

Si hay sangre, hay noticia: recetas cinematográficas para el éxito periodístico

If There's Blood, There's News: Cinematic Recipes for Achieving Journalistic Success

Ofa Bezunartea Valencia*
María José Cantalapiedra**
César Coca García**
Aingeru Genaut Arratibel***
Simón Peña Fernández***
Jesús Ángel Pérez Dasilva***

Resumen

La percepción del trabajo de los periodistas está sin duda influenciada por la imagen que de éste transmiten las películas que, en la mayoría de las ocasiones, insisten en reflejar las costumbres menos ortodoxas de la profesión periodística. Este artículo describe cuáles son las prácticas más habituales que reflejan los filmes, y reconstruye el proceso de creación de una noticia tal y como lo describen los reporteros del celuloide.

Palabras clave: periodismo, redacción, cine.

Abstract

The perception of the work of journalists is without doubt influenced by the image that is transmitted by films, which, in most cases, insist on reflecting the less orthodox customs of the journalistic profession. This article describes the more normal practices that find reflection in films and reconstructs the process of creation of a news story as described by reporters on celluloid.

Key words: Journalism, newswriting, cinema.

Recibido: 15/08/2007

Aceptado: 02/10/2007

* Doctora en Ciencias de la Información, departamento de Periodismo II, UPV/EHU. Vizcaya, España. ofa@bezunartea.net

** Profesores titulares, Departamento de Periodismo II, UPV/ EHU. Vizcaya, España. mariajose.cantalapiedra@ehu.es, cesar.coca@ehu.es

*** Profesores asociados, Departamento de Periodismo II, UPV/ EHU. Vizcaya, España. aingeru.genaut@ehu.es, simon.pena@ehu.es, jesusanangel.perez@ehu.es

Introducción

En su primera película, Charles Chaplin fue periodista. Filmada en 1914, los poco más de nueve minutos de metraje bastan para satirizar los modos de trabajo de los chicos de la prensa (Lehrman, 1914). Chaplin encarna a un estafador de poca monta que rivaliza con un periodista por los favores de una dama, aunque ello le exija ponerse a trabajar en un diario. Como es lógico, comienza entre ambos una lucha por ver quién es capaz de unir su nombre a una de las grandes noticias publicadas en el diario, pugna en la que el periodista toma ventaja al ser testigo de un accidente de coche. Sin dejarse perturbar por el hecho de que el conductor esté todavía atrapado debajo de su automóvil, el reportero lo aborda para recoger sus impresiones y sacar unas cuantas fotografías. El deber de informar es lo primero. Pero el estafador metido a periodista no le anda a la zaga y, en una demostración de haber aprendido rápidamente las exigencias del oficio, aprovecha un descuido del periodista para robarle su cámara y sus notas, llegar corriendo a la redacción y publicar la noticia con su nombre. El periódico más importante de la ciudad gana así una exclusiva para su edición vespertina, y el celuloide pone las bases de su retrato de la profesión. Y todo en un solo rollo de película.

Comprenda que está hablando con un periodista

La intención del filme de Chaplin es evidentemente caricaturesca, pero esos trazos sobre los modos de trabajo de la profesión se repetirán a lo largo de muchísimas películas en la historia del cine, incluso en aquellas que no comparten el tono satírico.

Desde luego, el periodista cinematográfico no es ese trabajador que parece abundar en los medios, que se sienta frente a un computador y que se nutre de ruedas de prensa, teletipos y llamadas telefónicas. Nada más lejos de la ficción. El reportero del celuloide sale de la redacción a la

caza de noticias extraordinarias, capaces de remover en sus cimientos a la sociedad o de brindarle la gloria a quien las escribe, si no las dos cosas a la vez. Para lograrlas debe superar un cúmulo de obstáculos casi insalvables, recurrir a confidentes, presionar a policías, enfrentarse al poder y, en no pocas ocasiones, arriesgar su propia vida.

Como rápidamente comprendía el personaje interpretado por Chaplin, convertir en propio el trabajo hecho por los demás parece ser una de esas técnicas periodísticas. Y los filmes recogen la idea con entusiasmo y la siguen repitiendo casi un siglo más tarde. Así, Henry Hackett (Michael Keaton) intachable jefe de la sección local del *New York Sun* en *The Paper*, en su lucha por llegar a la exclusiva antes que sus competidores, no puede resistir la tentación de robar del escritorio del editor de un periódico rival el dato clave para su noticia durante una entrevista de trabajo. Cuando el ultrajado competidor tiene conocimiento de lo ocurrido y le llama para recriminarle su actitud, Henry se justifica por su acción: “Bueno, Paul, comprenda que está hablando con un periodista”.

Menos ejemplar es la trayectoria de Hank Robinson (Andrew McCarthy) (Goeres, 2004), al que tampoco parece incomodarle, al menos de inicio, aprovechar la labor de los colegas

El reportero del celuloide sale de la redacción a la caza de noticias extraordinarias, capaces de remover en sus cimientos a la sociedad o de brindarle la gloria a quien las escribe, si no las dos cosas a la vez.

en beneficio propio. Tras llegar cámara en ris- tre pero tarde al tiroteo que tiene lugar en una empresa, tropieza con un periodista rival que, moribundo, le entrega la cinta en la que ha grabado todo lo sucedido y le pide que cuente a todo el mundo la verdad. Hank relata con todo detalle lo sucedido lo que le vale un contrato con una gran cadena de televisión pero omite decir que la grabación no era suya. Finalmente, eso sí, el remordimiento de conciencia se impone y reconoce en directo su culpa:

El video de prueba lo firmaron el periodista Carlos Aribau y su cámara. Yo lo robé. Les pido perdón a ellos y a ustedes. Como periodistas, todos hacemos el juramento [sic] de informar sólo con la verdad. Pero a veces en la carrera por la fama y los índices de audiencia olvidamos esa promesa. Entonces su deber es recordárnosla, mantenernos vigilantes, mantenernos honestos y justos. Porque, a fin de cuentas, tienen la prensa que se merecen.

