



Universidad de Valladolid

CURSO 2013-2014

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Periodismo

**LA IMAGEN DEL PERIODISTA EN EL
CINE DE LA PRIMERA DÉCADA DEL
SIGLO XXI**

Alumno(a): Carolina Méndez Carazo

Tutor(a): Mercedes Miguel Borrás

Convocatoria: Septiembre

ÍNDICE

1. Introducción.....	3
1.1. Justificación del trabajo.....	3
1.2. Hipótesis.....	4
1.3. Metodología.....	4
1.4. Plan de trabajo.....	4
2. Marco teórico.....	6
2.1. Periodismo, periodistas e información.....	6
2.2. Cine y realidad.....	7
2.3. El cine como relato: la construcción dramática.....	8
2.4. El periodismo y el cine.....	14
3. Análisis de las películas.....	16
3.1. <i>El precio de la verdad (Shattered Glass, Billy Ray, 2003)</i>	17
3.2. <i>Las flores de Harrison (Harrison's Flowers, Élie Chouraqui, 2000)</i>	25
3.3. <i>Los idus de marzo (The Ides of March, George Clooney, 2011)</i>	32
3.4. <i>Buenas noches, y buena suerte (Good Night, and Good Luck, George Clooney, 2005)</i>	39
4. La figura del periodista a través de los filmes analizados.....	45
4.1. La figura del periodista según su forma de trabajar.....	45
4.2. La figura del periodista según su relación con la realidad.....	46
5. Conclusiones.....	47
6. Bibliografía.....	48

1. Introducción

1.1. Justificación del trabajo

El trabajo a realizar no podría haberse llevado a cabo sin la formación adquirida a lo largo de los cuatro años en el Grado de Periodismo. Todo lo aprendido en este tiempo me ha llevado a la presente investigación, que tiene como propósito acercarnos el Séptimo Arte y estudiar cómo traslada a la pantalla la profesión periodística para comprobar si se trata de una perspectiva realista o, por el contrario, idealizada.

La motivación que me ha llevado a escoger este tema es básicamente el resultado de la unión del periodismo y del cine, como dos de las grandes influencias que existen actualmente en la sociedad. Al fin y al cabo los productos que resultan de estas dos profesiones están destinados al consumo de la población.

Una de las ideas fundamentales en esta relación es que el cine influye poderosamente en la concepción de la realidad de las personas. Es por esto que me resulta especialmente interesante realizar el estudio y comprobar cómo el cine lleva a la gran pantalla la profesión periodística.

La principal finalidad de este trabajo es, como se ha mencionado anteriormente, comprobar cuál es la representación del periodista en el cine de la primera década del siglo XXI. He escogido este periodo histórico por ser el más reciente, así como por tratarse de un ámbito científico en el que no hay abundancia de estudios, tradicionalmente, se han centrado en películas clásicas, como por ejemplo, *Orson Welles. Ciudadano Kane. Estudio crítico* (Antonia del Rey Reguillo, 2002)¹; y resulta interesante realizar una aproximación al tema. Por ello, en este trabajo ha de estar presente el análisis de películas más cercanas en el tiempo, de ahí la elección de los filmes pertenecientes a la primera década del siglo XXI.

Las fuentes que se han consultado antes y durante la realización del presente estudio han sido fundamentalmente dos: documentales y audiovisuales. En el caso de las primeras, se ha acudido a autores de referencia en materia de teorías del periodismo, como J. L. Martínez Albertos (*La noticia y los comunicadores públicos*, 1978), y del cine, A. Bazin (*¿Qué es el cine?*, 1959), con el objetivo de establecer un marco teórico que englobe los diferentes aspectos a tratar. Sobre las fuentes audiovisuales, se han visionado en varias ocasiones los cuatro largometrajes que conforman la parte central de este trabajo: *El precio de la verdad* (*Shattered Glass*, Billy Ray, 2003), *Las flores de Harrison* (*Harrison's Flowers*, Élie Chouraqui, 2000), *Los*

¹ Disponible en: http://www.academia.edu/6212366/Orson_Welles._Ciudadano_Kane._Estudio_critico

Idus de marzo (*The Ides of March*, George Clooney, 2011) y *Buenas noches, y buena suerte* (*Good Night, and Good Luck*, George Clooney, 2005).

1.2. Hipótesis

La principal hipótesis que se plantea en este trabajo de investigación es que la imagen del periodista que aparece reflejado en el cine de los últimos años muestra una visión estereotipada de la profesión. Para ello, hay varias preguntas de investigación que cabría plantearse: ¿cuál es el estereotipo del periodista? y ¿cómo aparece este representado en el cine?

1.3. Metodología

El trabajo a realizar se centra en la relación entre el periodismo y el cine, por ello, esta investigación presenta un carácter interdisciplinar, dentro del cual se usarán varias técnicas metodológicas. Para el marco teórico se consultarán estudios de autores de referencia en el ámbito del periodismo, como Lorenzo Gomis (*Teoría de los géneros periodísticos*, 2008); y en el del cine, entre ellos, Syd Field (*El manual del guionista: Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*, 1995).

La parte central del estudio se sustenta en un análisis de contenido de los cuatro filmes que son objeto de la investigación. Para efectuar el análisis se ha elaborado una ficha creada específicamente para este trabajo en la que se han tenido en cuenta varios aspectos, siempre enfocados a establecer criterios valorativos sobre la figura del periodista en el cine.

La ficha está constituida por los siguientes epígrafes: I. Ficha técnica y artística y presentación del film; II. Sinopsis; III. Temas; IV. Estructura de la película; V. Tramas narrativas; VI. Personajes; y, VII. Los modelos de periodista en el largometraje.

1.4. Plan de trabajo

El presente estudio se estructura en cinco partes. La primera la constituye esta introducción, en la que se exponen la justificación del trabajo, la hipótesis, la metodología y el plan de trabajo a llevar a cabo.

La segunda de ellas está basada en la exposición de un marco teórico donde se muestren las claves que forman las bases teóricas del periodismo y del cine. El objetivo de este análisis previo es realizar una fundamentación científica sobre la que poder sustentar tanto el estudio de las cuatro películas que forman parte del trabajo como las conclusiones que se obtengan de él.

En cuanto a la tercera parte, estará dedicada al análisis pormenorizado de cada película, en el que se incluirá una ficha técnica, una sinopsis, el estudio de los personajes, las tramas narrativas y los temas, además de otros elementos que resulten de relevancia. La investigación central para tratar de demostrar la hipótesis va a estar basada en un análisis de contenido. En este caso, el análisis se centrará en el

estudio de las cuatro películas seleccionadas: *Las flores de Harrison* (*Harrison's Flowers*, Élie Chouraqui, 2000), *El precio de la verdad* (*Shattered Glass*, Billy Ray, 2003), *Buenas noches, y buena suerte* (*Good Night, and Good Luck*, George Clooney, 2005) y *Los idus de marzo* (*The Ides of March*, George Clooney, 2011). La elección de estas viene motivada por la valoración de diversos criterios: su temática, los personajes que aparecen en ellas, el año en el que fueron estrenadas,...

El cuarto de los apartados estará basado en los modelos de representación de los periodistas en el cine de la última década que habrán surgido después de analizar los diferentes largometrajes. Para ello, se tomarán como referencia los estudios sobre modelos tradicionales del periodista en el cine.

El apartado final estará centrado en comprobar si la hipótesis inicial de este trabajo de investigación es verdadera o no y justificarlo. De esta forma, se extraerán una serie de conclusiones que darán respuesta a las preguntas de investigación planteadas al comienzo de este estudio.

2. Marco teórico

Para llevar a cabo el presente trabajo de investigación es necesario establecer un marco teórico en el que sentar las bases que sustenten el estudio que nos ocupa. Si el objetivo de este trabajo es averiguar cuál es la figura del periodista que aparece representada en los largometrajes escogidos, habrá que ver, en primer lugar, qué es el periodismo y cómo forma parte de la realidad. A continuación, será necesario analizar cómo se representa todo ello en el cine, ya que es una disciplina que traslada la realidad y se la muestra al espectador. De esta forma, el estudio concreto de los periodistas en el Séptimo Arte tendrá un sustento teórico.

Dentro de este apartado se analizarán otros aspectos relacionados con el periodismo y el cine. Entre ellos, se desarrollará la definición de periodismo y la figura del periodista, la construcción dramática de los largometrajes (concepto de guion y su estructura, clasificación de los personajes que pueden aparecer en un largometraje,...). Por último, se recogerá la tipología de periodistas que suelen representarse en el cine.

2.1. Periodismo, periodistas e información

El primer punto necesario para realizar una pequeña aproximación al periodismo es definir qué es esta profesión. La Real Academia Española (RAE) señala que el periodismo es la "captación y tratamiento, escrito, oral, visual o gráfico, de la información en cualquiera de sus formas y variedades" (2001). El teórico Lorenzo Gomis apunta que el periodismo es "un método para interpretar lo que pasa y saber qué se puede hacer. Es un método de interpretación sucesiva de la realidad social" (Gomis, 2008:71).

En el estudio que nos ocupa se analizará la figura del periodista en el cine, por ello, es necesario saber a qué se dedica un profesional de la información. El periodista Ignacio Ramonet comenta que analizando la palabra "periodista", cabría decir que es un "analista del día" (Ramonet, 1999). Junto a esa definición estrictamente lingüística, este autor va un paso más allá y asegura que, en los últimos tiempos, la instantaneidad ha cobrado mayor relevancia en el día a día del periodismo. Ramonet propone como nuevo término para designar al periodista la palabra "instantanéista", pero reconoce que los profesionales todavía no saben analizar el instante. Por ello, apunta que "no hay análisis, ya que no hay distancia. Al final, el periodista tiene cada vez mayor tendencia a convertirse en un simple vehículo" (Ramonet, 1999).

El autor realiza también una interesante reflexión sobre los valores en alza dentro del mundo de la información, tales como esa instantaneidad a la que se refería anteriormente o la masificación, en detrimento de otros valores tan importantes como los criterios de la verdad. Aunque señala que aún hay periodistas que hacen bien su trabajo y que en el sistema se dan a conocer realidades que se producen a nuestro

alrededor, sentencia que "la información se ha convertido ante todo en una mercancía" (Ramonet, 1999).

Otro de los teóricos clásicos que se han ocupado de los fundamentos del periodismo es José Luis Martínez Albertos, quien define la profesión y los profesionales que se dedican a ella centrándose en su finalidad, que es "transmitir datos e ideas de interés general a través del periódico o de cualquier otro medio de comunicación de masas" (Martínez Albertos, 1978:123).

2.2. Cine y realidad

La descripción de la realidad en el arte ha sido una de las grandes preocupaciones de pensadores y artistas a lo largo de la Historia. Ángel Quintana, en su obra *Fábulas de lo visible* (2003), introduce un debate sobre el realismo y se cuestiona cómo los sistemas de representación de una cultura determinan su concepción de la realidad. Asegura que tanto en pintura como en literatura la representación de la realidad está determinada por una serie de convenciones que caracterizan los modelos de imitación de cada cultura y periodo histórico (Quintana, 2003). Apunta también que las leyes culturales de cada época tienden a imponer formas de construir la realidad.

Para el filólogo y crítico literario alemán Erich Auerbach, la realidad está condicionada por la relación que el artista tiene con su entorno y por la forma en que este intenta plasmarla en su obra (Auerbach, 1950). Por el contrario, para el historiador de arte británico Ernst Gombrich, la representación de la realidad depende de cómo el artista selecciona y ordena la realidad dentro de un universo simbólico (Gombrich, 1960).

También son claves las teorías de otros dos autores, el dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht y el filósofo marxista Georg Lukács. De ellos cabe destacar el enfrentamiento que mantenían con respecto a su forma de ver la inscripción de la realidad en el arte. Mientras que para Lukács (1977) el realismo constituye una forma artística que permite reproducir la esencia histórica objetiva, Brecht apunta que el arte es algo más que un reflejo, ya que debe criticar y negar la realidad existente para ir más allá del reconocimiento cotidiano y cree en un realismo crítico.

Quintana (2003) apunta que al abordar el realismo en el cine se plantea una dicotomía entre:

- Transparencia de la representación. Se refiere al cine clásico y cómo en él se trataba de borrar las huellas del proceso.
- Transparencia de lo representado. Se produce un respeto por la naturaleza del mundo y se prima el referente.

Como consecuencia de estas dos concepciones de cómo debe representarse la realidad en el cine, Quintana (2003) aborda dos modelos diferentes: un modelo basado en la transparencia de la representación y un modelo en el que la transparencia formal se pone al servicio de la revalorización del mundo.

Es en este punto donde se puede concretar el cine dentro del amplio abanico de formas artísticas. En el siglo XX, surgieron una serie de corrientes en relación al cine y la manera en que se representaba la realidad en este. Aparecen figuras como la de Sergei M. Eisenstein o Dziga Vertov, entre los que surgieron diferentes disputas en la manera que tenían ambos de entender el cine y cómo este debía plasmar la realidad.

