

Treball de Fi de Grau

Títol

El periodista y la exclusiva: La representación del rol del periodista en comedias cinematográficas de la era dorada de Hollywood (1930-1959)

Autoria

Pol Martín de Haro

Professorat tutor

Luisa de Carmen Martínez García

Grau

Comunicació Audiovisual	
Periodisme	x
Publicitat i Relacions Públiques	

Tipus de TFG

Projecte	
Recerca	x

Data

20/5/2021

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:	El periodista i l'exclusiva: La representació del paper del periodista en comèdies de l'era daurada de Hollywood (1930-1959)		
Castellà:	El periodista y la exclusiva: La representación del rol del periodista en comedias de la era dorada de Hollywood (1930-1959)		
Anglès:	The journalist and the scoop: The representation of the role of the journalist in comedies of the golden age of Hollywood (1930-1959)		
Autoria:	Pol Martín de Haro		
Professorat tutor:	Luisa de Carmen Martínez García		
Curs:	2020/21	Grau:	Comunicació Audiovisual
			Periodisme
			Publicitat i Relacions Públiques

Paraules clau (mínim 3)

Català:	Cinema, comèdia, periodista, periodisme, exclusiva
Castellà:	Cine, comedia, periodista, periodismo, exclusiva
Anglès:	Cinema, comedy, journalist, journalism, scoop

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:	Aquest treball vol analitzar com la ficció cinematogràfica mostra la representació del paper del periodista en comèdies de l'era daurada de Hollywood (1930-1959) que tenen una trama que explica el descobriment d'una exclusiva mediàtica. Amb aquest anàlisi es vol destacar com actua el periodista davant l'exclusiva i si hi ha un debat ètic de la professió periodística. Com a objectius secundaris, aquest treball també vol mostrar com es representen certs tòpics o estereotips de l'ofici periodístic. Per a això, s'han tingut en consideració 3 films nord-americans amb Premis Oscar: <i>Va Succeir Una Nit</i> (1934), <i>Històries de Filadèlfia</i> (1940) i <i>Vacances a Roma</i> (1953).
Castellà:	Este trabajo quiere analizar cómo la ficción cinematográfica muestra la representación del rol del periodista en comedias de la era dorada de Hollywood (1930-1959) cuya trama parte del destape de una exclusiva mediática. Con este análisis se quiere destacar cómo actúa el periodista ante la exclusiva y si existe un debate ético de la profesión periodística. Como objetivos secundarios, este trabajo también quiere mostrar cómo se representan ciertos tópicos o estereotipos del oficio periodístico. Para ello, se han tenido en consideración 3 filmes norteamericanos con Premios Oscar: <i>Sucedio Una Noche</i> (1934), <i>Historias de Filadelfia</i> (1940) y <i>Vacaciones en Roma</i> (1953).
Anglès:	This work wants to analyze how cinematographic fiction shows the representation of the role of the journalist in comedies of the golden age of Hollywood (1930-1959)

	whose plot starts from the uncovering of an scoop. With this analysis we want to highlight how the journalist acts with the scoop and if there is an ethical debate in the journalistic profession. As secondary objectives, this work also wants to show how certain topics or stereotypes of the journalistic profession are represented. This American films with Oscar Awards have been taken into consideration: <i>It Happened One Night</i> (1934), <i>Philadelphia Stories</i> (1940) and <i>Roman Holiday</i> (1953).
--	---

EL PERIODISTA Y LA EXCLUSIVA

LA REPRESENTACIÓN DEL ROL DEL PERIODISTA EN
COMEDIAS CINEMATOGRAFICAS DE LA ERA DORADA
DE HOLLYWOOD (1930-1959)

POL MARTÍN DE HARO



Para Jesebel, por apoyarme.

Para mi familia, por contagiarme su pasión por el cine.

Y para Luisa, por ayudarme a dar forma a este trabajo.

Índice

1. Introducción.....	1
2. Marco teórico.....	2
2.1. Los estudios culturales y los medios de comunicación	3
2.2. El circuito cultural y la representación	5
2.3. La representación cinematográfica	7
2.4. La comedia romántica	9
2.4.1. La screwball comedy	9
2.4.2. La comedia sexual	10
2.5. Contexto histórico	10
2.5.1. Años treinta.....	10
2.5.2. Años cuarenta	11
2.5.3. Años cincuenta.....	12
2.6. La representación del periodista en Hollywood	13
2.6.1. Trabajos académicos de referencia.....	14
2.6.1.1. El perfil de los periodistas en el cine: tópicos agigantados.....	14
2.6.1.2. Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder.....	15
2.6.1.3. Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine.....	16
2.6.1.4. La representación del personaje del periodista en el cine peruano. Los casos de Pantaleón y las visitadoras, Tinta roja, Mariposa negra, Ojos que no ven y La última noticia.....	16
2.7. Preguntas de la investigación.....	18
2.8. Metodología	18
2.8.1 Herramientas de análisis	19
2.8.1.1. Análisis descriptivo	19
2.8.1.2. Análisis de contenido cualitativo.....	19
2.8.2. Universo y muestra del estudio.....	27
2.9. Análisis / Resultados	28
2.9.1. Análisis descriptivo	28
2.9.1.1. Sucedió Una Noche (1934).....	28
2.9.1.2. Historias De Filadelfia (1940).....	29
2.9.1.3. Vacaciones En Roma (1953)	31
2.9.2. Análisis textual cualitativo	32
2.9.2.1. Desarrollo dramático.....	32
2.9.2.2. Perfil del periodista	35
2.9.2.3. Estereotipos.....	39
2.9.2.4. Personajes.....	56
2.9.2.5. Periodismo.....	64
2.10. Conclusiones	68
2.11. Bibliografía.....	72

1. Introducción

Este trabajo analizará la representación cinematográfica del rol del periodista, específicamente en las comedias cuya trama parte del destape de una exclusiva mediática. No obstante, como la representación de este oficio es considerablemente diferente en términos cinematográficos (e históricos), se ha querido acotar su figura en el tiempo a un margen de tres décadas, desde los años treinta hasta los años cincuenta del siglo XX. Es por ello por lo que se han escogido las siguientes películas: *Sucedió Una Noche* (1934), *Historias de Filadelfia* (1940) y *Vacaciones en Roma* (1953). De esta forma, no solo veremos cómo el periodista es representado en el cine norteamericano de diferentes décadas sino cómo actúa o se muestra ante una exclusiva mediática, que será el eje principal narrativo de la película. Así pues, los valores del oficio periodístico tomarán una gran importancia en este estudio, así como la construcción cinematográfica del debate ético.

“El cine clásico es el cine espectacular por antonomasia, es decir, el cine que convierte cualquier experiencia humana en un espectáculo narrativo audiovisual” (ZAVALA, 2005: 4). El cine de la primera mitad del siglo XX parte de la importancia e influencia del cine mudo, donde constantemente se hacía uso de efectos prácticos y planos cuya función estaba directamente relacionada con la narrativa del filme. En ese sentido, el cine clásico se vuelve espectacular por exprimir sus recursos audiovisuales al máximo y tener la capacidad de narrar una historia a través de imágenes en las que, por ejemplo, a través de una mirada en un primer plano, el espectador es capaz de asimilar que dos personas están profundamente enamoradas.

Uno de los motivos por los que se han escogido películas de los años 30, 40 y 50 ha sido su reconocimiento en la historia del cine, ya que están englobadas en lo que se considera la era del Hollywood Dorado, donde se popularizaron mayormente las comedias. Tal y como explica Ferreras (2005), “Se produjeron un verdadero torrente de películas en la meca del cine, excelentemente recibidas

por el público y la crítica en su momento y a menudo generosamente recompensadas en los Oscar” (p.289).

Siguiendo los estudios de Jowett y Linton (1980) como “La más explícita consideración del cine como medio de comunicación social” (Pardo, 1998:61), debemos entender el séptimo arte como algo que actúa “Como reflector y moldeador de mentalidades y comportamientos” (Pardo, 1998:62), pero sobre todo como una herramienta, que aunque en clave de ficción, “Ha jugado un importante papel (...) en la serie de cambios espectaculares que han tenido lugar en los últimos 80 años, en el modo en que vivimos y en el modo en que percibimos el mundo que nos rodea. Las películas han proporcionado no sólo entretenimiento, sino también ideas; y sería difícil concebir nuestra sociedad sin el cine” (Jowett y Linton, 1980: 96).

Como objetivos secundarios, este trabajo también quiere conocer cómo se representan ciertos tópicos o estereotipos del oficio periodístico y bajo qué técnicas y/o géneros cinematográficos lo hace, ya que, como comentaba Bezunartea et al (2007), “Las películas tienden a crear estereotipos, modelos especiales para situaciones especiales y así aparecen héroes y villanos; individuos íntegros y también rastreros y corruptos, más que profesionales corrientes; cuando ser periodista significa aprender a detectar el mayor o menor valor noticioso de los individuos, hechos o situaciones y cuyo todo su saber radica en la capacidad de observar, descubrir, analizar y transmitir el latido profundo de la sociedad, día tras día” (p.375).

2. Marco teórico

Una vez descrita la investigación que se desarrollará en este trabajo, a continuación, se explicarán los conceptos necesarios para llevar a cabo el análisis del rol del periodista en las películas de los años 30-50 cuya trama implica el destape de una exclusiva mediática.

Así pues, debemos tener en cuenta qué es y cómo podemos definir la representación, dejando de lado ahora a nuestro objeto de estudio. Para ello,

tendremos en consideración los estudios culturales, especialmente los del teórico cultural y sociólogo Stuart Hall. También formarán parte de nuestro análisis aquellos estudios que estén relacionados con el circuito de la cultura y los medios de comunicación populares.

2.1. Los estudios culturales y los medios de comunicación

Los trabajos académicos de los estudios culturales se centran en la influencia del contenido que los medios de masas difundieron a partir de la 2ª guerra mundial en la sociedad británica, en concreto, sobre la clase trabajadora. De hecho, los pensadores de los estudios culturales de Birmingham, Inglaterra, están profundamente influenciados por el marxismo y otras escuelas de pensamiento europeas como la de Frankfurt. Su influencia socialista se ha visto reflejada en sus estudios por cómo han tenido en cuenta diversos fenómenos y colectivos sociales, históricamente oprimidos, y cómo estos han reaccionado ante la ideología o los valores del mensaje que transmiten los medios. Como explicaba Jameson (1998), “Los estudios culturales y el “materialismo cultural” constituían para ellos, en esencia, un proyecto marxista. (...) lo que en Gran Bretaña fue un movimiento militante comprometido con la implementación de un cambio social radical” (p.37). Así pues, diversos intelectuales británicos como Richard Hoggart, Raymond Williams o Edward P. Thompson pusieron en manifiesto a finales de los años cincuenta, y desde una perspectiva social, la visión de las clases populares de los medios de comunicación de masas. De hecho, “Williams manifiesta un interés creciente a propósito de los medios de comunicación. A partir de 1962, en su libro Comunicaciones, participa en el debate político, formulando propuestas para un control democrático de los medios de comunicación como medios de influencia y agitación” (Urteaga, 2009:7).

Así pues, los miembros de la escuela de Birmingham entenderán que la cultura deberá ser también objeto de estudio, ya que esta les podrá ayudar a comprender los cambios e identidades que se han formado históricamente en la sociedad. En ese sentido, Rodrigo (2001) argumentaba que “Los medios de comunicación proporcionan modelos de identidad a diferentes niveles,

personales, profesionales, subculturales, culturales, etc. (...)En relación con la comunicación intercultural es bastante claro que los medios de comunicación son uno de los principales constructores de los estereotipos culturales y de la identidad cultural” (p.72).

Los estudios culturales se dedicaron a estudiar de forma empírica el contenido mediático, estereotipos, identidades e ideologías, y por ello vieron que los contenidos emitidos no son neutros, transparentes o inintencionados, sino que llevan consigo una codificación, tanto a nivel ideológico como de lenguaje. Entendiendo pues al séptimo arte como un medio de masas, debemos destacar que las películas también son capaces de lanzar un mensaje o discurso que, aunque no sea determinante, muestra representaciones que forman parte de nuestro imaginario colectivo.

Como comentaban (Bogdan & Biklen, 1982) “En el cine se transmiten valores junto a los estereotipos, que son uno de los elementos básicos de su lenguaje. Es más, desde una perspectiva psicosocial y antropológica, puede afirmarse que los estereotipos llevan, muy frecuentemente, incluidos valores y conceptos ideales anclados en lo que podría llamarse la mente colectiva” (p.37). Porque el cine, a través de su lenguaje, conforma representaciones del mundo, la sociedad, las relaciones, el género... Colaizzi (2001) cree que la representación y la verdad son términos claves para entender la importancia del cine como un medio capaz de articular el imaginario individual y social. En otras palabras, entiende que el cine consigue perpetuar el funcionamiento del sistema y los valores hegemónicos y de esa forma indicarnos qué lugar y función tenemos como individuos en nuestra sociedad. La imagen ficticia que una o varias películas muestran de, por ejemplo, el periodista, se asociarán a nuestra realidad. De modo que “Los valores ligados a una profesión en el cine se ponen de manifiesto con gran nitidez en los estereotipos que, como contenidos expresivos, se muestran en los textos de los diálogos de ciertas películas en las que, independientemente de la temática general y el argumento concreto, aparezcan roles profesionales cargados de «significados éticos» y «muy definidos» socialmente” (Loscertales, 1999, p. 38).

Hay diferentes autores que han tenido en cuenta estos aspectos para analizar la representación del periodismo y en ella han identificado unos estereotipos comunes. En el caso de Peña (2011), académico que estudió la imagen de los

periodistas en la filmografía de Billy Wilder, fueron categorías como la masculinidad, el consumo excesivo de alcohol, la precariedad laboral, la camaradería, la agresividad, el cinismo, la manipulación y el comportamiento ético, fueron algunos de los seleccionados o identificados como los estereotipos más representativos del periodista en el séptimo arte.

2.2. El circuito cultural y la representación

Dado que nuestro análisis se basará en la representación del rol del periodista, se tendrá en consideración a un autor de los estudios culturales, Stuart Hall, por sus trabajos académicos sobre el concepto de la representación. El que fue el segundo director (1968-1979) del *Center for Contemporary Cultural Studies* en la Universidad de Birmingham estaba profundamente centrado en la cultura contemporánea y su representación en la televisión británica. A diferencia de otros académicos como Hoggart, cuyo objeto de estudio era la literatura, Hall nos aporta una visión más cercana a aquello que buscamos en este análisis, ya que tenía en mente un producto audiovisual.

Como comentaba Hall (1997), “Representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje. Es el vínculo entre los conceptos y el lenguaje el que nos capacita para referirnos sea al mundo ‘real’ de los objetos, gente o evento, o aun a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios” (p.4). El lenguaje es la clave para referirnos a aquellas cosas que, aunque no veamos físicamente, somos capaces de representar en nuestra mente. Así mismo, por ejemplo, aunque no veamos un vaso en su forma física, podemos pensar en él, “Pensar con el concepto de un vaso” (Hall, 1997: 4).

A lo largo de su carrera, el sociólogo jamaicano quiso incidir en la importancia de la representación en el circuito de la cultura, que puede que sea una de las aportaciones más para los estudios culturales. Este es el modelo de teoría y análisis que usarán los académicos de Birmingham para entender la sociedad a través de la cultura, en este caso del siglo XX. En *Doing cultural studies: The story of the Sony Walkman* (1997), Stuart Hall, junto a Paul du Gray, Hugo

Mackay, Linsa Janes y Keith Negus presenta este modelo analítico en el que existen cinco procesos culturales (representación, identidad, producción, consumo y regulación) que según defienden los autores marxistas, están conectados entre sí de forma que configuran un circuito, el de la cultura. De hecho, como comentaba Caloca (2015), Hall “Sintetiza todos sus conceptos y filosofía (...) Se percata de que toda práctica cultural puede “hacer historia”, si empieza a someterse a relaciones sociales interconectadas de producción, identidad, regulación, consumo, y en última instancia, representación en sí” (p.23). Así pues, Caloca destaca el hecho de que un mundo con una iconografía cultural donde en el mismo imaginario viven figuras tan diferentes y diversas como Gandhi o Marilyn Monroe, “Puede entenderse como una sucesión de circuitos culturales con fenómenos que coexisten en diferentes contextos” (p.23).

Tal y como comentaba Ramos (2020) respecto a dichos procesos culturales, en la representación hay que tener en cuenta cómo un objeto aparece reflejado a través del lenguaje verbal y visual, así como el significado cultural que se le otorga. Y es que el término de representación es algo muy difuso y no existe un concepto que lo defina de forma exacta a lo largo de la historia. En el libro “La imagen”, Aumont (1992) entendía que de todos los usos que se le habían dado a la palabra, había una cosa que tenían en común, porque “La representación es un proceso por el cual se intuye un representante que, en cierto contexto limitado, ocupará el lugar de lo que representa” (p.108). En ese sentido, el crítico cinematográfico galo habla de la interpretación de un actor en la obra de Hamlet, y de cómo nosotros, como individuos, podemos aceptar que “Por su voz, por su cuerpo, sus gestos y sus palabras” (p.109) sea el personaje imaginario que conocemos.

El circuito cultural también se ha usado para análisis similares al desarrollado en este Trabajo de Fin de Grado. Existen algunos estudios (Velázquez, 2013) que analizan filmes como *La Tía Tula* (1963) de Miguel Picazo, siguiendo la propuesta de Stuart Hall y teniendo en cuenta la producción, recepción y representación e identidad de este filme. Al igual que el de Velázquez (2013), nuestro estudio deberá tener en cuenta aspectos como la época, la duración de

la película, el formato, el sonido, las interpretaciones, los mensajes que muestra y su decodificación. De hecho, Velázquez (2013) argumenta que “Según se deduce de Hall, pues, el mensaje no tenía un significado en sí mismo, sino que se había cargado de sentido en el momento de la producción, se había codificado, y tenía que descodificarse, y cargarse quizá de nuevos sentidos para que se diera por concluido el circuito. En ambos procesos intervenían aspectos relacionados con la vida social, la historia, la vida diaria, la economía y el poder político, o la ideología” (p. 4).

Hall verá la representación en términos de clase y de forma racializada. Como comentaba la socióloga Rocío Fatyass (2016) “La representación no depende de la “materialidad” del signo, sino de la función simbólica que adquiere en un sistema de relaciones que justamente no es transparente. Por tanto, la representación no es un reflejo, no es fija, pero tampoco está flotando libremente” (p.147). Fue eso mismo lo que permitió que Hall pudiera establecer una visión crítica en la representación de los medios británicos de comunicación donde, existían “Relaciones de oposición entre negro/blanco, pureza racial/hibridez racial, civilización/salvajismo” (p.147). No obstante, debemos tener en cuenta que el poder de los medios y la representación de determinadas identidades o colectivos puede ser un arma de doble filo ya que, históricamente, como comenta Casado (2014), “Los medios han incrementado el contacto entre diferentes culturas (...) La comunicación de masas ha llevado a su mínima expresión las condiciones del espacio-tiempo, facilitando el contacto entre individuos y comunidades muy diferentes y proponiendo representaciones que pueden ser más eficaces que otros medios” (p.11). En cualquier caso, el concepto que debe quedar claro es que para Hall (1997) la representación “Es la aceptación de un grado de relativismo cultural de una cultura a otra, una cierta falta de equivalencia, y por tanto la necesidad de traducción a medida que nos movemos desde un conjunto conceptual o universo de una cultura a otra” (p.42).

