1732-1758)*, con el objeto de criticar la política de impuestos que el rey Jorge II había establecido a los aranceles portuarios de las colonias. Un acierto más acogido por Thomas Jefferson y John Adams, tildando de absolutistas las prácticas de los monarcas europeos¹⁸, particularmente el inglés, cuya reprobación a la libertad de prensa colona se mantuvo hasta los días de la guerra de la independencia. Los colonos americanos quieren la independencia, pero han de mantener unidas a las masas. Se valen de un proceso de dominación de las leyes de mercado, he ahí la presencia ilustrada de la élite¹⁹. Para conservar esa satisfacción se construyen salones, academias, sociedades de economía, lugares que forjan la importancia de los medios para que estos tengan un futuro. Ha de existir una sociabilidad intelectual para mantener esa burbuja informativa²⁰.

¹⁴Hill, Christopher, *De la Reforma a la Revolución Industrial: 1530-1780*, Ariel, Barcelona, 1980, p. 138.

¹⁵Burke, Peter, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Alianza, Madrid, 1991, p. 367.

¹⁶Weill, Georges, *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica*, Limusa, México, 1994, p. 56.

¹⁷John Trenchard y Thomas Gordon fueron una pareja de periodistas ingleses que entre 1720 y 1723, escribieron una serie de ensayos para el *London Journal* y más adelante el *British Journal*, en los que criticaron la falta de libertad de expresión. Su obra, conocida como las *Cato's Letters (Cartas de Catón)*, fue llamada así en honor a Catón el Joven, político que se había opuesto en la Roma de la República al triunviro compuesto por Craso, Pompeyo y Julio César.

¹⁸Ansuátegui Roig, Francisco Javier, *Orígenes doctrinales de la libertad de expresión*, Universidad Carlos III-BOE, Madrid, 1994, pp. 355-380.

¹⁹Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 202.

²⁰Chartier, Roger, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa*, Gedisa, Barcelona, 1995, pp. 33 y ss.

Dentro de la comunicación, hemos de tomar la publicidad como una serie de métodos suficientemente convincentes, con el interés conclusivo de asegurar la venta de un artículo²¹. Tomemos como ejemplo la máquina de vapor para expresar su poder. Julio Verne aúna el rol de los medios con la tecnología en un capítulo de su obra *La vuelta al mundo en ochenta días*. La narración de Verne desarrolla un viaje en tren de San Francisco a Kearney, siendo la máquina el alma del relato, y cómo los diarios de las poblaciones que visita expanden sus noticias, como ocurre con el primer número del *Railway pioneer*²², bautizado así en honor a Grenville Mellen Dodge, padre de la Union Pacific Railroad, fundador de la ciudad de Dodge y general del Ejército de la Unión²³. El “capitalista cultural” publica lo que quiere, ya no depende de ningún patronazgo²⁴. Lemas como el *Shine for everyone*²⁵, creado por el editor neoyorkino Benjamin Day en 1833, se eleva por encima de la mera nota informativa, ajustándose a los gustos del consumidor. Si el pueblo quería un espectáculo cruento en las páginas, había que dárselo. Pionero en esto fue el *New York Sun*. La guerra civil americana trae una mayor difusión de la prensa estadounidense; los diarios locales ejercen un enorme protagonismo compitiendo entre unos y otros, e incluso para ridiculizar a los mandos de ambos ejércitos²⁶.

A finales de la década de 1880 aparecen Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst, revolucionando la prensa. Pulitzer es un inmigrante de lenguaje directo que busca encandilar a las clases bajas usando un toque mordaz heredado de Ben Day a la hora de redactar²⁷; como arma secreta de su periódico, el *New York World*, tiene en nómina a Richard Felton Outcault, dibujante de la serie *Hogan's Alley*. En dicha historieta está el personaje de Mickey Dugan, un niño al que los lectores bautizan como *The Yellow Kid*, a causa del camisón amarillo que siempre lleva. Con el tiempo, este pequeño personaje

²¹Sánchez Guzmán, José Ramón, *Breve Historia de la Publicidad*, Ciencia 3, Madrid, 1989, (3a) p. 12.

²²Verne, Julio, *La vuelta al mundo en 80 días*, El País, Madrid, 2004, p. 225.

²³Para más información, existe una película sobre esto: *Dodge, ciudad sin ley* (*Dodge City*, Michael Curtiz, 1939).

²⁴Vázquez Montalbán, Manuel, *Historia y comunicación social*, Alianza, Madrid, 1985, p. 174.

²⁵La traducción “brilla para todos” debe tomarse como que lo que brilla es la noticia, pero con ella, todos los que la leen están a la misma altura pues se consideran afortunados dada la información veraz de la que están disfrutando.

²⁶Una excelente panorámica de ello en: *La conquista del Oeste* (*How the West Was Won*, John Ford, Henry Hathaway & George Marshall, 1962), superproducción estadounidense dividida en cinco capítulos y protagonizada por una familia de colonos del siglo XIX. La imagen que da John Ford de la prensa en colaboración con el guionista James R. Webb es la de un grupo de difamadores que se toman la guerra con sorna, haciendo alusión al alcoholismo del general Ulysses S. Grant (Harry Morgan), el cual se lamenta patéticamente ante el también general William Tecumseh Sherman (John Wayne), acerca de lo que los periodistas opinan sobre él en sus columnas.

²⁷Timoteo Álvarez, Jesús, *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX. El nuevo orden informativo*, Ariel, Barcelona, 1987, pp. 53-55.

se convierte en precursor del cómic estadounidense, y su estilo de vida, será precedente del famoso amarillismo²⁸, en el momento en el que William Randolph Hearst contrate a su autor²⁹. Precisamente el “clic” llega con Hearst, dueño del *New York Journal*. El modelo periodístico de este magnate de prensa es famoso por ser imperialista y patriótico. Su canto es el célebre “*While others people gossip, the Journal do it*”³⁰. Con Hearst, la voz de la prensa afectó al comportamiento de masas, como puede verse en la aversión hacia el pueblo español durante el conflicto de la Guerra de Cuba³¹.

En el siglo XX, las guerras mundiales favorecen los canales comunicativos. La propaganda gana adeptos para una causa frente a otra. Los medios juegan un papel fundamental durante las guerras pues también tienen su misión³². Patriarcas de prensa como Harry Chandler de *Los Angeles Times*, o Phil Graham del *Washington Post*, recogen el testigo de Pulitzer y Hearst, empleando sus fortunas para levantar sus periódicos, marcando así la diferencia con el resto de diarios menores³³. Al mismo tiempo, van surgiendo figuras como Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin o Lillian Gish, estrellas de cine que empiezan a convertirse en nuevos ídolos de masas, queriendo sus fans verlos en pantalla repetidamente, obedeciendo esto al torbellino comunicativo que llega hasta hoy en día³⁴.

²⁸El “amarillismo”, está relacionado con la expresión *sensationalism*, la cual hace referencia a la sensación causada por las noticias escandalosas entre los lectores de periódicos.

²⁹Peláez Navarrete, Cristina, “La historieta. Breve recorrido hasta nuestros días”, en: *Historias para mirar*, Universidad de Málaga, Málaga, 2014, p. 5.

³⁰Traducido como “mientras otros chismorrear, el *Journal* actúa”.

³¹De Fleur, Melvin Lawrence & Ball-Rokeach, Sandra, *Teorías de la comunicación de masas*, Paidós, Barcelona, 1993, pp. 85-87.

³²Durandin, Guy, *La mentira en la propaganda política y la publicidad*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 198.

³³Murphy, James, “Tabloids as an Urban Response”, en *Mass Media Between the Wars*, ed. Catherine Covert & John Stevens, Syracuse University Press, Siracusa, 1984, p. 58-60.

³⁴Walker, Alexander, *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*, Anagrama, Barcelona, 1970, p. 57.

Buceando entre oropeles y neón

Hablemos ahora de cine. Existe un conglomerado específico tanto de metas económicas como de recursos artísticos a los que los estudios querrán llegar, independientemente de los cambios en la producción³⁵. Desde finales de la década de 1950, la cultura europea se enfrentó a la capacidad estadounidense de vender una imagen que llegaba a gran cantidad de hogares gracias a periódicos y televisión. He ahí el espíritu del estilo de vida americano en el cine, el cual pasó de ser elemento de ocio a sueño de muchas personas que lo observaban³⁶. Lo importante es crear una atención colectiva, cual campo de fuerza magnético, siendo la pantalla el elemento escogido³⁷. La capacidad mental del ser humano le permite elegir lo que quiere ver, como ocurre cuando escoge un género cinematográfico con preferencia a otro³⁸. No hay que olvidar los gustos del consumidor; el ocio varía y el espectador es el agente capital capaz de valorar gradualmente los mensajes que han aparecido a lo largo de la cinta visionada³⁹.

En origen, en 1887, Alice Guy registró los movimientos de una serie de planos fotográficos usando como fondo un sonido de gramola casera⁴⁰; el impulso de Guy al darle un orden consecutivo a las imágenes quince años antes de que George Méliès inventara el montaje técnico en sí para “fabricar” una película⁴¹, fue un logro que nadie se imaginaba. Había nacido el cine en movimiento⁴². El cine empieza a crecer, es adaptado en continentes y estudiado como conocimiento, espectáculo o exposición⁴³.

³⁵Bordwell, David, Staiger, Janet & Thompson, Kristen, *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 14.

³⁶Buquet, Gustavo, *El poder de Hollywood. Un análisis económico del mercado audiovisual en Europa y Estados Unidos*, Fundación Autor, Madrid, 2005, pp. 13-14.

³⁷Pavis, Patrice, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 258.

³⁸Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Gredos, Barcelona, 2005, p. 5.

³⁹Bourdieu, Pierre, *Questions de sociologie*, Éditions de Minuit, París, 1986, p. 78.

⁴⁰McMahan, Alison, *Alice Guy Blaché*, Plot, Madrid, 2006, p. 49.

⁴¹*Viaje a la luna (Le Voyage dans le Lune)*, George Méliès, 1902.

⁴²Es cierto que con *La salida de la fábrica de Lumière en Lyon (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon)*, Louis Lumière, 1895) comienza el cine documental en acción, sin embargo, Alice Guy Blaché y George Méliès son considerados dos de los primeros cineastas en usar el montaje fílmico para los planos en movimiento.

⁴³Mitchell, Timothy, *Colonizing Egypt*, University of California Press, Berkeley, 1991, p. 13.

En los Estados Unidos el sistema sonoro Vitaphone cambia el destino de las películas. *Don Juan* (*Don Juan*, Alan Crosland, 1926)⁴⁴, fue el largometraje embrionario, trayendo un lenguaje compuesto por intervalos de sonido con música orquestal⁴⁵. El género en el que esto se notó con más fuerza fue el musical. Con sus diseños caleidoscópicos de baile callejero en *La calle 42* (*42nd Street*, Lloyd Bacon, 1933), el angelino coreógrafo Busby Berkeley acercó la naturaleza hollywoodiense a la triste realidad del presente cotidiano que el pueblo americano, y el mundo en general, vivió esos años⁴⁶. Los críticos norteamericanos, no obstante, exigieron algo sobre lo que escribir que tuviera suficiente profundidad para ser llevado a la gran pantalla, buscando el detalle en el relato de interés humano, en la noticia⁴⁷. El problema estaba en las legiones de la pureza congregadas en estados como Michigan, Illinois o Nueva Jersey, la gente de mediana edad no quería ver a sus hijos en el cine, disfrutando de una Mary Pickford que en sesiones continuas compartía cartel con cintas sórdidas que trataban sobre ladrones, alcahuetes o adictos a la droga⁴⁸.

La seriedad del guionista aparece entonces con Ben Hecht. Éste, prefirió aceptar un oscuro plano como el rey de los *script-doctor*⁴⁹, empleo que personalmente no consideraba relacionado con el arte, pero sí una posibilidad para que su cuenta corriente creciera⁵⁰. En los años veinte, Paramount le ofreció un contrato para trabajar en el guión de *La ley del hampa* (*Underworld*, Josef von Sternberg, 1927). A raíz de dicho empleo, Herman Mankiewicz le explicó que su protagonista podía ser totalmente libertino en una novela, pero nunca en una película, pues el cine era un disfrute para todos los públicos⁵¹. El largometraje le consagró como el más prolífico de los escritores de cine,

⁴⁴Muchísimos críticos afirman que el primer film que transporta el sonido sería *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), pero puesto que el director era el mismo autor que había firmado *Don Juan*, tan sólo un año antes, y habiéndose comprado los derechos de la sincronía musical con ésta última, esta cinta, podría llevar sobre sus hombros la condición de ser el film con el que nace el sonido en el cine.