En definitiva, después de que la verdad salga por fin a la luz, Hank Robinson culpa al público de no vigilar lo suficiente a los reporteros, que no pueden resistir la tentación de recurrir a cualquier argucia para satisfacer el apetito insaciable de carnaza de sus espectadores.

Los periodistas puramente filmicos parecen compartir con algunos de carne y hueso el entusiasmo por la fabulación, ese deseo de contar historias que supera todos los obstáculos, incluida la propia realidad.

No permitas que la realidad te estropee un buen reportaje

Y si los casos de robo abundan entre los reporteros del celuloide, no son menos frecuentes las ocasiones en las que los periodistas no consienten que la tiranía de los sucesos ahogue su trabajo con su apretado corsé. O lo que es lo mismo, si la realidad no proporciona historias lo bastante interesantes, nada cómo construirlas expresamente. Casos verídicos como el de Stephen Glass, llevado al cine en *El precio de la verdad*, tampoco ayudan a desmontar esa imagen. El joven periodista del semanario *The New Republic*, interpretado en la gran pantalla por Hayden Christensen, fue despedido por incluir en sus reportajes fuentes, declaraciones y sucesos inventados¹, y se unía así a la galería de periodistas lanzados al Pulitzer atrapados con las manos en la masa como Janet Cooke o Jayson Blair.

Los periodistas puramente filmicos parecen compartir con algunos de carne y hueso el entusiasmo por la fabulación, ese deseo de contar historias que supera todos los obstáculos, incluida la propia realidad. Esa pasión sin la que sería inconcebible que Glass llegara a fabricar docenas de pruebas correos electrónicos, faxes, mensajes de voz e incluso un website para dar cobertura a sus reportajes fraudulentos. Paul Auster captaba la esencia de este sutil arte del engaño y la ponía en boca de uno de sus personajes en *Smoke*: “La mentira es un verdadero talento, Auggie. Para inventar una buena historia, una persona tiene que saber apretar todos los botones adecuados”.

Y, al igual que Glass, el director de la revista *Secretitos*, Sid Hudgens (Danny DeVito), conoce

¹ El detonante fue el reportaje sobre un joven hacker de 15 años que supuestamente había sido contratado por una empresa de seguridad informática en cuyo sistema de seguridad había conseguido penetrar. Las sospechas no tardaron en surgir, y las indagaciones realizadas a partir de ese momento demostraron que muchos otros reportajes realizados por Glass también habían sido el resultado de su capacidad fabuladora. Glass el auténtico abandonó el periodismo tras el escándalo, se licenció en derecho por la Universidad de Georgetown, y publicó una novela titulada *The Fabulist*, en la que narraba la vida de un joven reportero de Washington D.C. que era un mentiroso patológico. Sin duda, un final al más puro estilo Billy Wilder para una historia real.

Un motivo recurrente en los periodistas retratados por Wilder es que sean capaces de esconder en su escritorio cualquier cosa que les permita obtener una exclusiva y lograr así los laureles para los diarios en los que trabajan.

sin duda cómo apretarlos. Como contribución a la sociedad que mantiene en *L. A. Confidential* con el sargento Jack Vincennes (Kevin Spacey), Hudgens fabrica detenciones de lujo para éste, a cambio de obtener la exclusiva. Así, provoca la detención de un actor tras proporcionarle marihuana y, más tarde, contrata —en el colmo del cinismo a este mismo galán frustrado cuya carrera ha hundido para que seduzca a un fiscal homosexual y lograr así otra portada. Eso sí, cuando el policía le propone una noticia real sobre un gángster involucrado en el tráfico de drogas, y un negocio de prostitutas que parecen estrellas de cine, el periodista se muestra reacio a cooperar: “Patchett es un rollo de tío. Ni es marica, ni es rojo. No me sirve en mi búsqueda de grandes pecadores”.

Ann Mitchell (Barbara Stanwyck) también acciona todos los resortes a su alcance para crear una historia que la devuelva al puesto de trabajo que ha perdido tras la llegada de un nuevo dueño al periódico en *Juan Nadie*. Para ello, inventa la carta de un desempleado dispuesto a arrojar del tejado del ayuntamiento el día de Navidad como protesta contra los problemas sociales y políticos. A medida que el asunto adquiere trascendencia, Ann y su jefe contratan a un vagabundo para que haga el papel del inexistente héroe popular. Aunque el plan presenta alguna laguna evidente que el director hace notar la periodista quiere llegar hasta el final:

- Escuche, genio del periodismo moribundo. Con ese hombre venderemos tanto que agotaremos la

producción de tinta de los próximos diez años. [...] Empezaría con su niñez, su colegio, su primer trabajo. Los problemas del hombre corriente, todos los Juan Nadie del mundo. Luego, llega la tragedia. Vive en un mundo que ha hecho que sus ideales tambaleen y decide suicidarse para protestar contra su civilización. Me escribe una carta y me abre su alma. Y publicamos un artículo: Yo protesto, por Juan Nadie. Comenzará el debate. ¿Debería suicidarse o no? La gente escribirá suplicándole, pero permanecerá inflexible.

- ¿Y puede decirme quién se suicidará en Nochebuena?

- Juan Nadie. El que contrataremos para el trabajo, cabeza de chorlito.