2.3. La representación cinematográfica

De la misma forma en que Aumont (1992) hablaba de la representación como “Un proceso por el cual se intuye un representante que, en cierto contexto limitado, ocupará el lugar de lo que representa” (p.108), en referencia a un

personaje de Hamlet y el actor que lo interpreta, nosotros analizaremos la representación del rol del periodista en el séptimo arte, donde, además, deberemos de tener en cuenta otros aspectos como la música, el sonido, la iluminación, la puesta en escena, el guion, etc.

El imaginario colectivo, la cultura o la idiosincrasia son conceptos e ideas que los medios de masas han plasmado a través de un producto, en nuestro caso audiovisual, que responde a unas normas o códigos propios del séptimo arte. Cabe destacar que el cine es una expresión artística y que responde a una narrativa, que, aunque pueda partir de un hecho real, es ficticia. Si antes hablábamos de los mensajes que emitían los medios de masas a través, por ejemplo, de la televisión, ahora debemos centrarnos en el cine, en las películas y aquello que están representando.

Generalmente el séptimo arte es asociado al entretenimiento y a la disuasión o desconexión del “mundo real”. Sin embargo, esta es una plataforma para difundir un mensaje, aunque sea de forma artística, que contiene también una ideología, un pensamiento, un discurso. Todo ello, eso sí, está representado a través de los códigos cinematográficos, que podrán conseguir la aceptación o rechazo del mensaje. Rueda y Chicharro (2004) comentaban que “Como es sabido, el concepto de representación, desde un punto de vista etimológico, tiene una doble acepción: la de ausencia (la representación es el objeto que sustituye a lo representado) y la de presencia (imagen sustitutiva con sentido simbólico). El cine por definición expresa doblemente este carácter. En primer lugar, como escenificación filmada. En segundo término, como representación de prácticas y usos sociales externos al film” (p.4).

En nuestro análisis, por ejemplo, nos encontraremos con películas que beben de la idiosincrasia de una sociedad machista, patriarcal, racista, blanca y profundamente conservadora, motivo por el cual los filmes seleccionados muestran una representación concreta de aquello que para entonces era socialmente aceptado.

2.4. La comedia romántica

Los valores, idiosincrasia y comportamientos mencionados anteriormente en la representación cinematográfica (sociedad patriarcal, machismo, racismo y valores profundamente conservadores) pueden estar representados en las tres películas seleccionadas, y eso implica que dicha representación se ceñirá a los códigos o pautas características de la época y el género al que correspondan. *Sucedió Una Noche* (1934), *Historias de Filadelfia* (1940) y *Vacaciones en Roma* (1953) son comedias, concretamente del subgénero romántico.

Tal y como comenta Silva (2014), la comedia romántica ya existía antes de la creación del séptimo arte en la literatura y el teatro. De hecho, el dramaturgo británico del siglo XVI William Shakespeare es quien se considera el inventor de este género, con obras como *Mucho ruido y pocas nueces* o *Sueño de una noche de verano*.

Si nos referimos exclusivamente al séptimo arte, dado que las tres películas pertenecen a las décadas de los años 30, 40 y 50, se explicará la evolución de la comedia a lo largo de esos treinta años. Así pues, después del crac del 29, el mercado de valores de la bolsa de Estados Unidos cayó y el país vivió una Gran Depresión (1929-1939) que se caracterizó por la pobreza y la precariedad laboral de la población estadounidense, que migraba del este al oeste para conseguir trabajo. Esto mismo ha sido relatado en la novela de John Steinbeck *Las Uvas de la Ira* (1939). Ante dichas circunstancias, el cine podía ser una gran distracción o evasión del mundo real.

2.4.1. La screwball comedy

El primer gran género de la comedia, la *screwball comedy* surgió en los años treinta con el estreno de *Sucedió Una Noche* (1934), película que nos cuenta la historia de Peter Warne, un periodista que acaba de ser despedido y se encuentra con una mujer de la alta sociedad, Ellie Andrews, que se ha fugado de casa tras la negativa de su padre a su boda. Peter ve en Ellie una oportunidad para recuperar su trabajo, ya que solo él sabe de su paradero actual y dada la repercusión mediática de su fuga puede obtener una gran exclusiva para el

periódico. Tal y como comentaba Aybar (2014), las comedias de enredo ayudaron “A reivindicar la importancia de la mujer en la sociedad y a levantar el ánimo del país” (p.12). En ellas encontramos personajes que actúan de forma extraña e impredecible, hablan muy rápido, se enamoran y se confrontan de forma agresiva hasta que acaban juntos. Su éxito fue constante y entre las películas de este género se encuentran grandes clásicos del cine como *La Fiera de mi niña* (1938). Se siguieron haciendo hasta finales de los 40.

2.4.2. La comedia sexual

Todo cambió en los años cincuenta, en los que la comedia adquirió un tono más sensual y provocativo en las consideradas como comedias sexuales, que se realizaron con éxito hasta los años sesenta. Tornero (2014) destaca que su argumento “Se centraba en provocar y enganchar a la audiencia con la promesa del sexo entre los personajes, aunque al final se negaran a tener relaciones hasta no estar oficialmente casados” (p.13). De hecho, uno de los motivos que hicieron fracasar a este tipo de comedias fue la aparición de la píldora anticonceptiva, que provocó que las películas de esta temática “Pareciesen anticuadas” (Tornero, 2014: 13).

2.5. Contexto histórico

Dado que *Sucedió Una Noche* (1934), *Historias de Filadelfia* (1940) y *Vacaciones en Roma* (1953) suceden en décadas diferentes, a continuación, se realizará un breve resumen del contexto histórico mundial de los años 30, 40 y 50.

2.5.1. Años treinta

Los años 30 estarán profundamente marcados por una crisis mundial del sistema capitalista, derivada del crac del 29 sucedido en los Estados Unidos de América. Además, durante el periodo entre guerras (1918-1939) se producirá el ascenso del fascismo y el nazismo en Europa

Los años veinte fueron un sinónimo de expansión económica y los bancos de América del norte facilitaron millones de créditos a empresas y trabajadores del país. El problema empezó cuando esta situación derivó en la especulación inmobiliaria y la inversión masiva en la bolsa de valores americana. Y es que, como comentaba Béjar (2015), “La burbuja financiera explotó con las ventas masivas de los títulos de bolsa, el pánico desembocó en la quiebra en cadena de bancos y la desvalorización de las monedas. A partir del crac bursátil, cayeron los precios de las mercancías, mucho más rápida y profundamente las agrícolas que las industriales” (p.96). Fue entonces cuando los gobiernos de los países industrializados como Estados Unidos, Alemania, Gran Bretaña y Francia optaron por reducir el gasto público, hecho que conllevó el aumento del desempleo. De hecho, para hacer frente a ello, el presidente demócrata Roosevelt tuvo que aplicar las popularmente conocidas como medidas keynesianas a través del plan económico del New Deal. Lo hizo para ayudar a la recuperación económica, por primera vez en contra de las ideas liberales características del país y “Destacando la necesidad de la intervención del Estado” (Béjar, 2015: 97).

En Italia y Alemania, las ideologías del fascismo y el nazismo llegaron al gobierno de sus países desencadenando graves problemas sociales, así como inestabilidad política a través de un pensamiento profundamente conservador y nacionalista. En ese sentido, “Su denominador común fue la oposición radicalizada al comunismo y al liberalismo (...) Antes de llegar al gobierno, ambos lograron también constituirse como representantes políticos de diferentes grupos sociales, especialmente de la clase media (...) Ambos lograron canalizar esa vasta movilización nacional que desencadenará la Gran Guerra, rompiendo los moldes de la política tradicional” (Béjar, 2015: 103).

2.5.2. Años cuarenta

En 1939, y con la idea de crear el nuevo imperio germánico por orden de Adolf Hitler, las tropas alemanas ocuparon Polonia. Esta fue la culminación de las consecuencias del ascenso del fascismo, que desencadenará en la 2ª guerra mundial (1939-1945).

Es entonces cuando potencias europeas como Gran Bretaña y Francia declaran la guerra a Alemania, lo que a lo largo de los seis años desencadenará diferentes alianzas en dos grandes grupos: los aliados (Gran Bretaña, Francia, EEUU, Rúsia) y el eje (Alemania, Japón e Italia). Ambos bandos lucharán en diferentes batallas a lo largo del mundo, tanto en Europa como en Asia y África. Algunos países como Estados Unidos permanecieron neutrales al principio, hasta que Japón bombardeó el puesto militar de Pearl Harbor en Hawái en 1941. De hecho, fueron estos mismos quienes pusieron fin a la guerra en una controvertida acción en 1945 en Nagasaki, Japón, donde se lanzó una bomba atómica. Tal y como argumenta Béjar (2015) “No solo el gobierno estadounidense sino también destacados intelectuales (..) justificaron el empleo de la bomba atómica porque había puesto fin a la guerra y evitado más muertes” (p.185).

2.5.3. Años cincuenta

De la misma forma en que antes de la 2ª guerra mundial se formaron las respectivas alianzas para hacer frente a un enemigo común, una vez terminada la ‘Gran Guerra’ en 1945, se iniciaron dos grandes bloques que conformarían el sistema bipolar de la popularmente conocida como Guerra Fría (1947-1991), en la que se dieron conflictos armados donde Estados Unidos y Rusia participaron indirectamente, como en el caso de la Guerra de Corea (1950-1953).

Así pues, “El escenario mundial quedó signado por la rivalidad entre las dos principales potencias, Estados Unidos y la Unión Soviética, que se lanzaron a una frenética carrera armamentista, pero sin llegar nunca al campo de batalla en forma abierta y directa” (Béjar, 2015: 213). Lo que empezó como una guerra ideológica en Europa se acabó expandiendo a lo largo de varios continentes, donde destaca especialmente Asia, en el que países como Corea, quedarán divididos ideológicamente por el capitalismo o el comunismo, lo que acabará propiciando un conflicto bélico (1950-1953) en el que, como comentaba Béjar (2015), “Corea fue ocupada por los soviéticos al norte del paralelo 38º quienes apoyaron al autoritario régimen comunista encabezado por Kim Il Sung. En el sur, los norteamericanos apoyaron la férrea dictadura de Syngman Rhee” (p.222). Finalmente, y tras varios intentos de tratados de paz, “La guerra finalizó en 1953 con la firma del Armisticio de Panmunjong que acordó una línea de

demarcación similar a la existente. Se puso fin al conflicto armado, pero no llegó a concretarse un tratado de paz” (p.222).

2.6. La representación del periodista en Hollywood

Históricamente, el séptimo arte ha servido para realizar muchas investigaciones sobre representaciones de estereotipos de género, raza, religión y valores, orientación sexual y determinados colectivos, como los abogados, los médicos o en nuestro caso, los periodistas. En ese sentido, cada uno de ellos presentará determinados aspectos o características que deberemos tener en cuenta para nuestro análisis.

Los protagonistas de las tres películas seleccionadas, por ejemplo, serán hombres, blancos y heterosexuales. Solo existe una excepción a este caso, la fotoperiodista Elizabeth Imbrie de *Historias de Filadelfia* (1940). Así pues, no habrá o estará fuera de nuestro principal objeto de estudio, ningún personaje principal que pueda sugerir la diversidad étnica y/o de orientación sexual a no ser que la narrativa de la historia lo requiera. En otras palabras, el oficio del periodista en el cine no estará representado por ninguna persona que esté fuera de los estándares de lo que entre los años treinta y cincuenta del siglo XX estuviera socialmente aceptado.

Como nuestro objeto de estudio son películas filmadas en estas décadas, podremos entender que, aunque englobadas en el terreno de la ficción, forman parte de la idiosincrasia de la sociedad estadounidense de entonces. No obstante, estos filmes no dejan de ser una especie de mito, comúnmente contado en el género de la comedia a través de cierta aura de surrealismo, particular en el cine de directores como Frank Capra (1897-1961), George Cukor (1899-1983) y Billy Wilder (1906-2002).

Decía Casado (2014) que la ficción en los medios de comunicación de masas, como en el cine, es capaz de crear una imagen mental de los estereotipos y mitos más comunes de nuestra sociedad, aunque también puede criticarla. Así pues, “La ficción sobre abogados o políticos refuerza el sentido de justicia y labor pública a la vez que crítica el uso que se da a las leyes en la sociedad

estadounidense. Del mismo modo las obras audiovisuales sobre periodismo muestran mitos que los mismos periodistas pueden considerar ofensivos y al mismo tiempo ennoblecedores y seductores” (Casado, 2014:9). Un ejemplo de ello pueden ser sus vicios, como el alcohol y el tabaco, así como su cinismo.

2.6.1. Trabajos académicos de referencia

Como se ha mencionado anteriormente, la representación del periodista y su oficio en el cine ha sido estudiada por la academia a lo largo de la historia con diferentes resultados o conclusiones. Para este análisis, se han tenido en consideración autores y autoras como Bezunartea et al (2010), Peña (2011), Mera (2008) y Tumes (2019).

2.6.1.1. El perfil de los periodistas en el cine: tópicos agigantados

Por un lado, Bezunartea et al (2010) hicieron un análisis textual cualitativo de 104 películas, desde los años treinta hasta nuestros días, para poder corroborar cuáles eran los tópicos que se identificaban en el periodista de la gran pantalla y si estos eran (o no) un fiel retrato de la profesión. Además, todas las películas seleccionadas fueron exclusivamente producidas en los Estados Unidos de América, ya que según los autores del trabajo es el país que más iconos culturales ha creado y sus filmes sobre periodistas están “Entre los mejores de todos los tiempos” (p.147). Bezunartea et al (2010) tuvieron en consideración para su análisis el estatus profesional del periodista, su vida personal y familiar, la formación, los vicios y el comportamiento profesional. Llegaron a la conclusión de que la mayoría de los periodistas son hombres adultos experimentados, sin formación universitaria y que trabajan para medios escritos como reporteros. Además, no pueden llevar una vida familiar plena y trabajar, es decir, están solteros o divorciados. Tampoco suelen tener vicios. Los autores destacan que no han conseguido asegurar si dicha imagen pertenece o no a la realidad, pero sí que, en definitiva, todo lo que se ha mostrado en el cine no es mentira y “Ha acentuado los aspectos más heroicos, pero sobre todo los más negativos” (p.165).

2.6.1.2. Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder.

Peña (2012) realizó un análisis cuantitativo y cualitativo en el que estudia la trayectoria profesional del director vienés de cine Billy Wilder, que fue periodista en Europa en los años 30. El objetivo de su investigación era conocer la representación del oficio periodístico a lo largo de su filmografía (26 filmes), entre la que se encuentran películas como *Con Faldas y a lo loco* (1959) y *El Apartamento* (1960). El académico se centra especialmente en las dos películas de Wilder que hablan directamente del periodismo: *El gran carnaval* (1951) y *Primera plana* (1974).

Para su análisis de los personajes tiene en consideración los datos generales de la película (año, actores), características fílmicas (si tiene diálogo y tipología dramática), características profesionales (tipo de medio, cargo, especialización y si es periodista) y estereotipos fílmicos (Masculinidad, Consumo excesivo de alcohol, Desprecio de la formación universitaria, Renuncia a la vida familiar, Precariedad laboral, Camaradería y relaciones, Agresividad, Cinismo, Manipulación, Comportamiento ético, Función social y cuarto poder, Primacía de la prensa). Finalmente, llega a la conclusión de que la imagen de Wilder sobre el periodismo en el cine no es verdadera pero tampoco falsa, es decir, todos los hechos y personajes que muestra son una exageración de lo que él vio a lo largo de su experiencia como reportero en Europa. Además, respecto a los periodistas, Peña (2011) destaca que el cine de Wilder muestra las partes más negativas del estereotipo, así como el uso de sensacionalismo y comportamientos poco éticos, incluyendo la manipulación informativa. De hecho, la mayoría de los periodistas de la gran pantalla son hombres “Sin estudios, con problemas con la bebida, que viven en soledad absorbidos por las demandas de su trabajo y acuciados por la falta de dinero” (p.402). Eso mismo, además, se ve reflejado en su actitud, cínica y agresiva, en ocasiones violenta. Cabe destacar que el tono del cine de Billy Wilder es cercano a la sátira.

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

Mera (2008) explica cuál es la visión que se ha dado históricamente del periodismo en el cine y si esta es fiel a la realidad, destacando la desconfianza de la sociedad norteamericana y española en el oficio. En su caso, se hizo un análisis textual cualitativo de 6 películas. Dos de ellas adaptan hechos reales: *Todos los hombres del presidente* (1971), que trata sobre el escándalo del Watergate y *El precio de la verdad* (2003), acerca de la denuncia de unos derrames tóxicos por culpa de la multinacional Dupont. También se tuvieron en consideración *Ausencia de malicia* (1981) y *El gran carnaval* (1951), que se escogieron “Por tratarse de historias ficticias con un punto de referencia en la realidad” (p.509), así como *La reina de Nueva York* (1937) y *Luna nueva* (1940), “Por ser dos clásicos sobre periodistas nacidos de la inventiva de los guionistas” (p.509). Mera (2008) tiene en cuenta factores como los hechos en los que se basa el filme, los diálogos que tienen los personajes protagonistas, cómo actúan y a que factores debe ser fiel el periodismo (ej: la verdad). La autora concluye con la idea de que aquellas películas que tratan sobre hechos reales adaptan de la mejor manera posible en la verdad de lo acontecido, aunque *Todos los hombres del presidente* (1971) lo haga destacando lo bueno del periodismo, y *El precio de la verdad* (2003) saque a relucir la mala praxis del oficio. Sin embargo, aquellas obras que son creadas desde cero o basadas en la realidad transmiten una visión más ácida y negativa de la profesión, con situaciones muy exageradas o surrealistas. Además, también hacen crítica, como ocurre en *La reina de Nueva York* (1937), a una “Sociedad que consume las noticias y devora a sus protagonistas sin importarle más que el fogonazo inicial” (Mera, 2008: 523).

2.6.1.4. La representación del personaje del periodista en el cine peruano. Los casos de Pantaleón y las visitadoras, Tinta roja, Mariposa negra, Ojos que no ven y La última noticia.

Tumes (2019) investigó la representación del periodista en el cine peruano a través de un análisis textual cualitativo de 4 películas: Los casos de *Pantaleón y las visitadoras*, *Tinta roja*, *Mariposa negra*, *Ojos que no ven* y *La última noticia*. Estas películas fueron escogidas porque el periodista “Era importante para el

desarrollo de la historia y sin su participación oportuna los hechos serían distintos” (p.24). Además, todas ellas se estrenaron en salas comerciales en el siglo XXI, concretamente entre los años 2000-2017. Para este análisis sobre la representación del periodista peruano se han tenido en cuenta varios factores: construcción del personaje (vestimenta, lenguaje y vida interior), periodismo (tipo de agente e impacto del periodismo), contexto (ciudad, localización interna e historia), personajes que rodean al periodista (colegas, familia y antagonista), desarrollo dramático (objetivos, conflicto, cambios y final) y elementos audiovisuales (música, planos e iluminación). Tumes (2019) concluye con que la imagen del periodista peruano es negativa y la de una “Persona común y corriente” (p.52) en contraposición con la idea del héroe, ya que tiene “Por circunstancias adversas puede cambiar y modificar su curso de acción, pasar de villano a héroe o viceversa. Hecho que no sucede en las películas extranjeras donde el villano siempre será villano y el héroe siempre será héroe” (p.56). Tampoco se sabe mucho de su círculo íntimo o de amistades y familia, pero sí de sus compañeros de oficio. Es un periodista que, en las diferentes películas, no presenta muchas variaciones en cuanto a la construcción del personaje se refiere, y para el que su oficio ha supuesto un impacto negativo en su vida. Además, destaca el hecho de que el análisis de Tumes (2019) no ha podido determinar con exactitud si el periodista es un agente de información o desinformación ya que “Puede ser relativo” (p.62), así como el hecho de que en la mayoría de los filmes el periodista ha abandonado su trabajo.