⁴⁵Schickel, Richard & Perry, George, *Grandes películas de Hollywood: Historia de la Warner Bros*, Blume, Barcelona, 2009, p. 47.

⁴⁶Parkinson, David, *The Rough Guide to film musicals*, Rough Guides, Londres, 2007, p. 191.

⁴⁷Amelia Alas, Fernando & Olmeda, Pablo Martín, *Gran historia ilustrada del cine*, Sarpe, Madrid, 1984, p. 327.

⁴⁸Brownlow, Kevin, *Behind the Mask of Innocence. Sex, Violence, Prejudice, Crime: Films of Social Conscience in the Silent Era*, Jonathan Cape, Londres, 1990, pp. 14-15.

⁴⁹Los *script-doctor*, conocidos como "cirujanos de guión", eran guionistas a los que los productores ejecutivos pagaban una determinada suma de dinero para escribir un diálogo o cambiar un guión en una escena puntual, cuando la película ya estaba en pleno rodaje. Generalmente no tenían contratos estables, soliendo vivir de otras profesiones, como las de periodista o escritor. A veces los directores, productores o actores, ejercían este papel para ahorrarle dinero al estudio. Algunos de los más conocidos fueron Borden Chase, John Huston, Billy Wilder, Dalton Trumbo, Talbot Jennings, Jules Furthman, Leigh Brackett, o el propio Ben Hecht.

⁵⁰Friedrich, Otto, *City of Nets: A portrait of Hollywood in the 1940's*, Harper Row, Nueva York, 1986, p. 358.

⁵¹Hecht, Ben, *A Child of the Century*, Simon & Schuster, Nueva York, 1954, p. 466.

premiándole con un Óscar a la mejor historia original. En consecuencia, al lado de su amigo Charlie, escribe la otra teatral *Primera plana* (*The Front Page*, Ben Hecht & Charles MacArthur, 1928), sátira periodística sobre los desmanes del sistema penal en el condado de Cook, Chicago, la cual no deja títere con cabeza. Su humor provocó tantas carcajadas que no tardó en ser adaptada al cine por el magnate Howard Hughes. Aquella película, *Un gran reportaje* (*The Front Page*, Lewis Milestone, 1931), fue sólo el principio.

Y aunque, en teoría, el primer film que trató el subgénero periodístico fue un cortometraje mudo de trece minutos con el que debutó Charlie Chaplin antes de convertirse en una estrella, Hecht y MacArthur lo habían cambiado todo. En *Charlot, periodista* (*Making a Living*, Henry Lehrman, 1914), Chaplin hacía el papel de un grácil estafador que le robaba su empleo a un periodista real, para casarse con una rica heredera⁵². Diecisiete años después aparecía una nueva temática. La historia era contada por el narrador habitual de sucesos, ese que firmaba columnas en periódicos. Ese al que Hecht y MacArthur habían dado vida en la ficción teatral. Los oropeles y el neón podían brillar con orgullo, la noticia había surgido delante de la cámara, esperando ser contada por artistas de reconocido prestigio.

⁵²Conway, Michael, McDonald, Gerald & Ricci, Marc, *Antología del cine clásico: Todas las películas de Charlie Chaplin*, RBA, Barcelona, 1994, p. 24.

Viernes era mujer

Con la Segunda Guerra Mundial, Eleanor Roosevelt dio la oportunidad a jóvenes con títulos universitarios para que fueran ellas las que participaran en las conferencias de prensa que organizaba en hoteles como el Ambassador de Los Ángeles, logrando así su contratación como periodistas⁵³. Al mismo tiempo, los productores de cine empezaron a ofrecer ofertas como guionistas a dichas mujeres⁵⁴. En el pasado, los temas periodísticos en el cine habían sido protagonizados por hombres. Filmes como *Los crímenes del museo* (*Mystery of the Wax Museum*, Michael Curtiz, 1933) rompían el molde, presentando personajes como el de Florence (Glenda Farrell), periodista de cotilleos de naturaleza socarrona, sin respeto por las normas, y que antepone el reportaje a su propia vida agresivamente⁵⁵, lo que harían otras mujeres de la ficción cinematográfica más adelante. Gracias a la comedia *screwball*⁵⁶, actrices como Katharine Hepburn o Carole Lombard, serían modelos interpretativos de ese subgénero, a pesar de que la meta de sus personajes fuera la de tomar un camino u otro; o bien escogían quedarse con el hombre de sus sueños, o bien cumplían con los parámetros que se marcaban.

Dado que el Código Hays⁵⁷ obligaba a la existencia de finales felices, la regla del *happy end*⁵⁸ obraba el milagro. Las protagonistas podían así tomar una ruta, y luego la otra⁵⁹. Lo fantástico de la *screwball* es su capacidad para endulzar la tragedia de la Gran Depresión teniendo en cuenta esa clase de uniones en la gran pantalla⁶⁰. El caso más

⁵³Ross, Ishbel, *Ladies of the Press: The Story of Women in Journalism by an Insider*, Harper and Brothers, Nueva York, 1936, p. 23.

⁵⁴Marzolf, Marion, *Up From the Footnote: A History of Women Journalists*, Hastings House Publishers, Nueva York, 1977, p. 21.

⁵⁵Saltzman, Joe, "Sob Sisters: The Image of the Female Journalist in Popular Culture", en: *The Image of the Journalist in Popular Culture*, University of Southern California, 2003, accesible en, <https://www.ijpc.org/uploads/files/sobsessay.pdf>

⁵⁶Subgénero disparatado siempre en relación con el romántico, en el que sus protagonistas sufren una serie de infortunios catastróficos de talante cómica para al final de la cinta, terminar juntos.

⁵⁷Código de censura moral fílmica. En activo entre 1934 y 1968. Escrito por el editor católico Martin Quigley y el sacerdote jesuita Daniel E. Lord. El código se convirtió en la normativa imperante para cualquier film estrenado en los cines del país, existiendo a su vez una oficina censora dirigida por el reportero también católico Joseph E. Breen, quien estaba a las órdenes del abogado que había ordenado su creación, William Harrison Hays. Para más información ver: Black, Gregory D., *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 187-221.

⁵⁸El conocido "Final Feliz". Rutinario en las películas románticas de los años treinta, cuarenta y cincuenta.

⁵⁹Cairns, Kathleen, *Front Page Women Journalists, 1920-1950*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2003, p. 24.

⁶⁰Schatz, Thomas, *Hollywood Genres*, McGraw-Hill, Nueva York, 1981, pp. 155-157.

perfecto y ateniense⁶¹ de la mujer periodista está en la versión femenina de Hildy Johnson (Rosalind Russell). Hildy era el personaje que había encumbrado a Hecht y a MacArthur con *Primera plana*.

En esta segunda adaptación⁶², escrita por Charles Lederer, *Luna nueva (His Girl Friday)*, Howard Hawks, 1940), los personajes de Hildy y Walter, redactora y director del periódico *Morning Post*, son una peculiar ex-pareja. Ella, cansada de esa vida de frenéticos reportajes, decide abandonar a su jefe y antiguo marido, Walter Burns (Cary Grant) en favor de su nuevo prometido, el aburrido vendedor de seguros Bruce Baldwin (Ralph Bellamy). El maquiavélico plan de Walter para recuperar a Hildy, no es otro que enviarla de nuevo a la cruzada de la primera línea de sucesos para escribir un reportaje sobre el reo de muerte Earl Williams (John Qualen). Toda la historia de Williams, y su peculiar fuga de la prisión, es un subterfugio para mostrarnos los entresijos más despreciables de la profesión periodística⁶³. Tanto Walter, que no duda en querer dinamitar el tren en el que tiene que viajar su ex-esposa sin importar las pérdidas humanas⁶⁴, como el resto de compañeros que Hildy tiene en la sala de prensa de la prisión, muestran retales de esa ruindad que impregna al periodista de sucesos. En ese contubernio se suceden el atropellamiento de diálogos, las entradas y salidas relámpago de la sala de prensa de la cárcel, e incluso la inolvidable aparición melodramática del personaje de Mollie (Helen Mack), prostituta que siente afecto verdadero por el preso condenado, mofa continua de los supuestos “*caballeros de la prensa*”, quienes la vilipendian en sus columnas conforme siguen el caso⁶⁵.

Todo pertenece a ese oscuro mundo al que Hawks alude como director al comienzo de la historia; Hildy es la némesis de ese universo tan cruel pero no deja ser también la heroína del director, y lo hace en clave periodística. Rompe el pacto que tenía con su ex-

⁶¹La diosa de la guerra y la sabiduría Atenea nace completamente adulta, saliendo de la cabeza de su padre, Zeus. Su representación simbólica está en que precisamente nunca se ha casado o tenido hijos ni ataduras personales.

⁶²Existen otras dos versiones de la obra de Hecht y MacArthur: La tercera, *Primera plana (The Front Page)*, Billy Wilder, 1974), y la cuarta, *Interferencias (Switching Channels)*, Ted Kotcheff, 1988), siendo esta última la única que cambia el periodismo escrito por el televisivo.

⁶³El término *muckraker* es un personaje más. En jerga norteamericana, un *muckraker* es un “buscador de basura”, alguien que descubre los trapos sucios de otra persona. Guarda grandes diferencias con el amarillismo, pues esto último es una invención en toda regla acerca de la realidad. Si Walter fuera un director amarillista, Hildy sería su reportera a la búsqueda de verdades incómodas. El origen está en periodistas como Nellie Bly, Upton Sinclair, Charles Edward Russell o Ida Minerva Tarbell. Para más información ver: Aucoin, James, “Investigate Journalism”, en: *American Journalism: History, Principles, Practices*, ed. W. David Sloan & Lisa Mullikin Parcell, McFarland & Company, Jefferson & Londres, 2002, pp. 209-219.

⁶⁴Rodríguez Marchante, Oti, “Luna nueva”, en: *El universo de Howard Hawks*, Notorius, Madrid, 2018, p. 121.

⁶⁵Echart, Pablo, *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, Cátedra, Madrid, 2005, pp. 178-180.

marido para escribir el reportaje, soborna al jefe de guardia de la prisión o incluso amenaza a un matón del hampa al servicio de Walter⁶⁶. La villanía que Hawks en el film y Hecht y MacArthur en el teatro quisieron mostrar, la enarbolan el sheriff y el alcalde, especialmente el primero, a quienes los periodistas, al igual que a Mollie, convierten en objeto de sus burlas cada vez que ponen un pie en la sala de prensa⁶⁷.

El duelo verbal entre Hildy y Walter se mantiene los noventa y dos minutos, como si ella fuera su esclava mientras que él fuese un Robinson Crusoe de los tiempos contemporáneos. Para Robinson, su amigo Viernes, es un salvaje que no entiende lo que está bien ni mal. El código ético de Robinson le hace ver a su futuro criado como alguien que debe ser redimido de su canibalismo⁶⁸. El encauzamiento de las almas descarriadas llega con el abrazo de la fe, protegiendo así la preponderancia del discurso colonialista⁶⁹. La fe de Walter es el periodismo, pues su pupila y antigua compañera sentimental ha perdido el rumbo, y como le explica por teléfono a su mano derecha, el editor de su periódico, Duffy (Frank Orth): “*Hildy volverá a trabajar con nosotros aunque ella aun no lo sepa*”. El resultado definitivo es positivo. Hildy y Walter salvan la vida de Williams consiguiendo su indulto y destapando la trama de corrupción que rodeaba a su condena, ella escribe el reportaje y obedientemente, vuelve a los brazos de su jefe abandonando al aburrido Bruce, puesto que no conoce otro mundo, y aquel, es el único que la puede colmar con su verdadera droga: el éxito de la primicia.

⁶⁶Wise, Naomi, “The Hawksian Woman”, en *Howard Hawks: American Artist*, Ed. Jim Hiller & Peter Wollen, British Film Institute, Londres, 1996, pp. 111-119.