Frágil, manipular con cuidado

Si el primer personaje de Chaplin en la gran pantalla fue el de un periodista, el primer trabajo de Billy Wilder antes de llegar al cine no fue otro que el de reportero. Tal vez la mordaz visión de los medios que destilan sus películas tuvo su germen en esta experiencia, en la que Wilder se destacó también con luz propia². Sus películas sobre el periodismo rezuman la vitriólica visión de una profesión en la que los reporteros se comportan como hambrientas alimañas capaces de casi todo con tal de lograr la atención del público. En *El gran carnaval*, el experimentado Chuck Tatum (Kirk Douglas), reportero de éxito en el pasado, retrasa deliberadamente —con la colaboración del sheriff local el rescate de un hombre atrapado en una tumba india para poder lograr una exclusiva que dé réditos durante varios días, con trágicas consecuencias. La historia, inspirada en la muerte en 1925 del explorador Floyd Collins en una cueva de arenisca, fue premiada en la Muestra de Venecia,

² Antes de tener que emigrar a Estados Unidos para huir del nazismo, trabajó primero como periodista en el *Die Stunde* vienes, y en varios diarios de Berlín después. En Viena, Wilder se labró la fama de reportero incisivo al conseguir entrevistas con algunos conocidos personajes que nunca hablaban con la prensa. “Fui un reportero —confesaba Wilder de esos que cobran por espacio, a unos cuantos chelines por palabra, con algún titular grande. Habitualmente, recortaban tanto lo que escribía que tan sólo quedaba el nombre”. Ya en Berlín se destacó como reportero de crímenes y, entre otras cosas, escribió una serie de artículos sobre gigolós para cuya elaboración trabajó como pareja de baile en dos de los principales hoteles de la capital alemana: “Había que decir cosas encantadoras mientras se bailaba divinamente con esas espantosas criaturas. Era terrible. Yo siempre les decía cosas inadecuadas y les pisaba constantemente los pies” (Wood, 1990).

pero tuvo una acogida fría por parte de la crítica estadounidense, que sorprendió a Wilder:

Leí esas críticas que decían: ¿Hasta qué punto puede ser Wilder un director? ¿Cómo es posible que un periodista se comporte como Chuck Tatum? El mismo día que leí esas críticas, me encontraba en Wilshire Boulevard y estaba muy desalentado. Un automóvil atropelló a una persona delante de mí. Llegó un reportero gráfico y tomó una fotografía. Le dije: Venga, ayudemos a ese hombre, se está muriendo. Pero el reportero me contestó: No cuente conmigo, amigo. He de llevar las fotos a la redacción. Y se marchó (Wood, 1990).

¿Recuerdan a Chaplin?

En *Primera plana*, el retrato que Wilder hace sobre los periodistas mantiene toda su causticidad, aunque el tono resulta indudablemente más cómico. Hildy Johnson y Walter Burns buscan convertir la huida de un anarquista condenado a la horca por la muerte accidental de un policía en una exclusiva para mayor gloria del *Chicago Examiner* ése que en su cabecera, debajo del águila, tiene como lema “La verdad, toda la verdad y nada más que la verdad”, aunque para ello tengan ocultarlo en un escritorio y traten de engañar al sheriff y a los demás periodistas que esperan la ejecución.

Curiosamente, un motivo recurrente en los periodistas retratados por Wilder es que sean capaces de esconder en su escritorio cualquier cosa que les permita obtener una exclusiva y lograr así los laureles para los diarios en los que trabajan. En *El gran carnaval*, Chuck Tatum resume la fórmula del éxito periodístico, muy similar a la que Burns y Johnson buscan en *Primera plana*, poniendo como ejemplo la caza de serpientes:

¿Miles? A mí me bastan cincuenta, pero sueltas en Albuquerque. La gente presa del pánico; los niños, evacuados. Cincuenta asesinos sueltos. Una por una las van atrapando. Ya tienen cuarenta y nueve. ¿Dónde está la última serpiente? ¿En una guardería? ¿En una iglesia? ¿En un as-

ensor?... En el cajón de mi escritorio. La noticia se alarga tres días más y cuando esté preparado sacamos el gran éxito: el *Sun Bulletin* captura la última.

Ya sea con sus escritorios o con su pluma, los reporteros cinematográficos utilizan todos los recursos a su alcance para tratar de lograr el mayor impacto posible de sus informaciones sobre el público. La lista de técnicas periodísticas que emplean es variada, pero casi siempre corresponden a un modo sensacionalista de entender la prensa. Según Cirlot, hay que entender ese sensacionalismo como “la práctica de lo sensacional. Como estilo, puede asimilarse a lo efec-tista. (...) Se busca sustituir el efecto de las extensas o profundas explicaciones por un efecto brusco, cuidadosamente elegido y preparado” (Cirlot, 2006).

La realidad de los hechos suele ser demasiado compleja para poder explicarla de forma clara e interesante, y dado que el interés de la audiencia no se concentra durante demasiado tiempo sobre las mismas historias, los periodistas utilizan todo su ingenio o los botones adecuados, como decía Auster para tratar de captar esa atención en el momento preciso y durante el mayor tiempo posible, y lograr así el efecto deseado. Pero la información y sus fuentes se muestran siempre como un material muy frágil, y la realidad casi siempre termina estallando en mil pedazos.

Los ejemplos de esa manipulación por parte del periodista para lograr una mejor historia, que terminan quebrando a su protagonista, abundan. En *Mad City*, Max Bracket (Dustin Hoffman) trata de utilizar en su propio beneficio el secuestro de un grupo de niños, realizado por el antiguo vigilante de un museo, y crea para ello una impostada relación de cercanía con el secuestrador. Bracket, como tantos otros antes que él, encarna la incapacidad del periodista fílmico de resistirse a traspasar la delgada línea roja que separa una historia sin chispa, aunque honradamente contada, de un relato impactante y lleno de emoción para el que ha sido necesario

La realidad de los hechos suele ser demasiado compleja para poder explicarla de forma clara e interesante, y dado que el interés de la audiencia no se concentra durante demasiado tiempo sobre las mismas historias, los periodistas utilizan todo su ingenio o los botones adecuados, como decía Auster para tratar de captar esa atención en el momento preciso y durante el mayor tiempo posible, y lograr así el efecto deseado.

obviar algunas de las normas básicas de la ética profesional. Y su intervención manipuladora desencadena el drama.