Así pues, tomando como referencia los análisis mencionados anteriormente y aplicando los conocimientos adquiridos a nuestro objeto de estudio, el periodista y la exclusiva, nos hemos planteado las preguntas de nuestra investigación.

2.7. Preguntas de la investigación

1. ¿Cuáles son las características de la representación de los periodistas en las películas cómicas de los años 30-50?
2. ¿La representación del periodista está estereotipada?
3. ¿Cómo se presenta la exclusiva en la narración cinematográfica?
4. ¿Qué rol cumple la exclusiva a nivel narrativo en la película?
5. ¿Cómo actúa el periodista ante la exclusiva?
6. ¿Existe un debate ético de la profesión periodística?

2.8. Metodología

Este trabajo pretende analizar la representación del rol del periodista en comedias cinematográficas de los años 30, 40 y 50 cuya trama parte del destape de una exclusiva. La metodología usada será cualitativa y para ello se realizará un análisis textual cinematográfico que, como comentaba Vizcarra (2013) “Busca identificar en el discurso cinematográfico un conjunto de componentes narrativos, estéticos y de representación social que posibiliten el análisis y la comprensión de esta forma simbólica” (p.1).

Este modelo fue acuñado por Francisco Casetti y Federico di Chio (1998) y con él “Se efectúan operaciones de segmentación y estratificación, de enumeración y reordenamiento de los componentes, y de integración de dichos componentes en un complejo unitario donde se les asignó una clave de lectura (marco teórico y conceptual) que permitió su interpretación” (Vizcarra, 2013: 11).

Las tres películas analizadas han sido situadas en un margen discursivo, en este caso su género cinematográfico, la comedia romántica, que como comentaba

Vizcarra (2013), “Presupone en realidad un catálogo de historias, tramas y argumentos producidos bajo un horizonte relativamente fijo de estrategias de enunciación que ponen en juego determinadas premisas y modos de lectura” (p.2).

Así pues, la investigación se ha diseñado en dos fases: en la primera se realizará un análisis descriptivo y en la segunda se aplicará un análisis de contenido cualitativo.

2.8.1 Herramientas de análisis

2.8.1.1. Análisis descriptivo

En el análisis descriptivo nos centraremos en los aspectos externos de las películas, es decir, aquellos que no inciden en su contenido. Así pues, nuestra intención es contextualizar los filmes centrándonos en la dirección, autoría (original o adaptación), reparto, premios y recepción (público y crítica). Se tendrá en cuenta la propuesta metodológica de análisis fílmico del investigador danés Karsten Fledelius (1980) que usa Peña (2019) en *Los Caballeros de la Prensa*, que añade otras categorías imprescindibles para entender los filmes de los años 30-50 como el contexto social e histórico y las condiciones de producción. También se describirá brevemente la estructura de la película, dividida en 3 actos.

2.8.1.2. Análisis de contenido cualitativo

“El análisis de contenido busca la representatividad en la construcción de la muestra, identificando aquellas tipologías de programas más significativas en relación con los problemas que afronta la investigación” (Casetti y Di Chio, 1999: 238).

Para que la recopilación de las categorías usadas en este análisis sea más dinámica se ha creado una tabla en la que se indica qué categorías son, cuál es su función y su autor.

Tabla 1: Categorías del análisis cualitativo

Variable	Categoría	Función	Autor
Desarrollo dramático	Objetivos	Describir los objetivos o motivaciones personales del personaje protagonista de la película	Lucía Solange Tumes Salas (2019)
Desarrollo dramático	Conflicto	Describir (si existe) el conflicto personal o profesional del personaje protagonista de la película	Lucía Solange Tumes Salas (2019)
Desarrollo dramático	Interés romántico	Describir la relación sentimental del periodista, quien forma parte de ella y cómo influye en el oficio periodístico, su importancia en la trama principal.	María Sofía Mur Casado (2014)
Contexto	Ciudad	Identificar la ciudad en la que ocurre la trama de la película	Lucía Solange Tumes Salas (2019)

Contexto	Localizaciones internas	Identificar los lugares que visita el protagonista de la película	Lucía Solange Tumes Salas (2019)
Contexto	Historia	Describir el contexto social en el que ocurre la película	Lucía Solange Tumes Salas (2019)
Perfil del Periodista	Edad	Identificar la edad del personaje protagonista de la película	Ofa Bezunartea et Al (2010)
Perfil del Periodista	Sexo	Identificar el sexo del personaje protagonista de la película	Valeriano Durán Manso y Manuel Jesús Cartes Barroso (2017)
Perfil del periodista	Vestimenta	Describir la vestimenta del personaje protagonista de la película	Lucía Solange Tumes Salas (2019)
Perfil del periodista	Formación profesional	Describir la formación profesional del personaje protagonista de la película	Ofa Bezunartea et Al (2010)
Perfil del periodista	Vida interior	Describir qué hace el personaje protagonista en la película	Lucía Solange Tumes Salas (2019)

Perfil del periodista	Lenguaje	Describir que tipo de lenguaje usa el personaje protagonista en la película	Lucía Solange Tumes Salas (2019)
Perfil del periodista	Medio informativo	Identificar para que medio trabaja el protagonista de la película y de que tipo es (prensa, radio, tv...)	Ofa Bezunartea et Al (2010) y Simón Pablo Peña Fernández (2011)
Estereotipos	Masculinidad	Identificar y describir los comportamientos propios de la masculinidad en el personaje protagonista de la película	Simón Pablo Peña Fernández (2011)
Estereotipos	Consumo excesivo de alcohol	Identificar si el personaje protagonista de la película tiene problemas con el consumo excesivo de alcohol	Simón Pablo Peña Fernández (2011)

Estereotipos	Precariedad laboral	Identificar y describir porqué el personaje protagonista de la película se encuentra en una situación de precariedad laboral	Simón Pablo Peña Fernández (2011)
Estereotipos	Camaradería	Identificar y describir si se dan situaciones de camaradería entre el personaje protagonista de la película y otras personas	Simón Pablo Peña Fernández (2011)
Estereotipos	Agresividad	Identificar y describir el tipo de comportamiento agresivo (si es que lo tiene) del personaje protagonista de la película	Simón Pablo Peña Fernández (2011)
Estereotipos	Cinismo	Identificar si existe un comportamiento cínico en el personaje protagonista de la película y describirlo	Simón Pablo Peña Fernández (2011)
Estereotipos	Manipulación	Identificar y describir el tipo de manipulación del personaje protagonista de la película	Simón Pablo Peña Fernández (2011)

Estereotipos	Comportamiento ético	Identificar y describir el comportamiento ético del personaje protagonista de la película; cuestionarse si existe la falta de ética	Simón Pablo Peña Fernández (2011)
Personajes	Secundarios	Identificar y describir a los personajes secundarios que aparecen a lo largo del filme y están relacionados de alguna forma con el personaje protagonista de la película; amistades, familia y compañeros de oficio	Lucía Solange Tumes Salas (2019)
Personajes	Antagonistas	Identificar y describir a los personajes antagonistas que aparecen (si es que existen) a lo largo del filme	Lucía Solange Tumes Salas (2019)
Periodismo	Impacto	Identificar y describir el tipo de impacto que causa el periodismo en el protagonista de la película	Lucía Solange Tumes Salas (2019)

Periodismo	Tipo de Agente	Identificar y describir que tipo de agente es el protagonista de la película y si informa o desinforma en su trabajo	Lucía Tumes (2019)	Solange Salas
Aspectos técnicos	Música/ambiente	Identificar y describir la música y los efectos sonoros presentes en la película, así como su función en la narrativa	Lucía Tumes (2019)	Solange Salas
Aspectos técnicos	Planos/encuadres	Identificar y describir los planos y los encuadres de la película, así como su función en la narrativa	Lucía Tumes (2019)	Solange Salas

Fuente: Elaboración propia

Para este análisis haremos uso de las categorías de Tumes (2019) que tienen en cuenta el contexto en el que ocurren las películas seleccionadas, es decir, la ciudad, las localizaciones internas y la historia. Dado que uno de los mayores intereses de este trabajo es identificar la representación del periodista en las comedias de los años 30-50, también se utilizarán las categorías de Peña (2011) y nos centraremos en los personajes que sean periodistas y tendremos en cuenta algunas de las categorías que pueden determinar los estereotipos fílmicos del oficio: Masculinidad, Consumo excesivo de alcohol, Precariedad laboral, Camaradería y relaciones, Agresividad, Cinismo, Manipulación, Comportamiento ético.

Para analizar al periodista usaremos las categorías de Tumes (2019), por lo que nos tendremos que fijar en la vestimenta, el lenguaje y la vida interior, la “Identificación y descripción de lo que sucede con el personaje cuando está a solas” (Tumes, 2019: 23). También la categoría de Bezunartea (2010), que tiene en cuenta su formación profesional y/o académica, además de la edad y otro elemento que nos puede ayudar a trazar el perfil de la representación del periodista: el medio para el que trabaja. Querremos definir si es un medio escrito (periódico o revista), audiovisual (televisión), o exclusivamente de audio (radio).

Teniendo en cuenta la exclusiva como factor imprescindible en la toma de decisiones que el periodista tomará o no a lo largo de la película, también nos fijaremos en el desarrollo dramático del personaje, que según los criterios tomados por Tumes (2019) son los objetivos que mueven al personaje, sus motivaciones como periodista. También lo será la categoría del conflicto, que puede darse en la historia de forma profesional o personal y puede derivar en un cambio en la actuación del periodista para con su oficio.

Usaremos la categoría de Casado (2014) del interés romántico, ya que puede influir en las acciones tomadas por el periodista en los diferentes filmes. Eso mismo nos llevará a preguntarnos cuál es su relación con el periodismo, el impacto del periodismo en su vida y si es positivo o negativo, lo que también se verá reflejado en su forma de actuar. Siguiendo la categoría de Tumes (2019) del tipo de agente, veremos si el periodista se describe o identifica como un agente de información o desinformación.

Se tendrá en cuenta a los personajes que pueden tener un peso importante en la historia, como secundarios (colegas de oficio, familia y amistades) o antagonistas (personaje totalmente opuesto al periodista, que representa un reto para él y puede quebrarlo). En la vida personal, aunque también en la profesional, pueden aparecer determinados personajes cuyo sexo determine su rol en los filmes analizados. Así pues, como hicieron Durán y Cartes (2017), añadiremos la categoría del sexo del personaje, teniendo en cuenta la relevancia de los personajes femeninos, especialmente si son mujeres periodistas.

Al igual que ya hiciera Tumes (2019), a lo largo del análisis también nos fijaremos en los elementos audiovisuales, en el lenguaje cinematográfico, donde tienen cabida categorías como la música/ambiente y los planos/encuadres.

2.8.2. Universo y muestra del estudio

Nuestro universo serán películas norteamericanas clásicas del género de la comedia que tengan una trama relacionada con una exclusiva. Además, los protagonistas de esa historia deberán ser periodistas, independientemente de su género y/o condición sexual.

Para poder determinar las películas que serían el objeto de estudio de este análisis se utilizó la base de datos de la página web Inter Movie Database (IMDb), que contiene información y curiosidades sobre películas, actores, directores y series de televisión. También se pueden puntuar filmes, crear listas con preferencias y publicar reseñas, aunque para ello, los usuarios y las usuarias, necesitan registrarse previamente en la web. Lo primero que se delimitó a través del buscador de IMDb fue la palabra clave del tema principal, periodista, con un total de 3006 resultados. Luego se excluyeron de la búsqueda los documentales y las series de TV ya que el estudio solo tendrá en consideración películas. A continuación, se seleccionó el género del que buscábamos filmes, la comedia, ya que esta sirve como una herramienta narrativa cuyas representaciones son un escaparate de tópicos y estereotipos de nuestra sociedad, en nuestro caso del periodista y su oficio. También se tuvo en cuenta la fecha de lanzamiento de las películas, entre los años 30-50 del siglo XX, época englobada dentro del denominado “Hollywood dorado”, cuyas películas son estudiadas hoy en día como grandes obras maestras del cine clásico. Otro de los criterios a la hora de seleccionar las películas fue si estas habían sido galardonadas o nominadas con algún premio de la Academia del Cine Norteamericano. En otras palabras, si tenían un valor o importancia en la historia del cine, así como un reconocimiento internacional. De entre una lista de 58 posibles películas se optó por escoger una película de cada década. Algunas fueron descartadas ya que habían sido estudiadas previamente por otros académicos, como es el caso de *El Gran Carnaval* (1951) y *Ciudadano Kane*

(1941). Finalmente, las películas escogidas para este análisis fueron *Sucedió Una noche* (1934), *Historias de Filadelfia* (1940) y *Vacaciones en Roma* (1953).

2.9. Análisis / Resultados

Comenzaremos los resultados de este análisis contextualizando al lector con un análisis descriptivo en el que se expondrá qué película ha sido analizada, destacando su trama, los actores y las actrices, el director, el recibimiento por parte de la crítica, la recaudación económica y los premios ganados. A continuación, se presentarán las categorías de análisis cualitativo de la investigación del rol del periodista para averiguar cómo es y cómo actúa ante la exclusiva mediática. En este proceso, primero se tendrá en consideración el desarrollo dramático de los periodistas y el perfil del periodista. Continuaremos con los estereotipos que aparecen y los personajes que intervienen y, por último, se analizará su relación con el periodismo. A lo largo de este análisis se tendrán en cuenta los aspectos técnicos de las películas como el sonido, la música y los planos/encuadres utilizados. Una vez obtenidos los resultados, se presentarán las conclusiones de la investigación.

2.9.1. Análisis descriptivo

2.9.1.1. Sucedió Una Noche (1934)

Sucedió Una Noche fue dirigida por Frank Capra y escrita por Robert Riskin. Es la adaptación de la obra de teatro *Night Bus* y cuenta la historia de Peter Warne, un periodista que acaba de ser despedido y se encuentra con una mujer de la alta sociedad, Ellie Andrews, que se ha fugado de casa tras la negativa de su padre a su boda. Peter ve en Ellie una oportunidad para recuperar su trabajo, ya que solo él sabe de su paradero actual y dada la repercusión mediática de su fuga puede obtener una gran exclusiva para el periódico.

La película tiene como protagonistas a Clark Gable y Claudette Colbert, grandes estrellas del cine clásico que no fueron considerados como primera opción para el papel. Según la base de datos IMDB, cuando se estreno fue un gran éxito de

taquilla y escenas como la del autostop o las murallas de Jericó hoy en día son recordadas como escenas icónicas del cine, aunque para entonces también obtuvieron su reconocimiento, tanto en la taquilla como a nivel de premios. La película fue, para entonces, la más taquillera de Columbia Pictures y además ganó 5 premios Oscar, mejor película, director (Frank Capra), guionista (Robert Riskin), actor (Clark Gable) y actriz (Claudette Colbert). De hecho, es considerado todo un hito, ya que fue la primera película de la historia en ganar 5 premios de la Academia del Cine.

Debido a su rápido ritmo, diálogos, situaciones surrealistas y una trama que involucra el matrimonio, es considerada como la primera *screwball comedy* de la historia del cine. Se trata de un subgénero de la comedia de los años treinta en el que se encuentran grandes clásicos como *La Fiera de Mi Niña* (1938) o *Luna Nueva* (1940), ambas protagonizadas por el actor británico Cary Grant.

La película está estructurada en 3 actos: Introducción, nudo y desenlace. En el primer acto, ocurre la fuga de Ellie Andrews así como el despido de Peter Warne. Ambos se conocen y deciden emprender un viaje juntos. Se produce el primer problema, y es que no pueden continuar el viaje en autobús. Durante el 2º acto, el nudo, se produce una confrontación, en la que Peter y Ellie están todo el rato peleando por sus diferencias mientras buscan un modo de transporte para llegar a Nueva York. La conclusión de la película se inicia cuando ambos llegan a su destino, pero se produce un giro inesperado, y es que Ellie ha decidido volver a casa para casarse. Finalmente, Ellie rectifica y se escapa con Peter. Acaban juntos en un motel como una pareja de enamorados.

2.9.1.2. Historias De Filadelfia (1940)

Considerada como una de las 5 mejores comedias románticas de la historia del cine según el Instituto Americano de Películas (American Film Institute), esta película dirigida por George Cukor y escrita por Donald Ogden Stewart, adapta la obra de teatro de título homónimo de Philip Barry, estrenada en 1939 en Estados Unidos. El filme nos cuenta la historia de dos periodistas, Macaulay

Connor y Elizabeth Imbrie, que trabajan para la revista SPY y deberán cubrir la boda de Tracy Lord, miembro de una popular familia acaudalada de la ciudad de Filadelfia. Ambos se presentan como unos amigos de la familia, aunque rápidamente serán descubiertos por Tracy Lord, quien intenta engañarles y mostrarles una imagen de la familia que no corresponde a la realidad.

Según IMDB, la película tuvo un presupuesto 994.000 dólares y eso se debe a la presencia de actores exitosos del mundo de Hollywood como James Stewart, Katharine Hepburn y Cary Grant. Además, George Cukor era un director habitual de comedias de la época, la mayoría de ellas éxitos de taquilla. No hay que olvidar que el productor del filme es Joseph L. Mankiewicz, director, guionista y productor de películas del Hollywood dorado como *Carta a 3 Esposas* (1949) o *Eva al Desnudo* (1950). En la 13ª gala de los Premios Oscar, el filme fue nominada a 6 estatuillas (director, producción, película, guion, actor, actriz y actriz de reparto), llevándose 2: Mejor Actor (James Stewart) y Mejor Guion (Donald Ogden Stewart).

La película está estructurada en 3 actos: Introducción, nudo y desenlace. En el primer acto, a Macaulay y Elizabeth se les explica en que consiste su nuevo trabajo para la revista SPY. Ambos llegan a Filadelfia y se presentan ante los miembros de la familia Lord. Se produce un problema, y es que Tracy descubre que en realidad son periodistas. Durante el 2º acto, el nudo, se dan una serie de situaciones (fiestas y convites) en las que la familia Lord miente a los periodistas y estos son engañados. Además, se produce un giro de guion en el que Macaulay se entera de los trapos sucios de su jefe, Sidney Kidd, y decide abandonar la exclusiva para escribir sobre este último. La conclusión o 3º acto de la película se inicia después de que Macaulay y Tracy Lord se besen y la boda quede en entredicho. Finalmente, Macaulay le propondrá matrimonio, pero Tracy lo rechazará y se casará de nuevo con su exmarido, C.K Dexter. En el acto, estos serán sorprendidos por Sidney Kidd, de la revista SPY, que les acaba de fotografiar para la exclusiva de la revista.