Uno de los grandes autores sobre realismo es el crítico de cine y teórico francés André Bazin, quien en su obra *¿Qué es el cine?* (1959), apunta que el cine es índice (señala) y también es icono (simboliza). Asegura que el problema aparece debido a que "su esencia es ser huella, certifica la realidad (...) pero la realidad en la que se sustenta el mundo no es empírica, la cámara está condicionada por la intencionalidad del sujeto" (Bazin, 1959).

La esencia del cine, en la que se encuentra la realidad, está condicionada por dos factores: la poética del cine y la libertad creadora, sentencia Mercedes Miguel (2014). Por otro lado, es evidente que las nuevas tecnologías han supuesto un gran cambio en la forma de inscripción de la realidad en el arte y, por tanto, también en el cine. Ángel Quintana (2003) habla de un replanteamiento de la esencia del Séptimo Arte y señala que el cine realista busca ahora un discurso artístico en el que se produzca un encuentro entre el mundo, las distintas imágenes y las relaciones establecidas entre las personas y las cosas.

2.3. El cine como relato: la construcción dramática

El cine y la literatura son dos formas artísticas que han ido estrechamente unidas. Al fin y al cabo, lo que se hace en los largometrajes es narrar una historia. La narración, apuntan los autores Aumont, Bergara, Marie y Vernet, consiste en "relatar un acontecimiento, real o imaginario mediante una serie de artificios que lo sustituyen significativamente" (Aumont, Bergara, Marie y Vernet, 1985:92). Señala que el cine narrativo es el dominante, a nivel de consumo, y que no tiene que ser obligatoriamente narrativo-representativo, ya que utiliza otros elementos cinematográficos como los fundidos en negro (Aumont, Bergara, Marie y Vernet, 1985).

El propósito central de las obras cinematográficas y literarias es contar historias. La ficción se estructura por medio de una trama narrativa que aparece organizada en capítulos o secuencias que focalizan la atención a través de unos personajes o un narrador. El objetivo es trasladar al lector o al espectador a un espacio y tiempo imaginarios (Miguel Borrás, 2005).

2.3.1. Elementos que intervienen en la construcción del relato

"El relato es la representación de la acción en tanto en cuanto esta es transmitida narrativamente" (García Landa, 1998:19). Landa hace hincapié en los conceptos de relato y de acción y señala que ambos proceden de la *Poética* de Aristóteles, en la que aparecen por primera vez estudios del argumento como uno de los elementos que constituyen una obra. En ese estudio, Aristóteles distinguía entre tres conceptos: *praxis*, *mythos* y *poiema*, que García Landa (1998) relaciona con la acción, el relato y el discurso. Las definiciones de Aristóteles han servido de punto de partida para posteriores estudios sobre el relato.

Aumont y Marie (1990) destacan otros dos conceptos en la construcción del relato: las nociones de tema y contenido. Apuntan que el concepto de tema "goza de una sólida existencia institucional" (Aumont y Marie, 1990:130) y señalan que ha sido objeto de diversos trabajos universitarios como tesis o tesinas doctorales. Para estos teóricos el tema sería aquel aspecto del que habla el film que se está analizando. Por su parte, la noción de contenido "debe siempre precisarse con mucho cuidado" (Aumont y Marie, 1990:131). Apuntan estos autores que el contenido va siempre en relación con la forma del largometraje y que no podrá analizarse lo primero sin tener en cuenta lo segundo.

En 1928, Vladimir Propp publicó uno de los textos canónicos en el estudio del relato: *Morfología del cuento*. En este libro desarrolla una teoría basada en el análisis de cien cuentos populares. Propp llegó a la conclusión de que todos ellos respondían a una serie de estructuras recurrentes que se repetían. Este análisis sirve como base para diferentes teorías sobre el estudio de otros relatos y también para estructurar la narración en los largometrajes.

Propp (1928) divide la historia en unas unidades básicas a las que da el nombre de funciones. En total, llega a distinguir hasta treinta y una funciones, sin contar otras de carácter auxiliar que hacen que la historia avance. Como método de unión entre esas funciones, el teórico establece el concepto de esferas de acción, cada una de ellas relacionadas con un personaje. En la estructura del cuento de Propp hay siete esferas de acción:

El agresor, el donante, el auxiliar, la princesa o el personaje al que se busca, el mandatario, el héroe y el falso héroe.

Por su parte, el teórico Greimas (1987), tomando como referencia el estudio de Propp, crea el término actante para designar a los personajes que intervienen en los distintos relatos de narrativa y teatro. De la misma forma, estos pueden aplicarse al cine. Este autor distingue seis actantes posibles:

- El sujeto es el protagonista del relato en torno al cual se organiza la búsqueda de un objeto que quiere conseguir.
- El objeto se refiere a aquello que el sujeto busca. Puede tratarse de un objeto u otro personaje de la historia.
- El destinador lo constituye cualquier personaje que ejerce una influencia y actúa como motor de las acciones que ocurren en el relato. Su importancia será mayor o menor dependiendo de los personajes a los que afecte o del momento de la historia en el que aparezca.
- El destinatario es aquel personaje que se beneficia de la acción mediante la obtención del objeto anhelado. Puede coincidir con el protagonista pero no es necesario que ocurra.
- El ayudante lo forma un personaje u otros elementos que ayudan a la consecución del objeto.
- El oponente es aquel que constituye un obstáculo que impide la obtención del objeto. Al igual que en el caso del ayudante, puede ser un personaje u otros elementos del relato.

Aumont y Marie (1990) coinciden en señalar que cualquier relato puede describirse por los términos señalados por Greimas (1987) en su estudio. A pesar de ello, "en la práctica, es muy raro que un solo y único esquema actancial pueda representar la totalidad de un relato. Cuando este último es un poco largo y complejo, sólo puede describirse mediante *varios* esquemas" (Aumont y Marie, 1990:144).

2.3.2. Definición de guion y estructura dramática

El guion constituye la base, el sustento del cine; es el punto en torno al cual se desarrolla la historia de una película y el que define su estructura. El guion, señala Field, es "una historia contada en imágenes, en diálogos y descripciones, y situada en un contexto de la estructura dramática" (Field, 1995:23). Esta estructura del guion viene definida por el teórico Robert McKee como "una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo" (McKee, 2002:53).

Lo que tienen en común las historias que aparecen en los largometrajes es que, siguiendo el esquema clásico, existe un principio, un medio y un final. Para el autor Field cada una de esas partes de la historia está relacionada con los actos en los que se divide un largometraje.

El Acto I, correspondiente con el principio de la historia, muestra el planteamiento de la película y se prolonga hasta el primer *plot point*, es decir, un punto de giro, "un incidente, episodio o acontecimiento que se 'engancha' a la acción y la hace tomar otra

dirección (...) puede ser cualquier cosa: un plano, unas palabras, una escena, una secuencia, una acción, cualquier cosa que haga avanzar la historia" (Field, 1995:24). En este primer acto se presentan a los personajes principales del largometraje, se crea la situación en la que se mueve la historia y se establece una necesidad dramática de inicio a la que se dará resolución al final del film.

El Acto II es un bloque que comprende la confrontación de la historia y va desde ese primer *plot point* hasta un segundo *plot point*. En este acto, el protagonista hace frente a obstáculos que deberá resolver si quiere lograr su necesidad dramática. Se trata de la progresión y desarrollo de la trama principal y secundarias.

El Acto III está dedicado a la resolución del conflicto planteado: el protagonista vive o muere, triunfa o fracasa,... En este último tramo del film, el personaje principal alcanza su objetivo o no lo hace, en definitiva, se resuelve su necesidad dramática. Se inicia con ese último punto de giro y se extiende hasta el final del largometraje.

2.3.3. El personaje: tipología y funciones

"El drama es conflicto; sin conflicto no hay acción; sin acción no hay personaje; sin personaje no hay historia, y sin historia no hay guión" (Field, 1995:24). El personaje, como decía Aristóteles en su *Poética*, es el motor de las acciones que se desarrollan en un relato.

La Real Academia Española (RAE), en su segunda acepción, define al personaje como "cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc., que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica" (2001).

Es necesario realizar una descripción más detallada de los personajes que aparecen, ya que son los periodistas que en último término son objeto de este estudio. Siguiendo las huellas de Propp, que dividía su análisis del cuento en distintas esferas de acción para relacionarlas con cada uno de los personajes, Pérez Rufí (2005) define al personaje como una unidad psicológica y de acción que actúa como una categoría narrativa dentro de la historia. A este respecto, el teórico también señala que el personaje se conforma a través de unos rasgos que lo definen. Tomamos como referencia los estudios de varios autores para hablar de los diferentes tipos de personajes.

El **protagonista** es el "sujeto principal de la narración" (Pérez Rufí, 2009:45). Para este autor, las funciones que se le atribuyen al protagonista de un largometraje son seis: a) focaliza el relato; b) organiza el relato; c) es el personaje sobre el que se aporta mayor cantidad de información; d) es autónomo; e) posee funciones exclusivas; y f) suele ser el personaje con el que se identifica el espectador.

El **antagonista** es "aquel que seguiría una lógica contrapuesta" (Pérez Rufí, 2014:160). Señala que se trata de alguien con el que el protagonista tiene una

incompatibilidad de objetivos. El teórico Moritz añade que el antagonista "es fundamental para la articulación de una historia" (Moritz, 2001:15). Pérez Rufí también apunta que no siempre tiene por qué tratarse de una persona. El antagonista puede ser un colectivo o incluso el entorno en el que se desarrolla la historia narrada en el largometraje (Pérez Rufí, 2009).

Generalmente, en todos los filmes existe una dicotomía protagonista/antagonista. Pero, ¿cómo se distingue a cada uno de ellos? La clasificación del personaje de una película como protagonista o antagonista "vendría determinada por el sistema de valores defendido por el personaje antes que por su peso en el relato" (Pérez Rufí, 2009:277).

Además de las figuras del protagonista y del antagonista, también en los largometrajes aparecen una serie de personajes secundarios. El personaje **catalizador** es el que lleva a cabo la acción o crea conflicto con los personajes. En definitiva, son aquellos que impulsan o motivan las acciones del protagonista. También forma parte de los personajes secundarios el personaje **confidente**, que es "un rol de apoyo que se inscribe dentro de la vida personal del héroe" (Pérez Rufí, 2009:192). Su presencia, comenta este teórico, está determinada por el género cinematográfico al que pertenece el film, por las necesidades dramáticas de la historia y por la información que intercambia verbalmente con el protagonista necesaria para que la trama avance. La principal función del personaje confidente en la historia es que, gracias a él, el protagonista "puede hacer explícitas sus motivaciones e intenciones de actuación" (Pérez Rufí, 2009:195).

2.3.4. Acciones y conflicto del personaje

Fernández Díez (1996) diferencia cuatro acciones que llevan a cabo los personajes en un relato:

- La acción interna, aquella que constituyen los pensamientos y sentimientos de los personajes. Es aquí donde hay una mayor carga dramática.
- La acción externa, es decir, cómo actúa el personaje físicamente, bien por sus posturas, gestos o expresiones.
- La acción lateral, aquella que se produce en el lugar donde se desarrolla la acción que lleva a cabo el personaje.
- La acción latente, que es la que ocurre fuera de la pantalla. No se refleja en ella pero el espectador es consciente de que se está produciendo mientras ve la escena.

Linda Seger (1999) define el conflicto como el origen de la motivación de un personaje a la hora de actuar en un relato y lo divide en cinco tipos:

- El conflicto interior se produce cuando el personaje no se muestra seguro de sí mismo, ni de sus acciones u objetivos.
- El conflicto de relación se refiere a las metas excluyentes entre el protagonista y el antagonista.
- El conflicto social es aquel que ocurre entre una persona y un grupo.
- El conflicto de situación se produce cuando los personajes se ven obligados a superar situaciones de vida o muerte.
- El conflicto cósmico, que se plantea en el enfrentamiento entre una persona y Dios, el diablo o un ser invisible.

Fernández Díez (1996) habla de motivación, acción, meta y conflicto como elementos relacionados con el personaje de un relato. La forma de actuar de un personaje estará derivada de una motivación que proviene de su personalidad, de su forma de pensar, de las experiencias que haya vivido, etc. Señala Fernández Díez que es necesario que la acción vaya precedida por una motivación inmediata que esté provocada por un suceso detonante y apunta que este tipo de motivaciones inmediatas suelen conectar mejor con el espectador.

Para Macías (2003), el personaje debe tener un objetivo y unas motivaciones que estén relacionadas con la historia y esta ha de construirse en torno a un personaje central o una pareja. Los personajes evolucionarán dentro de un contexto (familiar, social, histórico,...) y deben revelarse al espectador por medio de lo que parecen, hacen o dicen, es decir, por sus acciones. Menciona este autor que cada personaje tiene unas necesidades, un comportamiento y una forma de reaccionar ante las adversidades. Además, tiene una meta, que es la que marca el objetivo y que le provoca un conflicto porque le exige una motivación que implique realizar unas acciones para conseguir ese objetivo último.