Pero incluso cuando la historia revienta, los medios se las ingenian para tratar de mantenerse a flote. En *El atentado*, el director del *Kvällsposten* sueco, tras comprobar que las teorías que han mantenido durante días sobre un atentado contra el estadio olímpico de Estocolmo se ven refutadas, recurre a su propia fórmula para solventar el problema: “Tendremos que recapitular a ver qué han hecho los otros medios e intentar que parezca que hemos hecho lo mismo que ellos durante todo el tiempo”.

Rectificar los errores cometidos tampoco parece ser el fuerte de Wallace Cook (Frederic March), un periodista poco escrupuloso que quiere congraciarse de nuevo con su director y que comparte esa incapacidad en *La reina de Nueva York*. Con el objetivo de lograr una historia con gancho, lleva a la gran manzana a Hazel Flagg (Carole Lombard), una joven desahuciada por el médico, con la excusa de que pase unos últimos días de vida inolvidables. Pese a que los médicos concluyen que su estado de salud es perfectamente normal, los periodistas mantienen la farsa hasta el final. Cuando ella confiesa lo ocurrido, todos, incluidas las autoridades, están de

acuerdo en que el fraude no debe salir a la luz: “No te preocupes, mi vida –le dice el periodista. Dentro de dos meses nadie se acordará de Hazel Flagg, encontrarán otro mito. Eras una atracción más. Incluso la gente se estaba impacientando por la lentitud de tu caso [lo que tardaba en morir]”. En efecto, a una persona sana le cuesta más pasar a mejor vida de lo que le cuesta al público perder el interés por una historia. Al final de la película, el viejo dicho periodístico toma cuerpo ante el espectador; una señora compra un enorme pescado que le envuelven en el papel de periódico con la exclusiva de ayer: “La desgracia de Hazel Flagg. Muchacha sonriente bajo los ojos de la parca. Corazón alegre ante la puerta de la muerte”.

Tengo un posible Watergate

Afortunadamente no todos los retratos de la profesión periodística subrayan la frivolidad. Del mismo modo que existen Walter Burns o Hildy Johnson, el cine también ha contribuido a forjar la imagen heroica de Bob Woodward y Carl Bernstein durante el Watergate (Pakula, 1976), o la de Edward R. Murrow en la época de la caza de brujas del senador McCarthy (Cloonney, 2005), enfrentados al poder para defender la verdad. Además, el séptimo arte también ha mostrado a periodistas con un compromiso fuera de toda duda respecto a sus fuentes, como en *Ejecución inminente* o *El dilema*.

En mayo de 2005, y tras haber ocultado su identidad durante más de treinta años, Mark Felt confesaba haber sido a principios de los años setenta la fuente informativa más famosa y misteriosa de la historia. El ex número dos del FBI reconocía en una entrevista concedida a *Vanity Fair* que él era el informador conocido como “Garganta profunda”³, que desencadenó el escándalo Watergate y terminó provocando la dimisión del presidente de Estados Unidos,

3 El nombre, tomado de una la película X del mismo nombre que arrasaba en taquilla durante 1972, también suponía un juego de palabras con la expresión “*deep background*”, con la que se denomina a una fuente que se mantiene secreta y que no se cita directamente.

Richard Nixon. Es difícilmente calibrable el inmenso efecto que ha tenido sobre el imaginario colectivo de la profesión contemplar a Robert Redford y Dustin Hoffman luchando por revelar la verdad en un caso que crearía un hito en la concepción de la prensa como cuarto poder.

Las andanzas de Woodward y Bernstein, inmortalizadas en la película de Alan J. Pakula, *Todos los hombres del presidente*, inspiraron a toda una generación de periodistas y de películas no sólo por las consecuencias políticas del escándalo que sacaron a la luz, sino también por la peripecia en la que se vieron envueltos los reporteros del *Washington Post*⁴. Desde entonces, el sueño dorado de la profesión tomó cuerpo en una exclusiva terminada en -gate aunque, en realidad, donde terminaba la mayoría de esas supuestas primicias era en la papelera.

Tengo un posible Watergate es, por ejemplo, la frase favorita del redactor jefe de economía del Sun de Nueva York en *The Paper*, aunque sus compañeros ya no lo tomen en serio.

- ¿Cómo es posible que siempre tengas un Watergate en alguna parte? –le pregunta el director.
- Esta vez va en serio. He hablado con la ex mujer del presidente de la comisión y está dispuesta a hablar...
- ¿Su ex mujer?
- Su primera ex mujer.
- Sí que es una fuente fiable... zanja el director.

Porque, como es lógico, no hay Watergate en potencia que se precie sin un informador de confianza. Y a su trato con ellos dedican la mayor parte de los periodistas fílmicos serios sus

4 El secreto celo con el que se guardó la identidad de la fuente durante décadas alimentó todo tipo de especulaciones. Además, los detalles que Woodward y Bernstein aportan en su libro –llevado posteriormente al cine sobre el modo en el que contactaban con Felt durante la investigación del caso, al más puro estilo de los filmes de espías, no hizo sino alimentar la leyenda. Para indicar al Garganta profunda que deseaban ponerse en contacto con él, Woodward colocaba una maceca con una señal roja en su terraza, mientras que si era el infomante quien deseaba contactar con el periodista, realizaba unas marcas en la página 20 del ejemplar del *New York Times* que Woodward recibía.

Es difícilmente calibrable el inmenso efecto que ha tenido sobre el imaginario colectivo de la profesión contemplar a Robert Redford y Dustin Hoffman luchando por revelar la verdad en un caso que crearía un hito en la concepción de la prensa como cuarto poder.

desvelos. Todos aspiran a encontrar esa misteriosa fuente que les ponga sobre la pista de una noticia de alcance.

