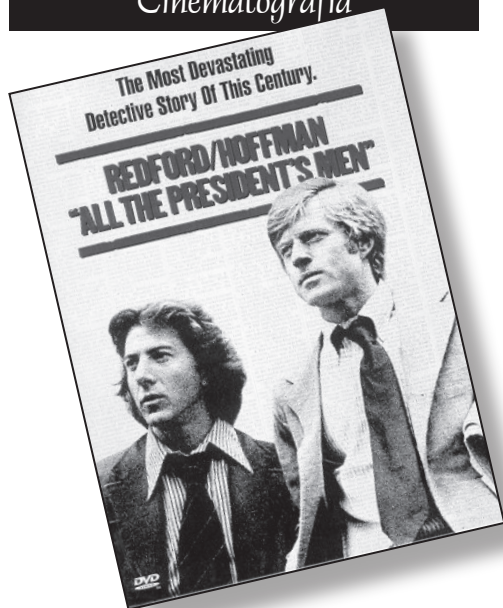




La cámara 'tras bastidores': cuatro casos para abordar el periodismo en el cine

CARLOS HERNÁNDEZ OSORIO¹.

Hablar de la relación entre periodismo y cine es abordar un diálogo que ajusta ya un vasto período en el tiempo. Referirse a la representación de que han sido objeto los periódicos y demás medios en la pantalla, aunque más restringido, no deja de ser complejo si se toma en cuenta la historia del cine mismo. Por

eso, en aras de abordar la discusión, en la presente reflexión se dará cuenta de un fragmento pequeño perteneciente a una de las tantas aristas que componen el tema.

Una de las lógicas de la relación entre medios de comunicación y público plantea que este último se alimenta de un producto terminado que está a cargo de los primeros. De ahí que se consuma y se conozca lo que hacen, pero el cómo lo hacen ha estado, tradicionalmente, vedado a la audiencia. La cámara de cine se ha filtrado entonces para servir como puente y mostrar lo ocurrido 'tras bastidores'. Los directores parecen haber utilizado su cámara con el fin de ponerse y poner al espectador en el

1 Comunicador social y periodista. Profesor catedrático del área de Teorías de la Comunicación de la Facultad de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. Periodista del periódico La Patria. carloshernandezoso@gmail.com

papel de un **voyeur** que llega a las salas de redacción, ya sea con la intención de mirar simplemente, o de juzgar hasta el hastío.

Teniendo lo anterior como referencia, y partiendo de lo que expone Stella Martini: "La pantalla cinematográfica (en especial la de Hollywood) ha producido históricamente a los periodistas como personajes que comprometen su vida en la causa informativa (...) o que la venden al mejor postor en el mercado. (...) En el medio, algunas variantes de esos estereotipos ficcionales" (2002, p.23); se pretende aquí entonces exponer una relación entre el periodismo y el cine que tenga en cuenta la representación que éste ha hecho de aquél por medio de la exposición de los métodos que la prensa utiliza.

Las películas que apoyan la discusión, aunque escogidas con arbitrariedad al fin y al cabo, tienen como características comunes su realización en Estados Unidos y la puesta en escena de historias que, ocurridas allí, han resultado ser hitos del periodismo occidental.

La gran crítica de Welles

Al eco producido por la **Mass Communication Research** en los albores del siglo XX, se le sumó a su modo (y con esto no se pretende hacer un vínculo directo) **Ciudadano Kane** (Orson Welles, 1941).

Si se analiza con detenimiento, podrán encontrarse dos esferas diferenciadas en el filme: una la muestra el informe periodístico proyectado una vez muere Kane, en el que los eufemismos, la omisión, la manipulación de la información y, en conclusión, la mentira, imperan

como los medios para configurar la semblanza de un filántropo controvertido y bonachón, cuyo deceso dejará un vacío insondable.

Una vez se termina el documental, en el que se afirmaba que "muy pocas vidas privadas llegaron a ser tan públicas", un mandamás le exige al periodista encargado del obituario hacer un trabajo con mayor exhaustividad: "No es suficiente informarnos lo que hizo, tienes que decirnos quién era. Sólo vimos a un gran norteamericano".

El viaje encomendado al reportero no es otra cosa que una invitación al espectador para descubrir esa verdad oculta de la vida de Kane, gran parte de la cual se relaciona con la forma como gestionó su empresa periodística. La exploración de la privacidad de Kane termina siendo una radiografía que permite a su vez fijar la mirada en las entrañas de la sala de redacción, dentro de la que se gesta un cambio histórico en el periodismo occidental.