Todo personaje, tiene unos elementos que lo hacen evolucionar, apunta Macías (2003):

- La motivación, es decir, los detonantes que provocan que el argumento avance. Puede ser física, de situación o de diálogo y tiene que estar bien definida.
- La acción, lo que el personaje hace para lograr su objetivo.
- El fin u objetivo, aquello que impulsa al personaje hacia el clímax del relato, momento en el que este conseguirá lo que persigue.

2.4. El periodismo y el cine

Una vez establecido un marco general sobre periodismo, por un lado, y cine, por otro, es necesario conectar ambos conceptos.

2.4.1. Los periodistas en el cine

El cine es una disciplina que se ha preocupado de mostrar la figura del periodista de diferentes formas. Desde largometrajes clásicos como *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) o *El gran carnaval* (*Ace in the Hole*, Billy Wilder, 1951) hasta ejemplos más recientes como *Buenas noches, y buena suerte* (*Good night, and good luck*, George Clooney, 2005), que será objeto de estudio en el presente trabajo.

Mera Fernández señala tres tipos de profesionales de la información que aparecen representados tradicionalmente en los largometrajes: periodistas reales, periodistas de ficción con referencias a la realidad y periodistas imaginados (Mera Fernández, 2008).

Los periodistas reales son aquellos profesionales de la información que han sido llevados a la gran pantalla tal y como fueron en la realidad. Todos estos periodistas están íntimamente relacionados con la idea de responsabilidad, entendida como una función de "facilitar a la sociedad la información que ésta necesita para poder conocer (entender) la realidad que le rodea y tomar así las decisiones más adecuadas" (Mera Fernández, 2008:509).

Argumenta esta autora que las películas en las que se representan a periodistas reales es muy importante la imagen que se transmite de los profesionales, ya que "tiene un efecto importante en un público que, además, sabe que las historias que cuentan son reales" (Mera Fernández, 2008:510).

De los periodistas de ficción con referencias a la realidad "no interesa reflejar lo que ha sucedido sino partir de un aspecto interesante de ese hecho real para imaginar situaciones similares protagonizadas por periodistas de ficción" (Mera Fernández, 2008:514).

Este tipo de películas están relacionadas con la responsabilidad del periodista, bajo la cual el profesional de la información debe buscar la verdad que es beneficiosa para la sociedad y hacerla pública. Por el contrario, "cuando una verdad no tiene consecuencias significativas en la comunidad -y con más razón todavía cuando, encima, hace daño a alguien- no merece ser difundida" (Mera Fernández, 2008:519).

Los periodistas imaginados en largometrajes que difunden una historia de igual forma inventada. En este tipo de filmes, comenta la autora, suelen transmitirse críticas tanto a la profesión periodística como a la sociedad que es consumidora directa de esa información (Mera Fernández, 2008).

Existen también otras clasificaciones con más categorías como, por ejemplo, la del periodista Laviana (1996). Este autor establece una clasificación en la que llega a distinguir hasta trece categorías de periodistas en el cine:

El magnate de los medios, el director, el redactor jefe, el periodista político, el enviado especial, el reportero amarillo, el periodista comprometido, el crítico y columnista, el reportero de sucesos, el periodista de sociedad, el cronista deportivo, el fotógrafo y los otros chicos de la prensa, de quienes Laviana apunta que son "una legión de abejas obreras, de ratas de redacción, que trabajan sin cesar para que esas estrellas puedan triunfar" (Laviana, 1996:349).

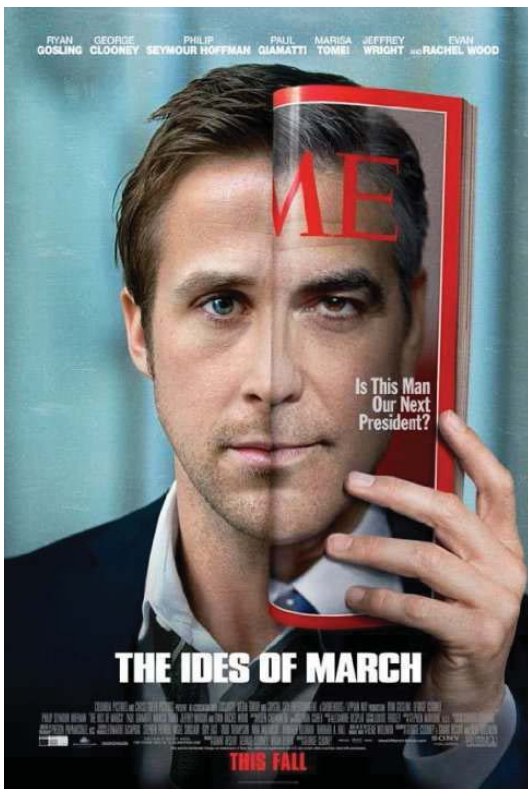
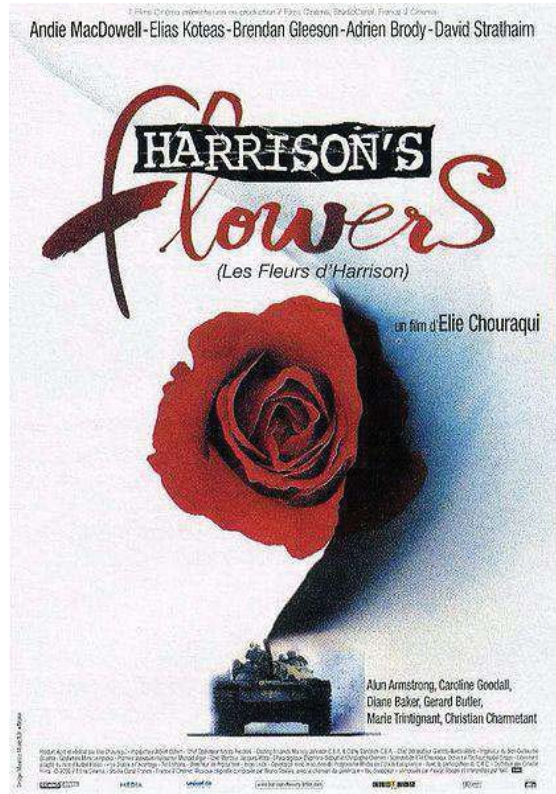
Por su parte, Requeijo Rey (2010) se basa en otros teóricos como Valbuena (1997) o Saltzman (2002), para establecer clasificaciones de los tipos de periodistas que aparecen en el cine. Señala seis modelos que dividen a los profesionales de la información en los largometrajes en dos o tres categorías:

-Periodista grato y punitivo; periodista de revelación o exclusiva y manager periodístico; periodista participante y neutral; periodista profesor y abogado; periodista sabueso y misionero; y, periodista intérprete, divulgador y adversario.

Revisa en su estudio otros modelos de clasificación y apunta que "todos incluyen una visión heroica de la profesión: el periodista que lucha contra la injusticia o la corrupción de las instituciones" (Requeijo Rey, 2010:4). Comenta también que en el cine, como antítesis de este, se encontraría el traidor a la profesión o villano, aquel que "utiliza su poder para su propio beneficio personal" (Requeijo Rey, 2010:4). La autora se basa en esto para dar un paso más y concretar que en ambos modelos el periodismo se entiende como un cuarto poder y mientras que en el primero se da una visión positiva, en el segundo, aparece la negativa.

Concluye Requeijo Rey que los periodistas en el cine a veces aparecen representados de formas extremas que "van desde una idea exageradamente perfecta del profesional de la información hasta otra extremadamente crítica" (Requeijo Rey, 2010:4), aunque también señala que hay matices. "En el fondo, lo que muestran es el sentir de la sociedad respecto a los medios de comunicación. Los medios son ya no sólo los mediadores entre el ser humano y la realidad sino los creadores de esta realidad" (Requeijo Rey, 2010:4), sentencia la autora.

3. Análisis de las películas



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

I. Ficha técnica y artística y presentación del film²

DATOS GENERALES	
Título original	<i>Shattered Glass</i>
Título en España	<i>El precio de la verdad</i>
Año	2003
Duración	94 minutos
País	Estados Unidos
Dirección	Billy Ray
Guion	Buzz Bissinger y Billy Ray
Música	Mychael Danna
Dirección de fotografía	Mandy Walker
Montaje	Jeffrey Ford
Fecha y lugar de presentación	10 agosto 2003 (Toronto International Film Festival, Canadá)
REPARTO	
ACTOR	PERSONAJE
Hayden Christensen	Stephen Glass
Peter Sarsgaard	Charles 'Chuck' Lane
Chloë Sevigny	Caitlin Avey
Rosario Dawson	Andy Fox
Melanie Lynskey	Amy Brand
Hank Azaria	Michael Kelly
Steve Zahn	Adam Penenberg

Basada en hechos reales, cuenta la historia de Stephen Glass, un joven periodista de la revista *The New Republic* de Washington (EE.UU.) con una gran proyección profesional. El problema con el que se encuentra es que unos periodistas de otra publicación investigan la veracidad de uno de sus artículos. Al final se descubre que muchas de las historias que publica y que tanto gustan entre los lectores son inventadas. De ello, surge un conflicto ético en su ejercicio como periodista que le costará su puesto de trabajo.

² Fuente de información: IMDb.com

Las productoras que han realizado este largometraje son cuatro compañías: Lions Gate Films, Cruise/Wagner Productions, Baumgarten Merims Productions y en asociación con Forest Park Pictures y contaron con un presupuesto en torno a los seis millones de dólares. Se rodó en cuatro localizaciones, situadas en Los Ángeles (EE.UU.), Montreal (Canadá), Bethesda (EE.UU.) y Washington (EE.UU.).

II. Sinopsis

Stephen Glass (Hayden Christensen) es un joven periodista que trabaja para la revista *The New Republic* de Washington, en Estados Unidos. De su labor como reportero destaca la capacidad que tiene para narrar historias que emocionen a los lectores. Su carrera se trunca cuando unos periodistas de la revista *Forbes* de Nueva York empiezan a investigar hasta qué punto una de las historias que firma Glass, "Hack heaven" ("El paraíso del hacker"), es real. El director de *The New Republic*, Chuck Lane (Peter Sarsgaard) acaba descubriendo que, en efecto, la historia que firmaba Glass era una invención. Cuando Lane empieza a tirar del hilo y repasa los anteriores artículos del mismo periodista descubre que "El paraíso del hacker" no era el único ficticio. Finalmente, *The New Republic* reconoce en una disculpa a los lectores que 27 de los 41 artículos que había escrito Glass eran parcial o totalmente inventados.

III. Temas

El contexto profesional en el que se desarrolla la película es el del periodismo. Dentro de este ámbito, el film se centra en un tema que se deriva del propio trabajo periodístico y es el de la ética profesional. ¿Hasta qué punto un periodista está dispuesto a abandonar su ética para lograr el objetivo de captar o mantener a los lectores?

Lo interesante del presente largometraje es que aborda el tema desde diferentes perspectivas, tanto desde la del periodista que cumple con su profesión de una manera responsable como desde la del que parece no tener un código moral o ético con respecto a su trabajo. De hecho, presenta al que no cumple con su ética profesional en el rol de protagonista, que es con quien el espectador se va a identificar, lo que genera un conflicto en la mente del público.

Este tema, introducido por la trama secundaria, no abandona en ningún momento la línea argumental de la película y aparece reflejada en primera persona en la figura de Stephen Glass.

IV. Estructura de la película

o ACTO I

Contexto dramático (planteamiento): El periodista Stephen Glass trabaja para la revista *The New Republic*. Es un profesional que tiene éxito con los artículos que

escribe, ya que gustan tanto a los lectores como entre sus compañeros de redacción. Se produce un relevo en la dirección de la revista, Michael Kelly deja de estar al mando de la publicación y la responsabilidad la toma otro de los miembros de la redacción, Chuck Lane.

Necesidad dramática del personaje: Stephen Glass necesita la respuesta positiva del público hacia sus artículos, así como el apoyo de sus compañeros y del director de la revista para poder seguir ejerciendo como periodista.

Conflicto: El protagonista es consciente de que algunos de los artículos que ha redactado son falsos y tiene miedo de que se descubra el engaño.

PRIMER PUNTO DE GIRO: Los periodistas de la revista *Forbes* de Nueva York empiezan a investigar la veracidad de uno de los artículos de Glass, “El paraíso del hacker” y averiguan que puede no ser verídico.

o ACTO II

Contexto dramático (confrontación): El ambiente en la redacción de la revista pasa a ser más hostil, sobre todo, de cara a ese cambio en la dirección de la publicación. De forma paralela, los redactores de la revista *Forbes* de Nueva York siguen investigando el artículo. En este tramo, se unirá a ellos Chuck Lane, que empieza a dudar del protagonista.

Necesidad dramática del personaje: Glass se ve obligado a defenderse de las acusaciones de Lane y de los redactores de *Forbes* sobre la falsedad o veracidad de sus textos.

Trama secundaria: Una conversación entre Stephen Glass y Michael Kelly le revela al espectador el conflicto del protagonista, quien reconoce implícitamente que algunos de sus artículos son falsos.