⁶⁷Uno de los diálogos más ricos que escenifica esto es la conversación que mantienen los personajes McCue (Roscoe Karns) y Murphy (Porter Hall) delante del sheriff (Gene Lockhart), quien les ruega tímidamente que dejen de llamarle *Pinky* pues su nombre es Peter B. Hartwell. McCue pregunta que quiere decir la “B”, y Murphy responde a su colega antes que el sheriff, que significa *Bull*. Siguiendo el juego de palabras, *Pinky-Bull* sería un “toro en miniatura”, lo que refleja lo ridículo que es Hartwell como representante de la justicia.

⁶⁸Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*, El País, Madrid, 2000, pp. 249-251.

⁶⁹Shohat, Ella & Stam, Robert, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, 2002, p.104.

El amigo americano

Los críticos dicen que *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), es un engaño: drama familiar, epopeya moderna acerca del sueño americano o incluso cuento que abarca el alzamiento y declive de un patriota⁷⁰. Orson Welles retrata a un hombre que no es que jugara con la mentira, sino que creó de la nada su propia verdad. La declaración de principios de su periódico, ese temible *Inquirer*, crea con su rezo una figura de destrucción masiva. Todo lo que rodea a su voz como redactor, editor y director de prensa no es más que una excusa para juzgar a quien sea. Su promesa le convierte en un individuo inquietante: *les daré un campeón luchador e incansable de sus derechos como ciudadanos y como seres humanos*⁷¹.

Se sabe que la inspiración de Welles fue William Randolph Hearst, quien a su vez transformó todo el rodaje en una pesadilla para el joven cineasta⁷². Hoy es imposible para la crítica no reconocer el trabajo de Welles, como lo fue en su momento no reconocer el de DeMille o el de Griffith. Para Welles, su colaboración con Herman Mankiewicz, quien había trabajado para el *Chicago Tribune* y el *New York Times*, no fue importante, pues siempre pensó que él era el único que había creado a Kane, por más que la fama los haya elevado a los dos como escritores del guion cinematográfico que les hizo ganadores del Óscar⁷³. La película es la vida de un niño que se convierte en un ser malévolo. Welles veía la cinta como una comedia ilustrativa que parodia los pilares básicos de la tragedia. La idea era representar un problema, pero jamás un remedio a ese problema; ahí está precisamente el triunfo definitivo de la película en territorio europeo⁷⁴.

Corría el año 1941. Ningún cineasta se había atrevido a rodar unas falsas memorias basadas en un personaje real tan importante hasta aquel momento, con la excepción

⁷⁰El título original del primer boceto del guion era *The American* (*El americano*).

⁷¹Ghiglione, Loren & Saltzman, Joe, "Fact or Fiction: Hollywood Look at the News", en: *Hollywood Looks at the News: The Image at the Journalist in Film and Television*, Washington D.C., 2005, accesible en, <https://www.ijpc.org/uploads/files/hollywoodlooksatthenews2.pdf>

⁷²Para más información, existe una película que retrata esto: *RKO 281. La batalla por Ciudadano Kane* (*RKO 281. The Battle Over Citizen Kane*, Benjamin Ross, 1999).

⁷³Kael, Pauline, "La creación de Kane", en: *Enfoco*, Escuela Internacional de Cine y Televisión, San Antonio de los Baños, 2011, accesible en, <http://media.eictv.org>

⁷⁴Biskind, Peter, *Mis almuerzos con Orson Welles. Conversaciones entre Henry Jaglom y Orson Welles*, Anagrama, Barcelona, 2005, pp.190-193.

paródica de Charlie Chaplin⁷⁵. Louella Parsons, como fiel defensora de Hearst, intentó inmovilizar el rodaje; sólo logró que el jefe de producción de RKO, George Schaefer, usara la influencia de la única persona que podía parar a la considerada como odiosa columnista: Hedda Hopper, quien alzó a Welles como si fuera un fénix renacido, con la única misión de terminar la historia que estaba desarrollando, aunque ello hiciese que los cimientos del cine se tambalearan seriamente⁷⁶. *Ciudadano Kane* era un *collage* reflejo de intimidades ajenas. Véase ese imperial Xanadu donde vive el protagonista, más digno de un palacio renacentista que de una casa corriente en la que pudiera habitar cualquier director de periódico, calco por otro lado, del castillo de San Simeon en el que Hearst vivía, en San Luis Obispo, California⁷⁷.

Al finalizar *Ciudadano Kane* el espectador no se pregunta qué hizo Charles Foster Kane realmente, sino más bien quién fue en realidad. El detalle está en ver al mito como un norteamericano en una época en la que los valores más fervorosos de la bandera de Estados Unidos resurgieron a flor de piel⁷⁸. El continuo uso del *flashback* en presente y pasado, dando protagonismo al reportero que busca el origen de Kane y el significado de la última palabra que dijo antes de morir es lo que da cabida a la prensa de investigación; abriendo paso a una serie de elipsis cinemáticas, Welles como director, guionista y protagonista, plantea la obsesión de Kane por la vida y el poder, pero también una vejez solitaria, alejada de cualquiera que le hubiera podido querer o admirar⁷⁹.

⁷⁵Con *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), Chaplin sentó bases para el subgénero de la sátira, algo que gustó a estadounidenses y británicos. Por supuesto, nadie considera esta película una biografía sobre el auge de Adolf Hitler, pero sí que parodia todos los elementos que rodean al nazismo y al fascismo, quizá como una respuesta artística del director a la obra *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefensthal, 1935). Tanto el magnate de prensa Charles Foster Kane como el tirano militar Adenoid Hynkel, nacen a causa de un sentimiento de libertad de sus creadores.

⁷⁶Bazin, André, *Orson Welles*, HarperCollins, Londres, 1979, pp. 154-155.

⁷⁷Carringer, Robert, *The Making of Citizen Kane*, University of California Press, Londres, 1985, p. 52.

⁷⁸Gajewski, Stephanie, "Citizen Kane: The inadequacies of the 'Rosebud', Ending", en: *Merici*, The Australian National University, 2015, accesible en, <http://press-files.anu.edu.au/downloads/press/n1800/pdf/ch01.pdf>

⁷⁹Martínez Torres, Augusto, *2.500 películas de Hollywood*, Alianza, Madrid, 2011, p. 224.

Serpientes humanas

Kirk Douglas fue un actor al que nunca le importó mostrar la cara más odiosa de un personaje si era lo suficientemente realista. Si hay un antihéroe por el que ha destacado en su filmografía, ese es Chuck Tatum, un tipo sin ninguna clase de escrúpulos a la hora de conseguir su objetivo⁸⁰. *El gran carnaval* (*Ace in the Hole*⁸¹, Billy Wilder, 1951) es considerada una pieza *noir* de exquisito corte dramático con la que en su día el público se preguntó hasta dónde puede llegar un periodista. Después de leer el guion, Douglas expresó a Wilder sus dudas acerca de semejante individuo, ¿no sería ir demasiado lejos?; a lo que el director vienes le respondió que al contrario, el actor tendría que dar vida al ser más bárbaro que había interpretado en aquellos cinco años y medio que llevaba de carrera, nada de cursilerías⁸². Para Wilder, coescribir y dirigir una película como esa, era retornar a los viejos tiempos sin Charles Brackett⁸³; conociendo su pasado como periodista en Berlín, los críticos veían la creación de Tatum como un rasgo de cinismo por parte del director, en cambio Wilder lo veía como un “desinfectante en la herida”, un modo de denunciar los delitos que también llevaban a cabo quienes escribían las noticias⁸⁴.

Tatum es un ambicioso y alcohólico periodista caído en desgracia, el cual termina en Albuquerque, trabajando en un pequeño periódico local, el *Albuquerque Sun-Bulletin*. Enviado a cubrir el reportaje de una carrera de serpientes, de camino a su destino encuentra una noticia mucho más interesante en Escudero: un comerciante llamado Leo Minosa (Richard Benedict) está atrapado en el interior de una cueva, bajo una montaña que siglos atrás fue una ciudadela india excavada en la roca; Leo no se puede mover porque sus piernas están debajo de una pila de escombros, apartar las rocas que rodean el agujero sólo serviría para provocar un desprendimiento y aplastarlo. Tatum comprende que la única manera de mantener un reportaje que le lleve al éxito y le haga recuperar su viejo puesto consiste en levantar un grotesco circo mediático alrededor del

⁸⁰Rentero, Juan Carlos, *Billy Wilder*, JC, Madrid, 1988, p. 77.

⁸¹El título *Ace in the Hole*, hace referencia a la expresión “as en la manga”, utilizada por el oportunista Tatum al decirle a su jefe del *Sun-Bulletin*, el señor Boot (Porter Hall) que ha descubierto a Leo Minosa.

⁸²Lally, Kevin, *Billy Wilder. Aquí un amigo*, Ediciones B, Barcelona, 1998, pp. 246-247.

⁸³Periodista vocacional, Brackett fue el más longevo de los pocos colaboradores con los que Billy Wilder trabajó a lo largo de su carrera. Tras servir en la Gran Guerra, escribió en publicaciones como *Saturday Evening Post*, *Collier's*, *Vanity Fair* y *The New Yorker*, experiencia que le valió para convertirse en novelista y guionista.

⁸⁴Chandler, Charlotte, *Nobody's Perfect: Billy Wilder, A Personal Biography*, Applause, Nueva York, 2002, p. 37.

trágico accidente, aliándose para ello con el corrupto sheriff del lugar (Ray Teal), al que promete encumbrar en su columna del periódico para que sea reelegido, y con la desencantada mujer de Leo, Lorraine (Jan Sterling), quien sólo quiere salir del pueblo, abandonando a su marido con la mayor cantidad de dinero posible.

La historia se basaba en un suceso real mentado en el film: el drama de Floyd Collins, granjero aficionado a la espeleología muerto en la mina de un pueblo llamado Cave City, Kentucky, en 1925⁸⁵. Tatum dice que el periodista que escribió la noticia ganó un Pulitzer, lo que le hace retrasar el rescate de Leo para continuar escribiendo sobre él, sin tener en cuenta que cuanto más tiempo esté bajo tierra, más fácil es que muera. La carnalesca sociedad creada en la ficción a través del personaje protagonista pasa a ser un entramado fácilmente manipulable, ya que la prensa se convierte en una institución fría y calculadora que únicamente busca vender miles de ejemplares diarios. Por su parte las fuerzas de la ley muestran una imagen absolutamente nociva para aquellos que han jurado proteger y servir, como ocurre con el sheriff⁸⁶.

No hay referentes bondadosos salvo ese periodista/abogado que da una oportunidad a Tatum, el señor Boot, su jefe en el *Sun-Bulletin* (Porter Hall, quien ya había trabajado de periodista en *Luna nueva*). Chuck Tatum ve a la muchedumbre que disfruta del carnaval como estúpidos que se pueden tragar cualquier noticia tenga poca o mucha verosimilitud, como explica a Lorraine, pues los consumidores de periódicos son la encarnación del señor y la señora América⁸⁷. Su obsesión es ofrecer una gran noticia con la que volver a recuperar su puesto, aunque tenga que crearla él mismo⁸⁸. El resultado final de la cinta lleva a Tatum a la fatalidad, pero la duda sigue: ¿podemos fiarnos de nuestros periodistas?

⁸⁵William Burke Miller, conocido como “Skeets”, ganó el Pulitzer el 4 de mayo de 1926 gracias a la cobertura de sus reportajes sobre el afinamiento de Collins en la cueva de Crystal Cave, en Kentucky. Por otra parte, existe un segundo caso trágico al que no hace mención directa la cinta de Wilder, el de Kathy Fiscus, niña de tres años que murió al caer a un pozo en San Marino, California, el 8 de abril de 1949, su caso fue cubierto por un reportero televisivo llamado Stan Chambers.

⁸⁶Sikov, Ed, *Billy Wilder: Vida y época de un cineasta*, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 404.

⁸⁷Para más información, existe una película que es sucesora espiritual de esta idea: *La chispa de la vida* (Alex de la Iglesia, 2011). Retrata los entresijos más negros del mundo de la comunicación audiovisual. El mensaje que ofrece al público su protagonista, un antiguo publicista arruinado (José Mota), es conseguir el éxito mediático y la recompensa material para los suyos, aunque tenga incluso que perder su vida.

⁸⁸Crowe, Cameron, *Conversaciones con Billy Wilder*, Alianza, Madrid, 1999, p.84.