2.9.1.3. Vacaciones En Roma (1953)

Dirigida por William Wyler y escrita por Dalton Trumbo, esta comedia fue íntegramente rodada en la ciudad de Roma, Italia, lo que supuso un elevado coste de producción, motivo por el cual la película se hizo en blanco y negro y no en color. Aunque Trumbo fuese su guionista original, este era miembro del partido comunista estadounidense y debido al juicio popularmente conocido como “la caza de brujas”, no figura como guionista oficial, sino que lo hacen Ian McLellan Hunter y John Dighton. Estos dos ganarían el premio Oscar a mejor historia. Cabe destacar que en el año 1992 la Academia del Cine decidió acreditar a Trumbo, de quien actualmente consta que es la historia original y el trofeo dorado.

La única estrella cinematográfica del reparto fue Gregory Peck, que interpreta al periodista protagonista de la película, que nos cuenta la historia de Joe Bradley, quien por casualidad una noche se encontrará con la princesa Anna, que acaba de fugarse de palacio y se ha inventado una identidad falsa para abandonar la agenda real momentáneamente. Nadie sabe que Anna ha escapado ya que oficialmente está enferma, pero Joe acaba descubriendo su identidad y querrá aprovecharse de ello para redactar una exclusiva sobre la vida privada de su majestad, interpretada por Audrey Hepburn. Este fue su primer gran éxito cinematográfico, ya que para entonces era una actriz desconocida en Hollywood. Hoy en día, ambos son recordados como dos grandes intérpretes de la historia del cine, y llegaron a cosechar grandes éxitos de taquilla y premios en los años 50-70. De hecho, esta “fábula” romántica recaudó hasta 12 millones de dólares. Esto se entiende por el carisma del actor Gregory Peck y la reputación del popular director William Wyler, responsable de grandes obras maestras del cine como *Jezabel* (1938) o *Los Mejores años de Nuestra Vida* (1946).

Vacaciones en Roma fue nominada a 10 premios Oscar (película, director, actriz, actor de reparto, argumento, guion, dirección de arte, fotografía, montaje y diseño de vestuario), de los que acabó llevándose 3: actriz (Audrey Hepburn), argumento (Ian McLellan) y diseño de vestuario (Edith Head).

La película está estructurada en 3 actos: Introducción, nudo y desenlace. En el primer acto, Joe Bradley se encuentra con la princesa Anna en una calle de Roma, ya que esta acaba de escaparse de palacio. Joe la acoge en casa sin saber quien es hasta que su editor le cuenta que la princesa ha desaparecido y él la reconoce en una fotografía. En ese momento decide que sacará a la luz todo tipo de información sobre ella para la revista, pero para ello deberá hacerse pasar por otra persona. En el nudo de la película, se producen una serie de situaciones (paseos por la ciudad, copas en una terraza, fiesta nocturna...) en las que Joe y Anna se conocen y este va recopilando información sobre ella con la ayuda de su amigo fotógrafo Irving Radovich. Ambos se enamoran durante el tiempo que pasan juntos. En el tercer acto o conclusión, Joe y Anna tienen que despedirse para que ella vuelva a palacio. En un giro de guion, Joe decide que no va a publicar nada sobre la princesa y renuncia a la exclusiva que le había prometido a su editor. Anna y él finalmente se reencuentran en el palacio, cuando ella descubre su identidad al verle entre los periodistas de diferentes países que cubren la noticia de su aparición pública. Se despiden y cada uno marcha por su lado.

Durante el 2º acto, el nudo, se dan una serie de situaciones (fiestas y convites) en las que la familia Lord miente a los periodistas y estos son engañados. Además, se produce un giro de guion en el que Macaulay se entera de los tratos sucios de su jefe, Sidney Kidd, y decide abandonar la exclusiva para escribir sobre este último. La conclusión o 3º acto de la película se inicia después de que Macaulay y Tracy Lord se besen y la boda quede en entredicho. Finalmente, Macaulay le propondrá matrimonio, pero Tracy lo rechazará y se casará de nuevo con su exmarido, C.K. Dexter. En el acto, estos serán sorprendidos por Sidney Kidd, de la revista SPY, que les acaba de fotografiar para la exclusiva de la revista.

2.9.2. Análisis textual cualitativo

2.9.2.1. Desarrollo dramático

En este apartado se quiere mostrar aquello que esté relacionado con el desarrollo dramático del periodista, cuáles son sus objetivos y si se presenta

algún conflicto en ellos, que puede o no estar relacionado con algún interés romántico característico del género de la comedia.

En *Sucedió Una Noche*, Peter Warne es un periodista que tras ser despedido y encontrarse por casualidad con una joven multimillonaria a la fuga, ve una oportunidad para recuperar su trabajo. Su sentido periodístico nunca duerme y es por ello por lo que, al principio de la película, su mayor interés y motivación es sacar adelante la exclusiva del paradero de Ellie Andrews. Más tarde verá que la historia puede ser todavía mayor cuando se vea involucrado personalmente, pudiendo ser él el futuro esposo de Ellie. Esa exclusiva lo es todo, aunque una vez Ellie vuelve a casa para casarse con Westley, Peter se siente decepcionado. No por su trabajo, sino por ella. El periodismo y su trabajo pasan a un segundo plano. Después de todo, como espectadores, podemos interpretar que a medida que ellos dos se conocen en el viaje, la exclusiva es una excusa de Peter para estar con Ellie, compartir momentos juntos. Así pues, Peter tiene dos objetivos a lo largo del filme, entregar su exclusiva y casarse con Ellie, que será su interés romántico desde el principio del filme. De esa forma cumple su deber a nivel personal y profesional, como periodista. En ese sentido, Peter nunca muestra ningún conflicto, ya que siempre ha tenido claro que iba a entregar la exclusiva al periódico a pesar de estar involucrado personalmente. Además, cuando Ellie Andrews decide volver a casa y casarse con Westley, él no va a buscarla ni piensa en hacerlo, aunque parezca que es lo que más desea. Siempre ha tenido sus ideas claras. Lo único que podíamos considerar como conflicto en la película es el choque de dos mundos en la sociedad norteamericana de los años treinta, donde en el contexto de la gran depresión, ella es muy rica y él un trabajador que tiene problemas económicos a lo largo del viaje, motivo por el cual él siempre está enfurecido ante sus actitudes clasistas, por el desconocimiento de un mundo más empobrecido, uno al que él pertenece.

En *Historias de Filadelfia*, los periodistas protagonistas del filme comparten el mismo objetivo, entregar la exclusiva a la revista SPY lo antes posible. No obstante, y teniendo en cuenta que el personaje de Macaulay Connor tiene más importancia en la trama principal, este tiene otros objetivos que irán cambiando a lo largo de la película. Uno de ellos es escribir, aunque no como periodista,

sino publicando relatos cortos. Otra de sus motivaciones es abandonar la cobertura de la boda para la revista y escribir una exclusiva para poder hundir a su jefe, Sidney Kidd. Su último objetivo, avanzada ya la trama, es conquistar a Tracy Lord e incluso, dado el momento, casarse con ella. Así pues, a medida que pasan minutos juntos, Tracy y Macaulay entablan amistad y ella acaba convirtiéndose en su interés romántico. Es por ello por lo que se fugan de una fiesta y acaban pasando una noche juntos en su hacienda, en la que bailan, charlan, beben hasta emborracharse y finalmente se besan. La cosa, no obstante, acaba ahí, ya que Tracy Lord acabará casándose con su exmarido y no con el periodista. Por otro lado, y a pesar de ocultar sus sentimientos, Elizabeth se muestra interesada por su colega de oficio, sintiéndose feliz en el momento en que Tracy le rechaza; En cuanto a si existe o no un conflicto interno en los personajes periodistas, ambos no dudan en ninguna de sus decisiones tanto a nivel personal como profesional. Algunos ejemplos serían la exclusiva de Kidd o la propuesta de matrimonio mencionada anteriormente.

En *Vacaciones en Roma*, el objetivo de Joe Bradley no es otro que el de publicar la exclusiva y ganar dinero con ello. De hecho, lo necesita para poder pagar su apartamento, con el que lleva dos meses de retraso según comenta su casero. Su conflicto viene relacionado con su interés romántico, la princesa Anna. La exclusiva que presentará al periódico revela asuntos desconocidos e íntimos de la princesa, desconocidos para la sociedad. Tampoco se desvelaría nada problemático porque ella es una persona amable, cándida y juvenil, aunque la exclusiva supondría un problema para la reputación de su familia, ya que ella es una princesa que se ha fugado de casa y ha dormido con un extraño, del que finalmente se ha enamorado. Además, nadie sabe que ella se ha fugado más que sus tutores, Joe, Irvin y su jefe. Según fuentes oficiales, la princesa está en palacio, enferma. Si bien no encuentra ningún problema en ello cuando empieza a conocerla, una vez llevan más de un día juntos, Joe ve que es una buena persona y se da cuenta de que la quiere y tal vez no sea una buena idea. En el tercer acto de la película, en su apartamento, Joe quiere confesarle que le ha mentado (1 31' 46''), pero ella se niega, posiblemente pensando que él quiere contarle que está enamorada.

2.9.2.2. Perfil del periodista

El objetivo del análisis del perfil es identificar los rasgos del periodista que protagoniza la historia del filme escogido. Algunas características a tener en cuenta serían su edad, vestimenta, vida interior, lenguaje y el medio para el que trabaja.

Los resultados del análisis de contenido cualitativo muestran que en *Sucedió Una Noche* no se muestra o cita en ningún momento la edad y la formación de Peter Warne. El actor Clark Gable tenía 33 años cuando se rodó la película (1934), así que su personaje, acorde a ese dato y aspectos como sus rasgos faciales, podría tener entre 25 y 30 años. Aunque ejerce como periodista, y es definido por su jefe como el mejor periodista del momento, no hay información sobre los años que lleva en activo ni si en algún momento ha estudiado o ha ido a la universidad para estudiar, por ejemplo, periodismo. En ese sentido, a lo largo de la película no se hace ninguna mención al pasado o la vida que vivía antes de la exclusiva con Ellie Andrews.

Trabaja para un periódico escrito, del que se desconoce el nombre. A lo largo de la película se muestran diferentes diarios y portadas, incluso dentro de la propia sala de redacción del medio para el que trabaja. Un ejemplo serían los periodistas que leen diarios de papel del New Mirror o el New York Gazette, aunque en ningún momento se desvela que alguno de ellos sea el periódico en el que Peter Warne va a publicar la exclusiva.

Su vestimenta es muy formal, aunque la historia no muestra el día a día de Peter Warne, ya que la película cuenta un viaje de unos pocos días. A él le roban la maleta, por lo que siempre viste con el mismo traje, unos mocasines, una corbata, un pañuelo en el bolsillo izquierdo y un sombrero, que deberá vender para conseguir gasolina en un momento determinado del filme.

En cuanto al lenguaje que Peter usa a lo largo del filme, debemos tener en cuenta que es un personaje irónico, gracioso. Todo el mundo ríe con sus intervenciones. Por ejemplo, al principio de la película, en la introducción de los personajes en el minuto 6 '17", Peter tiene una discusión con un conductor de autobús y cuando este lo incita a una pelea, él responde de forma sarcástica. El conductor, en vez

de pegarle, le dice con aires de grandeza: “¿Ah sí?” (6’ 57”). A lo que Peter responde: “Una respuesta genial, vaya. ¿Cómo no se me habrá ocurrido?” (7’ 02”). Hasta en varias ocasiones el conductor repite esa frase, en un plano medio y con una actitud de superioridad, hasta que Peter se cansa y grita: “Tu ganas, ¡Sí!” (7’ 15”). Y en ese momento los pasajeros del autobús ríen al unísono, dejando en ridículo al conductor, que se marcha avergonzado. Toda la secuencia está rodada con planos generales y medios, aunque dominan estos últimos. En el momento en que Peter entra en el autobús (5’ 50”), la cámara lo sigue con un travelling, recorriendo así todo el autobús y mostrando al público hacia adonde se dirige el periodista. Esto mismo se repite con el conductor del autobús (6’ 18”) hasta que, a continuación, ambos coinciden en un plano conjunto, donde también aparecen las cabezas de otros pasajeros que están sentados y se ríen cuando Peter le contesta. Este plano conjunto sirve para mostrar el contexto en el que se encuentra el periodista. El plano medio, en cambio, enfatiza la conflictividad que se está produciendo entre Peter y el conductor en su conversación. No hay ningún tipo de música en la secuencia, pero sí ruido ambiental en segundo plano.

Peter es un periodista que se muestra constantemente enfadado con el mundo, aunque no sea mal hablado, situación que solo se da en escenas de la película en las que ha bebido o está muy enfadado. No obstante, cuando las cosas le salen bien es amable, educado. Cabe destacar que hay una evolución considerable a lo largo de la película. Al inicio del filme usa un lenguaje más agresivo, especialmente cuando conoce a Ellie. Hay que entender que ha bebido y acaba de ser despedido, por lo que está bastante enfadado. Sin embargo, con Ellie Andrews se muestra más calmado, es más simpático de lo habitual. Una vez sabe, por ejemplo, que Ellen renunciará al matrimonio con King Westley, se siente muy feliz y va saludando e incluso canturrea a aquellos con los que se cruza por su camino. Respecto al matrimonio, Peter está enamorado de Ellie y en todo momento se comporta como si estuviera soltero. Se desconoce alguna vez ha estado casado o ha tenido alguna relación sentimental.

En cuanto al perfil de los periodistas de *Historias de Filadelfia* se refiere, Macaulay Connor tiene 30 años y aunque la edad de Elizabeth se desconoce, a juzgar por sus rasgos físicos también debe de estar cerca de la treintena. En la

primera escena en que los periodistas aparecen al inicio del filme (9' 41'') ya están trabajando codo con codo, Macaulay se define como un escritor, concretamente de relatos. En ese sentido, actúa más como un escritor o redactor que como un periodista per se. De Elizabeth únicamente se muestra que trabaja para la revista y se encarga de hacer las fotografías. Por ende, es una fotoperiodista, aunque no se menciona la palabra ni en ningún momento se da a entender que haya estudiado o haya hecho algún curso relacionado con la fotografía. Es una secuencia en la que la cámara sigue a los personajes mientras caminan por la redacción de la revista. Hay 3 cortes, en los dos primeros, los periodistas aparecen en un plano medio que nos muestra su conversación y destaca que tienen confianza el uno del otro por la distancia social que mantienen cuando hablan. Poco a poco, se distancian hasta que en medio de ellos se añade un 3º personaje, interpretado por Cary Grant en un plano conjunto. Después solo están a ellos dos en un plano medio, de espaldas y detrás de una puerta, en la que se observa el nombre de su jefe, Sidney Kidd, enfatizando así que existe una barrera entre ellos y su superior. Luego pasamos a un plano general en el despacho de Sidney Kidd.

Ambos trabajan para un medio escrito, la revista SPY. De hecho, tal y como se aprecia en alguna fotografía de la revista y basándonos en el tipo de información, cercana a la prensa del corazón, entendemos que es una revista sobre cuchicheos y rumores de relaciones sentimentales de famosos. Es una revista donde priman mayormente las fotografías más que el texto. El propio nombre de la revista, SPY (espía) y el hecho de que vayan de incógnito en Filadelfia, recuerda un poco a la figura del paparazzi italiano, haciendo fotografías a famosos en momentos de su vida privada. No parece que las noticias que cubren sean relevantes a nivel informativo, sino que son de interés general y según dejan a entender en algún diálogo, especialmente enfocado para el público femenino.

En cuanto al lenguaje, Macaulay es una persona que constantemente está enfadada y/o disgustada, aunque en ningún momento pierde las formas. Parece que no le gusta su trabajo y a Elizabeth tampoco, aunque es mucho más comedida o reservada y no muestra aquello que siente de forma abierta. Los dos periodistas comparten su forma de hablar. Ambos son muy irónicos y no dudan en decir comentarios graciosos que parecen ensayados, ya que en varias

ocasiones uno empieza una frase y el otro la acaba poco después. Un ejemplo de ello es cuando les encarga ir a Filadelfia y el personaje interpretado por Stewart se niega. Él dice: “El astuto y cauteloso Connor no dispara por la espalda. Fin de la cita. Fin de párrafo” (11’ 25”). A lo que ella contesta: “Fin del trabajo y fin de la cuenta corriente” (11’ 32”). Según hablan con su jefe, se muestra un plano/contraplano medio, habitual en las conversaciones cinematográficas para mostrarnos el lenguaje corporal de los personajes y la relación que existe entre ellos. En cualquier caso, siempre son muy formales y no son para nada vulgares o malhablados. Maccauley Connor también es formal y elegante en cuanto a vestimenta se refiere. A lo largo de la película viste con traje, corbata, mocasines y un sombrero elegantemente elevado hacia un lado. Las únicas escenas en las que no aparece así vestido son en el segundo acto del filme, cuando está en la villa de Tracy y viste con un albornoz de tela, ya que va (41’ 25”) o vuelve de darse un chapuzón (1 20’ 52”) en la piscina privada de Tracy. Por su parte, Elisabeth también es muy elegante y formal. Lleva un par de conjuntos muy “chic”. Con uno de ellos lleva un sombrero blanco. En otra ocasión, viste una camisa blanca y una americana de mujer.

Macaulay es soltero y en ningún momento habla del matrimonio o de alguna relación sentimental anterior a la película. En una de las primeras conversaciones que mantienen con Tracy, Elizabeth dice, ante la sorpresa de su compañero periodista, que se ha divorciado de Joe Smith, un chico de Duluth, su pueblo natal. Ella misma cuenta que “Tan solo era una cría” (29’ 03”) y da a entender que no estuvo muy bien con él. En otro momento del filme lo menciona y dice que era un desgraciado.

En *Vacaciones en Roma* no se cita la edad de Joe Bradley, aunque cuando Gregory Peck interpretó el papel tenía 37 años. Por su fisonomía y forma de comportarse deducimos que su protagonista tendrá una edad similar. Ejerce como periodista, concretamente como corresponsal en Roma de la prensa norteamericana escrita, el Servicio de Noticias Estadounidense. En ningún momento dice si ha recibido algún tipo de formación profesional o académica, especialmente en referencia al periodismo. Se desconoce cómo ha llegado a ser corresponsal para dicha empresa. En ese sentido, su pasado no se muestra en ningún momento del filme. Entendemos que está soltero ya que así se comporta

y en el apartamento en el que vive no hay signo alguno de alguna posible relación sentimental, como fotografías de alguna mujer.

En cuanto al lenguaje de Joe, es una persona tranquila, simpática y no es malhablada. Suele decir las cosas con calma y de forma clara. Parece que ha recibido una buena educación ya que es muy formal y tiene modales propios de una persona de clase alta. De hecho, el espectador lo percibe como una especie de caballero que acaba encontrando, literalmente, a una princesa. Esto mismo tiene sentido si entendemos la película como una “fábula” romántica; Joe es inteligente, tranquilo y culto. Es más, tiene don de palabra, sabe convencer a la gente de aquello que quiere, incluso si les está mintiendo. Un ejemplo de ello es cuando consigue que la policía deje ir a la princesa (13’ 25”) tras haber roto varios puestos de vendedores callejeros, así como casi atropellar a unos viandantes con una Vespa, que como podemos deducir, no ha conducido anteriormente. Dicha escena ocurre recién empezado el segundo acto del filme, y es completamente muda. No sabemos qué dicen Joe Bradley o los policías en ningún momento. La música sí tiene importancia en esta escena. Suenan unas flautas bastante fuertes en una canción que recuerda a la de un juglar, con un tono de mofa, alegre, desvergonzado. No obstante, y volviendo a Joe Bradley, el hecho de que sea inteligente depende de si interesa o no a la trama de la película, ya que, por ejemplo, cuando se encuentra con Anna (17’ 56”), desconoce que es la princesa, con la que tiene un encuentro al día siguiente. De hecho, se entera de que ella es una princesa gracias a un periódico que le entrega su jefe (33’ 45”).