SEGUNDO PUNTO DE GIRO: Chuck Lane descubre que el artículo de Glass es falso.

o ACTO III

Contexto dramático (resolución): El director de *The New Republic* comienza a leer los anteriores artículos escritos por el protagonista y se da cuenta de que varios de ellos también son inventados. Lane despide a Glass.

Necesidad dramática del personaje: Stephen Glass ya no puede hacer nada para recuperar su trabajo. No ha logrado el objetivo que se había planteado al comienzo del largometraje.

Final: El protagonista se enfrenta legalmente a las acusaciones ante un tribunal, aunque sabe que son verdaderas.

V. Tramas narrativas

La trama principal de *El precio de la verdad* sigue el trabajo de Stephen Glass en la revista *The New Republic* y es la que nos conduce a la acción principal de la película. Junto a esta hay una trama secundaria que muestra la historia de Glass hablando frente a una clase del instituto en el que estudió. Cabe destacar que la trama principal está enmarcada por esa trama secundaria en la que Glass cuenta su historia en un aula.

Esta trama secundaria está dividida en varias escenas que aparecen intercaladas dentro del relato principal, desde el inicio hasta el fin de la película, y que conduce al tema: el conflicto ético entre el ideal de periodista y el trabajo que lleva a cabo Glass en realidad. En todas las escenas de esta trama secundaria se repite la acción, Stephen Glass habla frente a una clase de instituto.

Lo interesante de esta parte del film es que, cuando la retoman ya al final del largometraje, los estudiantes de la clase han desaparecido y se muestra el aula de instituto vacía. Por otro lado, la profesora que tan orgullosa se mostraba de haber sido mentora (e incluso "musa periodística"³, como menciona ella misma) de Glass tampoco se encuentra ya en la clase.

Al final de esta última escena de la trama secundaria, el protagonista cierra los ojos para abrirlos en la trama principal, lo que deja al espectador con la duda de que la clase se haya producido realmente alguna vez. Dada la condición de Glass para inventar historias no es extraño que los espectadores puedan llegar a pensar incluso que ese tramo del relato se puede tratar también de una invención del protagonista.

VI. Personajes

o **El protagonista: Stephen Glass**

Stephen Glass es la persona en torno a la cual gira todo el largometraje. El personaje que lleva a la ficción el actor Hayden Christensen es un periodista que busca en su entorno historias o hechos que conmuevan a las personas. Con ese objetivo inicial, recoge información, la adorna con impresiones propias e incluso se la inventa parcialmente en muchos de los casos, para acabar redactando los artículos que más adelante publicará en la revista *The New Republic*.

Glass se ve a sí mismo como el modelo ideal de periodista: se refiere en varias ocasiones a la responsabilidad que tienen estos profesionales hacia los lectores, recrimina a alguno de sus compañeros la búsqueda de fuentes informativas de poca calidad, etc.

³ *El precio de la verdad* (*Shattered Glass*, Billy Ray, 2003) (Minutado: 0:03:20)

Sin embargo, la realidad en su actuación como periodista es bastante diferente. Stephen Glass se inventó varias de las historias que publicó en esa revista. Bien es cierto que lo hacía cuidando hasta el más mínimo detalle de cada una de ellas, pero no dejaban de ser ficción cuando las hacía pasar por verdaderas. Resulta cuanto menos paradójico que la representación mental que tiene Glass sobre sí mismo esté tan alejada de la realidad de su trabajo.

- **Los antagonistas: Chuck Lane y Adam Penenberg**

Si buscamos los obstáculos que encuentra Glass en su camino para conseguir su necesidad dramática, es decir, su objetivo de tener un público fiel que se entretenga leyendo sus artículos, llegamos a la figura del antagonista. En el caso de *El precio de la verdad*, este papel aparece desdoblado en dos personajes.

Los antagonistas son Charles 'Chuck' Lane (Peter Sarsgaard), el director de *The New Republic*, en el momento de la publicación del artículo "El paraíso del hacker" y Adam Penenberg (Steve Zahn), director de la revista *Forbes* en Nueva York, quien más adelante firma un artículo relatando la investigación que hubo detrás del descubrimiento de la invención de Glass.

Lane llega a la dirección de la revista después del despido de Michael Kelly (Hank Azaria), el anterior director de la publicación, al que todos los miembros de la redacción, incluido Glass, apreciaban como compañero de trabajo y amigo. De esta forma, la llegada de Lane a la trama produce un conflicto en el espectador, que no está inclinado a sentir simpatía por él, ya que se siente identificado con los miembros de la redacción, que no aceptan con demasiado agrado este cambio.

Se trata de alguien serio, concienzudo con su trabajo que, en un principio, no quería relevar en el cargo a Kelly, puesto que sabe la lealtad que los periodistas de *The New Republic* sienten hacia este y porque es amigo del propio Lane.

Chuck Lane es un personaje que evoluciona a lo largo de la película de una forma muy marcada. Cuando los periodistas de *Forbes* comienzan a investigar qué hay detrás del artículo "El paraíso del hacker" y se ponen en contacto con Lane, ya director de *The New Republic*, él intenta defender a Glass e incluso entiende que ha podido ser un simple error no intencionado por parte de su redactor.

Sin embargo, a medida que va descubriendo las piezas que no encajan en la historia de Glass, casi siempre guiado por la pista de los redactores de *Forbes*, empieza a dudar del periodista de su plantilla. Pese a que intenta creerlo hasta el final, llega un momento en el film en el que decide que no puede tratar de defender a Glass ante los periodistas de *Forbes*, y, en particular, ante Adam Penenberg, durante más tiempo.

Precisamente **Penenberg** es el otro personaje en el que se desdobra ese antagonista que impide a Glass conseguir su objetivo. De la misma forma, Adam Penenberg ejerce también de personaje catalizador, ya que ayuda a que la acción del film se desarrolle. Supone el punto de partida desde el que nace el argumento, puesto que es él quien empezó a investigar qué es lo que se escondía realmente detrás del artículo "El paraíso del hacker".

En el trabajo, Penenberg es un personaje bastante parecido a Lane. Se trata de un periodista comprometido con su profesión, que no se conforma con lo que las cosas pueden parecer en un primer momento sino que intenta llegar al fondo de la cuestión, aunque para ello tenga que comprobar cada dato que le llega e investigar hasta el más mínimo detalle.

- o **Los confidentes: Caitlin Avey y Michael Kelly**

Caitlin Avey (Chloë Sevigny) es uno de los personajes de los que, como ocurre en el caso de Chuck Lane, se puede seguir su arco dramático. Caitlin es otra de las redactoras que trabaja con Stephen Glass en *The New Republic* y desde el arranque del film se presenta como la principal confidente del protagonista. Esta es su principal función dentro del largometraje, ya que apenas se muestran aspectos de su vida personal y se centra sobre todo en su lado profesional.

Una de las primeras escenas en las que se posiciona como confidente se desarrolla en una fiesta a la que acuden varios miembros de la redacción, entre ellos, Caitlin y Glass. En una de las conversaciones que mantienen, el protagonista le confiesa que sus padres quieren que comience a estudiar Derecho o no podrá seguir ejerciendo como periodista, una revelación que supone un conflicto interno en la vida de Stephen Glass. Caitlin se convierte aquí en un personaje fundamental de la película, ya que esta confesión es la única forma que el espectador tiene de acceder a esa información, puesto que en lo que resta de film apenas tratan el tema.

En esa fiesta también está presente otra de las redactoras de *The New Republic*, Amy Brand (Melanie Lynskey), quien también ejerce como confidente de Glass en algunas escenas donde ambos conversan y este le cuenta qué es lo que le preocupa. A pesar de ello, esto se produce en bastantes menos ocasiones de las que lo hace con Caitlin Avey.

Volviendo a este personaje, en el resto del film sigue siendo la gran confidente de Glass llegando incluso a enfrentarse a Chuck Lane cuando empieza a dejar de creer en el protagonista tras las indagaciones de los periodistas de *Forbes* sobre "El paraíso del hacker". Pese a ello, va evolucionando hasta que entiende que Glass realmente se ha inventado esa y muchas otras historias. Después de este cambio en su forma de ver las cosas, Caitlin Avey firma la carta escrita por todos los redactores

de *The New Republic* en la que se disculpan por lo ocurrido y se posiciona finalmente de parte de Chuck Lane.

El otro personaje que actúa como confidente de Glass, aunque quizá no con la misma importancia que Caitlin, puesto que su presencia en la película también es menor, es **Michael Kelly**. Además de ser el primer director de *The New Republic*, ejerce de confidente de Glass en una de las últimas escenas del largometraje, que conduce al desenlace del film y que tiene gran importancia.

Glass y Kelly mantienen una conversación sobre lo que estaba ocurriendo con "El paraíso del hacker". Se trata de un momento dentro de la película en el que las investigaciones están tan avanzadas que Lane ha empezado a sospechar de forma evidente que ese artículo de Glass tiene más de invención que de realidad. En esa conversación, después de comentar el despido de Glass, Kelly le inquiriere: "Steve, tengo que preguntarte una cosa: ¿Llegaste a falsificar algo siendo yo tu jefe? ¿Me mentiste? El artículo de los jóvenes conservadores, las minibotellas, ¿era verdad?"⁴

Es entonces cuando el protagonista se queda en silencio, dando a entender que, efectivamente, lo había hecho. Seguramente este sea uno de los momentos más reveladores de la película en lo que respecta a su trama argumental y constituye el clímax del largometraje.

VII. Los modelos de periodista en *El precio de la verdad*

Stephen Glass es el principal periodista que aparece en *El precio de la verdad*. Viene definido por su condición de protagonista del largometraje y, en este caso, probablemente no sea el modelo ideal de periodista sino un modelo al que no se debería seguir. Esto se muestra por medio de sus acciones y de sus ideas. Para él, la prioridad no es la veracidad de las historias que publica en *The New Republic*. Es un periodista que necesita mantener a sus lectores entretenidos y enganchados mientras leen las palabras que escribe, aunque para ello tenga que inventar ficción. Desde el momento en que el protagonista presenta un artículo falso como verdadero, se ve claramente que su ética profesional pasa a un segundo plano.

El espectador podría situarse en una posición de identificación con Glass, todo favorecería a que esto fuera así: es el protagonista, el personaje del que más información tiene el público. Sin embargo, ese mecanismo de identificación puede romperse si lo que busca el espectador es identificarse con el periodista "bueno", aquel que realiza su trabajo teniendo en cuenta la ética profesional y la responsabilidad con los lectores.

⁴ *El precio de la verdad* (*Shattered Glass*, Billy Ray, 2003) (Minutado: 01:07:35)

Bajo este punto de vista, el espectador de la película podría quedarse con la idea de que la prioridad de los periodistas a la hora de desarrollar su trabajo diario no es contar la verdad sino que lo que publique o cuente tenga una repercusión en el público.

Un modelo de periodista diferente es el de **Adam Penenberg**. Vaya por delante que su labor desde el punto de vista informativo cumple con rigor lo que consideraríamos ético profesionalmente hablando. Sin embargo, no hay que olvidar que el objetivo de Penenberg era, en último término, publicar una historia en la que demostrara el engaño de Glass con sus artículos y, de paso, reprochar a la revista *The New Republic* que tuviera en su plantilla a un periodista como el protagonista del film.

A pesar de ello, Penenberg se muestra como un periodista éticamente responsable, que entiende que lo que Glass está publicando como verdad no lo es en realidad y que el público debe saberlo. Los intentos de Penenberg por descubrir el engaño del protagonista, a través de llamadas telefónicas y comprobación de documentos, son lo que le llevan a ejercer su labor correctamente.

El espectador, sin embargo, tampoco siente demasiada simpatía por este personaje, ya que, consciente o inconscientemente, tiende a identificarse con Glass, incluso cuando sabe que su forma de trabajar es éticamente reprobable.

Por tanto, en *El precio de la verdad*, aparecen dos modelos de periodistas totalmente enfrentados: aquel que ejerce el periodismo desde una perspectiva ética y responsable y aquel que realiza su profesión sin tener en cuenta unos códigos éticos profesionales básicos.

3.2. *Las flores de Harrison* (*Harrison's Flowers*, Élie Chouraqui, 2000)

I. Ficha técnica y artística y presentación del film ⁵

DATOS GENERALES	
Título original	<i>Harrison's Flowers</i>
Título en España	<i>Las flores de Harrison</i>
Año	2000
Duración	130 minutos
País	Francia
Dirección	Élie Chouraqui
Guion	Isabel Ellsen (libro original), Élie Chouraqui, Didier Le Pêcheur, Isabel Ellsen y Michael Katims
Música	Bruno Coulais y Cliff Eidelman
Dirección de fotografía	Nicola Pecorini
Montaje	Baxter, Emmanuelle Castro y Jacques Witta
Fecha y lugar de presentación	23 septiembre 2000 (Festival de Cine de San Sebastián, España)
REPARTO	
ACTOR	PERSONAJE
Andie MacDowell	Sarah Lloyd
Elias Koteas	Yeager Pollack
Brendan Gleeson	Marc Stevenson
Adrien Brody	Kyle Morris
David Strathairn	Harrison Lloyd
Alun Armstrong	Samuel Brubeck
Caroline Goodall	Johanna Pollack

Las flores de Harrison narra la historia de Sarah Lloyd, una periodista que se ve inmersa en un viaje a la guerra de Yugoslavia para encontrar a su marido, el fotoperiodista Harrison Lloyd, al que han dado por muerto. El film se centra en los riesgos del reporterismo de guerra, expresados en cada escena dentro del conflicto armado. Además, habla del amor que lleva a la protagonista a no rendirse hasta dar con su marido, a pesar de que tenga que jugarse la vida para conseguirlo.