Son las postrimerías del siglo XIX, y un día el magnate llega al diario para quedarse, literalmente, viviendo allí. Esta escena sirve como punto de partida para comenzar a desglosar la obra, pletórica en referencias al período durante el cual, según Pierre Bourdieu, se constituye el campo periodístico "en torno a la oposición entre los periódicos que ofrecían ante todo 'noticias', de preferencia 'sensacionales' o, mejor aún, 'sensacionalistas', y los que proponían análisis y 'comentarios' y se empeñaban en marcar distancias afirmando abiertamente unos valores de 'objetividad'" (Bourdieu, 2000, p.105). La discusión que sostiene Kane con el jefe de redacción del diario (el uno dictando los nuevos lineamientos del medio, el otro defendiendo el decoro con el que venían

trabajando) sin duda pone de manifiesto ese choque.

Se ve después a un Kane ordenando a sus reporteros que, de ser necesario, chantajeen a las fuentes para conseguir una historia; exigiendo titulares más grandes, manipulando información, publicando mentiras, raptando a los periodistas de la competencia. Y la circulación aumenta. Aunque el filme se centra más en el dueño del periódico que en los periodistas propiamente, se deduce un total compromiso de estos con los objetivos empresariales y la moral del director-gerente. Como ejemplo hay una escena en la que se encuentran en una fiesta los reporteros que el magnate le usurpó a la competencia, y dice Leland, uno de los amigos del jefe: “En una semana Kane los amoldará a su idea de figuras periodísticas”.

De esta manera, **Ciudadano Kane**, siguiendo la denominación de Martini, refuerza el estereotipo (casi que lugar común) del periodista visto como sensacionalista, alguien de pocos escrúpulos, más interesado en el mercado que en una labor pública. Aunque Welles deja ver al comienzo a un Kane perseguidor de causas sociales, paladín del vulgo, (con seguridad en la época de auge de los **muckrakers**²), posteriormente

describe la degradación de los diarios dirigidos con intereses particulares.

Vale anotar que fue ese mismo Welles el que en 1938 había dirigido la emisión radiofónica de **La guerra de los mundos**, demostrando lo que parecía una influencia avasallante de los medios de comunicación en la sociedad.

El deber ser

37 años después, **Todos los hombres del Presidente** del director Alan Pakula (1976), mostró la arista contraria de lo visto en **Ciudadano Kane**. En primera instancia vale tener en cuenta que se trata de la adaptación del libro homónimo escrito por los periodistas Carl Bersntein y Bob Woodward. La película aporta dentro del lenguaje que le es propio, aunque nunca trasciende la historia del texto. Es evidente que Pakula y su guionista William Goldman, intentaron seguir la obra original en diálogos y momentos claves, dejando por fuera otras acciones. De este modo, podría destacarse un diálogo fluido entre ambas obras, si por esto puede entenderse lo que Wolf llama una “lectura adecuada” del director, es decir, que en el filme es evidente una “voluntad de recuperación sin genuflexión al texto” (Wolf, 2001, p.89).

La película tiene las mismas intenciones del libro, esto es, describir el cómo lograron los dos reporteros, con sus publicaciones diarias, suscitar la dimisión de Richard Nixon. Allí se ve todo ese proceso en un lenguaje más ágil que el del texto, con una activa cámara que, haciendo **travellings** constantes, deja ver una extensa, repleta y agitada sala de redacción en la que Woodward (Robert Redford) y Bernstein (Dustin Hoffman), yendo y viniendo, fragan sus inquietantes artículos. El

2 Este fue el mote que les dio Theodore Roosevelt a los periodistas que en la época de auge de la prensa popular estadounidense, retratada en **Ciudadano Kane**, comenzaban a hacer denuncias sobre irregularidades de grandes empresas y del Estado. La traducción en español ha oscilado entre “rastrilladores de cieno”, “rastrilladores de estiércol” y hasta “los que se revuelven en la mierda”. Más información en Chillón (1999, pp. 150-152), y Barrera (2004, pp. 110-113).



espectador asiste a la puesta en escena de un momento que configura la madurez de la gran prensa tradicional estadounidense.

Además de la intención primaria por mostrar lo ocurrido en el escándalo del Watergate, allí aparece también esa clase de reporteros desconfiados del poder, meticulosos, que preservan la seguridad de sus fuentes reservando la identidad de las mismas, y que se convirtieron en paradigmas tanto del periodismo de investigación como de lo políticamente correcto en el oficio. No tiene la connotación de 'tratado de periodismo' que se le ha dado al libro (que en efecto lo es), pero Pakula, Hoffman y Redford nunca dejan que en la pantalla se opaque esta esencia.