La profesionalidad de Richard Brooks siempre estuvo marcada por su relación con los medios. Tras dos años en la Universidad de Temple, Pensilvania, terminó trabajando de locutor en diarios como el *St. Louis Post-Dispatch*, el *Philadelphia Record* y el *World-Telegram*, en los que aprendió el oficio periodístico. Con el tiempo, Brooks, al igual que Wilder o Huston, entendió que los directores deben ser “autores” por derecho propio de cada obra en la que trabajan, de ahí su interés en crear sus propios guiones⁸⁹. En el momento en el que estrenó *El cuarto poder* (*Deadline – U.S.A.*, Richard Brooks, 1952), pagó una vieja deuda con el mundo de la comunicación por todo lo aprendido.

La película cuenta los últimos días de un arcaico diario de Nueva York, llamado *The Day*, el cual está a punto de ser vendido por sus dueñas –hijas del propietario original– a otro de corte más amarillista, *The Standar*, competencia que al absorber a su rival enterrará su legado. Bajo esa perspectiva, Brooks narra el desenlace de la redacción y de sus firmes columnistas (Ed Begley, Joe De Santis o Audrey Christie entre otros), los cuales están dispuestos a seguir a su jefe hasta el final: el enérgico director del periódico Ed Hutcheson (un Humphrey Bogart que acababa de ser premiado con un Óscar⁹⁰), quien emprende una cruzada personal contra Tomas Rienzi (Martin Gabel), oscuro hombre de negocios cuyo principal capital proviene de actividades ilícitas⁹¹. En el momento en el que Hutcheson decide poner fin a las triquiñuelas de Rienzi aireándolas en la prensa, apartándose cada día un poco más de su ex-mujer (Kim Hunter), la que lo abandonó precisamente por su dedicación a la prensa y no hacia ella, comienza a recibir tanto amenazas como apoyos externos. Siendo especialmente importante en su camino la ayuda de la madre de las dos jóvenes herederas que quieren vender el periódico, la señora Garrison (Ethel Barrymore), pues a ella no le parece bien lo que sus hijas quieren hacer, por lo que decide socorrer al protegido de su difunto marido.

⁸⁹Daniel, Douglass K., *Tough as Nails: The Life and Films of Richard Brooks*, University of Wisconsin Press, Madison, 2011, pp. 14-16.

⁹⁰Lo había recibido por su trabajo en *La reina de África* (*The African Queen*, John Huston, 1951).

⁹¹Brooks quiere que este personaje sea recordado de la misma manera que lo era el gánster Al Capone; es más, el personaje de Hutcheson hace una reflexión a Rienzi en un tenso momento en el que ambos dialogan en el interior de la limusina del segundo, comparándole con el peligroso hampón de Chicago, el cual se escondía bajo la fachada de un ejemplar hombre de negocios y recto padre de familia.

Ed Huteson representa todos los valores positivos que un periodista debiera tener, y lo hace precisamente en una época en la que la histeria anticomunista se había adueñado de Hollywood⁹². El papel de Humphrey Bogart, que ya había interpretado a otros periodistas⁹³, muestra un sentimiento claramente comprometido con lo que está haciendo, aunque en un primer momento no reaccione como jefe de sus hombres, prefiriendo rendirse ante lo inevitable, al menos hasta en el momento en que uno de los suyos (Warren Stevens) recibe una paliza por parte de los matones de Rienzi. La película cuenta cómo ocurren las cosas a lo largo de unos días, siendo inolvidable esa última negativa de Huteson ante Rienzi, al colocar el teléfono a través del cual habla con el poderoso gánster frente a las rotativas, para que este escuche cómo se imprime la última edición de un periódico que quizá muera, pero morirá eliminando a su enemigo⁹⁴.

El personaje de Huteson está comprometido con el público. El pueblo tiene derecho a saber la verdad, y el deber del director del periódico es informar acerca de ello, por eso las amenazas de muerte no le asustan, su compromiso es más fuerte. El único miedo que tiene es perder su libertad para escribir. De ahí que personajes como la señora Harrison vean en los periódicos un instrumento de información y de enseñanza, capaz de llegar incluso a donde no llegan las personas⁹⁵.

⁹²Los Diez de Hollywood fueron un grupo de guionistas, productores y directores a los que el senador republicano Joseph McCarthy quiso destruir por negarse a delatar a compañeros de antiguas células comunistas, siendo condenados a penas de cárcel de distinto grado. Muchos de los que apoyaron a “los Diez” formaron en septiembre de 1947 el Comité de la Primera Enmienda; entre los miembros de este grupo estaban Lucille Ball, Paul Henreid, Katharine Hepburn, Danny Kaye, Myrna Loy, Henry Fonda, Lauren Bacall o el propio Humphrey Bogart.

⁹³Véase: *Dos contra el mundo* (*Two Against the World*, William McGann, 1936).

⁹⁴Bunyol, Josep Maria, *Historias de portada: 50 películas esenciales sobre periodismo*, UOC, Barcelona, 2017, pp. 70-72.

⁹⁵Bezuaratea, Ofà, “Periodismo y cuarto poder en el cine”, en: *Tercer Milenio*, Universidad Católica del Norte, Antofagasta, n°21, 2011, pp. 8-9.

En quién podemos confiar

Tras los asesinatos del ex-fiscal general Robert Kennedy y del pastor Martin Luther King, las comunidades negras de un gran número de ciudades se alzaron violentamente para protestar por la marginación a la que la Administración Johnson, y posteriormente la Administración Nixon, sometieron a esta población frente al maltrato de organizaciones de extrema derecha⁹⁶. En este tenso ambiente, aparecieron nuevas historias de trasfondo social para ser contadas en el cine. Temas como la drogadicción, el movimiento hippie, la juventud universitaria y los efectos de la Guerra de Vietnam se pusieron de moda. Un ejemplo de los nuevos tiempos fue el escándalo Watergate⁹⁷.

La noche del 17 de junio de 1972 se arrestó a cinco ladrones que habían entrado ilegalmente en la sede nacional del Partido Demócrata, en el hotel Watergate, en Washington D.C. Uno de ellos, James W. McCord Jr., había trabajado para la CIA. Después de una serie de reportajes, el *Washington Post* sacó a relucir una conspiración criminal para desacreditar al Partido Demócrata usando fondos de dudosa procedencia por parte de la Casa Blanca y del Comité Republicano para la Reección del Presidente. El Comité había organizado operaciones clandestinas que incluían el robo de correspondencia, el soborno de votantes, las calumnias políticas (véase el suceso de la Carta Canuck⁹⁸), el seguimiento de miembros del Partido Demócrata y el espionaje electrónico, violando con ello el derecho a la intimidad. Hombres como el ex-fiscal general John Mitchell, el director de Asuntos Internos presidenciales John Ehrlichman, el consejero presidencial Charles Colson, el abogado y ex-agente federal Gordon Liddy, o el jefe de Personal de la Casa Blanca Harry “Bob” Haldeman, fueron acusados de cometer una docena de delitos federales. Ellos, y muchos otros, fueron juzgados y condenados a prisión. El suceso provocó la dimisión de Nixon y la publicación de un detallado estudio de los redactores del *Washington Post* que habían trabajado en el caso:

⁹⁶McLaughlin, Malcom, *The Long, Hot Summer of 1967: Urban Rebellion in America*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2014, p.11.

⁹⁷García Seguí, Alfonso, *El Cine: enciclopedia Salvat del 7º Arte. El western, el cine político*, Salvat, Barcelona, 1980, p. 199.

⁹⁸La Carta Canuck, fue un documento público supuestamente atribuido al senador demócrata Edmund Muskie en el que afirmaba su profundo odio hacia los estadounidenses de sangre franco-canadiense. El caso Watergate demostró que la carta había sido escrita por un abogado llamado Donald Segretti, y un periodista y subdirector de comunicaciones de la Casa Blanca llamado Kenneth Clawson. La idea básica era echar tierra sobre los candidatos demócratas que se presentaban a las elecciones presidenciales de 1972, favoreciendo así a Nixon.

Bob Woodward y Carl Bernstein, ganadores del premio Pulitzer por su trabajo. Así es como nace *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976).

Mostrando los entresijos del poder político y el seguimiento periodístico, el film relata velozmente el proceso desde el descubrimiento de los ladrones del Watergate a la existencia de una conspiración gubernamental. Woodward (un precavido Robert Redford) y Bernstein (un vivaracho Dustin Hoffman) se ven metidos en un enorme reportaje que puede tener grandes consecuencias, pero para ellos lo prioritario es que la verdad sea conocida por el pueblo, residiendo ahí la clave de su elección moral⁹⁹. Harry Rosenfeld (Jack Warden) y Howard Simmons (Martin Balsam), editores veteranos, no desean en un principio seguir con el caso, al menos hasta que Ben Bradlee, editor jefe, ordena a sus protegidos mantener la presión al ver una historia detrás de todo (un Jason Robards cuyo trabajo le hizo ser premiado con el Óscar al mejor actor secundario). Todos los testigos del Comité de Reelección desean que sus nombres no aparezcan en primera plana, el miedo de las amenazas está en el aire. Se hacen visibles las confesiones a puerta cerrada en las casas de contables o secretarías del Comité por parte de ambos periodistas, que toman notas a mano en pequeñas hojas de papel de manera frenética. Es por eso que Woodward y Bernstein reconstruyen estratégicamente desde cero todo el caso con lo que se llama la técnica del círculo¹⁰⁰, como se puede observar en sus respectivos apartamentos, convertidos en auténticos campamentos de trabajo, en los que establecen mapas y anagramas con todos y cada uno de los implicados en su reportaje.

En el libro y en su adaptación, el cénit tiene lugar con las confesiones del informador personal de Woodward, conocido por los editores del *Washington Post* como Garganta Profunda¹⁰¹, misterioso miembro del gobierno (Hal Holbrook) del que hasta el año 2005 no se supo su verdadera identidad¹⁰². La conspiración para delinquir va más allá del Watergate como bien le explica Garganta Profunda al periodista: la idea de la vigilancia

⁹⁹Brennen, Bonnie, "Sweat not melodrama: Reading the structure of feeling in *All the President's Men*", en: *Sage Journals*, University of Missouri, 2003, accesible en, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1464884903004001444>

¹⁰⁰Downie, Leonard Jr., *The New Muckrakers*, Mentor, Nueva York, 1976, p. 159.

¹⁰¹Llamado así a causa de una conocida película pornográfica estrenada el año que tuvo lugar el caso Watergate.

¹⁰²William Mark Felt fue miembro del FBI (Oficina Federal de Investigación) durante treinta años. A la muerte de John Edgar Hoover, supo que nunca llegaría a ser director de la institución, por lo que terminó por convertirse en la fuente anónima de Woodward. Para más información, existe una película que cuenta en detalle las acciones de Felt: *Mark Felt. El informante* (*Mark Felt: The Man Who Brought Down the White House*, Peter Landesman, 2017).

a los demócratas parte del ex-fiscal John Mitchell, quien aprueba el uso de fondos ilegales para el juego sucio contra los rivales políticos de Nixon¹⁰³. En la adaptación, William Goldman describe al ex-fiscal como la mano que mueve los hilos. Obviamente, los riesgos que corrieron Woodward y Bernstein en la realidad también son representados en la ficción, de ahí el miedo invisible a ser seguidos de sus trabajos a sus casas, o bien, a que sus teléfonos hayan sido intervenidos.

La película termina con un epílogo fulminante. Una máquina de escribir redacta los cargos y sentencias de cada uno de los implicados principales en la trama, para terminar con la sustitución del presidente Nixon el 9 de agosto de 1974, tomando su relevo en el cargo el nuevo presidente, Gerald Ford. No obstante, el proceso fue mucho más largo. El 9 de mayo de 1973, de todos los “hombres del presidente” sólo quedaban en pie el general Alexander Haig y el secretario de Estado Henry Kissinger. El mayor error de Nixon había sido sustituir a un verdadero espía por un estadista, que era lo que había ocurrido cuando sacó de la CIA a Richard Helms, considerado históricamente el mejor director de la agencia, para colocar en su silla a un profesor de economía, James Schlesinger; muchos autores defienden que si Helms hubiera sido informado del caso Watergate por Mitchell y Haldeman, de haber seguido en su puesto, la cosa hubiese sido muy diferente a como la conocemos hoy¹⁰⁴. Como bien explicó el verdadero Ben Bradlee muchos años después, el legado de Watergate fue algo tan profundo que les dio a los periodistas una imagen heroica con la que los niños fantaseaban a menudo, deseando algún día llegar a ser como sus ídolos¹⁰⁵.