⁵ Fuente de información: IMDb.com

El presupuesto estimado para la producción se sitúa en ocho millones de dólares y en ella participaron las productoras 7 Films Cinéma, Canal+, France 2 Cinéma, Sept Films Cinema, Sirena Film y StudioCanal. Las localizaciones de la película se sitúan en la República Checa, en Long Island (EE.UU.) y en Manhattan (EE.UU.).

II. Sinopsis

Harrison Lloyd (David Strathairn) es un fotoperiodista de guerra que vuelve a casa junto a su esposa Sarah Lloyd (Andie MacDowell) con la intención de retirarse. Samuel Brubeck (Alun Armstrong), el director de *Newsweek*, la publicación para la que ambos trabajan, le convence de que realice un último encargo, esta vez, en la guerra de Yugoslavia. Algunos días después de su marcha al conflicto, Sam le comunica a Sarah que su marido ha fallecido. Sin embargo, ella se niega a creerlo y decide emprender un viaje a Yugoslavia en busca de Harrison. Allí se une a Kyle Morris (Adrien Brody) y a Marc Stevenson (Brendan Gleeson), otros dos fotoperiodistas compañeros de Harrison, que le acompañan en el trayecto hasta Vukovar, ciudad donde Sarah cree que se encuentra su marido. Después de pasar por toda una serie de episodios bélicos, consiguen llegar contra todo pronóstico hasta ese lugar y en el hospital instalado allí para los heridos de la guerra, Sarah logra encontrar a Harrison, junto al que regresa a Estados Unidos.

III. Temas

Son varios los temas que aparecen reflejados en *Las flores de Harrison*. El primero de ellos es el amor. Se trata de un tema central en la película, ya que es el concepto en torno al cual se mueve la historia. La mujer protagonista que por el amor que siente hacia su marido es capaz de hacer cualquier cosa, incluso de ir a una guerra para encontrarle con vida cuando le han dicho que está muerto. El tema aparece reflejado en otros personajes también: el amor que Sarah y Harrison sienten por sus dos hijos o el que siente Pollack por la protagonista, aunque este no sea correspondido.

El riesgo del reporterismo de guerra es otro de los temas. Aparece representado de manera especial en el segundo acto, el tramo de más acción dentro del conflicto bélico. Vemos cómo los profesionales que se dedican a esta tarea viven situaciones de extrema dificultad, no solo a nivel físico sino también a nivel psicológico.

Finalmente, el tercer tema que se muestra en *Las flores de Harrison* es la entrega de los fotoperiodistas a su trabajo, que queda reflejada a lo largo de todo el film y tiene bastante relación con el anterior, que es el riesgo que corren al realizar su labor. Al fin y al cabo, la entrega a este trabajo debe ser total si son capaces de soportar y superar todas esas dificultades.

IV. Estructura de la película

○ ACTO I

Contexto dramático (planteamiento): Harrison Lloyd regresa del último acontecimiento que ha cubierto como fotoperiodista y se dirige al director de *Newsweek* para comunicarle que desea abandonar su trabajo. Con esta decisión, Harrison puede volver a casa junto a su mujer, Sarah.

Necesidad dramática del personaje: Sarah Lloyd deja claro que su objetivo final es recuperar un estilo de vida tranquilo en el que conviva con sus hijos y Harrison sin que este viaje constantemente.

Detonante: El director de la revista, Sam Brubeck, le pide a Harrison que cubra un último acontecimiento: el conflicto bélico que está aconteciendo en Yugoslavia y este acepta.

Conflicto: La protagonista tiene miedo de no poder cumplir su objetivo, ya que Harrison vuelve a viajar para cubrir la guerra.

PRIMER PUNTO DE GIRO: Brubeck le comunica a Sarah la noticia de que Harrison ha fallecido en la guerra.

○ ACTO II

Contexto dramático (confrontación): La protagonista toma la decisión de viajar a Yugoslavia para encontrar a Harrison. Una vez allí, se reúne con otros fotoperiodistas estadounidenses que conocían a su marido, Kyle Morris y Marc Stevenson. Los personajes viven en un ambiente con gran carga dramática, producida por las escenas bélicas que se representan. Sarah acude acompañada por sus compañeros a Vukovar, la ciudad donde cree que se encuentra su marido.

Necesidad dramática del personaje: Sarah se niega a creer que Harrison ha fallecido y decide emprender un viaje desesperado para encontrarle y demostrar que aún sigue con vida.

Trama secundaria: Brubeck, como director de la revista, recibe un sobre con fotografías del conflicto a nombre de Harrison Lloyd, aunque lo cierto es que son las que ha realizado Sarah. Esto le sirve para saber que la protagonista aún sigue con vida.

SEGUNDO PUNTO DE GIRO: Harrison está vivo.

○ ACTO III

Contexto dramático (resolución): Sarah y Harrison, reunidos de nuevo, regresan a su casa en Estados Unidos, donde les esperan sus hijos.

Necesidad dramática del personaje: Sarah ha encontrado a su marido y puede volver a casa junto a él. Al fin ha conseguido recuperar la estabilidad en su vida.

Final: En un *flashforward*, concretamente un año después, Sarah, Harrison y sus hijos han recuperado la normalidad en su vida.

V. Tramas narrativas

La trama principal cuenta la vida de Sarah y Harrison Lloyd y se desarrolla especialmente en las partes centrales y final de la película. Esta cobra mayor fuerza desde el momento en que Sarah decide emprender el viaje que le lleva a buscar a Harrison en la guerra.

De forma paralela a esta, hay una primera trama secundaria que se despliega a través de escenas intercaladas con la historia principal. En ellas, algunos personajes comentan en una suerte de entrevista y desde una visión en el futuro, cómo es cada persona. A través de ellos, logramos comprender en su totalidad la película y las distintas formas de actuar de los personajes. La otra de las tramas secundarias vuelve a situarse en el tiempo presente y es la que conduce al espectador a descubrir qué pasa en Estados Unidos mientras Sarah está en la guerra buscando a su marido. En ella aparecen personajes como el director de la revista para la que ambos trabajan o la madre de la propia Sarah.

VI. Personajes

o **La protagonista: Sarah Lloyd**

El personaje que adopta el papel de protagonista y que se convierte en el principal vehículo narrativo es Sarah Lloyd (Andie MacDowell). Sin embargo, en el arranque del film, también encontramos un segundo personaje que ejerce como protagonista. Ese rol le corresponde al marido de Sarah, Harrison Lloyd (David Strathairn). Aunque solo interviene en ciertos tramos de la película, su presencia sobrevuela toda la historia, ya que se trata de un personaje al que se menciona constantemente. Por ello, Harrison se convierte en ese segundo protagonista que, además, ejerce el papel de personaje catalizador: es el motivo de que veamos a Sarah evolucionar durante la parte central y final del largometraje.

Lo cierto es que se torna complicada la definición del personaje de Sarah Lloyd como periodista, ya que la película se centra más en otras de sus facetas. Se trata de una profesional a la que todos sus compañeros en la redacción de *Newsweek* conocen, aunque no llegamos a saber por completo cuál es su función dentro de esa publicación, ni si hace bien o mal su trabajo.

No se muestra a Sarah Lloyd en su condición de periodista sino que en el relato aparece su lado más personal, es decir, vemos cómo la protagonista se desenvuelve en su vida en casa, cuál es su relación con Harrison, con sus hijos y con algunos compañeros de profesión.

Si hubiera que otorgarle un calificativo a la protagonista, ese sería el de perseverante. Sarah es una mujer con fuertes convicciones que está dispuesta incluso a correr el riesgo de morir con tal de demostrar que es cierto aquello en lo que cree: que su marido sigue vivo en la guerra de Yugoslavia, a pesar de que el director de la publicación para la que ambos trabajan le ha comunicado que Harrison ha fallecido mientras cubría el conflicto.

Es un personaje al que vemos evolucionar en la trama, especialmente, en el segundo y tercer acto. Pasa de ser una persona que llega a Yugoslavia, en cierto modo, asustada por lo que allí se vive, a convertirse en alguien capaz de retratar el horror del conflicto a través de una cámara de fotografía. De alguna forma, Sarah Lloyd, ante la ausencia de Harrison, adopta el papel de su marido como fotoperiodista de guerra e incluso envía a la revista las fotografías que realiza a nombre de él.

- **El antagonista: Samuel Brubeck**

Samuel Brubeck es el director de *Newsweek*, la publicación para la que Harrison y Sarah trabajan. Como periodista, podría decirse que hace su trabajo de una forma adecuada. Es un profesional que se preocupa de que los acontecimientos más importantes sean cubiertos por sus mejores periodistas.

Ejerce el papel de antagonista de Sarah Lloyd porque siempre aparece en los momentos en los que la vida de la protagonista empieza a ir bien. Se convierte, por tanto, en el personaje que hace que se trunque el objetivo final de la protagonista, que no es otro que vivir junto a su marido como una familia.

El primero de los hechos que hace que Samuel Brubeck se convierta en el antagonista de este largometraje se produce en los minutos iniciales de la película. Harrison Lloyd regresa del último conflicto que ha cubierto para comunicarle que quiere dejar de ser fotoperiodista de guerra. Es entonces cuando Brubeck, continuando con su labor de buen director de la revista le pide a Harrison un encargo más: cubrir el conflicto que está aconteciendo en Yugoslavia y que precipita el hecho de que este vuelva a viajar. Aparece, de nuevo, cuando le comunica a Sarah Lloyd que su marido ha fallecido en la guerra.

Cuando Sarah ya se encuentra inmersa en el conflicto yugoslavo, Brubeck habla por teléfono con la madre de la protagonista para contarle que han recibido un carrete de fotografías tomadas por su hija, de lo que deducen que aún sigue con vida. Inmediatamente después, Brubeck habla con el fotoperiodista Yeager Pollack sobre Sarah y le dice: "Esa mujer ha perdido la razón"⁶, refiriéndose al empeño de Sarah por encontrar a Harrison cuando todos le habían dado por muerto.

⁶ *Las flores de Harrison (Harrison's Flowers)*, Élie Chouraqui, 2000) (Minutado: 01:15:50)

- **Los confidentes: Kyle Morris y Marc Stevenson**

Kyle Morris y Marc Stevenson ejercen el papel de confidentes de la protagonista. Son los encargados de acompañarla en su viaje a través del país balcánico hasta la ciudad de Vukovar donde, previsiblemente, se encuentra Harrison. Si bien es cierto que los dos son importantes, habría que destacar en mayor medida a **Kyle Morris**. De él hay que apuntar que, además de ser uno de los confidentes, adopta funciones propias de un héroe y ejerce también como personaje catalizador, ya que impulsa la historia.

Se trata de un fotoperiodista que trabaja para la agencia de noticias AFP y al que conocemos, en primera instancia, en una de las escenas iniciales de la película. En ella, se celebra una entrega de premios en la que otorgan un galardón a Harrison Lloyd. Minutos después, este se encuentra con Kyle Morris en el baño y le increpa, exponiéndole las diferencias entre los "fotógrafos estrella", como Harrison, que viajan en primera clase; y los fotógrafos que, realizando el mismo trabajo, se dejan la vida y no obtienen ese reconocimiento, como él.

Kyle Morris es un profesional que, aunque posee ciertas peculiaridades en su forma de ver el periodismo, se entrega por completo a su trabajo. El film nos ofrece la posibilidad de verle en acción como fotoperiodista en el segundo acto, momento en el que se une al viaje que ha emprendido Sarah en busca de su marido. Resulta evidente también que es un personaje que se preocupa por los demás. De hecho, llega incluso a arriesgar su vida hasta el punto de fallecer a causa de un disparo en plena calle mientras intentaba convencer a Marc Stevenson de que se pusiera a salvo.

Aunque **Marc Stevenson** no tenga la misma importancia a nivel de confidente que Morris, también es parte fundamental del viaje que ambos comparten junto a Sarah. Marc es un fotoperiodista de guerra que también se muestra tremendamente comprometido con su trabajo, aunque cuando finalmente llegan a Vukovar, el horror de la guerra hace que esté a punto de rendirse y dejarlo todo. Es entonces cuando sale a una calle desierta, exponiéndose a los francotiradores y arriesgando su vida, que se salva únicamente cuando Kyle sale a su encuentro para obligarle a ponerse a salvo.