Como anotación tangencial, es necesario agregar que el texto de Bernstein y Woodward (1984), no es exactamente una obra que descuella por sus características literarias. Se trata más bien de un documento sin intenciones estéticas

que da cuenta de un momento histórico en el periodismo occidental. Al momento de abordarlo es evidente la intención de los autores -en ningún momento criticable- de mantener la exactitud y la exhaustividad por encima del goce del lector. La película, entonces, parecería realizada como una "labor divulgadora", según la expresión que acuña Sánchez Noriega a aquellas adaptaciones que intentan "potenciar el conocimiento de una obra literaria de referencia" (Sánchez, 2000, p.52), descartando de tajo otras razones por las cuales pueda llevarse una obra (como *A sangre fría*) al cine, entre las que destaca ese autor la "recreación de mitos" y el "prestigio artístico".

Se tienen hasta ahora dos ejemplos que representan esos "estereotipos" del periodista reflejados en la pantalla: uno como sensacionalista sin escrúpulos, otro como responsable defensor de causas democráticas. Viene ahora un caso imposible de ubicar en alguno de estos polos; una variante, como dice Martini en el fragmento citado al comenzar esta reflexión.

La frialdad de Capote

A sangre fría (Richard Brooks, 1967), película basada en la novela "Non fiction novel" homónima de Truman Capote (2004), se diferencia de *Todos los hombres del Presidente* en la decisión del director por realizar lo que Sánchez Noriega denomina una adaptación como interpretación, la cual ocurre "cuando el filme se aparta notoriamente del relato literario (...) y, al mismo tiempo, es deudor suyo en aspectos esenciales" (2000, p.65). Por esta razón, a diferencia del vasto reportaje de Capote, la propuesta de Brooks recoge los elementos esenciales

para lograr una acertada película negra, independiente del libro.

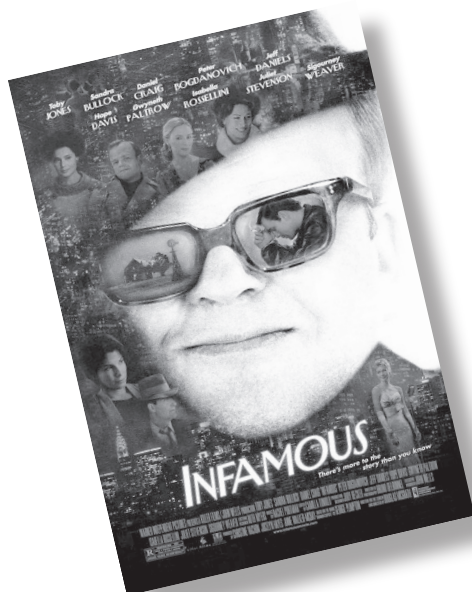
Pero hay que resaltar, dado que Capote siempre lo hizo tanto en entrevistas como en escritos³, su interés por no aparecer en la novela, objetivo que logró. Sin embargo, el director optó por incluir a un periodista en la historia, alguien que, dice Wolf, “va llevando la investigación y opera como conciencia moral de lo que se está narrando” (2001, p.109).

Así, a este personaje se le ve a lo largo de la historia involucrado, de lleno, en la investigación del asesinato, como llegó a hacerlo Capote. Formula preguntas capciosas, hace conjeturas, lanza suspicacias. Como Capote. Está en la estación de policía, en las cafeterías, en la casa de la familia asesinada. Capote. Le interesa investigar lo que el crimen conlleva más que el crimen **per se**. Igual que Capote. Pero no se trata de él. A diferencia de los demás personajes, ceñidos en estricto sentido a las personas reales, éste no lleva el nombre de quien estaría representando. Cuando aparece en pantalla se identifica como Bill Jensen y dice trabajar para la revista Weekly. (Como es sabido, Capote viajó a Holcomb como reportero del semanal The New Yorker).

Consciente de la ausencia de Capote en la novela, Brooks se da la licencia de incluir al escritor con un perfil que se acomoda más al tono y las intenciones de la película, pues dado el camino escogido, se diría más pertinente un reportero de aspecto detectivesco,

como lo es Jensen, que uno amanerado de voz aguda hasta el chillido. Así las cosas, de limitarse a esta adaptación, lo que Brooks deja ver es a ese tipo de periodista que, a diferencia de Bernstein y Woodward, la premura lo tiene sin cuidado, trabaja solo, sin una línea editorial predeterminada, pues no pertenece a un medio de comunicación en particular. Usa abrigo y no se remanga la camisa. Va por la crónica, no por la noticia. Bill Jensen, en su papel secundario, es una escasa muestra del ‘Nuevo Periodismo’ descrito por Tom Wolfe en su libro de 1977.