¹⁰³Bernstein, Carl & Woodward, Bob, *All the President's Men*, Simon & Schuster UK, Londres, 2012, pp. 100-150.

¹⁰⁴Weiner, Tim, *Legado de cenizas*, Penguin Random House, Barcelona, 2008, p. 345-347.

¹⁰⁵Bradlee, Ben, *La vida de un periodista*, El País & Aguilar, Madrid, 1995, p. 453.

Dioses y profetas

Contó el dibujante español Carlos Pacheco en una ocasión, que el personaje de Superman fue para él *el punto de inflexión en una época en la que al pasar las páginas todo eran rascacielos, chicas guapísimas y hombres vestidos como Don Draper*¹⁰⁶, *siendo aquello la ventana a la modernidad que otros tebeos jamás pudieron ofrecerle*¹⁰⁷. Superman es hoy la perfecta encarnación del estilo de vida estadounidense: una divinidad que protege a los humanos haciéndose pasar por uno de ellos, escondiéndose bajo una identidad secreta en forma de inocente periodista que responde al nombre de Clark Kent. Su nacimiento se produjo al mismo tiempo en que habían triunfado Hecht y MacArthur con sus teatrales Hildy y Walter en *Primera plana*, y posteriormente con su primera adaptación en el cine, *Un gran reportaje*, no siendo casualidad que Clark sea un periodista y no un policía o un detective privado¹⁰⁸.

Para sus creadores, Jerry Siegel y Joe Shuster, cuyo origen era judío, la creación del personaje implicaba un éxodo moderno de los nuevos semitas a “otra tierra prometida”, es decir, los Estados Unidos. No hay que olvidar que el personaje de Kal-El es puesto a salvo en un mar de estrellas, antes de que el desastre se extienda sobre su familia (sus padres biológicos: Lara y Jor-El) y su mundo, el ficticio planeta Krypton, llegando al planeta Tierra para ser acogido por los Kent (sus padres adoptivos: Martha y Jonathan), apacibles granjeros de un imaginario pueblo de Kansas llamado Smallville. Así comienza el viaje personal del pequeño Kal-El al convertirse en Clark Kent, para terminar por descubrir el origen de su raza y tomar el manto de protector de la humanidad (en clara similitud con el papel de Moisés para los judíos, rescatado de las aguas del Nilo por la hija del faraón Seti I, que lo adopta sin dudarle, para más tarde llegar a ser él quien encabezará la liberación de los hijos de Israel, según el Antiguo Testamento)¹⁰⁹.

¹⁰⁶Personaje al que da vida el actor Jon Hamm en la serie *Mad Men* (*Mad Men*, Matthew Weisner, 2007-2015), drama ambientado en la Nueva York de 1960, centrado en una gran empresa de publicistas.

¹⁰⁷Terrasa, Rodrigo, “Superman es un forzudo de circo”, en: *Mi Superman*, El Mundo, 2013, accesible en, <https://www.elmundo.es/especiales/2013/cultura/superman/mi-superman-carlos-pacheco.html>

¹⁰⁸Daniels, Les, *Superman: The Complete History*, Chronicle Books, San Francisco, 2004, p. 20.

¹⁰⁹Goldstein, Rich, “Superman is Jewish: The Hebrew Root’s of America’s Greatest Superhero”, en: *Daily Beast*, 2014, accesible en, <https://www.thedailybeast.com/superman-is-jewish-the-hebrew-roots-of-americas-greatest-superhero>

La crítica afirma que *Superman: La película* (*Superman*, Richard Donner, 1978) llegó a explotar la mitología del personaje cuarenta años después de su llegada al cómic de una manera nunca vista: verdad, justicia y modo de vida americano se daban la mano. La verdad, vigente en la prensa; la justicia, encarnada en las acciones del superhéroe que se enfrentaba a los malhechores (Christopher Reeve) y socorría a los necesitados¹¹⁰; el modo de vida americano, presente en cada escena filmada dentro del periódico en el que Clark/Superman y su compañera e interés amoroso, la audaz Lois Lane (Margot Kidder recordando a la Rosalind Russell más autárquica de *Luna nueva*), trabajan: el siempre recordado *Daily Planet*¹¹¹.

El positivismo de las acciones de Clark en relación con la prensa, se vislumbran en sus reportajes acerca de las aventuras que su verdadero yo protagoniza. Por otra parte esto está conectado con que la mitad de su sueldo mensual como reportero pida que vaya a parar a manos de su madre adoptiva, Martha (Phyllis Taxter), cuyo difunto marido Jonathan (Glenn Ford), representa los valores más nobles de ese modo de vida a los que el “hombre de acero” se aferra al convertirse en símbolo de los seres humanos¹¹². Superman, como ocurre con Batman, es un ser superior que al principio sentía miedo al verse en un mundo hostil privado de sus padres, pero la aparición de Martha y Jonathan provocó un cambio positivo en él¹¹³, mientras que en el caso de Bruce Wayne, este se vale de sus propios temores para aterrorizar a los delincuentes¹¹⁴.

La película en sí es una legitimación del periodismo liberal: si hay libertad de prensa en la brillante Metrópolis¹¹⁵, entonces hay democracia. El personaje que mejor refleja esto es Perry White, director del *Planet* (un Jackie Cooper cuyo estilo heredaría

¹¹⁰Kilmer, Paulette, “The Shared Mission of Journalists and Comic Book Heroes: Saving the Day”, en: *The Image of the Journalist in Popular Culture Journal*, nº 2, University of Southern California, 2010, accesible en, <http://ijpc.uscannenberg.org/journal/index.php/ijpcjournal/article/view/20/30>

¹¹¹Bridwell, Edward Nelson, *Superman from the Thirties to the Eighties*, Crown, Nueva York, 1983, p. 11.

¹¹²Foss, Katherine Ann (Beck), “It’s a Bird... It’s a Plane... It’s a Journalist?”, en: *A Framing Analysis of the Representation of Journalists and the Press in Comic Book Films*, University of Minnesota, 2004, accesible en, <http://www.ijpc.org/uploads/files/Journalists%20and%20the%20Press%20in%20Comic%20Book%20Films%20-%20Katherine%20Foss%20thesis%20Minnesota.pdf>

¹¹³Para más información, existe una película que indaga en la relación entre ambos superhéroes: *Batman v Superman: El amanecer de la justicia* (*Batman v Superman: Dawn of Justice*, Zack Snyder, 2016). Incluyendo el interés de Superman/Clark (Henry Cavill) de criticar con sus reportajes los violentos métodos de Batman/Bruce Wayne (Ben Affleck), en su lucha contra el crimen, en un primer momento.

¹¹⁴Pearson, Carol, *Awakening the Heroes Within: Twelve Archetypes to Help Us Find Ourselves and Transform Our World*, Harpers, San Francisco, 1991, pp. 94-95.

¹¹⁵Ciudad ficticia donde se ambientan las historias de Superman.

veinticuatro años después el actor J.K. Simmons al interpretar al tiránico director del imaginario diario neoyorkino *Daily Bugle* en la película *Spider-Man* (*Spiderman*, Sam Raimi, 2002), John Jonah Jameson Jr.), cuyos discursos en su despacho, rodeado por sus empleados, traen recuerdos de la vis ambiciosa de granujas como Charles Foster Kane o Walter Burns, pero usando su capacidad informativa para hacer llegar las noticias a sus conciudadanos, y nunca, el mal a otros¹¹⁶. Todo periodista debe contar la verdad tras la cortina, Superman se enfrenta al mal que hay tras esa cortina físicamente, para luego informar sobre dicho combate (otro paralelismo, en este caso con Spiderman, pues Peter Parker se auto-fotografía en su lucha contra el crimen, vendiendo más tarde sus fotografías al *Bugle*) como Clark Kent, sin descubrir su auténtico yo¹¹⁷. A veces los periodistas disfrazan su origen con una intención determinada, como ocurre con Gregory Peck en *La barrera invisible* (*Gentleman's Agreement*, Elia Kazan, 1947), film en el que interpreta a un redactor que ha de hacerse pasar por judío para escribir un libro sobre el antisemitismo, sufriendo dicha experiencia en sus propias carnes; Clark es el disfraz humano de Superman, he ahí su aspecto “mojigato” en algunas de las escenas del film, para que Lois no sospeche sobre su verdadera identidad¹¹⁸.

Precisamente, Lois actúa como epicentro de Clark. Para salvar su vida, él es capaz de hacer que el tiempo retroceda haciendo girar la Tierra, algo científicamente imposible. Lois llega a convertirse en la perfecta mujer-profeta que enarbola con su noticia la llegada de un nuevo dios, un ser superior, a un pequeño y asustado mundo, ya que es la única persona a la que Superman concede una entrevista. Está orgullosa de ser una mujer de carrera¹¹⁹, lo que para ella u otras mujeres compañeras suyas en el mundo del cómic (véase a otras periodistas del universo de DC, como Cat Grant o Vicki Vale), es algo digno de alabanza. Dicho orgullo se ve en la independencia del personaje y en su “hambre” a la hora de cubrir la noticia desde la primera línea¹²⁰.

¹¹⁶McNair, Brian, “Journalism in Cinema”, en: *The Routledge Companion to News and Journalism*, ed. Stuart Allan, Routledge, Londres, 2010, p. 385.

¹¹⁷ Kovach, Bill & Rosenstiel, Tom, *The Elements of Journalism*, Three Rivers, Nueva York, 2007, p. 36.

¹¹⁸Serrin, Judith & Serrin William, “Introduction”, en: *Muckraking! The Journalism That Changed America*, ed. Judith Serrin & William Serrin, New Press, Nueva York, 2002, p. 21.

¹¹⁹En inglés *Career woman*. En el cine es un término que se acuñó relacionado en origen con el director Howard Hawks gracias al papel de Rosalind Russell en *Luna nueva*. Dos años después, sería reforzado por la actuación de Katharine Hepburn en un primer ejemplo verdaderamente drástico del feminismo periodístico: *Woman of the Year* (*La mujer del año*, George Stevens, 1942).

¹²⁰Gil Martínez, Alicia, *Lois Lane: An Analysis of a Female Character in American Superhero Comics*, Universidad de Vigo, Vigo, 2015, pp. 272.

En aras de la verdad

Si existe una ética periodística que no debe vulnerarse, ¿choca eso con el principio de libertad creadora de los que informan a la sociedad? Toda libertad humana, del tipo que sea, ha de tener una responsabilidad. Valiéndose de ella, el periodista debe comprobar la corrección y validez de su fuente. Si la fuente fuera falsa, o no se mostrara interés en contrastarla antes de la redacción y posterior publicación de la noticia, la naturaleza moral del periodista podría perderse¹²¹. El guionista Kurt Luedtke presenta esta idea en una película en la que los excesos de la prensa, sin llegar a mostrarlos aspectos negativos de *Ciudadano Kane* o *El gran carnaval*, sí da qué pensar acerca de lo que debe y no debe publicarse en los periódicos.

Ausencia de malicia (*Absence of Malice*, Sydney Pollack, 1981) nos presenta a Megan (Sally Field), periodista que a sabiendas de ser engañada por un investigador fiscal llamado Elliot Rossen (Bob Balaban), usa la información falsa que este le da para difamar a un mayorista de bebidas, Michael Gallagher (Paul Newman). A través de la falacia, Megan escribe un artículo para el *Miami Herald*, en el que acusa directamente a Gallagher de estar relacionado con la desaparición y presunto asesinato de Joey Díaz, un sindicalista, pues el difunto padre de aquel mantenía estrechos vínculos con el crimen organizado desde los años treinta¹²². Sin confiar en la veracidad de las fuentes, Megan ve cómo la situación se desmorona alrededor de Gallagher, arruinando su vida y la de sus seres queridos, como ocurre con la posterior publicación de una noticia relacionada con su coartada, lo que afecta a su íntima amiga, Teresa (Melinda Dillon), teniendo funestas consecuencias para esta. En venganza por todo el daño causado, Gallagher graba las conversaciones que mantiene con el jefe de investigadores de la fiscalía, Quinn (Don Hood), para posteriormente hundirles a él y a Rossen, consiguiendo una venganza “ausente de malicia”, que a ambos les cuesta la carrera política. No obstante,

¹²¹Chillón Lorenzo, José Manuel, “La ética periodística como ética aplicada”, en: *Thémata*, Universidad de Sevilla, Sevilla, nº44, 2011, pp. 163-164.