Si hablamos de su vestimenta, Joe también es formal, y además elegante, ya que siempre viste con un traje bonito y limpio. A diferencia de los periodistas de las otras películas, este no lleva sombrero en ningún momento del filme.

2.9.2.3. Estereotipos

En este apartado se analizaron e identificaron las características de la representación del periodista en las películas seleccionadas están presentes aquellos tópicos que Peña (2011) entiende como los estereotipos más representativos del periodista en el cine (Masculinidad, consumo excesivo de

alcohol, precariedad laboral, camaradería, agresividad, cinismo, manipulación, comportamiento ético).

Si hablamos de masculinidad, en el primer acto de *Sucedió Una Noche*, el personaje de Peter Warne aparece por 1ª vez. Lo hace en un plano medio corto (4' 09"). Se encuentra dentro de una cabina telefónica delante de unos hombres, alardeando de ser un tipo al que no le importan las consecuencias de sus actos. La escena se sitúa en una estación de bus en Miami y un grupo de hombres ebrios vitorean a Peter. Se muestran en un plano general, de espaldas y no se escucha ninguna música, pero sí efectos sonoros de murmullo. Peter está hablando por teléfono con su jefe y delante de todos no duda en insultarle diciendo lo siguiente: "Escúchame cara de mono, has despedido al mejor cazador de noticias que ha tenido tu periodicucho" (4' 12"). A continuación, en un plano medio, el editor de su periódico con el que mantiene la conversación, le cuelga el teléfono. Sin embargo, Peter continúa la conversación fingiendo ser él quien corta la llamada, insultando a su jefe. Ahora en un plano medio corto, el personaje de Peter Warne aparece dentro de la cabina, en la que sujeta el teléfono y de fondo están los periodistas, desenfocados, gritando y observando la situación en las puertas de la cabina. El hecho de que estén desenfocados enfatiza a nivel narrativo la escena protagonizada por Peter. Por un lado, queda claro que Peter es el protagonista del filme y, por el otro, se muestra a los compañeros de oficio como unos voyeurs, observadores de lo que acontece. No se presentan en ningún momento como periodistas, aunque van vestidos de forma similar, con traje y corbata. Si buscamos en la base de datos de Imdb cómo figuran los actores que interpretan a los hombres de la cabina, aparecen como no acreditados, aunque su papel es el de *Drunk reporter*, reportero bebido. Eso mismo nos sirve como carta de presentación para un par de categorías que tendremos en cuenta a posteriori, el exceso de alcohol y la camaradería, ya que la primera imagen que tenemos del periodista es la de una persona ebria que tiene buena amistad con sus compañeros de oficio y no duda en insultar a su jefe. De hecho, los otros periodistas, que increpan a un hombre que quiere entrar a la cabina de teléfono, le dicen: "Esto es historia. Aquí hay un hombre mordiendo a un perro" (4' 02"), una referencia al editor del periódico. Se desconoce si también trabajan para él. También en el primer acto de la película, cuando Peter

Warne y Ellie Andrews van a compartir su segundo viaje de autobús y se han presentado formalmente, un hombre increpa a Ellen en el bus con intención de seducirla (19' 44"). Están sentados en diferentes asientos, aunque ambos aparecen en un plano general. Peter está sentado escuchándolos en una butaca a la derecha de Ellen, al lado del pasillo, mientras ella se muestra enfadada con el hombre que la molesta. En un gesto que podemos interpretar como un acto de masculinidad, aunque también de bondad, se presenta ante el increpante como el marido de la mujer. Su intención es ayudarla, ya que Ellie no consigue que la dejen en paz por sí sola. Peter lo hace de forma muy sutil, acercándose al asiento del autobús en el que se encuentra ella y poniendo su brazo por encima. También fija su mirada hacia el otro hombre de una forma agresiva, paternalista. De hecho, Peter lo mira desde arriba, ya que uno está sentado y el otro levantado en el mismo plano general. A continuación, el hombre marcha asustado y ella le da las gracias, a lo que él, negando su ayuda, contesta: "Olvídelo. No lo hice por usted. Me molestaba su voz" (20' 33"). Cuando él la contesta, ambos comparten un plano medio en el que se miran de reojo y se enfatiza su interés romántico. Dicho comportamiento, cabe destacar, se debe a una acción narrativa sexista en la que el hombre salva a la mujer.

En *Historias de Filadelfia* no existen o no se muestran dichas actitudes en el periodista Macaulay Connor. En ese sentido, Connor no es una persona que se muestre como alguien viril o muy masculino. Tampoco duda en mostrar su faceta más débil o sus sentimientos si es necesario. No es egocéntrico o presumido ni se pavonea delante de otros hombres de alguna situación o condición que le favorezca. En cualquier caso, es del revés, ya que él es un hombre humilde en un mundo de ricos, donde precisamente él tiene todas las de perder. A ojos del espectador, Macaulay se siente desubicado y no causa ninguna pelea ni incidente, como mínimo directamente. El personaje de Cary Grant, C. K. Dexter, por ejemplo, si es una persona que responde a las características de masculinidad para con los años cuarenta, ya que es una persona varonil, tiene un comportamiento posesivo o paternal con las mujeres y se muestra con cierta actitud superior e incluso violenta ante los otros hombres si estos pueden suponer una amenaza. Un ejemplo de ello es cuando este le pega un puñetazo a Macaulay tras enterarse de que se ha besado con su exmujer, Tracy.

Entendiendo la masculinidad como los factores que se han remarcado en los anteriores filmes, en *Vacaciones En Roma* no hay ninguna característica que nos haga ver a Joe Bradley como una persona que destaque entorno a su masculinidad. De hecho, es una persona más bien extrovertida, que parece sentirse a gusto consigo mismo y no necesita la aprobación de los demás para ello. Se presenta como un tipo amable y divertido, aunque es cierto que con la princesa Ana se comporta de un modo muy paternalista. En ese sentido, podríamos decir que tiene conductas machistas, y es que es una figura masculina la que le brinda diversión ante su pasividad, la “salva” del aburrimiento de la vida de palacio, como si tuviera que enseñarle las cosas más sencillas de la vida. Cabe destacar que esto último se debe a que sabe quien es la princesa y debe sacarle fotografías para la exclusiva bailando, fumando o visitando algún lugar icónico como el Coliseo.

Respecto al tema del exceso de alcohol como una característica de la representación cinematográfica del periodista, cabe destacar que, a lo largo de *Sucedió Una Noche*, Peter Warne no bebe a no ser que se encuentre en una situación emocional inestable. Un ejemplo sería la escena comentada anteriormente, en la que habla con su jefe por teléfono y lo insulta, o como cuando a conveniencia de la trama, se siente rechazado por Ellie Andrews, la rica heredera de la que está enamorado. No obstante, solo bebe en una escena en el primer acto de la película, donde únicamente da un trago a una botella de lo que parece ser whiskey (5' 09"). Todo ello está filmado en un plano medio que comparte con los demás periodistas, que son los que le pasan la botella en la estación de buses de Miami. Se enfatiza cierta camaradería o compañerismo ya que es un momento en el que están todos juntos, muy cerca los unos de los otros, vitoreando y riendole las gracias a Peter. No hay música, solo sonido ambiental. En cualquier caso, en la película está más presente el efecto del alcohol que la bebida en sí, es decir, no bebe cuando sufre de desamor, pero habla alterado y es gracias a Joe Gordon que podemos confirmar que, en una escena del tercer acto de la película, en el desenlace, Peter está ebrio. Y es que Joe le dice a Peter que cuando se le pase la borrachera tendrán que hablar (1 24' 46"), en referencia a su trabajo en el periódico. Esa escena ocurre en la

redacción del periódico en un plano americano fijo. En él, Joe y Peter hablan en la entrada de la redacción mientras, de fondo, están trabajando los demás periodistas. Con este plano americano se destaca la gesticulación y la postura de los personajes, así como su reacción ante algo inesperado. En esta ocasión, es el hecho de que el editor Joe Gordon le ofrezca de nuevo un trabajo. Ambos sonríen y este le entrega un puro a Peter en el bolsillo de su chaqueta. También es clave la postura de Peter, apoyado en una barra de madera, ligeramente inclinado y con las manos en los bolsillos, como si no quisiera darle importancia a ese hecho. No hay música, sólo un efecto sonoro, el de las máquinas de escribir que están siendo tecleadas por los periodistas.

En *Historias de Filadelfia*, ninguno de los periodistas bebe a no ser que lo ofrezcan. Volviendo al tema del exceso de alcohol, la principal escena en la que uno de ellos acaba ebrio es precisamente la que acontece en el segundo acto de la película en la mansión de Tracy Lord (1 10' 07"). Es una secuencia en la que Tracy y Maculay se emborrachan juntos, aunque ya habían bebido anteriormente, y comparten un momento íntimo en el que, a pesar de sus diferencias, descubren que se gustan y se besan. Connor dice: "El champán es un poco raro. Estoy acostumbrado al whisky. El whisky es una palmada en la espalda, el champán es niebla en los ojos"(1 10' 33"). En ese sentido, da entender que anteriormente ha bebido whisky y conoce bien sus efectos. En cualquier caso, si comparamos la situación de los periodistas con los otros personajes del filme, aunque este sea un reparto de protagonismo coral con estrellas cinematográficas como Cary Grant o Katherine Hepburn, son probablemente los personajes que menos alcohol beben en toda la película, como mínimo de forma habitual. Lo primero que aparece es un plano detalle de la botella de champagne, así como las copas medio vacías y un aparato de radio. Hay varias panorámicas laterales que siguen a los personajes mientras bailan así como planos generales que muestran el jardín de la hacienda de Tracy en Filadelfia. El director George Cukor también hace uso de planos americanos y medios cortos, que destacan especialmente cuando Macaulay Connor y Tracy se acercan el uno al otro, mirándose directamente a los ojos y con los labios rozándose, formando con sus cabezas una silueta en forma de corazón. Es un recurso que permite dejar de lado el escenario en que ocurre la película para

centrarse en los rostros de los protagonistas, que en este caso implican complicidad e interés romántico. Sin embargo, cuando Macaulay se aleja de ella tras rechazarla por ser una mujer de clase alta, cambia a un plano americano conjunto en el que Tracy está a la izquierda y Macaulay a la derecha, habiendo mucho aire o espacio entre ambos. Este plano acentúa ese rechazo o división momentánea, aunque ambos se volverán a juntar pocos minutos más tarde para besarse (1 16' 43'') en un plano medio en el jardín de la casa, en el que la pareja estará en el centro del plano. Suena música, una canción de jazz. Es música diegética, es decir, la están escuchando los personajes del filme en una escena o secuencia al mismo tiempo que el espectador.

En *Vacaciones en Roma*, no solo no hay ningún problema con el exceso de alcohol, sino que es la única película de las 3 analizadas en las que el periodista no acaba emborrachándose, por algún motivo u otro. De hecho, solo hay dos escenas en las que bebe alcohol. Un ejemplo es la escena en su apartamento con la princesa Anna (1 29' 22''), en el tercer acto de la película. Es una secuencia en la que mantienen una conversación sobre la vida de Joe en Roma mientras beben dos copas de chianti. Hay planos americanos y medios, en el que aparecen ambos, tanto juntos como individualmente. Destaca un plano americano fijo en el que Anna está sentada a la izquierda del plano mientras que Joe está en el borde derecho del plano, levantado, mirándola directamente a los ojos desde una posición superior. En este plano se destaca el hecho de que ambos se miren a los ojos, ya que a pesar de que ambos son prácticamente desconocidos, siente atracción y confianza. No hay música, aunque se oye una radio (sonido diegético) con los informativos del día. A continuación, en otro plano americano, ella se levanta y la cámara hace una panorámica hacia la derecha, siguiendo su movimiento hacia la radio. Decide apagarla porque hablan de ella y su situación personal. De hecho, volviendo al tema del alcohol, en otra escena en el segundo acto de la película (1 03' 26''), que transcurre en un café de la ciudad Roma, incluso cuando la princesa bebe champagne, él pide un café y destaca el hecho de que la princesa beba alcohol tan caro sin ningún motivo de celebración. Todo ocurre en un plano medio en el que los dos están sentados en una mesa y disfrutan de sus bebidas. De la misma forma que en la escena comentada anteriormente, ambos se miran a los ojos directamente. En esta

ocasión, el espacio personal entre ambos es menor. Además, se acentúan los gestos corporales de Anna, que está mintiendo y arquea las cejas o desvía su mirada hacia abajo.

Si hablamos de precariedad laboral, en ningún momento de *Sucedió Una Noche* se menciona la palabra o alguna frase que pueda referirse al tema. Es verdad que Peter lleva encima poca cantidad de dinero a lo largo del filme, aunque nada nos lleva a pensar que se debe a que gana poco dinero. En una escena del segundo acto que ocurre en el interior del autobús, Ellie decide dar el dinero que les sobra a un chico pobre para que pueda comprar comida a su madre (45' 41''), que se ha desmayado por no comer nada en varios días. Peter, sorprendido por su generosidad, no le recrimina el gesto y alardea de ser rico exclamando: "Tengo millones" (45' 55''). A continuación, eso sí, hace un gesto de preocupación mirando hacia el suelo y da golpes en su pantalón con su mano derecha (46' 02''). Frank Capra, director del filme, utiliza planos medios, así como planos medios cortos, estos últimos usados para destacar especialmente las expresiones faciales del chico pobre, que llora preocupado por el estado de su madre. Este plano medio corto es usado para crear dramatismo en la escena. En cuanto a las horas de trabajo, teniendo en cuenta que toda su historia con Ellie es una exclusiva, podríamos decir que la narrativa permite o hace que Peter esté siempre trabajando, y, por ende, recopilando información. A pesar de ello, nunca anota nada en una libreta más allá de los telegramas que entrega al editor del periódico.

En *Historias de Filadelfia* se refieren al tema en ningún momento o da la sensación de que el personaje esté pasando penurias o trabaje más horas de lo habitual. En definitiva, no se reúnen las condiciones para pensar que los periodistas del filme están trabajando en condiciones precarias o inadecuadas. Ciertamente Macaulay deja claro desde un primer momento que los personajes y el ambiente de sociedad que lo rodean en Filadelfia están muy lejos de su condición de trabajador humilde, aunque no parece que sea pobre ni pase estragos en su día a día. Hay un momento en el que, por ejemplo, dice que en su infancia le faltó dinero a él y su familia en Indiana, pero no menciona nada de su actual estado.

En *Vacaciones en Roma* no hay hechos que muestren que Joe Bradley esté en una situación precaria en referencia a su trabajo. Ciertamente es que está en apuros económicos en cuanto a su apartamento se refiere, ya que debe dos semanas de alquiler, aunque se desconoce si se debe a que gana poco dinero trabajando para el periódico. De hecho, en cuanto su jefe se entera de que Joe puede tener la exclusiva de la princesa le ofrece grandes cantidades de dinero, 5.000 dólares (37' 15"). Es más, hasta se apuestan 500 dólares a que no lo consigue (37' 40"). Esto ocurre en una escena al final del primer acto de la película en la redacción del servicio de prensa americano. Joe Bradley y su editor tienen una conversación sobre cómo conseguir dicha exclusiva. Todo empieza en el minuto 36 del filme, cuando la cámara realiza tres panorámicas horizontales siguiendo a Joe Bradley, que pasa de una localización a otra. Primero se va del recibidor y entra en la redacción y luego llega al despacho de su jefe. Mayoritariamente son planos medios, aunque cuando ambos hablan de dinero y lo que puede suponer la exclusiva para el periódico, son planos medios cortos. Joe Bradley, además, está sentado en la mesa del editor mientras que este lo está en su silla, de forma que Joe está por encima de él y lo mira de arriba a abajo. Esto puede significar que Joe, por primera vez, está por encima de su jefe, tiene poder por encima de él ya que de Joe depende toda la exclusiva. Cuando le ofrece hacer la apuesta, ambos se levantan y lo comentan en un plano medio en el que Hennessy arquea sus brazos y Joe Bradley mira la foto del periódico para asegurarse de que la mujer que está en su casa es verdaderamente la princesa (37' 52"). Volviendo al tema del dinero, Joe puede habérselo gastado en otras cosas o haberlo perdido en alguna apuesta como la partida de cartas que hace con sus amigos (16' 14"), aunque tampoco tiene un perfil de jugador adicto o con problemas de juego. La partida se da al principio de la película, en el primer acto, cuando se da la presentación del personaje protagonista, Joe. La escena está rodada con varios planos picados de una mesa redonda en la que hay liras italianas, vasos con bebida, cigarrillos y los jugadores, vestidos con traje o camisa y corbata, sentados en círculo y con cartas o fichas en la mano. Esto sirve para contextualizar al espectador, ya que se muestra el ambiente o lugar regenta Joe en ese momento. Cuando alguno de los personajes mantiene una conversación o se juega dinero en la partida, el director usa planos medios conjuntos, en los

que como espectadores también nos presentan al fotógrafo amigo de Joe, Irving, que gana la partida con un color y 6500 liras (17' 05"), unos diez dólares americanos. No hay música en la escena.

En cuanto a la camaradería, en *Sucedió Una Noche* no hay otros periodistas "en acción" a lo largo del filme. Tampoco aparece ningún amigo de Peter Warne, por lo que el único momento de camaradería o amistad que existe es el de la escena de la cabina de teléfono del primer acto del filme, explicada anteriormente, en la que un grupo de periodistas borrachos lo vitorean por insultar a su jefe (4' 02"), el editor del periódico para el que trabaja.

En *Historias de Filadelfia* existe un sentimiento de camaradería entre los 2 periodistas protagonistas, Macaulay y Imbrie. Donde uno pone la cámara (32' 17"), el otro ve la información (33' 57"). Un ejemplo de ello es la escena en el jardín de la casa de Filadelfia en el primer acto de la película donde la familia de Tracy se presenta ante los periodistas, y Elizabeth aprovecha para sacar fotos del momento mientras que Macaulay le explica la relación entre ellos. Destacan los planos medios y americanos, tanto individuales como conjuntos, de todos los miembros de la familia. Con un movimiento de grúa, la cámara va siguiendo la posición de diferentes personas, como el tío Willie (33' 10") o Dexter (33' 20"). No hay música. La camaradería, no obstante, desaparece cuando Macaulay se empieza a implicar sentimentalmente con Tracy Lord, ya que se distancia de Imbrie, y por interés personal, del periodismo y el interés mediático de la boda. Cabe destacar que Macaulay deja claro desde un principio que no disfruta de su oficio. Disfruta, eso sí, de la compañía de Imbrie, y lo que verdaderamente quiere es ser escritor de relatos cortos.