Los hay que alcanzan el éxito gracias a ellas. En Jóvenes y periodistas, sin ir más lejos, el padre de Lexy Gold, periodista del New York Times, considera que la esencia del periodismo es escribir algo que dé lugar a que pasen cosas. Esa vocación detectivesca de seguir la pista de los hechos que otros tratan de ocultar por todos los medios, va siempre unida a la aparición de una misteriosa fuente, un ángel de la guarda de la función social del periodismo que guía el desorientado entusiasmo del informador. Cuando Lexy (Lindsay Lohan), una adolescente que encuentra en la desaparición de uno de sus profesores la vía para lograr su primera exclusiva para el periódico escolar, publica su trabajo, su padre la felicita por el trabajo que ha realizado.

- Estoy muy orgullosa –reconoce la hija, pero quiero escribir sobre temas importantes, como haces tú.
- Así se empieza, para ir escalando puestos importantes poco a poco como hice yo –recuerda su padre.
- ¿Cómo?
- Vamos a ver. Trabajaba en la sección de anuncios por palabras del *Mercury Herald* y recibí un soplo. Investigué un poco por mi cuenta y descubrí un vertedero de residuos

Todos aspiran a encontrar esa misteriosa fuente que les ponga sobre la pista de una noticia de alcance.

tóxicos oculto en los bajos de una hamburguesería. Convencí a mi redactor jefe y mi artículo se publicó en la portada del *Herald*. Después me nombraron jefe de sección.

Desgraciadamente, la relaciones con la fuentes anónimas son peligrosas para el periodismo y no siempre tienen un final feliz. El periodista norteamericano Larry King lo expresaba con claridad: “Anonymous sources are to journalism what silicon enhancements are to the feminine figure; they look impressive to the gullible, but something doesn’t feel right”. Danny O’Brien (Danny Houston), en *Silver City*, pierde el empleo por su culpa:

- Eran unos tíos chungos. Tenían un montón de casas alquiladas a bajo precio en el centro. Acababa de comenzar el boom de la construcción y les hicieron una gran oferta, pero legalmente no podían echarles. Así que comenzaron a amargarles, a intimidarles. Hasta hubo algunos incendios.
- La marcha del progreso...
- El inspector que debía controlar todo aquello, Skaks, estaba comprado. Tenía dos informadores, tipo “Garganta profunda”. Me veía con ellos en “parkings” y sitios así. Y me dan la gran pista. Estábamos hablando de un delito. Así que escribo el artículo. Mi editor, Mitch, confía en mí y me da luz verde....
- ¿Estaban dispuestos a prestar declaración?
- Me dijeron que sí, si era preciso. Pero no les grabé...
- Oh, oh...
- El casero y el inspector nos demandaron. Una de mis fuentes se mudó y la otra lo negó todo. Se retracta, las partes llegan a un trato y a mí me despiden. Peor, soy el que lo inventó todo. Desde ese día el Monitor se preocupa sólo por ver quién hace la mejor galleta de chocolate de Denver. Y yo no llego ni a repar-

tidor de periódicos.

- Al editor también le debieron...
- También le echaron. Ahora tiene una de esas cosas, una página web.

Algo similar a lo que ocurre en la mediocre *Cru-sader*, en la que seguir las indicaciones de la fuente –que recurre a la distorsión de la voz a través del teléfono y se hace llamar El cruzado supone que el impetuoso Hank Robinson (Andrew McCarthy) flirtee con el desastre, ya que es el mismo confidente el que realiza los crímenes que luego ayuda a esclarecer. Por suerte, Hank tiene en Nicola Markham (Bo Derek) a una directora de informativos que le insiste en que contraste sus informaciones: “Eres un periodista. Tu palabra no es una prueba. Necesitas corroborarla”. Un consejo similar al que recibe Gray Grantham (Denzel Washington) en *El informe pelicano* cuando está a punto de lograr la gran historia:

- Hay algo gordo, puedo olerlo.
- Los tribunales no admiten las pruebas basadas en la agudeza olfativa, por si no lo sabías –razona su jefe, preocupado por las posibles repercusiones–.

Los trucos de la profesión

En resumidas cuentas, los periodistas no salen especialmente favorecidos en la gran pantalla, aunque, como en todo retrato, tal vez influya que pocas veces los muestran por su lado bueno. La frase con la que Hildy Johnson –cuando todavía piensa ingenuamente que será capaz de abandonar la profesión y dedicar más tiempo a su vida familiar– describe a los periodistas resume con ingenio y crudeza esta visión:

Un hatajo de pobres diablos con los codos raídos y los pantalones llenos de agujeros que miran por la cerradura y despiertan a la gente a medianoche para preguntarle qué opina de fulanita o menganito. Que roban a las madres fotos de las hijas que han sido violadas en los parques. ¿Y para qué? Para hacer las delicias de un millón de dependientas y amas de casa.

El periodista husmea y figonea, cualquier cosa que le sirva para alimentar el interés voraz por lo efímero que caracteriza a la audiencia le es útil. La crítica, desde luego, no es nueva, ni tan siquiera exclusiva del cine.

Y al día siguiente su reportaje sirve para envolver un periquito muerto.

El periodista husmea y figonea, cualquier cosa que le sirva para alimentar el interés voraz por lo efímero que caracteriza a la audiencia le es útil. La crítica, desde luego, no es nueva, ni tan siquiera exclusiva del cine. En este sentido, Hildy Johnson comparte la denuncia que, por ejemplo, ya hacía Óscar Wilde sobre el comportamiento de la prensa y su enfermiza relación con la audiencia:

El público tiene una curiosidad insaciable por conocer todo, excepto aquello que vale la pena conocer. El periodismo, consciente de esto y con sus hábitos comerciales, satisface sus demandas. En siglos anteriores al nuestro, el público clavaba a los periodistas por las orejas en la picota. Eso era terrible. En este siglo, los periodistas han clavado sus propias orejas en los agujeros de la cerradura. Eso es aún peor (Wilde, 1981).