¹²²El tema posee reminiscencias con el verdadero caso de James Riddle “Jimmy” Hoffa, presidente de la Hermandad Internacional de Camioneros que mantuvo tratos con miembros de la mafia italo-americana entre los años cincuenta y setenta. Desaparecido el 30 de julio de 1975, día en que concertó una reunión con Anthony Provenzano y Antony Giacalone, importantes miembros del crimen organizado de Newark y Detroit. Para más información, existen dos películas sobre la historia del malogrado sindicalista: *Hoffa, un pulso al poder* (*Hoffa*, Danny DeVito, 1992) y *El irlandés* (*The Irishman*, Martin Scorsese, 2019).

el epílogo deja un sabor de boca agrisado, pues todos los personajes de la película, de una u otra manera, terminan perdiendo. Megan es la causa de todo. En el momento en el que le confiesa a Gallagher que ha sido utilizada por Rossen, aquel sabe que da igual, el daño ya está hecho. La ética de la periodista se ha evaporado debido a su ansia de noticias. La joven se escuda en que publica la verdad, a lo que Gallagher le responde que sencillamente lo que publica es lo que dice la gente, lo que oye por casualidad o lo que oye a escondidas¹²³.

En el film, al igual que en otras películas de la era Reagan, no hay héroes, pero sí actos reprobatorios que terminan por ser castigados. Kurt Ludtke y Sydney Pollack demuestran con la cinta que un periodista puede traicionar su ética si con ello destapa la corrupción política, lo cual puede pasar por ser el doble de despreciable que cualquier mentira publicada (véase a Rossen y a Quinn). Lo que termina por hacer que Megan ayude a Gallagher. De todos modos, ella se ha dejado enredar en una calumnia para “ascender” en su trabajo. Pecado que a su vez le cuesta ser relegada por su director, McAdam (Josef Sommer), quien ha pasado de ofrecerle un puesto de redactora jefa, a quitarle sus privilegios, dándole incluso su reportaje a otra compañera en el diario¹²⁴.

Los errores de Megan son de distinta naturaleza. Primero, la información que Rossen le dio podría ser incorrecta aunque ella no supiese de primera mano que lo era (sí sabe que es muy poco fiable, en todo caso); segundo, sabe que si lo publica, podrá arruinar la vida de una persona; tercero, en caso de que salga a la luz que dicha información fuera realmente falsa, podría ser denunciada por difamación (como ocurrió en el caso real del jefe de Policía de Montgomery, Alabama, el señor L. B. Sullivan, en su querrela contra el *New York Times* por supuestas acusaciones de violencia racial¹²⁵). La representación de la problemática tanto moral como legal a lo largo del film desemboca en una ruptura de la ética periodística más profunda¹²⁶.

¹²³García Tojar, Luis, “Periodismo y cine: piratas, héroes y funcionarios”, en: *Los saberes y el cine*, ed. Benjamín Rivaya y Luis Zapatero, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2010, pp. 541-542.

¹²⁴Thompson, Ryan, “Absence of Malice Analysis (1981)”, en: *Celluloid Cinema. Television and Film Discussion*, 2016, accesible en, <http://www.celluloidcinema.com/post/absence-of-malice>

¹²⁵Para más información sobre el caso: Dunlap, David W., “1964 - A Libel Suit Yields A Vigorous Defense of Free Speech”, en: *The New York Times*, 2017, accesible en, <https://www.nytimes.com/2017/06/29/insider/1964-a-libel-suit-yields-a-vigorous-defense-of-free-speech.html>

¹²⁶DaSilva, Justin, “Film Challenge # 2 – Absence of Malice”, en: *Media Law Movies*, 2015, accesible en, <https://u.osu.edu/medialawmovies25/2015/02/11/film-challenge-2-absence-of-malice>

Psicodelia a través de un viaje de éter

El nuevo periodismo es una corriente que nació en la década de 1960. Su originalidad fue darle al reportaje rasgos de novela ficticia, siendo precisamente uno de los padrinos artísticos de dicho estilo el escritor Truman Capote. El redactor que cultivaba este género solía presumir de su capacidad para escribir grandes historias, llegando a compararse con novelistas como Scott Fitzgerald o Ernest Hemingway, máximos exponentes de la generación narrativa posterior a la Gran Guerra¹²⁷. Con su prosa irónica, las personas entrevistadas a menudo se convertían en personajes secundarios de sus obras/artículos. Uno de los principales representantes de este género fue el padre del periodismo gonzo¹²⁸, Hunter S. Thompson.

Los escritos de Thompson, sumados al multiculturalismo de la década de los años noventa, fueron ingredientes cruciales para que Terry Gilliam, ex-miembro de los Monty Python¹²⁹, dirigiera una emblemática película sobre la naturaleza de aquel nuevo periodismo surgido tiempo atrás¹³⁰. La obra, adaptación de una extraña novela surrealista escrita por Thompson en primera persona, obra cumbre del subgénero gonzo, llevaba por título *Miedo y asco en Las Vegas (Fear and Loathing in Las Vegas, Terry Gilliam, 1998)*. El protagonista de la historia es el autodenominado doctor en periodismo Raoul Duke, alter-ego de Thompson (Johnny Depp), el cual acompañado por su estrafalario abogado, el doctor Gonzo¹³¹ (Benicio del Toro), tiene la misión de ir a Las Vegas para cubrir la famosa carrera de motociclismo conocida como la Mint 400. Más adelante, una revista para la que escribe reportajes¹³², le encarga escribir un artículo acerca de la convención antidroga celebrada en el hotel Flamingo.

¹²⁷Wolfe, Tom, *El nuevo periodismo*, Anagrama, Barcelona, 2012, pp. 5-12.

¹²⁸El subgénero gonzo lleva todo al extremo, mimetizando al redactor con el ambiente que le rodea. Este estilo suele animalizar a los personajes con los que se interactúa, convirtiéndolos en grotescos seres guiados por bajos instintos. Para más información ver: Martínez, Camila, “El periodista encubierto”, en: *Algarabía*, 2018, accesible en, <https://algarabia.com/a-curiosidades/el-periodista-encubierto>

¹²⁹Sexteto de cómicos británicos en activo desde finales de la década de 1960 hasta mediados de la del 2010.

¹³⁰Para más información, existe otra película basada en esto, mucho más desconocida para el gran público: *Where the Buffalo Roam (Where the Buffalo Roam, Art Linson, 1980)*.

¹³¹En realidad, Gonzo era otro alter-ego: se trataba del abogado de derechos civiles Oscar “Zeta” Acosta Fierro. Desaparecido y presuntamente fallecido en Sinaloa, México, el 27 de mayo de 1974.

¹³²Se trataba de la revista *Rolling Stone*, en la cual Thompson trabajaba en aquella época. Cosa que Gilliam prefirió no detallar en la película.

Lo fascinante de la historia deriva en que la carrera y la convención, objetivos periodísticos, son lo que menos importa a los protagonistas. Lo crucial es lanzarse a la frenética búsqueda del sueño americano, al igual que el resto de personas que viven en la ciudad, viéndolo todo como si fuese una metáfora del más absoluto consumismo. La mejor manera para ambos de llevar a cabo ese viaje es mediante un gran consumo de estupefacientes (mescalina, éter, cocaína) combinado con enormes dosis de alcohol. El resultado final es una extraña experiencia rodeada de retrospectivas temporales en las que Duke habla consigo mismo buscando consuelo en escritores a los que respeta, como Horatio Alger¹³³ (al que alude al sentirse deprimido) y Herman Melville (en la escena en la que Gonzo, inducido por las drogas se quiere suicidar, y Duke lo evita mientras le grita la frase: “*aléjate de mí, soy el capitán Ahab*”¹³⁴).

La intención de Gilliam, copiando el esquema del libro de Thompson, era pasar de un estado en el que Duke se movía libremente a través del espacio periodístico con monólogos ácidos (así ocurre con la escena en la que Gonzo y él se registran como corresponsales en el hotel Mint, y debido a las alucinaciones provocadas por el ácido, la cara de la recepcionista se convierte en la de una enorme serpiente), a mordaces pasajes silentes que criticaban la política nixoniana de aquel entonces (cualquier alusión al Vietnam es una negación de ambos, apagando la radio o la televisión al salir imágenes de la guerra, acompañando el gesto con un rostro de rechazo)¹³⁵.

El alzamiento del “Duke periodista” llega al final de la película, cuando transcurrido el tiempo (el espectador desconoce si días, semanas o más de un mes), se despide de su amigo Gonzo en el aeropuerto, y regresa a la devastada habitación de hotel en la que ha convivido con el lado más primitivo del ser humano. Allí, al amparo de su máquina de escribir, redacta un salvaje manifiesto en el que critica satíricamente la sociedad del momento, teniendo en cuenta todas sus desilusiones y experiencias, sintiéndose como él mismo dice al volver a su hogar en la ciudad de Los Ángeles, “*un freak más, en el reino de los freaks*”¹³⁶.

¹³³Para más información ver: Thompson, Hunter S., *Miedo y asco en Las Vegas*, Anagrama, Barcelona, 2010, p. 20.

¹³⁴Personaje central de la novela *Moby Dick*, escrita por Herman Melville. Ahab vive completamente obsesionado con cazar a la ballena que le devoró una pierna y a punto estuvo de matarlo.

¹³⁵Weingarten, Marc, *The Gang That Wouldn't Write Straight: Wolfe, Thompson, Didion, Capote and The New Journalism Revolution*, Three Rivers Press, Nueva York, 2006, pp. 592-594.

¹³⁶Byrge Duane, “Fear and Loathing in Las Vegas: THR’s 1998 Review”, en: *The Hollywood Reporter*, 2019, accesible en, <https://www.hollywoodreporter.com/review/fear-loathing-las-vegas-review-movie-1998-1210542>

Por todos los inocentes

En los últimos años del papado de Juan Pablo II salieron a la luz un sinnúmero de casos de abuso sexual en el seno de la Iglesia católica. Muchos de ellos habían sido silenciados y escondidos a lo largo de décadas. Uno de los escándalos más sonados fue el de la Archidiócesis de Boston, involucrada en la protección de al menos doscientos cuarenta y nueve sacerdotes a los que habían ocultado tras cometer esos delitos. Hoy día, la comunidad periodística estadounidense todavía recuerda con orgullo los nombres de Sacha Pfeiffer, Walter “Robby” Robinson, Matt Carroll y Mike Rezendes. Ellos fueron el equipo de investigación del *Boston Globe* que durante más de un año, llevó el caso con sus reportajes para sacar a la luz toda aquella oscura trama. ¿El nombre del grupo? *Spotlight*¹³⁷. La historia necesitaba una película que contara el suceso.

Según la opinión de los expertos, *Spotlight* (*Spotlight*, Tom McCarthy, 2015) es la mejor representación del periodismo de investigación del siglo XXI. El film tiene un ritmo veloz, más que *Todos los hombres del presidente*, no ahondando en detalles sórdidos sobre los casos de abuso. No presenta a las víctimas con el fin de despertar un sentimiento de solidaridad con ellas; no es necesario para rendirles honores, para eso ya están las acciones de los protagonistas de la obra. Dichos protagonistas investigan, redactan y editan la noticia. Sacha (Rachel McAdams) y Mike (Mark Ruffalo) hacen el papel de los entrevistadores de víctimas de abusos; Matt (Brian d’Arcy James) es el organizador de cada recolección de información; Robby (Michael Keaton) ejerce de jefe de equipo y buscador de las fuentes entre la alta sociedad de Boston. En la cumbre del periódico están los que dan las órdenes, el editor jefe Ben Bradlee Jr.¹³⁸ (Jon Slattery) y el director Marty Baron (Liev Schreiber). La declaración de intenciones periodística tiene lugar en el momento en el que vemos reunidos a los protagonistas en el despacho del director del periódico. En su “reunión previa a la batalla” Ben pregunta si van a ir a por la archidiócesis con su reportaje de investigación. La respuesta de Marty, es directa: “*vamos a por el sistema*”.