En *Vacaciones en Roma* también hay ese mismo sentimiento o sensación de camaradería. Además, se da la casualidad de que también es con un fotógrafo, en este caso con Irving Radovich. Ambos se conocen por su profesión y juegan a las cartas por la noche (16' 14"). En cuanto a la exclusiva, Bradley y Radovich cooperan desde que Joe le explica su plan con la princesa (1 07' 05"). El primero está especialmente contento con la idea. Dicha escena se da en un café de Roma, en el interior de la cafetería, ya que así la princesa, que está en una mesa

de la terraza, no puede escucharles. La cámara hace una panorámica horizontal siguiendo los pasos de ambos hasta el final del comedor al que entran. Luego está un plano medio en el que conversan levantados hasta que Joe se sienta y la cámara hace una panorámica vertical hacia abajo. En otro plano medio siguen conversando hasta que cierran el trato y se aprietan las manos (1 07' 40"). A continuación, se levantan y la cámara hace otra panorámica vertical, esta vez hacia arriba. En un plano medio Irving le presta dinero para poder pagar el champagne que bebe la princesa (1 08') seguido de un plano general de la cafetería, hasta que ambos se van del lugar en dirección a la terraza.

En principio, su única motivación es el dinero, aunque una vez ambos conocen a Anna y Joe decide no sacar adelante la exclusiva, siguen cooperando para deshacer aquello que han conseguido. Un ejemplo de ello son las fotografías de Irving, que son enseñadas a la princesa en palacio (1 49' 47"), en señal de amistad y no como una amenaza, en la última secuencia de la película. En un plano americano, en la izquierda hay una cola de periodistas y en la derecha la princesa, que se va acercando a saludar a cada uno de ellos. La cámara realiza un travelling siguiendo los pasos de la princesa. Al fondo del plano hay varios cuadros clásicos que parecen de alto valor. Cuando la princesa llega a saludar a Irving, este le entrega un sobre con las fotografías. A continuación, un plano detalle con las fotografías en el interior del sobre. Luego un plano medio de la princesa, que mira a Joe, que está al lado de Irving. También se hace uso de un plano de medio de Joe. El plano/contraplano es un recurso habitual para saber cómo reaccionan individualmente los personajes a los que les afecta una decisión o conclusión común.

Ahora refiriéndonos a la agresividad, podemos decir que el personaje de Peter Warne de *Sucedió Una Noche* es bastante agresivo, aunque no físicamente sino de forma verbal. No se da ningún acto de violencia física por parte de Peter. No obstante, en una escena del segundo acto de la película que sucede en una gasolinera, Peter se entera de que la persona que los ha llevado en coche es un ladrón y se está marchado con su maleta, por lo que decide perseguirlo (1 04' 08"). En un plano general aparece un coche arrancando y Peter sale corriendo tras él. A continuación, Ellie, en un plano medio con cara de sorpresa y

preocupación. En el montaje se hace una cortinilla horizontal a modo de corte y empieza otra escena con un plano general, en el que Ellie espera hasta que llega Peter en el mismo coche. En un plano medio, en el que ambos ya están dentro del coche, se puede apreciar que Peter tiene una herida. Según cuenta, ha atrapado al ladrón, le ha puesto un ojo morado y lo ha atado a un árbol (1 04' 47"). A pesar de ese incidente, Peter no tiene una naturaleza violenta, no busca pelea. No hay música.

En *Historias de Filadelfia*, ni Macaulay Connor ni Elizabeth Imbrie son personas agresivas. Elizabeth, de hecho, no se muestra furiosa en ningún momento del filme. Macaulay, en cambio, se muestra enfadado tras la decisión de su jefe de enviarlos a cubrir una "historia de sociedad". Su tono es un poco agresivo, pero solo se debe a un enfado momentáneo y es el único momento del filme en el que se muestra así. Cuando ataca, por ejemplo, a los ricos, lo hace con frases irónicas y en un tono sarcástico. No obstante, no pierde nunca las formas. Cuando responde a Tracy en una conversación en la que intenta sonsacar información a los periodistas (26' 54"), a pesar de que se siente incómodo y molesto, mira a Elizabeth, hace una pausa y contesta de forma amable (28' 04"). Dicha escena ocurre en el primer acto de la película en la casa de Tracy lord en Filadelfia. Los 3 personajes entran en una sala y la cámara les sigue hasta que se sientan en un sofá. En un plano medio está Tracy, a la izquierda, sentada encima de una mesita, y a la derecha del plano están los 2 periodistas en el sofá. A lo largo de la conversación se usan planos/contraplanos de planos medios (Macaulay y Imbrie) y medios cortos (Tracy). También aparecen los 3 en un plano medio conjunto en el que Tracy está a la izquierda del plano, Imbrie en medio, de espaldas, y Macaulay a la derecha, de perfil. Ambos siguen sentados en el sofá. No hay música.

Joe Bradley de *Vacaciones en Roma* no es un personaje agresivo, ni física ni verbalmente. En ningún momento de la película parece enfadado o muestra ira como tal, aunque es el único de los tres que protagoniza una pelea física. Eso sí, dicho acto está justificado ya que es la única forma de salvar a la princesa Ana de la policía secreta que la persigue.

Respecto al cinismo, podemos afirmar que Peter Warne, protagonista de *Sucedió Una Noche*, es bastante cínico. En ocasiones también utiliza el sarcasmo o la ironía como vía de escape, aunque siempre dice las cosas como las piensa. Es desvergonzado. Un ejemplo de ello es la escena comentada anteriormente en el perfil del periodista sobre la discusión de Peter Warne con el conductor del autobús (7' 02"). Dicha escena se da en el primer acto de la película en el interior del vehículo, donde Peter le recrimina su actitud prepotente con un comentario sarcástico. De hecho, actúa de esa forma, aunque pueda resultar maleducado o vulgar, incluso con las personas a las que quiere. En ese sentido, no teme a la ofensa hacia otra persona. Por el contrario, ni Macaulay ni Elizabeth de *Historias en Filadelfia* son personas cínicas. Son personas que se muestran reservadas, más bien calladas. Entre ellos son cómicos y más abiertos y desvergonzados, aunque cuando no conocen a la persona y actúan como periodistas son muy formales y no atacan o mienten a otras personas, como en la conversación que tienen en el primer acto de la película con Tracy Lord (26' 54") en la que ella les intenta sonsacar información, comentada anteriormente en el apartado de agresividad. Además, cuando los miembros de la familia de Tracy les engañan presentado a su tío como su padre (32' 28"), tanto él como ella no dudan de lo que estos les dicen a pesar de su opinión negativa de las personas ricas. Es una escena en el primer acto de la película que ocurre en el jardín de la casa de Tracy, donde se junta toda la familia Lord. Predominan los planos medios durante toda la conversación entre ellos y los periodistas. La cámara sigue los movimientos del tío de Tracy con varias panorámicas horizontales. No hay música.

Joe Bradley de *Vacaciones en Roma* tampoco es una persona cínica. De hecho, confía bastante en sus amigos y compañeros y no les "ataca" en ningún momento. Lo mismo le ocurre con su jefe, Mr. Hennessy.

En cuanto a la categoría de la manipulación, en *Sucedió Una Noche*, podemos afirmar que este no es el *modus operandi* habitual de Peter Warne, tanto a nivel profesional como personal. Aún así, hay una escena en el bosque durante el segundo acto de la película en la que Peter usa su ingenio y miente para sacar provecho de algo. Esto sucede en la escena en la que Peter se hace pasar por

un mafioso que quiere raptar a Ellie (47' 12''), ya que quiere espantar a un hombre asustadizo que puede chafarle la exclusiva. Lo manipula a nivel emocional ya que sabe que es un hombre que se deja intimidar fácilmente. Es el hombre que increpaba a Ellie en el autobús. Es una secuencia en la que hay planos medios, medios cortos y americanos. Destacan los planos medios cortos, ya que son los que el director usa mayoritariamente durante la conversación, en la que podemos ver claramente los gestos de cada uno de ellos. Peter prácticamente no se mueve y lo mira directamente a los ojos con agresividad, mientras que el otro hombre, Oscar Shapeley, tartamudea y le tiemblan las manos. No obstante, más allá de eso no suele mentir para conseguir lo que quiere. Por ejemplo, en una escena del primer acto en la 2a estación de buses, cuando Peter se presenta formalmente a Ellie tras haber compartido un viaje hasta Jacksonville (14' 43''). Le dice que es periodista y le revela todo cuanto sabe sobre ella. No la engaña para conseguir la exclusiva, sino que se embarca en una aventura con ella. Todo ello se da a través de planos medios y americanos. Destaca un plano detalle en el que hay un periódico, el Florida Journal, donde en la primera plana hay un gran titular que pone: "Ellie Andrews huye de su padre"(15' 36''). No hay música, sólo el ruido del murmullo de la gente en la estación.

Macaulay Connor de *Historias en Filadelfia* no manipula ninguna información o dato que pueda encontrar interesante para la exclusiva sobre la boda en Filadelfia de la revista SPY. De hecho, tanto él como Elizabeth son manipuladas hasta en un par de ocasiones. Primero por su editor, Sidney Kidd, y luego por Tracy Lord y su familia, ya que como los periodistas no son de su agrado y su padre está de viaje con su amante, decide hacerles creer que su tío es su padre. También se comporta de forma bufona exclamando expresiones de forma ridícula, llegando a hablarles en francés. En cuanto a Elisabeth, cuando toma las fotografías no mueve objetos a su antojo ni las toma desde algún ángulo para que parezca que alguna persona haga otra cosa de la que en realidad hace. Tampoco se aprovecha de ninguna situación o información conocida para poder conseguir eso mismo.

En *Vacaciones en Roma* no podemos hablar de manipulación informativa o de mala praxis, aunque Joe Bradley sí que manipula sentimentalmente a la princesa Anna para conseguir la información que le brindará una gran exclusiva. Se hace pasar por su amigo, la trata como a una persona más, como si desconociera quién es y lo que significa. Además, la invita a todos los sitios y le paga la comida o la bebida, creando así un ambiente específico para poder conseguir lo que quiere. Un ejemplo de ello es cuando Irving se presenta en la cafetería donde están Joe y Anna y consigue que la princesa de su primera calada a un cigarro, hecho que quedará inmortalizado gracias a la cámara oculta de Irving (1 08' 38"). El director utiliza un plano detalle en el que se aprecia el mechero de cerca, para destacar su función como cámara oculta. No hay música, aunque el sonido del ambiente es clave, ya que podemos escuchar varios chasquidos cuando Irving presiona con sus dedos el botón de la cámara cada vez que hace una fotografía. Aunque la manipulación de Joe no sea con maldad si que se hace con fines egoístas. No obstante, podría justificar sus actos diciendo que tan solo actuaba como un periodista de incógnito, infiltrado.

Si hablamos del comportamiento ético en *Sucedió Una Noche*, Peter Warne es un hombre de principios. Un ejemplo de ello es la escena de la conclusión de la película en la que Peter se presenta en casa de Alexander Andrews para pedirle un cheque una vez Ellie ha vuelto a casa (1 31' 43"). El padre de Ellie piensa que Peter quiere la recompensa que ofrecían por ella, de forma que la habría manipulado todo este tiempo. Sin embargo, él no quiere saber nada de ninguna recompensa, solo que le cubran los gastos. Así pues pide los 39 dólares (1 33' 03") que se ha gastado en gasolina o comida para que Ellie Andrews llegase a Nueva York. Podría haberse aprovechado de la situación, pero es un hombre honesto. A lo largo de esa secuencia en la que Peter y Alexander hablan sobre Ellie, hay varios planos americanos y planos medios, que destacan cómo es el despacho de Alexander, lleno de estanterías con libros y obras de arte, sinónimo de riqueza tanto material como cultural. Con planos cortos también se enfatizan los gestos faciales y corporales de Peter, que cada vez que habla de Ellie se pone furioso. No hay música ni efectos sonoros en la escena. Se da el clásico plano/contraplano a lo largo de su conversación. Son varios planos medios los utilizados. Primero hay un plano medio conjunto con Peter Warne sentado y a

Alexander de espaldas detrás de una mesa (1 31' 53"). Luego, el mismo estilo de plano, pero desde una posición inversa, es decir, Alexander sentado de cara y Peter de espaldas a la mesa (1 32' 02"). A continuación, otro plano/contraplano, pero esta vez con planos medios individuales de Alexander (1 32' 02") y de Peter (1 32' 38").

Lo mismo ocurrirá con la exclusiva en la que explica toda su historia con Ellie, por qué se ha fugado y por qué va a anular la boda para casarse con él. En el momento en que ve que Ellie vuelve a casa y se va a casar con Westley () y no con él, este le dice al editor que no era más que una broma (1 24' 20"), que los telegramas que le ha enviado son falsos. Sabe que es una historia interesante y vendería muchos periódicos, pero prefiere esconder la verdad para no manchar la reputación de Ellie tras su fuga. Esa escena ocurre en la redacción del periódico en un plano americano fijo. En él aparecen Joe y Peter hablando en la entrada de la redacción mientras, de fondo, están trabajando los demás periodistas. Con este plano americano se destaca la gesticulación y la postura de los personajes así como su reacción ante algo inesperado. Ambos sonríen a pesar de la mala noticia. También es clave la postura de Peter, apoyado en una barra de madera, ligeramente inclinada y con las manos en los bolsillos, como si no quisiera darle importancia a ese hecho. No hay música, sólo un efecto sonoro, el de las máquinas de escribir que están siendo tecleadas por los periodistas.

En *Historias de Filadelfia*, de la misma forma en que Elizabeth no manipula las fotografías, tampoco saca ningún trapo sucio de Tracy Lord. Se dedica a fotografiar el ambiente, donde se celebrará la boda y las personas que asistirán. En ese sentido, en ningún momento duda sobre lo que debe o no hacer. Macaulay también es una persona que se comporta de forma profesional, y aunque no le guste su trabajo se comporta como el mejor periodista. Un ejemplo de ello es una escena del segundo acto de la película en la casa de Dexter, cuando se entera de los trapos sucios de su jefe, Sidney Kidd. El instinto de Macaulay le lleva a dejar de lado la exclusiva de la boda (1 07' 35") y sacarlo a la luz (1 07' 37"). Toda la conversación se muestra en planos medios o medios cortos, tanto conjuntos como individuales de Macaulay y Dexter. La cámara se mueve siguiendo los movimientos del personaje de Cary Grant en más de una

ocasión (1 6' 36'') (1 7' 06''). No hay música ni efectos sonoros que acompañen la escena .

Macaulay va a traicionar al medio para el que trabaja y a su superior, aunque nunca le ha caído bien. Podemos ver que, por primera vez en la película, se muestra entusiasmado por la nota que va a escribir, hecho que se ve potenciado por el champán que ha bebido. Entendemos pues que la ética o el honor de Macaulay Connor, más allá del despertar de su “sentido periodístico”, es del quid pro quo, es decir, si tu me tratas bien yo también lo haré, pero si tu me desprecias y yo tengo la oportunidad de hacerte caer, caerás.

Continuando con lo expuesto en el apartado de la manipulación, en *Vacaciones en Roma*, Joe Bradley ha mentido y ha manipulado a una persona que es imprescindible para su exclusiva. Un ejemplo de ello es la escena de la cafetería en el segundo acto de la película, donde Joe le cuenta a Anna que es vendedor de productos químicos (1 04' 20''). Hay un plano medio conjunto en el que ambos están sentados en una terraza tomando un café y una copa de champagne mientras conversan hasta que, a continuación, en un plano americano llega Irving, el fotógrafo y amigo de Joe. De fondo hay gente bebiendo y charlando en otras mesas, así como camareros sirviendo copas a los clientes. No hay música pero si los efectos sonoros de la gente hablando de fondo. A la princesa Anna, recordemos, tan solo la conoce desde hace un día y no está traicionando ninguna amistad ni realizando ningún acto ilegal. No obstante, a nivel ético o moral es un comportamiento reprochable. La mentira no debería justificar la importancia de la exclusiva, ya que el periodista, obligado a contar la verdad, no debería de hacer lo contrario para conseguirla. De hecho, en la película miente en varias ocasiones, ya que, por ejemplo, en una escena del primer acto en la que Joe va a la redacción y su jefe le pregunta por la entrevista con la princesa, esta miente y le dice que ha hablado con la princesa sobre todos los temas establecidos (1 31' 20''). Primero Joe Bradley entra al despacho (31' 06'') en un plano americano tras abrir la puerta, y la cámara sigue su camino con una panorámica horizontal hasta la mesa en la que está el señor Henessy (31' 12''). Después mantienen la conversación sobre el paradero de la princesa en varios planos medios, tanto conjuntos como individuales. No hay música. En realidad, se ha quedado

dormido y ha llegado tarde a la oficina. Es por culpa de la princesa Anna, aunque él no sepa todavía su identidad. Siguiendo con el tema de la mentira, en el tercer acto de la película, en su apartamento, Joe quiere confesarle que le ha mentado (1 31' 46''), pero ella no se lo permite, posiblemente pensando que él quiere contarle que está enamorada. Hay un plano/contraplano medio corto sobre las caras de cada uno, de perfil (1 31' 04''), en el que se refleja atracción o interés romántico en sus miradas. A continuación, un plano medio de ambos, cada uno en un lado del plano, y luego un plano medio corto en el que aparecen ambos personajes abrazándose (1 31' 37''). Empieza a sonar una música instrumental para crear dramatismo. Pasa de ser una escena tierna a ser triste, ya que ella le besa en una mejilla (1 31' 56'') y él en la frente (1 31' 57''). Ambos miran hacia abajo y ella dice "Debo ir a vestirme" (1 32' 13''). Se marcha. En un plano medio aparece Joe de espaldas, lamentándose, mirando hacia el suelo. Se pone su chaqueta (1 32' 35'') ya que en la siguiente escena va a llevar a la princesa de vuelta a palacio. La música deja de sonar. Es del tipo extradiegética, es decir, no ocurre dentro de la película, sino que se añade en posproducción para potenciar el desarrollo narrativo del filme y las emociones del espectador. En otra escena del tercer acto que ocurre en su apartamento, Peter, tras recibir la visita del señor Hennessy para ver el artículo de la exclusiva (1 38' 34''), decide fingir que nada ha ocurrido y que nunca llegó a estar con la princesa, por lo que no existe ninguna exclusiva (1 38' 42''). En esta ocasión abusa de su amistad con Mr. Hennessy e Irving, el fotógrafo, que acaba de llegar con las fotografías de Anna, para realizar una buena acción y no publicar la exclusiva, que podría manchar la reputación de la familia real. En ese sentido, obliga también a Irving a mentir (1 40' 12''). En la escena destacan los planos medios, en los que los 3 mantienen la mayoría de la conversación o planos medios cortos individuales de Irving, que se muestra sorprendido ante la decisión de Joe. La cámara sigue los movimientos del señor Hennessy cada vez que se mueve. También hay un plano general en el que se aprecia el salón o comedor del apartamento de Joe Bradley, así como un gran ventanal desde el que se ven los tejados de otros edificios de Roma.

2.9.2.4. Personajes

En las películas seleccionadas aparecen diversos personajes que de alguna forma inciden en el comportamiento o la vida del periodista. Es por ello por lo que se ha tenido en cuenta a algunos personajes secundarios y antagonistas, entre los que encontramos a colegas de oficio y/o familiares. También se tendrá en cuenta el sexo de dichos personajes.

A modo de resumen, se ha creado una tabla con los personajes de cada una de las películas, explicando quienes son (nombre), que tipo de personaje son (protagonista, secundario, antagonista) y que rol cumplen en el filme.