VII. Los modelos de periodista en *Las flores de Harrison*

Como se ha mencionado en el análisis de la protagonista, poco nos muestra el film sobre el papel que ejerce **Sarah Lloyd** en su actividad profesional. A pesar de ello, se deduce que sí es un modelo de periodista comprometida con su trabajo. Cuando se ve obligada a ejercer de reportera gráfica, puesto que es el modo que tiene de intentar proteger su vida y a la vez adoptar el papel de su marido, es capaz de hacerlo con soltura. En el conflicto bélico se vuelve una fotoperiodista más que sorteando las adversidades de la guerra y termina por conseguir magníficas fotografías de lo que

allí está ocurriendo, algo que únicamente puede hacer después de haberse visto inmersa en la guerra yugoslava y saber de primera mano qué sienten las personas que lo viven.

Con la información sobre Sarah Lloyd que se aporta en el largometraje, el espectador no puede conocer si es una persona responsable en su trabajo o no lo es. A pesar de ello, la identificación entre el público y la protagonista se produce a lo largo de todo el film.

Sobre los fotoperiodistas de guerra que aparecen representados en este largometraje cabe destacar que los adjetivos que podrían definirlos con mayor fidelidad son perseverantes en la realización de su tarea y solidarios con sus compañeros, a pesar de trabajar para diferentes medios de comunicación.

Se muestra por medio de sus acciones en la guerra: siempre procuran que no se quede ningún compañero atrás, prestar ayuda cuando alguno de ellos la necesite,... Es muy importante el papel que ejercen los escenarios bélicos dentro del largometraje, ya que no solo ponen a los fotoperiodistas en el lugar de la guerra sino que a su vez trasladan al espectador a momentos muy crudos en un conflicto de estas dimensiones. La identificación entre el público y los personajes no se produce solo con Sarah Lloyd sino también con otros de los fotógrafos presentes allí, como Kyle Morris y Marc Stevenson.

3.3. Los idus de marzo (*The Ides of March*, George Clooney, 2011)

I. Ficha técnica y artística y presentación del film⁷

DATOS GENERALES	
Título original	<i>The Ides of March</i>
Título en España	<i>Los idus de marzo</i>
Año	2011
Duración	101 minutos
País	Estados Unidos
Dirección	George Clooney
Guion	George Clooney, Grant Heslov y Beau Willimon
Música	Alexandre Desplat
Dirección de fotografía	Phedon Papamichael
Montaje	Stephen Mirrione
Fecha y lugar de presentación	31 agosto 2011 (Festival de Cine de Venecia, Italia)
REPARTO	
ACTOR	PERSONAJE
Ryan Gosling	Stephen Meyers
George Clooney	Gobernador Mike Morris
Philip Seymour Hoffman	Paul Zara
Paul Giamatti	Tom Duffy
Evan Rachel Wood	Molly Stearns
Marisa Tomei	Ida Horowicz
Jeffrey Wright	Senador Thompson

Cuenta la historia de Stephen Meyers, el jefe de campaña del gobernador Mike Morris para las primarias del Partido Demócrata en Estados Unidos. En una serie de intrigas derivadas de la ambición política de todos los miembros de la campaña del gobernador y de su oponente, Meyers terminará por darse cuenta de que la forma de salir adelante es jugar al mismo juego que sus compañeros de trabajo, aunque tenga que acabar con algunos de ellos para mantener su puesto.

Los idus de marzo es una adaptación cinematográfica de la obra teatral "Farragut North" de Beau Willimon. Se rodó con un presupuesto de doce millones y medio de

⁷ Fuente de información: IMDb.com

dólares y está producida por Cross Creek Pictures, Smokehouse Pictures, Crystal City Entertainment, en asociación con Exclusive Media Group. Las localizaciones de rodaje se sitúan en Estados Unidos, concretamente, en los estados de Kentucky, Michigan y Ohio.

II. Sinopsis

Stephen Meyers (Ryan Gosling) es un joven director de comunicación que trabaja en la campaña electoral de Mike Morris (George Clooney), gobernador de Estados Unidos que compite con el senador Thompson (Jeffrey Wright) en las primarias del Partido Demócrata. Durante la estancia de ambos candidatos en Ohio, uno de los estados indecisos, Meyers mantiene una reunión secreta con Tom Duffy (Paul Giamatti), jefe de campaña de Thompson, quien quiere captarlo para su equipo. Stephen Meyers le habla de este encuentro a su compañero de campaña, Paul Zara (Philip Seymour Hoffman), que lo utiliza más adelante para despedirle, haciendo que abandone la campaña electoral. De manera paralela, Meyers descubre que Molly Stearns (Evan Rachel Wood), una joven becaria de la campaña de Morris, está embarazada del gobernador. Stephen consigue darle el dinero suficiente a Molly para que aborte y se evite el escándalo público. La chica termina falleciendo a consecuencia de una sobredosis en el motel donde se encuentran alojados algunos miembros de la campaña electoral de Morris. Stephen Meyers se hace valer de este hecho para recuperar su empleo y situarse, de nuevo, como director de campaña de Mike Morris, a quien lleva hasta la victoria.

III. Temas

Pese a que el trabajo que nos ocupa se centra en el campo del periodismo, lo cierto es que en este largometraje destaca la política como paradigma y, dentro de ella, la comunicación política, como su brazo ejecutor.

El principal tema que se desarrolla es el de la ambición política, una idea que aparece reflejada a lo largo de toda la trama, sin diferenciar ideologías ni partidos. Queda patente la ambición por conseguir más poder en casi todos los personajes retratados. Consiste en alcanzar esa posición superior aunque implique derribar a compañeros de profesión o chantajear a otras personas. Lejos quedan, por tanto, los escrúpulos de muchos de estos personajes si pueden seguir optando a un mayor poder y tratar de alcanzar todos sus objetivos.

IV. Estructura de la película

o ACTO I

Contexto dramático (planteamiento): En Estados Unidos se celebran las primarias del Partido Demócrata entre Mike Morris y el senador Thompson. Se muestran las campañas electorales de cada uno de los candidatos y se centran

en la de Mike Morris, prestando especial atención a su joven y prometedor director de comunicación, Stephen Meyers.

Necesidad dramática del personaje: Meyers tiene un objetivo claro: dirigir la campaña del gobernador Morris de la mejor forma posible, sabiendo que, aunque sea joven, tiene el talento suficiente para realizar un buen trabajo.

Conflicto: Stephen Meyers se da cuenta de que debe estar alerta ante todos sus compañeros en la campaña para la que trabaja y en la de su oponente, así como de los medios de comunicación.

PRIMER PUNTO DE GIRO: Tom Duffy, director de campaña del senador Thompson, le ofrece un puesto a Stephen Meyers en una reunión secreta que ambos mantienen.

o ACTO II

Contexto dramático (confrontación): Las campañas electorales siguen desarrollándose con normalidad de cara a los medios de comunicación. Sin embargo, la reunión entre Duffy y Meyers tiene consecuencias, puesto que el compañero de comunicación de campaña del protagonista, Paul Zara, se entera del encuentro. Esto le trae a Meyers consecuencias en su vida profesional, ya que acaba siendo despedido de su trabajo.

Necesidad dramática del personaje: Stephen se encuentra con las dificultades que Zara y Duffy ponen en su camino y que lo alejan de su objetivo final.

SEGUNDO PUNTO DE GIRO: Molly, amiga íntima de Meyers, muere a causa de una sobredosis, tras haber abortado del hijo que esperaba del gobernador Mike Morris.

o ACTO III

Contexto dramático (resolución): Meyers utiliza el aborto y el fallecimiento de Molly contra Morris para recuperar su puesto de trabajo. El gobernador despide a Paul Zara y reincorpora a Stephen en sus funciones de director de comunicación de la campaña.

Necesidad dramática del personaje: Stephen Meyers logra finalmente su objetivo inicial, ya que ha vuelto a su puesto de trabajo y puede intentar realizarlo de la mejor forma posible.

Final: Stephen Meyers, reincorporado en su papel de director de campaña, concede una entrevista a la televisión antes de la que se informa a los espectadores de que el senador Thompson ha aceptado como ganador de las primarias del Partido Demócrata a Mike Morris, poniendo fin a ambas campañas electorales y a las primarias.

V. Tramas narrativas

La trama principal es la que sigue la historia de la campaña electoral de las primarias del Partido Demócrata entre Mike Morris y el senador Thompson. Se centra en Stephen Meyers, en su reunión con Tom Duffy y en las idas y venidas con su compañero Paul Zara.

La trama secundaria aborda la historia que enlaza a Stephen Meyers y Molly Stearns, desde sus encuentros en las habitaciones de hotel, hasta el aborto al que se somete Molly y, posteriormente, su muerte por sobredosis. Esta trama tiene un arco dramático muy interesante, ya que su línea argumental cobra tanta importancia en la historia que llega a modificar y hasta se fusiona con la principal al final de la película.

VI. Personajes

○ **El protagonista: Stephen Meyers**

Stephen Meyers (Ryan Gosling) es el protagonista. Dirige la comunicación de la campaña del gobernador Mike Morris (George Clooney) y aunque no es periodista, en sus funciones sí actúa dentro del mundo del periodismo, en este caso, desde otra faceta como es la de un gabinete de comunicación.

Al iniciarse el film, es un joven y prometedor director de comunicación, con muchas ideas y una gran creatividad, pero inexperto, quizá precisamente por su juventud, a la hora de tratar con sus compañeros. No en vano personajes de su campaña y de la del otro candidato para las primarias terminan por "jugársela". Su personaje va evolucionando y aprende a utilizar las mismas tácticas de sus compañeros de profesión para alcanzar los objetivos que persigue.

Como director de comunicación, tiene un compromiso absoluto con la campaña. Su implicación en el trabajo es completa y así queda reflejado cuando el gobernador Mike Morris le pregunta si sigue soltero y Meyers le contesta:

"Estoy casado con la campaña"⁸.

Su relación con los periodistas es también muy buena. De hecho, en la reunión secreta que mantiene con Tom Duffy (Paul Giamatti), este le dice que una de las cualidades que destacan de él es precisamente su trato con los profesionales de la información:

"Todos los periodistas te quieren, incluso los que te odian te quieren, porque juegas con todos como si fueran piezas de ajedrez y lo haces con naturalidad"⁹.

○ **Los antagonistas: Paul Zara, Tom Duffy y Mike Morris**

Es interesante que dos compañeros de profesión del protagonista tan diferentes entre sí como lo son Paul Zara y Tom Duffy acaben cumpliendo la misma función

⁸ *Los idus de marzo (The Ides of March, George Clooney, 2011)* (Minutado: 0:25:00)

⁹ *Los idus de marzo (The Ides of March, George Clooney, 2011)* (Minutado: 0:21:12)

dentro del relato, puesto que ambos se convierten en los obstáculos que alejan a Stephen Meyers de su objetivo final.

Paul Zara es compañero de Stephen en el departamento de comunicación de la campaña del gobernador Mike Morris. Desempeña este rol de oponente desde el momento en que le filtra a Ida Horowicz la información de que Meyers ha mantenido una reunión secreta con Tom Duffy. Posteriormente, vuelve a cumplir esta función cuando despide personalmente a Stephen Meyers de la campaña, para quedarse al mando de la comunicación. Este despido genera en Stephen un sentimiento de rabia tan fuerte que se decide a acudir al centro de operaciones de la campaña de su opositor político.

Tom Duffy es el jefe de campaña del senador Thompson. Es el que mantiene la reunión secreta con Stephen Meyers para intentar convencerle de que empiece a trabajar con ellos. Se convierte en su antagonista después de que el protagonista sea despedido del equipo de Mike Morris. Stephen acude a la sede de campaña del senador Thompson para encontrarse con Tom y aceptar la oferta de trabajar junto a él, como le había expuesto este en su reunión confidencial, momento en el que Duffy declina incorporarle a la campaña y llega a sugerirle a Stephen que abandone la política.

Duffy le explica que desde que aceptó acudir a ese encuentro, él ya había ganado. Tanto si decidía unirse a la campaña de Thompson como si elegía quedarse en su puesto pero le despedían, Morris no podría contar con él para su campaña. Es probable que esta escena sea la que haga cambiar del todo la personalidad de Meyers, que se da cuenta de que la ambición de sus compañeros de profesión ha terminado con su propio trabajo.

Por último, y aunque no lo sea de forma tan clara como los dos personajes expuestos anteriormente, **Mike Morris** también se convierte en antagonista de Stephen Meyers. Ocurre en el tercer acto de la película, cuando el gobernador descubre que Meyers sabe que el hijo del que estaba embarazada Molly Stearns (Evan Rachel Wood) era suyo. Stephen intenta regresar a la campaña de Morris valiéndose de esa información y ambos entran en un juego de protagonista-antagonista que da como vencedor a Meyers, quien al final vuelve a convertirse en el director de comunicación de Morris, después de que este se decidiera a despedir a Paul Zara.

- o **La confidente: Molly Stearns**

En un largometraje como este donde la ambición política supera con creces las relaciones sociales de los personajes y en la que nunca saben cuándo uno de sus

compañeros puede traicionarlos, es difícil distinguir quién es el confidente del protagonista. Sin embargo, ese papel se le puede atribuir a Molly Stearns.