¹³⁷Para ejemplificar uno de los acusados del caso ver: Pfeiffer, Sacha, “Priest pleads guilty to raping altar boy”, en: *Spotlight Investigation - Abuse in the Catholic Church*, The Boston Globe, 2003, accesible en, http://archive.boston.com/globe/spotlight/abuse/stories4/010103_paquin.htm

¹³⁸Hijo del ya mentado Ben Bradlee, editor jefe del *Washington Post* durante el caso Watergate.

Con esta sencilla frase, el personaje de Schreiber ha lanzado la pelota. No es únicamente que no tengan miedo a lo que la comunidad católica bostoniana y los rivales políticos del periódico piensen y digan, sino que además está dando a entender que harán lo que sea por cambiar la situación. No hay contenidos espectaculares en la cinta. La mayor parte de la película tiene lugar en el sótano en el que el grupo de investigación lleva a cabo sus pesquisas y trabaja (su sala de guerra particular), a veces hasta altas horas de la noche. El factor ético de los periodistas les empuja a seguir investigando por terrible que sea la realidad: hablando una y otra vez con las víctimas, repasando informes judiciales solicitados o siguiendo la pista de parroquia en parroquia, de sacerdotes a los que la institución eclesiástica habría trasladado a otra ciudad (o a centros de rehabilitación sexual privados pertenecientes al clero, como comprueba con horror Matt, al descubrir que hay uno en la misma calle en la que vive, con su mujer e hijos) tras cometer un determinado abuso¹³⁹.

En el año 2003, los periodistas del *Boston Globe* que trabajaban en el grupo de investigación Spotlight recibieron un premio Pulitzer por su trabajo (y su adaptación ganó dos Óscar: mejor guion original y mejor película), pero al igual que en *Todos los hombres del presidente*, aquello no se refleja en la obra. La discreción y sencillez con la que Tom McCarthy coescribe y rueda la película se mantiene hasta el final, cuando los teléfonos de la sala de guerra del grupo de investigación no dejan de sonar, a causa de las llamadas de nuevas víctimas de abusos que desean que todo se sepa. ¿La razón? La primera plana de ese reportaje que acusa directamente con nombres y apellidos a sacerdotes culpables, que estaban bajo una supuesta cortina de invulnerabilidad que finalmente ha terminado por caer¹⁴⁰.

¹³⁹Woll, Josephine, "Spotlight", en: *1001 películas que hay que ver antes de morir*, coord. Steven Jay Schneider, Grijalbo, Barcelona, 2016, p.941.

¹⁴⁰Barsanti, Chris, "'Spotlight' Could Be the Best Journalism Film Ever Made", en: *Eyes Wide Open*, 2015, accesible en, <https://medium.com/eyes-wide-open/spotlight-could-be-the-best-journalism-film-ever-made-9b2b5dc2944f>

Conclusiones

Hemos llegado al final de este trabajo. La parada en cada década y año estudiado ha servido para imaginarnos la situación vivida por guionistas y directores. Los largometrajes analizados han puesto de manifiesto la gran variedad de periodistas en la ficción cinematográfica, nunca del todo desconectados del mundo real.

Estas páginas son una vía de acercamiento al tema, con una selección de películas significativas en función de su época, pero debe tenerse en cuenta que existen muchos más filmes sobre periodismo cuyo análisis habría implicado sobrepasar ampliamente los límites de un trabajo de esta naturaleza: *Detrás de la noticia* (*The Paper*, Ron Howard, 1994), *El precio de la verdad* (*Shattered Glass*, Billy Ray, 2003), *Zodiac* (*Zodiac*, David Fincher, 2007) o *La sombra del poder* (*State Of Play*, Kevin Macdonald, 2009), entre otros. Por otro lado, solamente se ha tenido en cuenta el periodismo escrito, puesto que abarcar el televisivo hubiese supuesto abrir aún mucho más el campo de estudio, con películas como *Network* (*Network, un mundo implacable*, Sidney Lumet, 1976), *El dilema* (*The Insider*, Michael Mann, 1999), *El reportero: la leyenda de Ron Burgundy* (*Anchorman: The Legend of Ron Burgundy*, Adam McKay, 2004) o *Buenas noches, y buena suerte* (*Good Night, and Good Luck*, George Clooney, 2005).

De la misma manera, pese a las enormes diferencias entre unos y otros, desde los personajes del cáustico Walter Burns al comprometido Marty Baron, todas y todos los periodistas de ficción han buscado la conexión con sus respectivos lectores (incluso alienándoles con sus columnas, como ocurre con el pérfido Chuck Tatum). El punto de inflexión para marcar el antes y el después entre la realidad y la ficción estaría en *Todos los hombres del presidente*. Con la película de Pakula, comienza una época en la que los hechos reales se tienen más en cuenta que el mero relato ficticio basado en una novela u obra teatral. El papel de Woodward y Bernstein será tenido en cuenta por todo profesional de la ficción cinematográfica posterior.

Por otra parte, no hay que olvidar que la Historia se hace de hechos, pero también de representaciones y que el cine juega un papel determinante en este sentido durante el siglo XX y hasta nuestros días. Una parte muy notable de la visión del mundo de

millones de personas viene configurándose desde hace décadas a través del cine. Y entre esas representaciones merece una atención especial el peculiar oficio de periodista, por su relación con el concepto de verdad y porque aquel juega un papel imprescindible en las sociedades contemporáneas, como contrapoder y como portavoz de la opinión pública, dos elementos sin los cuales difícilmente podría aludirse a la existencia de una sociedad democrática. Por ello es legítimo abordar este tema en un Trabajo de Fin de Grado de Historia, preguntándose qué imagen ofrece la ficción cinematográfica y cómo se relaciona con el contexto histórico de una época. Pretender ir más allá, ocupándose por ejemplo de los efectos sobre el público de estas representaciones, es decir de la recepción, supondría adentrarse en un terreno con límites propios, aunque lo apuntado nos haya permitido ya acercarnos a cuestiones tan trascendentales como la desconfianza o la exaltación del mundo de la información en determinados momentos. Incluso, refiriéndonos a la misma época ¿puede percibir del mismo modo la información que recibe a diario el espectador que acaba de contemplar en la gran pantalla como encarnación del periodista a Chuck Tatum (Kirk Douglas) que aquel que tiene como referente a Ed Hutcherson (Humphrey Bogart)?

Si los niños de 1939 querían parecerse a Ringo Kid (John Wayne), los de 2019 quieren parecerse a Steve Rogers (Chris Evans). Cada generación tiene sus héroes, estos son inmortales en un género, estilo y tipo de cine. Aun así, no todos los ídolos cinematográficos tienen que portar armas o tener superpoderes. Este trabajo ha demostrado que la información puede convertirse en un formidable elemento de poder, con capacidad tanto para destruir vidas como para ensalzarlas a lo más alto. El cine es un instrumento usado a menudo para contar un momento exacto de la historia, cada uno de los profesionales analizados ha sido parte de ese momento, en el que con más o menos fortuna, se ha alzado sobre el resto. Cabe destacar que pese a todas las obras escritas, producidas y dirigidas que han tenido por personajes protagonistas a periodistas de ficción, todavía quedan grandes historias por contar. Algunas todavía no hemos tenido el placer de visualizarlas. Historias que seguramente demostrarán que siempre hay algo que se debe contar, sea cual sea la trascendencia.

Bibliografía

- Amelia Alas, Fernando & Olmeda, Pablo Martín, *Gran historia ilustrada del cine*, Sarpe, Madrid, 1984.
- Ansuátegui Roig, Francisco Javier, *Orígenes doctrinales de la libertad de expresión*, Universidad Carlos III-BOE, Madrid, 1994.
- Aucoin, James, “Investigate Journalism”, en: *American Journalism: History, Principles, Practices*, ed. W. David Sloan & Lisa Mullikin Parcell, McFarland & Company, Jefferson & Londres, 2002.
- Bazin, André, *Orson Welles*, HarperCollins, Londres, 1979.
- Bernstein, Carl & Woodward, Bob, *All the President's Men*, Simon & Schuster UK, Londres, 2012.
- Bezunarte, Ofa, “Periodismo y cuarto poder en el cine”, en: *Tercer Milenio*, Universidad Católica del Norte, Antofagasta, nº21, 2011.
- Biskind, Peter, *Mis almuerzos con Orson Welles. Conversaciones entre Henry Jaglom y Orson Welles*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- Black, Gregory D., *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- Borderia Ortiz, Enric, Laguna Platero, Antonio & Martínez Gallego, Francesc Andreu, *Historia de la comunicación social. Voces, registros y conciencias*, Síntesis S.A., Madrid, 1998.
- Bordwell, David, Staiger, Janet & Thompson, Kristen, *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Bourdieu, Pierre, *Questions de sociologie*, Éditions de Miniut, París, 1986.
- Bradlee, Ben, *La vida de un periodista*, El País & Aguilar, Madrid, 1995.
- Bridwell, Edward Nelson, *Superman from the Thirties to the Eighties*, Crown, Nueva York, 1983.
- Brownlow, Kevin, *Behind the Mask of Innocence. Sex, Violence, Prejudice, Crime: Films of Social Conscience in the Silent Era*, Jonathan Cape, Londres, 1990.

- Bunyol, Josep Maria, *Historias de portada: 50 películas esenciales sobre periodismo*, UOC, Barcelona, 2017.
- Buquet, Gustavo, *El poder de Hollywood. Un análisis económico del mercado audiovisual en Europa y Estados Unidos*, Fundación Autor, Madrid, 2005.
- Burke, Peter, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Alianza, Madrid, 1991.
- Cairns, Kathleen, *Front Page Women Journalists, 1920-1950*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2003.
- Carringer, Robert, *The Making of Citizen Kane*, University of California Press, Londres, 1985.
- Chandler, Charlotte, *Nobody's Perfect: Billy Wilder, A Personal Biography*, Applause, Nueva York, 2002.
- Chartier, Roger, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa*, Gedisa, Barcelona, 1995.
- Chillón Lorenzo, José Manuel, "La ética periodística como ética aplicada", en: *Thémata*, Universidad de Sevilla, Sevilla, nº44, 2011.
- Conway, Michael, McDonald, Gerald & Ricci, Marc, *Antología del cine clásico: Todas las películas de Charlie Chaplin*, RBA, Barcelona, 1994.
- Crowe, Cameron, *Conversaciones con Billy Wilder*, Alianza, Madrid, 1999.
- Daniel, Douglass K., *Tough as Nails: The Life and Films of Richard Brooks*, University of Wisconsin Press, Madison, 2011.
- Daniels, Les, *Superman: The Complete History*, Chronicle Books, San Francisco, 2004.
- De Fleur, Melvin Lawrence & Ball-Rokeach, Sandra, *Teorías de la comunicación de masas*, Paidós, Barcelona, 1993.
- Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*, El País, Madrid, 2000.
- Downie, Leonard Jr., *The New Muckrakers*, Mentor, Nueva York, 1976.
- Duby, Georges, *Guerreros y campesinos, Siglo XXI*, Madrid, 2009.
- Durandin, Guy, *La mentira en la propaganda política y la publicidad*, Paidós, Barcelona, 2001.
- Echart, Pablo, *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, Cátedra, Madrid, 2005.
- Eisenstein, Elizabeth, *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, Akal, Madrid, 1994.

- Friedrich, Otto, *City of Nets: A portrait of Hollywood in the 1940's*, Harper Row, Nueva York, 1986.
- Fukuyama, Francis, *Los orígenes del orden político: Desde la Prehistoria hasta la Revolución francesa*, Deusto, Barcelona, 2016.
- García Seguí, Alfonso, *El Cine: enciclopedia Salvat del 7º Arte. El western, el cine político*, Salvat, Barcelona, 1980.
- García Tojar, Luis, “Periodismo y cine: piratas, héroes y funcionarios”, en: *Los saberes y el cine*, ed. Benjamín Rivaya y Luis Zapatero, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2010.
- Gil Martínez, Alicia, *Lois Lane: An Analysis of a Female Character in American Superhero Comics*, Universidad de Vigo, Vigo, 2015.
- Goody, Jack, *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*, Alianza, Madrid, 1990.
- Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- Hecht, Ben, *A Child of the Century*, Simon & Schuster, Nueva York, 1954.
- Hill, Christopher, *De la Reforma a la Revolución Industrial: 1530-1780*, Ariel, Barcelona, 1980.
- Howard, Robert Ervin, “La piedra negra”, en: *Los mitos de Cthulhu*, Alianza, Madrid, 1995.
- Jung, Carl Gustav, *Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 5, 2nd ed., University Press, Princeton, 1967.
- Kovach, Bill & Rosenstiel, Tom, *The Elements of Journalism*, Three Rivers, Nueva York, 2007.
- Lally, Kevin, *Billy Wilder. Aquí un amigo*, Ediciones B, Barcelona, 1998.
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural*, Eudeba, Buenos Aires, 1987.
- Marzolf, Marion, *Up From the Footnote: A History of Women Journalists*, Hastings House Publishers, Nueva York, 1977.
- Martínez Torres, Augusto, *2.500 películas de Hollywood*, Alianza, Madrid, 2011.
- McLaughlin, Malcom, *The Long, Hot Summer of 1967: Urban Rebellion in America*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2014.
- McMahan, Alison, *Alice Guy Blaché*, Plot, Madrid, 2006.