Tabla 2

Nombre del Personaje	Tipo de personaje	Rol
Peter Warne	Protagonista	Periodista
Ellie Andrews	Secundario	Mujer rica a la fuga, protagonista de la exclusiva. Interés romántico de Peter Warne
Peter Andrews	Secundario	Padre de Ellie Andrews
Agnes	Secundario	Secretaria del editor del periódico
Joe Gordon	Secundario	Editor del periódico; Jefe de Peter Warne

Fuente: Elaboración propia

En *Sucedió Una Noche*, el periodista interpretado por Clark Gable, Peter Warne, se rodea de diversas personas a lo largo de su viaje, aunque a excepción de Ellie Andrews, todos son hombres. El número de personajes femeninos es mínimo y a excepción de Ellie, las mujeres interpretan a personajes secundarios

como las señoras que esperan en la cola de la ducha de un motel (33' 40), y la secretaria del editor del periódico, Agnes (4' 33"). Agnes también aparece en el primer acto del filme, cuando nos presentan al editor del periódico en su despacho, donde ocurre la escena. Y es que Agnes aparece en un plano americano entrando al despacho para avisar a Joe de que cuelgue el teléfono, ya que la llamada que está teniendo con Peter Warne es a cobro revertido. Es un plano muy interesante porque, aunque solo se muestran las paredes del despacho, en una de ellas hay un vidrio translúcido en el que aparece la sombra de un hombre que está bebiendo de una copa, posiblemente alguno de los periodistas que trabajan en la redacción. Así pues, las mujeres tienen un par de frases de guion o simplemente son figurantes. Por contrario, Ellie Andrews, es un personaje prácticamente protagonista que se presenta como una persona poco consciente de su estatus social, que actúa de forma rebelde, caprichosa y poco consecuente. Un ejemplo de ello es cuando le dice al conductor del autobús, que acaba de estacionar media hora para un descanso, que la espere antes de irse ya que va a comprar un aperitivo (13' 48"). Primero hay un plano medio conjunto en el que Peter le dice a Ellie que no la esperarán porque tardará mucho en ir a comprar comida. Sin embargo, ella no le hace caso y la cámara la acompaña en un travelling a través del autobús, como el director ya había hecho anteriormente con Peter (5' 50") o el conductor (6' 18") en la película. Una vez se encuentra con el chofer, conversan brevemente en un plano medio conjunto en el que se muestran las puertas del autobús abiertas. A continuación, ella se marcha.

El personaje de Ellen Andrews, debido a la riqueza de su familia, está acostumbrada al lujo y no conoce otro mundo hasta que se encuentra con él de frente. Además, es poco resolutiva e ingenua, ya que, por ejemplo, desconoce lo que es una fila de baño en un campamento y se la salta sin menor preocupación. Necesita que le expliquen cosas básicas en el segundo acto de la película, en una escena en el arcén, en un plano medio conjunto en el que Peter le cuenta que una zanahoria cruda es comestible (58' 12"). Parece que Ellie no es capaz de resolver ningún problema por sí sola. Además, siempre necesita la ayuda de alguien, a excepción de unos minutos más tarde en la misma secuencia del filme en la que necesitan hacer autostop en la carretera. En un plano general,

nadie hace caso a Peter y Ellie decide subirse la falda enseñando sus medias (1' 01' 13"). También hay un plano medio de Peter, en el que se enfatiza su cara de sorprendido (1' 01' 05") así como un plano detalle de la falda de Ellie levantada (1' 01' 16"), mostrando sus blancas piernas. A continuación, otros tres planos detalles de los pies de un conductor frenando un coche (1' 01" 17), su mano en el freno de mano (1' 01" 18) y las ruedas del coche frenando (1' 01" 20). El sonido diegético es muy importante ya que la escena termina con un ruido fuerte del freno del coche, que para para recoger a Ellie y Peter. No hay música. Es la única vez que ella ayuda en algo y es por su condición de mujer y no sus habilidades, a pesar de que es muy inteligente y hábil en esa situación. Su relación con Peter la cambia y se vuelve más amable, modesta. Hasta entonces parecía enfadada con el mundo y no sonreía. No obstante, ellos dos siempre discuten, lo que hace que los confundan con una pareja de recién casados. En ese sentido, su química es innegable.

En cuanto al antagonista, la película no tiene uno como tal ya que no hay una persona contraria a los objetivos del periodista protagonista ni otros medios que peleen por la exclusiva. No obstante, en el primer acto del filme podríamos considerar a Joe Gordon, el editor del periódico, como una especie de villano, ya que es quien despide a Peter y no quiere saber nada de él ni su exclusiva. Más tarde, en cambio, se presenta como un personaje secundario más recurrente, que no solo ayuda a Peter, sino que valora su trabajo y está dispuesto a darle otra oportunidad. Otro secundario con el que tiene relación Peter es Alexander Andrews, el padre de Ellie. Es un hombre rico, de valores profundamente conservadores y que no aprueba el matrimonio de Ellie con King Westley. Es muy posesivo con su hija y no aprueba su conducta ni sus acciones. Su mujer no aparece en toda la película y desconocemos si está divorciado o viudo. En cualquier caso, la figura materna es inexistente en la película.

Tabla 3

Nombre del Personaje	Tipo de personaje	Rol
Macaulay Connor	Protagonista	Periodista
Elizabeth Imbrie	Protagonista	Fotoperiodista
Tracy Lord	Secundario	Mujer de la alta sociedad que se va a casar. Protagonista de la exclusiva. Interés romántico de Macaulay Connor.
Dinah Lord	Secundario	Hermana de Tracy Lord
Margaret Lord	Secundario	Madre de Tracy Lord
Seth Lord	Secundario	Padre de Tracy Lord
Willie Lord	Secundario	Tío de Tracy Lord
C.K Dexter	Secundario	Exmarido de Tracy Lord
George Kittedge	Secundario	Prometido de Tracy Lord. Coprotagonista de la exclusiva.
Sidney Kidd	Secundario	Editor de la revista SPY y jefe de Macaulay Connor y Elizabeth Imbrie

Fuente: Elaboración propia

Igual que en *Sucedió Una Noche*, los personajes femeninos de *Historias en Filadelfia*, a excepción de la periodista Elizabeth Imbrie, son personajes secundarios, habitualmente usados como un recurso humorístico. Un ejemplo de ello son la hermana pequeña de Tracy, Dinah Lord, y su madre, Margaret Lord. Dinah está constantemente moviéndose por la casa, es una niña inquieta que no duda en decir lo que piensa, incluso cuando no debe. Le encanta bromear y es

cándida, se cree todo lo que le dicen. Margaret, por contrario, es seria y parece querer ejercer como cabeza de familia ante la ausencia de su marido, al que le perdona sus infidelidades sin darle importancia. También perdona o obvia determinados comportamientos machistas, como el hecho de que C.K Dexter haya pegado en algún momento a su hija Tracy (2' 09"), personaje interpretado por Katharine Hepburn. Tracy es una mujer inteligente, ya que rápidamente deduce que Macaulay y Elizabeth, que van de "incógnito", son periodistas. Se muestra muy segura de sí misma, aunque en realidad es profundamente insegura, indecisa y tiene un problema con la bebida. Otros secundarios con los que ambos periodistas comparten escenas y marcan algunas decisiones respecto al comportamiento de los periodistas son el Seth Lord, C.K Dexter, George Kittedge, Willie y Sidney Kidd. Seth Lord, el padre de Tracy, es una persona egoísta y reservada a la que no le importan las consecuencias de sus actos. Un ejemplo de ello es el hecho de que esté engañando a su mujer con una joven bailarina (53' 04") . Es muy elegante y formal y constantemente está recriminándole a Tracy sus actos, incluso la acusa de ser la culpable de su aventura con la bailarina por no haber sido una buena hija (53' 58"). C. K Dexter, ex marido de Tracy, se parece a él. También es egoísta, agresivo y problemas con el alcohol. Además, tiende a mentir a las personas para obtener aquello que quiere. Por otro lado, el que es el prometido de Tracy, George, es una persona que, a pesar de no ser una persona de origen adinerado, debe mostrarse como alguien poderoso y rico ante aquellos que no lo son. Le gusta presumir. De hecho, cuando ve a su futura cuñada, Dinah, con una revista SPY, lo primero que pregunta es si hay alguna cosa sobre su boda (7' 48"). Es una escena del primer acto del filme que ocurre en la hípica, donde en un plano americano, George piensa que al ser Tracy de una familia adinerada podrán salir en la revista. La cámara se acerca a ellos y en un plano medio conjunto ella se muestra furiosa ante la labor de los periodistas por un artículo "indecente", aunque él piensa que "La publicidad gusta" (8' 11"). No hay música ni efectos sonoros.

George tiene una disputa con Macaulay tras enterarse de que ha pasado la noche con Tracy, a quien acusa rápidamente de engañarle a pesar de no tener ninguna prueba de ello. No obstante, no es él quien pegará a Macaulay sino C. K Dexter. El tío Willie es un alcohólico que no para de bromear y que no para

de intentar seducir a mujeres jóvenes, llegando en ocasiones a acosarlas. A Elizabeth, de hecho, le toca el culo sin su consentimiento (57'25). Esta escena ocurre en el jardín de la casa de Filadelfia en un plano medio en el que está el tío Willie detrás de Imbrie, al lado de Macaulay, quien la mira de forma extraña sin entender lo ocurrido. Elizabeth disimula lo que acaba de ocurrir poniéndose las manos en la boca y tocándose el cuello, incómoda por la situación. Cuando Macaulay le pregunta qué ocurre, ella le responde diciendo: “*Nada*” (57' 28”). La cámara sigue su movimiento hasta que se coge de los brazos del padre de Tracy, y Elizabeth le dice a Connor: “*Me ha parecido que me han dado un pellizco*” (57' 36”), a lo que el padre de Tracy contesta sonriendo: “*No crea que no ha sido así*” (57' 39”). A vistas de los años cuarenta este era un comportamiento aceptado. Es más, es una escena cómica dentro de la película. Macaulay y Elizabeth también se relacionan con el editor y publicista de la revista SPY, Sidney Kidd. Este es definido por Macaulay como una persona interesada, falsa y que abusa de su poder para conseguir lo que quiere a través de la manipulación y el chantaje, motivo por el cual quiere escribir una exclusiva con sus trapos sucios.

Tabla 4

Nombre del Personaje	Tipo de personaje	Rol
Joe Gordon	Protagonista	Periodista
Princesa Anna	Secundario	Mujer de la realeza que se ha escapado de palacio. Protagonista de la exclusiva. Interés romántico de Joe Gordon.
Irving Radovich	Secundario	Fotografo <i>Freelance</i>
Condesa Vereverg	Secundario	Tutora de la princesa
Mr Hennessy	Secundario	Editor del Servicio de Noticias Estadounidenses. Jefe de Joe Bradley.

Fuente: Elaboración propia

En *Vacaciones en Roma* no hay prácticamente personajes femeninos, de hecho, solo 3 mujeres tienen alguna frase guion en la película, entre las que se encuentran la mujer de la limpieza de la casa de Joe (48' 55''), la condesa Vereberg (7' 55'') y una periodista que, en un plano americano conjunto, se presenta en palacio ante la princesa en la conclusión de la película (1 49' 12''). De hecho, la única mujer que tiene un papel relevante es la princesa Anna, interpretada por Audrey Hepburn. Es una persona curiosa, jovial, muy inocente, cándida. En ese sentido, no conoce los asuntos banales o cotidianos del mundo. Tampoco ha visitado por su cuenta ninguna ciudad ni ha estado a solas con alguien fuera de palacio. Solo conoce el mundo de la realeza. A pesar de estar siempre acompañada de tutores, se siente sola. De hecho, hay un momento del filme en el que menciona que sabe cocinar, coser y limpiar la casa pero que no tiene a nadie con quien compartirlo (1 30' 30''). Dicho diálogo, cabe destacar, es un reflejo de la imagen que se quería transmitir de la mujer en los años cincuenta, cuyas máximas aspiraciones debían ser cocinar o realizar las tareas del hogar. La agenda de la princesa es muy apretada y a pesar de ausentarse un par de días es consciente de quién es y de lo que ello conlleva. Tiene consciencia de clase y obligación de ejercer su trabajo para su reino. Todo ello acontece en el tercer acto de la película en una escena en el apartamento de Joe. Ambos están conversando en un plano medio, aunque la cámara sigue los movimientos de Anna cada vez que se mueve. No hay música.

Otros secundarios con los que Joe tiene buena relación y marcan el rumbo de sus decisiones son su compañero de oficio Irving Radovich, y su jefe, Mr Hennessy, editor del Servicio de Noticias Estadounidenses. Irving es un tipo guapo, divertido y observador que aprovecha su trabajo de fotógrafo para poder quedar con chicas y seducirlas. Parece que su máximo interés es ganar dinero y pasarlo bien. No es puntual en su trabajo, ya que en ocasiones viene de otras citas. En la noche en la que juegan a cartas por la noche, en una escena del 1º acto de la película, Joe le recrimina a Irving que le diga que se retira del juego porque tiene que madrugar, ya que su cita con la princesa es a las 11.45 de la mañana (17' 20''). Ambos comparten un plano medio mientras juegan a las cartas e Irving ordena los fajos de liras que ha ganado jugando. No hay música. También cabe destacar que, aunque hace fotografías para el Servicio de Noticias no es un periodista per se o, como mínimo, nunca se menciona en el filme. Da

la sensación de que gana más dinero haciendo fotografías a mujeres que trabajando ocasionalmente para el periódico. En lo referente al señor Hennessy, el editor y jefe de Joe, es una persona ordenada, inteligente y profesional. Es un hombre serio y formal. Hennessy aparenta un carácter rudo, aunque en realidad es una buena persona y no quiere despedir a Joe, a quien quiere imponer su autoridad, aunque este último no le haga caso. Dicha escena ocurre en el primer acto de la película en el despacho del editor del Servicio de Prensa Norteamericana. Joe Bradley entra al despacho (31' 06'') en un plano americano tras abrir la puerta, y la cámara sigue su camino con una panorámica horizontal hasta la mesa en la que está el señor Hennessy (31' 12''). Después mantienen la conversación sobre el paradero de la princesa en un plano medio. Hennessy está sentado, aunque cuando se levanta, la cámara se mueve en diagonal siguiendo sus pasos (33' 23''). Destacan varios planos medios cortos del señor Hennessy cuando este le cuenta a Joe que la princesa está enferma (33' 15''), así como un plano medio conjunto en el que Joe tartamudea y Hennessy está de espaldas a la cámara (33' 27''). A continuación, ese mismo plano pero desde otra posición en el clásico plano/contraplano, en el que Hennessy está enfadado (33' 33''). Luego hay un plano medio de ambos personajes, con sus manos apoyadas en la mesa, mientras se miran directamente a los ojos (33' 42'). Este plano enfatiza la incomodidad del momento, ya que Hennessy ha descubierto la mentira de Joe y este no puede negarle lo que ha hecho. Además, en el minuto 33' 54'' hay un plano detalle en el que le muestra la foto de la princesa en un diario, momento en el que Joe abandona el despacho para llamar a su casero y decirle que Anna no debe abandonar su casa (34' 40''). No hay música; En cuanto a los antagonistas, en Vacaciones en Roma no los hay, ya que nadie tiene intención de ir en contra de los planes de Joe. Tiene sentido si entendemos que sólo Irving, él y Hennessy saben de la exclusiva.

2.9.2.5. Periodismo

En este apartado queremos ver cuál es el impacto del periodismo en el protagonista del filme y si este actúa como un agente de información o desinformación.

En *Sucedió Una Noche* podemos afirmar que para Peter Warne el periodismo es algo positivo, ya que disfruta de su trabajo y además le brinda la oportunidad de conocer a una mujer de la que se enamorará y con la que finalmente compartirá su vida. El filme empieza dando a entender que el periodismo le ha traído desgracias, ya que está borracho, insultando a su editor y lo acaban de despedir. Sin embargo, a medida que avanza la trama, Peter es más perspicaz, resolutivo, interesado. Es difícil dividir a Peter de su trabajo ya que él actúa siempre siguiendo su instinto, no por hacer el trabajo de periodista usa otros métodos o conductas que no usaría en su día a día. Él es periodista en la vida y el trabajo. Peter es un personaje honesto y no miente si no es necesario hacerlo, motivo por el cual actúa como un agente de información. Todos los telegramas que envía a Joe Gordon, su jefe y editor del periódico, son verídicos. En ningún momento aparece en cámara aquello que escribe ni tampoco cómo lo escribe.

En *Historias de Filadelfia*, el impacto del periodismo para los protagonistas del filme es más bien negativo, ya que ni Macaulay Connor ni Elizabeth Imbrie parecen disfrutar con su trabajo. No les aporta felicidad ni, según dan a entender, mucho dinero. También es verdad que se encuentran en un ambiente en el que todo el mundo es profundamente rico y está acostumbrado a un lujo que ellos no tienen. Por un lado, gracias a su trabajo, Macaulay ha conseguido conocer a Tracy, una mujer de la que se ha podido enamorar a pesar de sus diferencias. No obstante, al final del filme, cuando este le propone matrimonio (1 47' 05'') en la casa de Filadelfia, Tracy lo rechaza para casarse de nuevo con C. K. Dexter, interpretado por Cary Grant. Todo ello está filmado en planos americanos y medios cortos conjuntos de Tracy y Macaulay, donde se destaca su atracción sentimental con miradas directas a sus ojos así como varias sonrisas, creando un ambiente íntimo. Cuando Macaulay le propone matrimonio, hay un plano medio de C. C. Baxter (1 47' 09'') y otro de Elizabeth Imbrie (1 47' 10''), con el

que se subrayan sus gestos faciales de preocupación. Eso se debe a que Baxter está enamorado de Tracy y Imbrie de Macaulay. Una vez Tracy Lord rechaza su propuesta de matrimonio porque considera que no sería lo correcto para Elizabeth (1 47' 29''), a continuación hay dos planos medios en los que se juntan de nuevo Baxter y Tracy, y luego, Elizabeth y Macaulay. Escuchamos la característica sinfonía de boda mientras todo ocurre, lo que nos remarca que la boda está a punto de celebrarse. En relación con el interés romántico, algo similar ocurre con Elizabeth, que, aunque trabajando como fotoperiodista se enamora de Macaulay, este no le corresponde en ningún momento ni parece estar interesado en ella. Ambos comparten también su función de agentes de información, ya que, como se ha mencionado anteriormente, en todo momento se muestran predispuestos a contar la verdad respecto a la boda que van a cubrir. Cabe tener en cuenta, eso sí, que al final deciden no redactar ni fotografiar nada para la exclusiva, con lo que al final dejan de actuar como periodistas y pasan a ser unos invitados más de dicha boda. Al final de la película caen presos de su propio oficio, ya que protagonizan la exclusiva de su revista cuando, a escondidas, el editor de Spy, Sidney Kidd, les hace una foto (1 51' 21'') en la que aparecen sorprendidos ante la cámara junto a Tracy Lord y C. K. Dexter (1 51' 25''). Hay un plano general con todos los invitados y los protagonistas en el altar. En un plano medio están el padre y la hermana de Tracy y la cámara se mueve ligeramente de forma horizontal siguiendo los pasos de Sydney, que aparece de repente entre los invitados y saca su cámara fotográfica para inmortalizar el momento. La música de la boda se interrumpe y del silencio se oye el ruido de la cámara al hacer la foto. A continuación, en un plano americano, aparecen Tracy, Baxter, Macaulay e Imbrie sorprendidos ante la cámara (1' 51' 26'').