Molly es una joven becaria que forma parte del equipo de campaña de Mike Morris. Por las conversaciones que mantiene con Stephen, el espectador accede a algunas confesiones que este solo le hace a ella. Adopta también el papel de personaje de interés romántico de Stephen y quizá esa sea otra de las razones por las que se convierte en confidente.

Además, este rol se vuelve recíproco entre los dos, ya que al primero al que Molly le cuenta que está embarazada y, más adelante, que el padre es el gobernador Mike Morris, es precisamente a Stephen.

- **Personaje secundario: Ida Horowicz**

Se ha mencionado ya que el largometraje no se centra en los personajes que ejercen la profesión periodística. Sin embargo, hay que destacar entre los secundarios a **Ida Horowicz** (Marisa Tomei), la profesional de la información a la que más se acerca el espectador.

Es una mujer que trabaja como periodista para el *New York Times*. Se trata de una persona que también es ambiciosa y desea conseguir la mejor información para su medio de comunicación. Seguramente sea la profesional periodística con la que más trato tiene Stephen Meyers a lo largo de la película.

En el primer acto, Ida es una periodista que quiere conseguir información pero que se comporta como una amiga más de Meyers y de Paul Zara (Philip Seymour Hoffman). Sin embargo, su personaje cambia cuando descubre, a través de una filtración del propio Zara, que Stephen se ha reunido en secreto con el jefe de campaña de su oponente político, Tom Duffy. Con esta información en su poder, intenta que Meyers le revele otra noticia que le interesa y que concierne al senador Thompson. Le presiona con publicar la información de su encuentro con Duffy para que Stephen le cuente lo que ella quiere saber. Incluso le da un plazo para hacerlo antes de que su medio publique la historia que Meyers no quiere que salga a la luz. A pesar de ello, este se niega a decirle nada y Horowicz publica la información.

Ya en el tercer acto, Ida vuelve a requerirle una información a Stephen, esta vez sin presiones de por medio y apelando a esa supuesta amistad que ambos tenían al comienzo de la película. Sin embargo, este ya no ve ninguna relación de amistad entre ellos y se niega a contarle nada una vez más.

VII. Los modelos de periodista en *Los idus de marzo*

Normalmente en las películas analizadas para este estudio, el protagonista coincide con el modelo de periodista que se expone en cada largometraje. Sin embargo, si nos ceñimos estrictamente a la definición de periodista como profesional

que trabaja para un medio de comunicación tendría que decirse que, en este film, ese papel le corresponde a Ida Horowicz, por eso nos hemos acercado hasta ella en el análisis de los personajes.

El modelo de periodista que se extrae de su personaje es el de una profesional que busca siempre su titular, su información, aunque para ello tenga que presionar o chantajear a aquellos que detentan el poder y que son sus principales fuentes para la redacción de artículos en su medio de comunicación.

Además, Ida Horowicz, mantiene una relación muy estrecha con el poder, puesto que sigue de cerca las campañas de las primarias del Partido Demócrata. Es una periodista que sabe manejar esas relaciones con las altas esferas políticas, ya que en ningún momento sucumbe a ellas. Sin embargo, como ya se ha mencionado, no cumple una función del todo ética, al recurrir a chantajes para conseguir más información.

En este caso, la identificación entre el espectador y Ida Horowicz no es especialmente grande, precisamente por esa condición de personaje secundario que tiene la periodista. El público puede llegar a sentir más o menos simpatía por ella pero no tanta como hacia otros personajes como Stephen Meyers, por ejemplo.

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

I. Ficha técnica y artística y presentación del film ¹⁰

DATOS GENERALES	
Título original	<i>Good Night, and Good Luck</i>
Título en España	<i>Buenas noches, y buena suerte</i>
Año	2005
Duración	93 minutos
País	Estados Unidos
Dirección	George Clooney
Guion	George Clooney y Grant Heslov
Música	Jim Papoulis
Dirección de fotografía	Robert Elswit
Montaje	Stephen Mirrione
Fecha y lugar de presentación	1 septiembre 2005 (Festival de Cine de Venecia, Italia)
REPARTO	
ACTOR	PERSONAJE
David Strathairn	Edward R. Murrow
George Clooney	Fred Friendly
Jeff Daniels	Sig Mickelson
Patricia Clarkson	Shirley Wershba
Robert Downey Jr.	Joe Wershba
Ray Wise	Don Hollenbeck
Frank Langella	William Paley

Enmarcada en los primeros años de la televisión en Estados Unidos, en la década de los cincuenta, cuenta el conflicto televisado que se produjo entre el director de informativos de la CBS, Edward R. Murrow, y el senador Joseph McCarthy, debido a que el periodista comenzó una serie de programas especiales sobre la particular "caza de brujas" de comunistas encabezada por este último. La película refleja cómo el buen periodismo puede cambiar el rumbo de los acontecimientos en materia política de un país como Estados Unidos.

¹⁰ Fuente de información: IMDb.com

El film contó con un presupuesto de siete millones y medio de dólares de realización y está producido por Warner Independent Pictures (WIP), 2929 Productions, Participant Media, Section Eight, Metropolitan (MTA), en asociación con Davis-Films, Redbus Pictures y Tohokushinsha Film. Se rodó en los estudios de televisión de la cadena de televisión CBS y en Los Ángeles (EE.UU.).

II. Sinopsis

Edward R. Murrow (David Strathairn) es el director de informativos de la cadena estadounidense CBS y el presentador del programa de actualidad "See it now" ("Véalo ahora"). Murrow y su productor, Fred Friendly (George Clooney) emiten varios reportajes en ese espacio en los que critican la persecución del senador McCarthy a cualquier sospechoso de ser comunista. En concreto, están especialmente concienciados con el caso del teniente Milo Radulovich del Ejército del Aire, acusado de ser comunista sin tener pruebas, quien es readmitido en su puesto tras la lucha de Murrow y Friendly contra la famosa "caza de brujas". Por la presión de los anunciantes ante los comprometidos programas de "See it now", William Paley (Frank Langella) decide cambiar la emisión de día. De esta forma, el espacio pasa de emitirse en la noche del martes a hacerlo los domingos por la tarde, en una franja horaria de menor audiencia. Ante esto, Murrow y Friendly emprenden una dura crítica contra la televisión a través de su programa.

III. Temas

El principal tema que se aborda es el de la ética periodística. En el caso concreto de *Buenas noches, y buena suerte* se hace desde una perspectiva del buen periodismo. Bajo este prisma, la profesión se entiende como un trabajo que los profesionales realizan desde el rigor y la máxima objetividad informativa. De esta forma, el periodismo se ve como una labor en la que los medios ejercen un verdadero contrapoder ante la Política.

Sin embargo, y a pesar de esta idea, otro de los centros temáticos del film lo ocupa la importancia de las presiones que sufre un medio de comunicación por ejercer esa labor de contrapoder en favor de la ciudadanía. Quedan claramente demostradas, especialmente, cuando hay una serie de anunciantes de "See it now" que amenazan con retirar su dinero del programa en el caso de que las críticas al senador McCarthy sigan produciéndose.

IV. Estructura de la película

o ACTO I

Contexto dramático (planteamiento): Edward R. Murrow presenta el programa "See it now", un espacio informativo de la CBS en el que varios de sus episodios

se dedican a la reprobable actuación del senador McCarthy en la persecución a los comunistas en la "caza de brujas".

Necesidad dramática del personaje: Murrow, ayudado por su compañero Fred Friendly, quiere realizar un buen periodismo, con unos valores éticos y persiguiendo el objetivo de servir a los espectadores de la mejor manera posible.

Detonante: El senador McCarthy está cometiendo algunas irregularidades en la persecución de la "caza de brujas". Aparece el caso del teniente Milo Radulovich del Ejército del Aire, al que apartan de su trabajo por ser comunista, sin tener pruebas que así lo estipulen.

Conflicto: Llevar a la práctica ese buen periodismo que pretenden Murrow y Friendly pasa por criticar a los poderes públicos que no están realizando sus funciones de forma correcta, lo que puede traerles consecuencias negativas en su vida personal.

PRIMER PUNTO DE GIRO: El senador McCarthy hace la primera declaración acusatoria dirigida al programa que conduce Murrow y a su forma de tratar la información.

o ACTO II

Contexto dramático (confrontación): Se produce un constante cruce de declaraciones televisado entre Murrow y McCarthy. Aparecen las primeras presiones de los anunciantes por las críticas en el programa al senador.

Necesidad dramática del personaje: A pesar de las acusaciones de McCarthy y de lo que pueda ocurrirle en su vida personal, Murrow no cede en su empeño por sacar a la luz las irregularidades que se están cometiendo.

Trama secundaria: El director de la cadena informa a Murrow de las presiones que está recibiendo de los anunciantes por las reiteradas críticas a McCarthy.

SEGUNDO PUNTO DE GIRO: El Senado abre una investigación contra McCarthy gracias a las denuncias de irregularidades emitidas en el programa de Edward Murrow.

o ACTO III

Contexto dramático (resolución): El teniente Radulovich es readmitido en el Ejército del Aire. El director de la cadena televisiva, Paley, cambia la emisión de "See it now" a los domingos por la tarde, en una franja de menor audiencia, debido a la presión de los anunciantes.

Necesidad dramática del personaje: Murrow ha conseguido su objetivo de hacer un buen trabajo periodístico que sirviera a la ciudadanía y a los acusados en la "caza de brujas". A pesar de las dificultades que conlleva el cambio de hora y día

de su programa, ni él ni su compañero Friendly se resignan a realizar bien su trabajo.

Final: El largometraje retoma el discurso de Murrow en el futuro, que ya había aparecido al inicio del film, en el que habla de cómo la televisión podría utilizarse con el propósito de dar la mejor información posible a los espectadores y no como un mero instrumento de entretenimiento.

V. Tramas narrativas

La trama principal de la película la constituyen el cruce de declaraciones y acusaciones por televisión entre Edward R. Murrow y el senador McCarthy y, junto a ella, existen hasta tres tramas secundarias que se van entrelazando con la principal.

La primera de ellas la conforma la historia de la presión de los anunciantes a la cadena después de los programas de "See it now" y, en consecuencia, la presión de Paley al conductor de ese espacio televisivo. Esta trama entronca directamente con el tema de las presiones que las empresas ejercen con la publicidad en los medios de comunicación. La segunda lleva al espectador a acercarse a una historia de amor entre Joe y Shirley Wershba, dos compañeros de trabajo casados, aunque lo mantuvieran en secreto de cara a la redacción por la prohibición de la CBS de que dos de sus empleados tuvieran una relación. A pesar de que ocultan su matrimonio en el trabajo, lo cierto es que al final todos confiesan conocerlo. Con relación al tema del largometraje, aparece para aliviar la tensión de la mente del espectador generada por los otros temas tratados, que son complejos y muestran una dura crítica al modelo establecido. La tercera trama secundaria relata la vida de Don Hollenbeck, un periodista de la misma cadena de televisión, presentador de informativos y acusado en algunas ocasiones de servir a intereses comunistas. Termina suicidándose en el tercer acto. Esta última trama secundaria también está muy relacionada con los temas, ya que Hollenbeck se muestra incapaz de soportar la presión que tiene encima solo por informar como lo hacía y decide acabar con su vida.

VI. Personajes

o **El protagonista: Edward R. Murrow**

El periodista Edward R. Murrow (David Strathairn) es el protagonista del film. Ejerce como director de informativos de la cadena de televisión estadounidense CBS, además de presentador del programa "See it now" ("Véalo ahora"), en el que se centra el largometraje. Se trata de un hombre reflexivo, que bajo una apariencia fría y algo distante, esconde un periodista tremendamente comprometido con su trabajo.

La responsabilidad profesional con los espectadores es tan grande que, junto a Fred Friendly (George Clooney), decide empezar una serie de programas especiales en los que se muestran algunas contradicciones en las declaraciones del senador

McCarthy a propósito de la famosa "caza de brujas" en la que se perseguía a ciudadanos de todo tipo, en algunos casos sin presentar pruebas, acusándoles de ser comunistas.

Es un profesional para el que la ética periodística es más importante que su propia imagen como persona. Realizar esos programas puede haberle traído consecuencias directas, como que le acusen de ser comunista, pero él asume los riesgos que una acusación como esa tienen en este momento. Además, se trata de un periodista que no se acobarda ante las presiones de políticos o empresas, ni tan siquiera ante los anunciantes que amenazan con retirar la publicidad de su programa en el caso de que las críticas a McCarthy continúen.

Sin embargo, a pesar de que es un periodista con una proyección mediática muy importante y con una labor profesional ética e intachable, en ningún momento presume de ello. Murrow entiende que ese es el papel que debe ejercer como periodista y no se ve a sí mismo como un modelo ideal, sino como un profesional que simplemente cumple con su trabajo.

- **El antagonista: Senador McCarthy**

El senador McCarthy es el que ejerce de antagonista, ya que es la persona enfrentada con Edward R. Murrow en ese cruce de declaraciones televisado entre el periodista y el político.

Es interesante señalar que no se trata de un personaje interpretado por un actor sino que las imágenes que aparecen de McCarthy en la película son vídeos reales de sus discursos.