Los periodistas del celuloide no limitan su campo de acción a las cerraduras, por supuesto. En casos como el de Bruce Nolan (Jim Carrey) (Shadyac, 2003), el modo de lograr las exclusivas viene caído del cielo, ya que es el mismísimo Dios quien le cede sus poderes durante una semana. Como era previsible, no puede evitar utilizarlos para dar un empujón a su carrera periodística, y se regala a sí mismo dos espectaculares noticias: el hallazgo del cadáver del líder sindicalista Jimmy Hoffa misteriosamente desaparecido en 1975, junto a su ficha dental y

una partida de nacimiento que acreditan la veracidad del hallazgo, y la retransmisión en directo de la inesperada caída de un meteorito.

Pero en la mayoría de los casos el periodista no siempre lo tiene tan fácil y debe recurrir a otros pequeños trucos de la profesión. Los hay como Beautfield Nutbeem (Rhys Ifans) (Hallström, 2001), que capta emisiones de onda corta para sus noticias. Otros, como Henry Hackett (Michael Keaton) (Howard, 1994), o el fotógrafo Leon Bernstein (Joe Pesci) (Franklin, 1992), tienen permanentemente encendida una radio que capta la frecuencia de la policía. Tampoco es infrecuente que el periodista recurra a la impostura para poder lograr la información de primera mano. Johnny Barrett (Peter Breck), por ejemplo, en *Corredor sin retorno*, simula un trastorno psiquiátrico de tipo sexual para poder ingresar en un manicomio en el que se ha producido un crimen.

Ya sea de un modo u otro, muchos periodistas filmicos tratan de satisfacer la curiosidad de la audiencia por lo irrelevante o lo escandaloso, lo anecdótico o lo cercano. Ed Hutcheson (Humphrey Bogart), por ejemplo, hace suya esa máxima en *El cuarto poder* cuando defiende su modelo de diario: “Los lectores no quieren sólo noticias. Quieren historietas, crucigramas, concursos... Quieren saber cómo hacer un pastel, tener amigos, prever el futuro, apuestas en las carreras, interpretación de los sueños, cómo ganar en la lotería. Y si por alguna casualidad tropiezan con la primera página, noticias”.

Si hay sangre, hay noticia

A la hora de seleccionar las informaciones, los reporteros de la gran pantalla ignoran las definiciones canónicas que subrayan que la noticiabilidad debe descansar, fundamentarse en el interés general⁵, y abrazan la máxima de que cuanto mayor impacto tenga la noticia sobre el lector,

⁵ Por ejemplo: “Noticia es un hecho verdadero, inédito o actual, de interés general, que se comunica a un público que pueda considerarse masivo, una vez que ha sido recogido, interpretado y valorado por los sujetos promotores que controlan el medio utilizado para la difusión” (Martínez, 1991).

más le interesará. El experimentado Warren Justice (Robert Redford) resume en *Íntimo y personal* esa regla de oro en una afirmación simple: “Si hay sangre, hay noticia”.

Chuck Tatum (Kirk Douglas), por su parte, también lo tiene claro: “Yo no he ido a ninguna escuela, pero sé qué noticias interesan al público porque antes de trabajar en un periódico los vendía por las esquinas. Y lo primero que aprendí es que las malas noticias se venden mejor porque una buena noticia no es noticia”. Y Jack Godell (Jack Lemmon), en *El síndrome de China*, comparte plenamente esta opinión: “No me gustan los periodistas. La mayoría cree que la única buena noticia es la mala noticia”.

Y al igual que la carga negativa de las informaciones incrementa su impacto, la intensidad de éste se ve reforzada cuanto mayor sea su proximidad respecto del lector. La redactora jefe de “Internacional”, en *The Paper*, así lo demuestra en la reunión del consejo de redacción del *New York Sun*:

Los terroristas volaron un restaurante en París. Cinco muertos, ninguno de Nueva York. Un transbordador volcó por completo en Filipinas. 300 ahogados, ninguno de Nueva York. Hubo un violento golpe de estado en Bak-Rai... [Todos los periodistas presentes a coro] ¡Ninguno de New York! Aunque eso sí —aclara la periodista presenciado por dos personas de Long Island.

Esta visión también es compartida por filmes de pretensiones más serias. En *Bajo el fuego*, situada en Nicaragua durante 1979 en la lucha de la guerrilla contra Somoza, Claire (Joanna Cassidy) llora al ver por la televisión los disparos que recibe su compañero Álex (Gene Hackman) a manos del ejército. Una enfermera reprueba sus lágrimas: “Cincuenta mil nicaraguenses han muerto y un yanqui. Puede que ahora los norteamericanos se sientan indignados por lo que está pasando aquí. Tal vez debimos haber matado a un periodista norteamericano hace

cincuenta años”. Y este criterio noticioso, a su vez, es sorprendentemente parecido, incluso en el ejemplo, al que emplea Walter Burns (Walter Matthau) para componer su primera plana: “Al infierno el terremoto de Nicaragua, me importa un pimiento que haya 100.000 muertos. ¿El Campeonato de Liga? Inclúyelo. No, no, no, no me toques al comandante Bern y a los pingüinos, es de interés humano”.

Lo que nos lleva a comprender que la cercanía como criterio periodístico no se refiere únicamente al aspecto noticioso, sino también al emocional. El interés humano del que habla Burns no depende del número de personas afectadas, sino de la capacidad de que los lectores se identifiquen con lo que le ocurre al protagonista de la información. Esa emoción es la que busca Chuck Tatum: “Coges el periódico y lees algo sobre ochenta y cuatro personas, o doscientas ochenta y cuatro o un millón, como en las épocas de hambre en China. Lo lees, pero no te afecta. Una sola persona es diferente. Eso es la curiosidad humana”.