- McNair, Brian, “Journalism in Cinema”, en: *The Routledge Companion to News and Journalism*, ed. Stuart Allan, Routledge, Londres, 2010.
- Mitchell, Timothy, *Colonizing Egypt*, University of California Press, Berkeley, 1991.
- Murphy, James, “Tabloids as an Urban Response”, en *Mass Media Between the Wars*, ed. Catherine Covert & John Stevens, Syracuse University Press, Siracusa, 1984.
- Parkinson, David, *The Rough Guide to film musicals*, Rough Guides, Londres, 2007.
- Pavis, Patrice, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Paidós, Barcelona, 2000.
- Pearson, Carol, *Awakening the Heroes Within: Twelve Archetypes to Help Us Find Ourselves and Transform Our World*, Harpers, San Francisco, 1991.
- Peláez Navarrete, Cristina, “La historieta. Breve recorrido hasta nuestros días”, en: *Historias para mirar*, Universidad de Málaga, Málaga, 2014.
- Pericot, Luis & Maluquer de Motes, Juan, *Humanidad prehistórica*, Salvat, Estella, 1982.
- Rentero, Juan Carlos, *Billy Wilder, JC*, Madrid, 1988.
- Rodríguez Marchante, Oti, “Luna nueva”, en: *El universo de Howard Hawks*, Notorius, Madrid, 2018.
- Ross, Ishbel, *Ladies of the Press: The Story of Women in Journalism by an Insider*, Harper and Brothers, Nueva York, 1936.
- Sánchez Guzmán, José Ramón, *Breve Historia de la Publicidad*, Ciencia 3, Madrid, 1989, (3a).
- Serrin, Judith & Serrin William, “Introduction”, en: *Muckraking! The Journalism That Changed America*, ed. Judith Serrin & William Serrin, New Press, Nueva York, 2002.
- Schatz, Thomas, *Hollywood Genres*, McGraw-Hill, Nueva York, 1981.
- Schickel, Richard & Perry, George, *Grandes películas de Hollywood: Historia de la Warner Bros*, Blume, Barcelona, 2009.
- Shohat, Ella & Stam, Robert, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Sikov, Ed, *Billy Wilder: Vida y época de un cineasta*, Tusquets, Barcelona, 2000.

- Thompson, Hunter S., *Miedo y asco en Las Vegas*, Anagrama, Barcelona, 2010.
- Timoteo Álvarez, Jesús, *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX. El nuevo orden informativo*, Ariel, Barcelona, 1987.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Historia y comunicación social*, Alianza, Madrid, 1985.
- Verne, Julio, *La vuelta al mundo en 80 días*, El País, Madrid, 2004.
- Virgilio, *La Eneida*, Club Internacional del Libro, Madrid, 1994.
- Walker, Alexander, *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*, Anagrama, Barcelona, 1970.
- Weill, Georges, *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica*, Limusa, México, 1994.
- Weiner, Tim, *Legado de cenizas*, Penguin Random House, Barcelona, 2008.
- Weingarten, Marc, *The Gang That Wouldn't Write Straight: Wolfe, Thompson, Didion, Capote and The New Journalism Revolution*, Three Rivers Press, Nueva York, 2006.
- Wise, Naomi, "The Hawksian Woman", en *Howard Hawks: American Artist*, Ed. Jim Hiller & Peter Wollen, British Film Institute, Londres, 1996.
- Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Gredos, Barcelona, 2005.
- Woll, Josephine, "Spotlight", en: *1001 películas que hay que ver antes de morir*, coord. Steven Jay Schneider, Grijalbo, Barcelona, 2016.

- Barsanti, Chris, "'Spotlight' Could Be the Best Journalism Film Ever Made", en: *Eyes Wide Open*, 2015, accesible en, <https://medium.com/eyes-wide-open/spotlight-could-be-the-best-journalism-film-ever-made-9b2b5dc2944f>
- Brennan, Bonnie, "Sweat not melodrama: Reading the structure of feeling in *All the President's Men*", en: *Sage Journals*, University of Missouri, 2003, accesible en, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1464884903004001444>
- Byrge Duane, "Fear and Loathing in Las Vegas: THR's 1998 Review", en: *The Hollywood Reporter*, 2019, accesible en, <https://www.hollywoodreporter.com/review/fear-loathing-las-vegas-review-movie-1998-1210542>
- DaSilva, Justin, "Film Challenge # 2 – Absence of Malice", en: *Media Law Movies*, 2015, accesible en, <https://u.osu.edu/medialawmovies25/2015/02/11/film-challenge-2-absence-of-malice>
- Dunlap, David W., "1964 - A Libel Suit Yields A Vigorous Defense of Free Speech", en: *The New York Times*, 2017, accesible en, <https://www.nytimes.com/2017/06/29/insider/1964-a-libel-suit-yields-a-vigorous-defense-of-free-speech.html>
- Foss, Katherine Ann (Beck), "It's a Bird... It's a Plane... It's a Journalist?", en: *A Framing Analysis of the Representation of Journalists and the Press in Comic Book Films*, University of Minnesota, 2004, accesible en, <http://www.ijpc.org/uploads/files/Journalists%20and%20the%20Press%20in%20Comic%20Book%20Films%20-%20Katherine%20Foss%20thesis%20Minnesota.pdf>
- Gajewski, Stephanie, "Citizen Kane: The inadequacies of the 'Rosebud', Ending", en: *Merici*, The Australian National University, 2015, accesible en, <http://press-files.anu.edu.au/downloads/press/n1800/pdf/ch01.pdf>
- Ghiglione, Loren & Saltzman, Joe, "Fact or Fiction: Hollywood Look at the News", en: *Hollywood Looks at the News: The Image at the Journalist in Film and Television*, Washington D.C., 2005, accesible en, <https://www.ijpc.org/uploads/files/hollywoodlooksatthenews2.pdf>
- Goldstein, Rich, "Superman is Jewish: The Hebrew Root's of America's Greatest Superhero", en: *Daily Beast*, 2014, accesible en, <https://www.thedailybeast.com/superman-is-jewish-the-hebrew-roots-of-americas-greatest-superhero>

- Kael, Pauline, “La creación de Kane”, en: *Enfoco*, Escuela Internacional de Cine y Televisión, San Antonio de los Baños, 2011, accesible en, <http://media.eictv.org>
- Kilmer, Paulette, “The Shared Mission of Journalists and Comic Book Heroes: Saving the Day”, en: *The Image of the Journalist in Popular Culture Journal*, nº 2, University of Southern California, 2010, accesible en, <http://ijpc.uscannenberg.org/journal/index.php/ijpcjournal/article/view/20/30>
- Martínez, Camila, “El periodista encubierto”, en: *Algarabía*, 2018, accesible en, <https://algarabia.com/a-curiosidades/el-periodista-encubierto>
- Martínez Roldán, Luis, “Valores y normas jurídicas”, en: *Derechos y Libertades*, Universidad Carlos III, nº19, 2008, accesible en, <https://e-archivo.uc3m.es>
- Pfeiffer, Sacha, “Priest pleads guilty to raping altar boy”, en: *Spotlight Investigation - Abuse in the Catholic Church*, The Boston Globe, 2003, accesible en, http://archive.boston.com/globe/spotlight/abuse/stories4/010103_paquin.htm
- Saltzman, Joe, “Sob Sisters: The Image of the Female Journalist in Popular Culture”, en: *The Image of the Journalist in Popular Culture*, University of Southern California, 2003, accesible en, <https://www.ijpc.org/uploads/files/sobessay.pdf>
- Terrasa, Rodrigo, “Superman es un forzudo de circo”, en: *Mi Superman*, El Mundo, 2013, accesible en, <https://www.elmundo.es/especiales/2013/cultura/superman/mi-superman-carlos-pacheco.html>
- Thompson, Ryan, “Absence of Malice Analysis (1981)”, en: *Celluloid Cinema. Television and Film Discussion*, 2016, accesible en, <http://www.celluloidcinema.com/post/absence-of-malice>

Filmografía

Ausencia de malicia (Absence of Malice, Sydney Pollack, 1981)

Batman v Superman: El amanecer de la justicia (Batman v Superman: Dawn of Justice, Zack Snyder, 2016)

Buenas noches, y buena suerte (Good Night, and Good Luck, George Clooney, 2005)

Charlot, periodista (Making a Living, Henry Lehrman, 1914)

Ciudadano Kane (Citizen Kane, Orson Welles, 1941)

Detrás de la noticia (The Paper, Ron Howard, 1994)

Dodge, ciudad sin ley (Dodge City, Michael Curtiz, 1939)

Don Juan (Don Juan, Alan Crosland, 1926)

Dos contra el mundo (Two Against the World, William C. McGann, 1936)

El cantor de jazz (The Jazz Singer, Alan Crosland, 1927)

El cuarto poder (Deadline - U.S.A., Richard Brooks, 1952)

El dilema (The Insider, Michael Mann, 1999)

El gran carnaval (Ace in the Hole, Billy Wilder, 1951)

El gran dictador (The Great Dictator, Charles Chaplin, 1940)

El irlandés (The Irishman, Martin Scorsese, 2019)

El precio de la verdad (Shattered Glass, Billy Ray, 2003)

El reportero: la leyenda de Ron Burgundy (Anchorman: The Legend of Ron Burgundy, Adam McKay, 2004)

El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens, Leni Riefensthal, 1935)

Hoffa, un pulso al poder (Hoffa, Danny DeVito, 1997)

Interferencias (Switching Channels, Ted Kotcheff, 1988)

La barrera invisible (Gentleman's Agreement, Elia Kazan, 1947)

La calle 42 (42nd Street, Lloyd Bacon, 1933)

La chispa de la vida (Alex de la Iglesia, 2011)

La conquista del oeste (How the West Was Won, John Ford, Henry Hathaway & George Marshall, 1962)

La ley del hampa (Underworld, Josef von Sternberg, 1927)

La mujer del año (Woman of the Year, George Stevens, 1942)

La reina de África (The African Queen, John Huston, 1951)

La salida de la fábrica de Lumière en Lyon (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, Louis Lumière, 1895)

La sombra del poder (State Of Play, Kevin Macdonald, 2009)

Los crímenes del museo (Mystery of the Wax Museum, Michael Curtiz, 1933)

Luna nueva (His Girl Friday, Howard Hawks, 1940)

Mark Felt. El informante (Mark Felt: The Man Who Brought Down the White House, Peter Landesman, 2017)

Miedo y asco en Las Vegas (Fear and Loathing in Las Vegas, Terry Gilliam, 1998)

Network (Network, un mundo implacable, Sidney Lumet, 1976)

Primera plana (The Front Page, Billy Wilder, 1974)

RKO 281. La batalla por Ciudadano Kane (RKO 281. The Battle Over Citizen Kane, Benjamin Ross, 1999)

Spider-Man (Spiderman, Sam Raimi, 2002)

Spotlight (Spotlight, Tom McCarthy, 2015)

Superman: La película (Superman, Richard Donner, 1978)

Todos los hombres del presidente (All the President's Men, Alan J. Pakula, 1976)

Un gran reportaje (The Front Page, Lewis Milestone, 1931)

Viaje a la luna (Le Voyage dans le Lune, George Méliès, 1902)

Where the Buffalo Roam (Where the Buffalo Roam, Art Linson, 1980)

Zodiac (Zodiac, David Fincher, 2007)