Lo cierto es que a lo largo del largometraje, no se llega a conocer la personalidad del senador McCarthy. Pese a ello, su trayectoria política podría resumirse brevemente: McCarthy fue senador del estado de Wisconsin en Estados Unidos por el partido republicano entre los años 1947 y 1957 (Staff de History.com, 2009)¹¹.

A lo largo de la película se introducen fragmentos de sus declaraciones y, a través de estas, el espectador descubre que es un hombre concienzudo, empeñado en esa búsqueda de comunistas en Estados Unidos que daría lugar a la "caza de brujas".

- **El confidente: Fred Friendly**

Fred Friendly (George Clooney) es la mano derecha de Murrow y también su confidente. Como periodista, es el jefe de producción del programa "See it now" y, durante la emisión en directo, se sienta bajo la mesa del presentador para ir avisándole de los tiempos, cumpliendo funciones de regidor. Es un periodista que, al

¹¹ <http://www.history.com/topics/cold-war/joseph-mccarthy>

igual que Murrow está tremendamente comprometido con su trabajo, en el que la ética es más importante que su puesto en la redacción de la CBS.

Friendly es el compañero que acompaña al protagonista en cada cruce de declaraciones de este con el senador McCarthy. Cuando Murrow encuentra un problema o un nuevo enfoque sobre algo en concreto, Fred es la primera persona a la que se lo confía. Son dos personajes difíciles de entender sin el otro.

Tanto es así que cuando el director de la cadena, William Paley (Frank Langella), decide reunir a los responsables del programa, ya casi al final del largometraje, para hablarles de la presión de los anunciantes y de que va a cambiar el programa de día y franja horaria, llama a los dos a su despacho. También son ellos quienes ponen en marcha ese nuevo programa, desplazado por Paley a la tarde de los domingos.

VII. Los modelos de periodista en *Buenas noches, y buena suerte*

Todos los periodistas de la redacción de informativos de la CBS que aparecen reflejados tienen características que los sitúan dentro de un modelo de periodistas comprometidos con su trabajo. Destacan, como es evidente, las actuaciones de **Edward Murrow** o de **Fred Friendly**.

Son periodistas que se toman muy en serio su responsabilidad con la audiencia y la función de ejercer de contrapoder al poder político, como queda demostrado en la trama principal. Siempre están a la búsqueda de varias fuentes que refuten los hechos que van a dar a conocer, no conformándose nunca con la confirmación de una sola.

Además, se muestran especialmente comprometidos con el periodismo y no ceden ante las presiones externas. De hecho, siguen trabajando a pesar de que la cadena haya decidido cambiar de día y hora su programa. En una de las últimas conversaciones entre Murrow y Friendly, este dice: "Bueno, caeremos luchando"¹², algo que resume bastante bien el espíritu comprometido que tienen como periodistas.

El espectador del largometraje, a nivel de identificación, se reflejará bastante bien en los dos personajes y no le será difícil ponerse en su lugar. De ellos se extrae un modelo de "periodista ideal" que lucha para hacer llegar la información más completa y verídica al público. Ambos personajes son dos grandes profesionales de la información para los que deberse a los espectadores de su programa es lo más importante.

¹² *Buenas noches, y buena suerte* (*Good Night, and Good Luck*, George Clooney, 2005) (Minutado: 1:21:10)

4. La figura del periodista a través de los filmes analizados

Después de haber hecho un análisis individual de cada una de las películas elegidas como objeto central de este estudio, se pueden extraer unos modelos de representación de la figura del periodista dentro del Cine de la primera década del siglo XXI.

4.1. La figura del periodista según su forma de trabajar

En estos cuatro filmes son varias las formas de mostrar a los profesionales de la información, aunque podrían dividirse en tres, si tomamos como referencia su forma de trabajar.

Por un lado, se encuentran aquellos periodistas que están comprometidos de manera total con su trabajo y que entienden que han de ejercer su labor profesional con responsabilidad de cara al público. Estamos hablando de los casos de Edward Murrow y Fred Friendly en *Buenas noches, y buena suerte* y de Sarah Lloyd en *Las flores de Harrison*.

Edward Murrow y Fred Friendly no solo son conscientes del compromiso de realizar bien su profesión para el beneficio de los telespectadores sino también de esa función que debería corresponderle al periodismo de ejercer como contrapoder de los poderes político o económico. Menciono a esos dos personajes por ser los que ejercen como protagonista y confidente, pero en esta clasificación podrían incluirse cualquiera de los miembros de su equipo de redacción en la CBS.

En cuanto a Sarah Lloyd, ya se ha comentado que la trama de *Las flores de Harrison* no se centra en si la protagonista hace bien o mal su trabajo. Sin embargo, cuando se ve obligada a ejercer como fotoperiodista por las circunstancias que enmarcan su historia, lo cierto es que realiza el trabajo con soltura. Además, es capaz de tomar fotografías a pesar del horror que pueda provocarle presenciar esas escenas bélicas en primera persona. Junto a Sarah Lloyd, se representan otros tantos fotoperiodistas de guerra que también comparten esa imagen de buenos profesionales que de ellos se muestra en la película.

En el extremo contrario estarían situados aquellos periodistas que no realizan correctamente su profesión, bien porque no tienen en cuenta la veracidad de lo que están contando o porque no abordan su trabajo desde una perspectiva ética. En este apartado, se encontraría Stephen Glass en *El precio de la verdad*. Es un periodista para el que contar la verdad a los lectores no es una prioridad. Glass busca que el público se entretenga mientras lee sus artículos, aunque para ello tenga que dejar a un lado su ética profesional.

Por último, en un tercer grupo estaría situada Ida Horowicz, de *Los idus de marzo*. No podríamos incluirla dentro de ninguno de los dos apartados anteriores ya

que, por su relevancia en el largometraje -se trata de un personaje secundario que aparece solo en algunas ocasiones- no llegamos a conocer cómo realiza su trabajo de cara al público. Lo que sí podemos ver a través del film es que desea conseguir la mejor información para su medio de comunicación y, para ello, no siempre los métodos que utiliza son los mejores. De hecho, presiona al protagonista, Stephen Meyers, para que le revele la información que quiere conocer e incluso llega a chantajearle amenazándole con publicar una historia que Meyers no quiere que salga a la luz. Está bien que Horowicz quisiera ejercer de contrapoder del poder político pero no es ético que lo intente conseguir por esos métodos cuando podría llegar a esa información por otras vías.

4.2. La figura del periodista según su relación con la realidad

En el marco teórico se exponía una clasificación de la autora Mera Fernández (2008) en la que establecía una lista de los tipos de periodistas que aparecen en el cine según su relación con la realidad. En ella caben tres modelos: periodistas reales, que se plasman en los largometrajes tal y como fueron en la realidad; periodistas de ficción con referencias a la realidad, sobre los que se utiliza parte de un hecho real para crear historias inventadas; y periodistas imaginados, en las películas en las que tanto la trama como los periodistas son obra de los guionistas.

Periodistas reales: Stephen Glass y Adam Penenberg, de *El precio de la verdad* y Edward Murrow y Fred Friendly, en *Buenas noches, y buena suerte*. Ambas historias ocurrieron en la realidad y fueron llevadas a la gran pantalla intentando reflejar lo que pasó en su momento.

Periodistas de ficción con referencias a la realidad: Sarah y Harrison Lloyd y sus compañeros fotoperiodistas en *Las flores de Harrison*. En el caso de este largometraje, se coge un elemento de la realidad, la guerra en los Balcanes, como marco histórico en el que insertar la historia que cuenta la película.

Periodistas imaginados: Stephen Meyers, Ida Horowicz y el resto de periodistas de *Los idus de marzo*. Tanto estos personajes como la trama narrativa del film son imaginados. En esta película puede haber alguna referencia a la realidad pero en ningún caso las suficientes como para que los personajes que aparecen pertenezcan a la anterior categoría.

5. Conclusiones

La hipótesis con la que iniciábamos este trabajo de investigación planteaba que la figura del periodista que se muestra en el cine de la última década era estereotipada. Tras haber proyectado un marco teórico y analizado cada una de las cuatro películas y sus modelos de periodista, podemos afirmar que la hipótesis inicial es correcta.

Los periodistas que se muestran en estos largometrajes poseen ciertos elementos comunes que nos dejan incluirlos en clasificaciones teóricas que los dividen según su forma de trabajar o su relación con la realidad. Tras haber analizado los filmes, se puede dar respuesta a las preguntas de investigación con las que se iniciaba este estudio. En primer lugar, ¿cuál es el estereotipo de periodista? Encontramos dos modelos fundamentales.

Por un lado, se encuentran aquellos periodistas responsables e implicados en su trabajo. Ejercen su profesión desde una ética impecable, que resiste ante presiones externas al medio de comunicación, desde las altas esferas políticas hasta las empresas que pagan por publicidad.

En el extremo opuesto, nos encontramos con periodistas que solo buscan la aceptación del público. Quieren que su trabajo tenga una repercusión entre los lectores o espectadores, aunque para ello tengan que chantajear a terceras personas o mentir en sus informaciones. Para ellos, la repercusión mediática es más importante que su ética.

¿Cómo aparece el periodista representado en el cine? Los profesionales de la información que se reflejan en los largometrajes tienden a acudir precisamente a esos dos modelos estereotipados que se han expuesto.

Es probable que esta tendencia a los extremos se produzca por la necesidad del cine de definir claramente a los personajes con unas características comunes e inmutables a lo largo del film, para que la identificación del espectador con el periodista que se muestra sea mucho más fuerte. Si conoce al personaje en su totalidad y sabe desde el inicio cómo va a actuar, podrá decidir antes si quiere o no reconocerse en él.

Las películas no muestran un término medio de periodista, con unos rasgos y características singulares. En el cine de estos años no se refleja un profesional que, por lo general, cumpla con su trabajo de manera correcta desde su ética periodística pero que, en algunos casos, tenga que dejarla a un lado para ejercer su función.

En la última década, los largometrajes sobre periodismo tienden a primar el extremismo a la hora de crear este tipo de personajes. No hay un término medio sino una división entre el periodista perfecto y su antítesis.

6. Bibliografía

- Auerbach, E. (1950). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura*. México: Fondo de cultura económica de España.
- Aumont, J.; Bergara, A.; Marie, M.; y Vernet, M. (1985). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Bazin, A. (1959). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2004.
- Fernández Díez, F. (1996). *Arte y técnica del guión*. Barcelona: Ediciones UPC.
- Field, S. (1995). *El manual del guionista: Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid: Plot Ediciones.
- García Landa, J. A. (1998). *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gombrich, E. (1960). *Arte e ilusión*. Madrid: Debate.
- Gomis, L. (2008). *Teoría de los géneros periodísticos*. Barcelona: UOC (Universitat Oberta de Catalunya).
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Laviana, J.C. (1996). *Los chicos de la prensa*. Madrid: Nickel Odeón.
- Lukács, G. (1977). *La novela histórica*. México: Era.
- Macías, J. (2003). *24 palabras por segundo. Cómo escribir un guión de cine*. Madrid: Instituto oficial de radio y televisión (IORTV).
- Martínez Albertos, J. L. (1978). *La noticia y los comunicadores públicos*. Madrid: Paraninfo.
- McKee, R. (2002). *El guion*. Barcelona: Alba Editorial.
- Mera Fernández, M. (2008). Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine. *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico*, 14, 505-525. Recuperado de:
<http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0808110505A>
- Miguel Borrás, M.
(2005). *La letra en el cine. Escritores en el cine europeo*. Madrid: Oficina de Europa, Universidad Francisco de Vitoria.
(2014). Volver a la esencia del cine. Hacia una revisión de sus formas expresivas. *Historia Y Comunicación Social*, 18, 33-48. Recuperado de:
<http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/43946/41553>
- Moritz, C. (2001). *Scriptwriting for the screen*. Londres y Nueva York: Routledge.

Pérez Rufí, J. P.

(2005). La caracterización del personaje a partir del nombre en la obra de Kubrick. *Revista Latina de Comunicación Social*, 60. Recuperado de <http://www.ull.es/publicaciones/latina/200528perezrufi.htm>

(2009). *Desmontando al protagonista del cine clásico*. Madrid: Quiasmo Editorial.

(2014). *Kubrick y el antihéroe. Narrativa del personaje en el cine de Kubrick*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.

Propp, V. (1928). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

Quintana, Á. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acontilado.

Ramonet, I. (1999). El periodismo del nuevo siglo. *Revista La Factoría*, 8. Recuperado de: <http://www.revistalafactoria.eu/articulo.php?id=115>

Real Academia Española, (2001). *Diccionario de la lengua española (DRAE) 22ª Edición*. Madrid: Espasa Libros.

Requeijo Rey, P. (2010, diciembre). *La imagen del periodista en el cine de los últimos años*. Artículo presentado en el II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, Universidad La Laguna, Tenerife. Recuperado de: http://www.revistalatinacs.org/10SLCS/actas_2010/38Paula.pdf

Seiger, L. (1999). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Ediciones Rialp.