El corazón que late en la noticia

Si el impacto, la cercanía y el interés humano brillan con luz propia como criterios noticiosos, pueden ser el punto de partida para una información que, evidentemente, hay que saber contar bien. Como base inicial, por supuesto, es imprescindible recopilar todos los datos necesarios para redactar la información, y para ello nada como las viejas fórmulas periodísticas,

“Yo no he ido a ninguna escuela, pero sé qué noticias interesan al público porque antes de trabajar en un periódico los vendía por las esquinas. Y lo primero que aprendí es que las malas noticias se venden mejor porque una buena noticia no es noticia”.

incluso aunque se empleen como reproche del veterano reportero James Gannon (Clark Gable) a la profesora de periodismo Erica Stone (Doris Day) en *Enséñame a querer*: “Me has hecho seis preguntas muy importantes: quién, qué, cómo, dónde, cuándo y por qué. A todo esto tiene que responder un artículo y tú no lo haces”.

Aunque, por supuesto, el periodismo también debe ir más allá de las fórmulas. Para redactar una buena información no basta haber recopilado adecuadamente todos los datos necesarios, tal y como recrimina en *Tinta roja* Saúl Faúndez (Gianfranco Brero) al novato Alfonso (Giovanni Ciccía) tras leer la primera noticia que éste ha redactado:

Quiero algo más que el qué, el quién, el cómo y no se que cucha más. Quiero que el lector se meta, se identifique, piense que esto le pudo pasar a él. Todos los días muere alguien, carajo. Eso no es novedad. Tienes que hacer que el muerto parezca el primero y para eso hay que encontrar un ángulo diferente, personal. [...] De lo que se trata es de imaginar, sin llegar a mentir, ni inventar. Ponerte en la situación con los datos que tienes y ahí le das vida, color.

De un veterano a otro, el consejo se repite. El color debe acompañar a la esencia de la noticia, y esa esencia no es otra que lo que recoge el titular. En *Atando cabos*, Billy Pretty, especialista en noticias caseras de *El Pájaro charlatán* poemas, fotos de bebés, consejos y morosos le da al bisoño Quoyle la fórmula para lograrlos.

Si el impacto, la cercanía y el interés humano brillan con luz propia como criterios noticiosos, pueden ser el punto de partida para una información que, evidentemente, hay que saber contar bien.

- Debes encontrar el núcleo de tu noticia, el corazón que late en ella y así serás reportero. Tendrás que empezar por idear titulares. Cortos y directos. Titulares dramáticos –y le señala el horizonte–. ¿Qué ves? Dame el titular...

“El horizonte se cubre de oscuras nubes”, acierta a decir el novato Quoyle. Billy Pretty niega con la cabeza.

- “Pueblo amenazado por inminente tempestad”.

- ¿Y si se aleja la tempestad?

- “Pueblo se libra de terrible tempestad”.

El enfoque ayuda a redactar el título, desde luego, pero no hay nada como la ayuda que da un suceso vistoso. Walter Burns, consciente de ello, se lamenta en *Primera plana* antes de la ejecución: “Lo malo es que no se le puede sacar mucho partido a la horca. Si por lo menos tuviéramos silla eléctrica en este estado... Con eso sí que se pueden hacer auténticas virguerías. ‘Williams, en alta tensión’. ‘Williams se fríe’. ‘Williams, asado vivo’”. Aunque para titulares vistosos, ese con el que el novato Alfonso culmina su etapa de aprendizaje en la sección policial del diario *El clamor* –de nombre sobradamente explícito con el que demuestra a Saúl Faúndez haber aprendido el modo de dar vida a los titulares: “Fue a darle el pésame a una monja y la violó para que se le pasara la pena”.

¿Y quién diablos va a leer el segundo párrafo!?

Una vez recopilados todos los datos y redactado el titular, hay que desarrollar la información, y los reporteros del celuloide hacen gala una vez más de su veteranía. James Gannon, un profesional curtido en mil batallas, que no cree en la labor de formación periodística que se hace en las aulas universitarias, considera que en la prensa lo esencial es desarrollar el fondo de las informaciones: “La radio y la televisión dan las noticias minutos después de haber ocurrido. Los periódicos no pueden competir con esos medios en ese campo, pero lo que sí pueden hacer es contarle al público por qué ocurrió”.

Ed Hutcheson (Humphrey Bogart), director del Day de Nueva York, también presume de experiencia para explicar cómo en el caso de los temas densos, conviene acercar el enfoque de la información a la perspectiva de los lectores. De este modo, defiende ante sus redactores que una farragosa noticia sobre los presupuestos del estado, por ejemplo, debe huir del tono macroeconómico y tratar de ver qué efecto tendrá en la economía doméstica de los lectores, en su vida diaria, como por ejemplo al ir a realizar las compras al supermercado.

Y si aun explicando el fondo de la noticia y el modo en el que puede afectar a quienes la leen, no se consigue captar la atención del público, Walter Burns (Walter Matthau) aboga por atraer al lector a través de un texto con mucho ambiente: “Una mañana gris y fría, una voz quejumbrosa cantando en la lontananza y el cadáver girando lentamente agitado por el viento... Bueno, no hace falta que te lo explique. También necesitaremos las últimas palabras de Williams al subir los 13 peldaños. Algo con mucha garra. Si quieres, te las inventas”. Y Hildy Johnson (Jack Lemmon), que no en vano es su mejor reportero, sabe capturar ese estilo y hacerlo propio:

- Mientras centenares de hombres armados y pagados por el sheriff Hartman recorrían Chicago disparando y sembrando el terror, Earl Williams estaba a menos de cincuenta metros del despacho del sheriff...
- Un momento. ¿No mencionas al periódico? ¿Nos perdemos los laureles? se sorprende Burns.
- Eso está en el segundo párrafo.
- ¿Y quién diablos va a leer el segundo párrafo!? Llevo quince años enseñándote cómo se escribe un artículo. ¿Tengo que hacerlo todo yo?