Pero, al menos por mera curiosidad, vale la pena explorar el caso Truman Capote en el cine de un modo más amplio, sin dejar a un lado el hito que significó la novela **A sangre fría**. Aportan en este sentido filmes como **Capote** e **Infamous** de los directores Bennet Miller (2005) y Douglas McGrath (2006), respectivamente; los dos basados en biografías del escritor de Nueva Orleans. Ambos se concentran



3 Al respecto, vale la pena leer el prefacio de “Música para camaleones (Capote, 1998), y el capítulo dedicado a “Sangre fría” en “Conversaciones íntimas con Truman Capote” (Gobel, 2004).

en explorar la forma como Capote escribió el libro, por lo cual dan cuenta de que pasó algo más de lo sugerido en la película de Brooks. Más que un complemento -que no lo son-, se trata de trabajos que pueden dialogar con la adaptación de la novela.

La cámara de nuevo pone de manifiesto lo que públicamente la obra (léase periódicos en los casos de **Ciudadano Kane** y **Todos los hombres del Presidente**) no da a conocer. El método es develado, en este caso con nombre propio. Observador implacable, tanto en *Capote* como en *Infamous* el periodista hace deducciones trascendentales a partir del más mínimo detalle. Intima con las fuentes y se le ve en la casa del sheriff, en la celda de los condenados, con un gusto marcado hacia Perry Smith, leyendo los diarios personales de las víctimas y de los verdugos. Pero también entra en juego su personalidad, que se confunde con su forma de trabajar; y siendo cínico, mentiroso, manipulador, calculador y egoísta es como logra escribir su historia.

Si **Todos los hombres del Presidente** evidenció un momento de madurez en el periodismo gringo, **Capote** e **Infamous** dejan clara una vuelta de tuerca en la que el periodista pasa a ser un individuo encaprichado con narrar con un estilo propio que haga de las historias construcciones inmunes al olvido. Ambos filmes dejan clara esa forma personal de hacer periodismo, enmarcada en los postulados de Tom Wolfe, pero sin duda con un acento propio, que persigue obsesiones personales enfocadas más en la creación de una obra que en el interés público que tradicionalmente defiende la concepción políticamente correcta del oficio. Los impedimentos éticos de otros tiempos no hacen mella en Capote,

quien no pretende ser periodista; se enfoca en ser escritor.

Este recorrido, aunque somero y restringido, permite plantear un par de conclusiones. La primera es que la cámara, al figonear en las salas de redacción, o donde quiera que se desenvuelva el reportero, pone de manifiesto el método, aquello que el espectador -también lector de periódicos y revistas- generalmente desconoce. La postura escogida por el director Welles, es crítica; Pakula es apologético; Miller y McGrath describen la crisis de un artista; Brooks no toma partido, aunque sugiere un par de cosas) refuerza esos "estereotipos ficcionales" de los que habla Martini. En estos casos serían el sensacionalista, el políticamente correcto, el pragmático, etc.

En segunda instancia, el cine ha referenciado la transformación del periodismo a lo largo del siglo XX. Al comparar las películas analizadas, es factible deducir que en la gran pantalla se han puesto en escena ciertos modelos que surgen a medida que las circunstancias permiten a los reporteros y los medios cambiar de rumbo y de proceder.

Ahora bien, quizá cada uno -cada modelo- haya imperado en una época específica, pero relativa como es la postura del realizador, seguramente no acapara todo lo que ocurre en el momento histórico que aborda. Por ejemplo, Welles pudo haber rodado un filme sobre la importante labor de los **muckrakers**, sin cambiar la época en la que se desarrolla su prestigiosa obra; Brooks, sin sonar descontextualizado, pudo valerse de un reportero de periódico que rindiera cuentas cada día.

No podría nunca afirmarse entonces que el periodista es tal cual lo retrata un filme, ni que ese reportero que se

ve es el prototipo del reportero en la época en la que se desarrolla el relato. El periodista será como lo retraten en todas las películas, pero su perfil no estará delimitado por lo que ellas muestren.

Referencias bibliográficas

- Barrera, Carlos (coord.), (2004), *Historia del Periodismo Universal*, Barcelona, Ariel.
- Bernstein, Carl y Woodward, Bob, (1984), *Todos los hombres del Presidente*, Bogotá, Oveja negra.
- Boiurdeau, Pierre, (2000), "La influencia del periodismo" en _____. (2000), *Sobre la televisión*, 3º edición, Barcelona, Anagrama.
- Capote Truman, (1988), *Música para camaleones*, Bogotá, Arango Editores.
- _____. (2004), *A sangre fría*, Bogotá, Casa Editorial El Tiempo.
- Chillón, Albert, (1999), *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Valencia, Universitat de Valencia.
- Grobel, Lawrence (2004), *Conversaciones íntimas con Truman Capote*, 2º edición, Barcelona, Anagrama.
- Martini, Stella, (2000), *Periodismo, noticia y noticiabilidad*, Bogotá, Norma.
- Sánchez, José Luis, (2000), *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós.
- Wolf, Sergio, (2001), *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*, Barcelona, Paidós.