Y como guinda, una imagen

Y si el texto no bastara por sí solo, las fotografías rematan la faena informativa. En *The Paper*, por ejemplo, son un elemento decisivo a la hora de decidir qué información será la que vaya en portada, dado que la exclusiva que to-

dos buscan tiene que competir con la noticia de un accidente en el metro porque tiene unas fotos con mucha salsa de tomate. En la misma línea, el propietario de *El pájaro charlatán* instruye a Quoyle en su primer día de trabajo sobre cómo se publican fotografías que toquen la fibra sensible en las noticias sobre accidentes: “Si aparece una mancha oscura en el suelo, todos ven sangre. Aunque sea de aceite o de cola light. Y hay que mostrar algún objeto humano; un guante infantil o una gorra de béisbol sobre el asfalto. Eso le confiere humanidad, despierta los sentimientos del lector”.

Para lograr ese mismo impacto en el lector, Saúl Faúndez (Gianfranco Brero) recomienda que se destapen los cuerpos antes de sacar las fotos porque “siempre hay algún huevón que tapa al muerto con periódicos”. De la misma escuela es Leo Bernstein (Joe Pesci) (Franklin, 1992), que no duda en manipular los cadáveres a los que fotografía sobre todo poner los sombreros cerca para lograr un mayor impacto. Su comportamiento es el que hace que el portero de un club diga de ellos: “¿Sabes lo que hacen esas sabandijas cuando encuentran a un niño abandonado? Le pinchan con un imperdible, porque la foto de un niño llorando vale un dólar más”.

Walter Burns también sabe que lo que necesita su exclusiva es una buena imagen:

- Todos los medios publicarán lo mismo sobre la ejecución, pero nosotros nos llevaremos la palma, porque ¿sabes qué irá en primera plana? Una foto de Williams colgando de la soga por el cuello [...]
- Pero, ¿qué dices? Eso es ilegal, allí no se puede entrar con una cámara.
- ¿Y quién va a notarlo?

Nada como trasladarse treinta años en el tiempo para encontrar en la difusión de las imágenes de la ejecución de Sadam Hussein a todos los Walter Burns de la prensa mundial. A buen seguro que todos ellos rieron sonoramente al ver a Charlot, con su sombrero de copa y sus pantalones caídos, correr orgulloso hacia la redacción del periódico con las notas y las fotografías sus-

traídas a su rival bajo el brazo, en busca de su momento de gloria periodística.

Referencias

Barris, A. (1976). *Stop the presses!: The newspaperman in american films*. South Brunswick: A.S. Barnes.

Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de los ismos*. Madrid: Siruela.

Ehrlich, M. C. (2004). *Journalism in the movies*. Champaign: University of Illinois Press.

Good, H. (1989). *Outcasts: The image of journalists in contemporary film*. Metuchen: Scarecrow Press.

Good, H. (1998). *Girl reporter: gender, journalism, and the movies*. Lanham: Scarecrow Press.

Good, H. (2000). *The drunken journalist: the biography of a film stereotype*. Lanham: Scarecrow Press.

Langman, L. (1998). *The media in the movies: A catalog of american journalism films, 1900-1996*. Jefferson: McFarland.

Laviana, J. C. (1996). *Los chicos de la prensa*. Madrid: Nickel Odeón.

Martínez Albertos, J. L. (1991). *Curso general de redacción periodística*. Madrid: Thomson.

Ness, R. R. (1997). From headline hunter to Superman. *A journalism filmography*. Lanham: Scarecrow Press.

Saltzman, J. (2002). *Frank Capra and the image of the journalist in american film*. Los Angeles: The Norman Lear center.

Wilde, O. (1981). *El alma del hombre bajo el socialismo*. Barcelona: Tusquets. El texto original fue editado en Pall Mall Gazette en 1891.

Wood, T. (1990). *¿Quién diantres eres, Billy Wilder?* Barcelona: Laertes.

Películas citadas

Avnet, J. (1996). *Íntimo y personal (Up close & personal)*.

Bridges, J. (1979). *El síndrome de China (The China Syndrome)*.

Brooks, R. (1952). *El cuarto poder (Deadline USA)*.

Capra, F. (1941). *Juan Nadie (Meet John Doe)*.

Clooney, G. (2005). *Buenas noches y buena suerte (Good Night and Good Luck)*.

Costa-Gavras (1997). *Mad City*.

Eastwood, C. (1999). *Ejecución inminente (True crime)*.

Franklin, H. (1992). *El ojo público (The public eye)*.

Fuller, S. (1963). *Corredor sin retorno (Shock corridor)*.

Goeres, B. (2004). *Crusader*.

Greenwald, M. (2002). *Jóvenes y periodistas (Get a clue)*.

Hallström, L. (2001). *Atando cabos (The shipping news)*.

Hanson, C. (1997). *L. A. Confidential*.

Howard, R. (1994). *The Paper, detrás de la noticia (The Paper)*.

Lehrman, H. (1914). *Charlot periodista (Making a living)*.

Lombardi, F. J. (2001). *Tinta roja*.

Mann, M. (1999). *El dilema (The insider)*.

- Nutley, C. (2001). *El atentado (Deadline)*.
- Pakula, A. J. (1976). *Todos los hombres del presidente (All the President's Men)*.
- Pakula, A. J. (1993). *El informe pelicano (The pelican brief)*.
- Ray, B. (2003). *El precio de la verdad (Shattered Glass)*.
- Sayles, J. (2004). *Silver city*.
- Seaton, G. (1957). *Enseñame a querer (Teacher's pet)*.
- Shadyac, T. (2003). *Como Dios (Bruce Almighty)*.
- Spottiswoode, R. (1983). *Bajo el fuego (Under fire)*.
- Wang, W. (1995). *Smoke*.
- Wellman, W. A. (1937). *La reina de Nueva York (Nothing sacred)*.
- Wilder, B. (1951). *El gran carnaval (Ace in the hole)*.
- Wilder, B. (1974). *Primera plana (The front page)*.