En *Vacaciones en Roma* nos encontramos con un periodista feliz que disfruta con su trabajo, y además, lo hace bien. En ese sentido, el periodismo le ha aportado felicidad y una vida digna e ingresos en una de las ciudades más bonitas de Europa. Además, el valor del dólar es muy superior al de la moneda italiana para entonces y a él le ofrecen hasta 5.000 dólares por la exclusiva de la revista. No obstante, sí que podemos decir que el periodismo le ha traído algo negativo a su vida. Una vez conoce a la princesa Anna y se enamora de ella, no solo decidirá rechazar entregar la exclusiva que le puede suponer un gran

ascenso, sino que por motivos que, aunque resulten obvios (edad, clase social) no nos cuentan en la película, ni siquiera podrá plantearse irse con ella para vivir un romance juntos. Y es que deberá quedarse en la ciudad de Roma y seguir ejerciendo como periodista. No obstante, parece asimilarlo bien y ser consciente de que su amor no era posible. No se lo toma mal ni está atormentado. De hecho, cuando se despiden, y a pesar de tener los ojos vidriosos, ambos sonrían. Si hablamos sobre qué tipo de agente es Joe, no nos dan motivos para pensar que la desinformación va con él. De hecho, en referencia a la desinformación, este mismo le dice a su jefe: “¿Qué tipo de periodista es usted? No se puede ir creyendo todas las habladurías que dicen por ahí...” (1 38’ 59”). Dicha conversación ocurre en el tercer acto de la película en el apartamento de Joe. Está rodado en un plano medio en el que tanto él como su jefe conversan acerca de la exclusiva y el trato monetario que han hecho. De fondo vemos un gran ventanal del comedor de su casa, desde el que se ven los tejados de otras casas.

A modo de resumen, se ha creado una tabla con las categorías referentes a las características del periodista para ver si se han dado o no en las 3 películas analizadas: *Sucedió Una Noche* (1934), *Historias de Filadelfia* (1940), *Vacaciones en Roma* (1953).

Tabla 5

Categoría	<i>Sucedió Una Noche (1934)</i>	Historias de Filadelfia (1940)	Vacaciones en Roma (1953)
Conflicto	No	No	Si
Interés romántico	Si	Si	Si
Edad	No	Si	No
Formación profesional	No	No	No
Masculinidad	Si	No	No
Consumo excesivo de alcohol	Si	Si	No
Precariedad laboral	No	No	No
Camaradería	Si	Si	Si
Agresividad	Si	No	No
Cinismo	Si	No	No
Manipulación	No	No	Si
Comportamiento ético	No	No	Si

Fuente: Elaboración propia

2.10. Conclusiones

Al inicio de esta investigación nos preguntamos cuál sería la representación del periodista y su rol en las tres comedias seleccionadas de cada una de las décadas: años 30, 40 y 50 del siglo XX. Después de visualizar los filmes y realizar un análisis textual cualitativo, fijándonos en cómo es, actúa y trabaja el periodista en torno a una exclusiva mediática, hemos llegado a la conclusión de que la representación del rol del periodista presenta notorias diferencias en cada una de las décadas.

Si bien en los años treinta nos encontramos con un periodista más agresivo y aparentemente despreocupado, la representación cinematográfica evoluciona hacia un personaje más formal que, tanto a nivel personal como profesional, muestra conflictos éticos anteriormente inexistentes. No obstante, hay ciertos rasgos que los periodistas analizados comparten en cada una de las películas representativas de cada década, como es el caso de la vestimenta, los intereses personales y románticos y su desenlace con la exclusiva.

También es importante recalcar el hecho de que, en las tres películas analizadas, los periodistas presentan un cambio notorio en su opinión y modo de actuar respecto al periodismo y la exclusiva, ya que se ven involucrados personalmente de forma directa. De hecho, en todos los filmes, los periodistas se enamoran o tienen una relación sentimental con la persona protagonista de la exclusiva, que siempre es una mujer. Cabe destacar que la figura de la mujer en el periodismo reflejado en el cine clásico es prácticamente inexistente y todos los periodistas analizados son hombres a excepción de la fotoperiodista Elizabeth Imbrie de *Historias de Filadelfia (1940)*, que es representada como una mujer joven, formal, que no disfruta de su trabajo como fotoperiodista y usa la ironía como recurso cómico para decir lo que piensa. Además, es muy reservada en cuanto a sus sentimientos se refiere. Un ejemplo de ello es el hecho de que esté enamorada de su compañero de trabajo Macualay Connor y no se atreva a decírselo.

Un aspecto que marcará la representación del rol del periodista en dos de los tres filmes analizados es su profesionalidad, que, aunque pueda mostrarse aparentemente como intachable, una vez el periodista se vea involucrado personal y sentimentalmente, esta se verá alterada de forma negativa. Y es que, en *Historias de Filadelfia* (1940) y *Vacaciones en Roma* (1953), a medida que los periodistas se enamoran, dejan de lado al periodismo y la exclusiva para centrarse en “seducir” a la mujer. Cabe destacar que Elizabeth Imbrie, a diferencia de Macaulay, de quien está enamorado, separa el trabajo de los sentimientos, ya que en todo momento realiza las fotografías para la exclusiva y no intenta seducirlo. Ninguno de los periodistas aparece escribiendo en ninguna de las películas ni tampoco acaban publicando la exclusiva. Sin embargo, en *Sucedió Una Noche* (1934), Peter Warne, mientras conoce a Ellie Andrews en su viaje hacia Nueva York, va actualizando la historia de la exclusiva a través de burofaxes que han sido enviados directamente a su editor. En otras palabras, a pesar de que se está enamorando, tiene presente en todo momento entregar su exclusiva.

Teniendo en cuenta las categorías de Peña (2011) usadas para determinar los estereotipos más comunes del periodista (masculinidad, consumo excesivo de alcohol, precariedad laboral, camaradería, agresividad, cinismo, manipulación, comportamiento ético), cuando empezamos el análisis parecía que cada una de ellas se iba a dar. Un ejemplo de ello es que la primera imagen que representa al periodista Peter Warne en el primer acto de *Sucedió Una Noche* (1934), es la de un hombre ebrio, agresivo y cínico. Lo mismo sucede con las otras películas, en las que o las categorías no se cumplen o lo hacen parcialmente. Un ejemplo de ello es el tema del alcohol. Aunque ninguno de los cuatro periodistas bebe de forma asidua o compulsiva, los efectos del alcohol si están presentes en las películas.

Así pues, la imagen del periodista no es la de una persona profundamente estereotipada. Es cierto que se cumplen algunos de los tópicos más conocidos del oficio, como la vestimenta formal o la camaradería, pero si tenemos en cuenta a los cuatro periodistas que aparecen en los tres filmes, podemos afirmar que no hay una representación del periodista como una persona que manipule

información, sea cínica, alcohólica, agresiva y se encuentre en una situación de precariedad laboral.

No existe un debate ético del oficio del periodismo ni se cuestiona en ningún momento su función informativa con la sociedad, aunque sí que es cierto que a nivel moral se da un conflicto personal entorno a la mentira y la manipulación en uno de los periodistas, concretamente en Joe Bradley, de *Vacaciones en Roma* (1953). A pesar de que el personaje de Joe ve como algo natural el usar y mentir a la princesa sobre su oficio e intenciones, a medida que la conoce, su manipulación le afecta personalmente y no ve con buenos ojos el fruto de su trabajo. Es decir, a pesar de que miente para conseguir la exclusiva, el guion da un giro inesperado cuando el periodista decide no publicar la exclusiva y renunciar a una enorme cantidad de dinero. Podríamos decir que actúa más como un amigo que como un periodista.

En lo que respecta a los periodistas de *Historias de Filadelfia* (1940), aunque deben mentir para colarse en la ceremonia nupcial, el hecho de que la novia sepa quienes son, lo contrarresta a nivel narrativo y la película no profundiza en ese hecho, ya que se fija en otros aspectos como la trama romántica.

La exclusiva es el punto de partida de la trama de las tres películas, que empiezan con la presentación de un hecho cuyas consecuencias marcarán su importancia para el periodismo. La huida de Ellie Andrews en *Sucedió Una Noche* (1934), la celebración de la boda de *Historias de Filadelfia* (1940) y la fuga de palacio de la princesa Anna en *Vacaciones En Roma* (1953) son un ejemplo de ello. No obstante, el peso de la importancia de la exclusiva dentro de cada uno de los filmes se va reduciendo a medida que avanza la película. Si bien al principio es lo más importante, la relación sentimental y amorosa del periodista con la persona protagonista de la exclusiva es lo que acaba protagonizando verdaderamente los filmes. Esto mismo tiene sentido ya que, recordemos, las películas escogidas son del género de la comedia romántica.

En cuanto al aspecto audiovisual se refiere, a pesar de no compartir director, actores/actrices, guion y década, las 3 películas son en blanco y negro y comparten recursos audiovisuales como planos/encuadres o uso de la música

y/o sonido. Destaca especialmente el hecho de que sean películas que tienen un montaje lineal, es decir, la película muestra los acontecimientos en orden cronológico. Además, también muestran situaciones paralelas. Un ejemplo de ello es *Vacaciones en Roma* (1953), en la que se desarrollan escenas de Joe Bradley con su editor y a continuación una escena de lo que ha estado haciendo la princesa Anna en ese mismo momento, antes de encontrarse de nuevo con Joe.

A nivel de planos, destacan especialmente los planos medios y medios cortos, ya que son los más utilizados en los 3 filmes para rodar las conversaciones y se enfatizan los gestos corporales y faciales de los protagonistas. La cámara también realiza panorámicas horizontales y travellings para seguir el movimiento de los personajes, que, aunque no vayan a muchas localizaciones diferentes, sigue a los personajes en cambios de escenarios, como, por ejemplo, de un jardín a un comedor principal. La única película que cuenta con gran variedad de escenarios, especialmente exteriores, es *Vacaciones en Roma* (1953), rodada exclusivamente en la ciudad italiana.

La música no tiene mucha importancia en las películas analizadas. En la mayoría de las escenas sólo hay efectos sonoros de ambiente. Si suena música lo hace de forma diegética (ocurre dentro del filme) o extradiegética (banda sonora), aunque predomina esta segunda, en escenas dramáticas como la del tercer acto de *Vacaciones en Roma* (1953) en la que Joe y la princesa Anna deben despedirse para que ella vuelva a palacio.

Así pues, con este análisis hemos conseguido completar los objetivos que nos hemos propuesto ya que se han determinado las características de la representación del periodista de las tres décadas, así como sus diferencias, la importancia de la exclusiva y su desarrollo narrativo. De hecho, la exclusiva ha tenido un papel imprescindible en dicha representación, puesto que ha sido el mayor condicionante en el modo de actuar de cada uno de los periodistas. A pesar de tener notorias diferencias en su perfil, lo han hecho de forma prácticamente idéntica, con un factor para tener en cuenta: la mentira. La única excepción es el personaje de Peter Warne, de la película *Sucedió Una Noche* (1934).

Concluimos entonces que las comedias analizadas para este trabajo, cuya trama parte del destape de una exclusiva mediática, ofrecen una representación negativa del rol del periodista. Y es que, si bien la mayoría de los periodistas de las tres películas seleccionadas no son personas que tengan rasgos especialmente negativos a destacar, como la agresividad o el cinismo, su actuación como periodistas deja mucho que desear. En ese sentido, este análisis ha estado limitado por el género de las películas escogidas, la comedia. Y es que, si bien la exclusiva es importante en el filme, no hemos visto al periodista “en acción” en una redacción, presentado los puntos más importantes de su trabajo como la investigación, la búsqueda de fuentes, la camaradería con otros compañeros y la figura del editor, que, aunque presente en los tres filmes, o bien es una aparición fugaz o no marca las directrices del reportaje, línea editorial, que se puede o no decir, etc. Tampoco se han podido destacar rasgos negativos del trabajo del periodista ya que hemos analizado su comportamiento en torno a una “aventura” o “fábula” romántica de un par de días y no según las consecuencias y la elaboración de la exclusiva. Preguntas como qué lenguaje utiliza, si miente o adorna los hechos que ha vivido o si es sensacionalista no se han podido responder en este análisis. Este podría ser un interesante punto de partida para otras investigaciones que tengan en cuenta las consecuencias de la exclusiva a la hora de analizar la representación del rol del periodista en películas clásicas.

2.11. Bibliografía

AGAR, M. (1986): *Speaking on Ethnography*. Beverly Hills, Sage Publications.

AMOSSY, Ruth. HERSCHBERG PIERROTT, Anne. (2020). *Estereotipos y clichés*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Ciudad de Buenos Aires. Argentina.

AUMONT, Jacques (1992). *La Imagen*. Barcelona. Paidós.

AYBAR TORNERO, Iris. (2014). *“La imagen de la mujer en las películas de comedia romántica”*. Universidad de Valladolid. Extraído de: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/6277/TFG-N.116.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

BÉJAR, M (2015). *Historia del mundo contemporáneo (1870-2008)*. La Plata : EDULP. (Libros de cátedra. Sociales). En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.419/pm.419.pdf>

BEZUNARTEA, Ofa et al. (2007). *Periodistas de cine y de ética*. Ámbitos, núm. 16, pp. 369-393 Universidad de Sevilla Sevilla, España. Extraído de: <https://www.redalyc.org/pdf/168/16801621.pdf>

BEZUNARTEA, Ofa et al. (2008). *Divismo y narcisismo de los periodistas en el cine*. Textual & Visual Media [107-120]. Extraído de: <https://textualvisualmedia.com/index.php/txtvmedia/article/view/5/1>

BEZUNARTEA, Ofa et al. (2010). El perfil de los periodistas en el cine: tópicos agigantados. 145. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação São Paulo, v.33, n.1, p. 145-167, jan./jun.Extraído de: <https://www.researchgate.net/publication/228646481> El perfil de los periodistas en el cine topicos agigantados

CALOCA LAFONT, Eloy. (2015) *Significados, identidades y estudios culturales: Una introducción al pensamiento de Stuart Hall*. Razón y Palabra, núm. 92, diciembre, 2015, pp. 1-32 Universidad de los Hemisferios Quito, Ecuador

CASSETTI, Francesco y Federico di Chio. (1998) *Cómo analizar un film*. Paidós. Barcelona. Extraído de: https://www.academia.edu/10361715/Cassetti_Francesco_Como_Analizar_Un_Film_PDF

COLAIZZI, Giulia. (2001). *EL ACTO CINEMATOGRAFICO: GÉNERO Y TEXTO FÍLMICO*. Universitat de València. Valencia. España. Extraído de:

https://www.researchgate.net/publication/44897686_El_acto_cinematografico_genero_y_texto_filmico

DA ROCHA SILVA, Michele. (2014). *CINE Y MUJER: ALGUNAS IMÁGENES DE LAS MUJERES EN LAS COMEDIAS ROMÁNTICAS DE HOLLYWOOD*. Buenos Aires, 2014. UNIVERSIDAD DEL SALVADOR. Extraído de: https://racimo.usal.edu.ar/3107/1/P%C3%A1ginas_desde500017019-Cine_y_mujer.pdf

DURAN MANSO, Valeriano y CARTES BARROSO, Manuel Jesús (2017). *La presencia de mujeres periodistas en la screwball comedy: las protagonistas de Luna nueva (1940) y La mujer del año (1942)*. Revista AdMIRA. Análisis de <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/76101/3.%20screwball%20comedy.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

EVANS, HAROLD (1999). *Sobre el periodismo en Estados Unidos ¿Qué centuria!* Extraído de: <file:///Users/polmartin/Downloads/355-Texto%20del%20art%C3%ADculo-1729-1-10-20090721.pdf>

FATYASS, Rocío. (2016). *Stuart Hall: representación, ideología y hegemonía*. SOCIALES INVESTIGA. Escritos académicos, de extensión y docencia No 2, julio-diciembre 2016 (vol.2) (pp. 144-150) e-ISSN 2525-1171 Villa María: IAPCS, UNVM <http://socialesinvestiga.unvm.edu.ar>

FERRERAS RODRÍGUEZ, José Gabriel (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Doxa Comunicación Nº4. Páginas 289-292. Universidad de Murcia. Extraído de: <file:///Users/polmartin/Downloads/36147-Texto%20del%20art%C3%ADculo-113597-1-10-20150525.pdf>

GIRALDO, Cesar. NARANJO, Sandra. TOVAR, Elcira. CÓRDOBA, Juan Carlos. (2008). *Teorías de la comunicación*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2008.

HALL et Al (1997): *Doing cultural studies: The story of the Sony Walkman*, Londres, Sage.

HALL, Stuart (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications. Cap. 1, pp. 13-74.
http://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf

IMDB. (s.f). *It Happened One Night*. IMDB. Extraído de:
https://www.imdb.com/title/tt0025316/?ref=nm_sr_srsq_0

IMDB. (s.f). *Roman Holiday*. IMDB. Extraído de:
https://www.imdb.com/title/tt0046250/?ref=fn_al_tt_1

IMDB. (s.f). *The Philadelphia Story*. IMDB. Extraído de:
<https://www.imdb.com/title/tt0032904/>

JAMESON, Frederic (1998). *Los Estudios Culturales*. Ediciones Godot. Buenos Aires. Argentina.

JOWETT, G. & J. LINTON (1980). *Movies as Mass Communication*. P. 96

LOSCERTALES, Felicidad (1999). *Estereotipos y valores de los profesores en el cine*. Comunicar, núm. 12, marzo, 1999 Grupo Comunicar Huelva, España.
Extraído de: <https://www.redalyc.org/pdf/158/15801207.pdf>

MERA FERNÁNDEZ, Montse (2008). *Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine*. Centro Universitario Villanueva. Estudios sobre el Mensaje Periodístico 2008, 14 505-525. Extraído de:
https://www.researchgate.net/publication/27595855_Periodistas_de_pelicula_La_imagen_de_la_profesion_periodistica_a_traves_del_cine

MUR CASADO, María Sofía. (2014). *La representación del trabajo periodístico en las series de ficción de la HBO*. Universidad Autónoma de Barcelona. Extraído de: https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2014/126202/TFG_Maria_Sofia_Mur_Casado.pdf

PARDO, Alejandro (1998). *Cine y sociedad en David Puttnam*. Comunicación y Sociedad Volumen XI Nº 2. Páginas 53-90. Extraído de: [https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8821/1/Cine%20y%20sociedad%20en%20Puttnam%20%28CyS Pardo%29.pdf](https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8821/1/Cine%20y%20sociedad%20en%20Puttnam%20%28CyS%20Pardo%29.pdf)

PEÑA FERNANDEZ , Simón Pablo (2011). *Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder*. Universidad del País Vasco. Extraído de: <https://addi.ehu.es/handle/10810/11225>

RAMOS CAMBERO, María del Mar. (2020). *La literatura de masas como artefacto cultural en la era postfeminista*. Revista Comunicación y género, 3(1), 71-81. Extraído de: https://www.researchgate.net/publication/339530738_La_literatura_de_masas_como_artefacto_cultural_en_la_era_postfeminista

RODRIGO ALSINA, Miquel (2001). *Teorías de la comunicación*. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona. España.

RUEDA LAFFOND, José Carlos. CHICHARRO MERAYO, M^a del Mar. (2004). *La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico*. ÁMBITOS. Nº 11-12 (pp. 427-450). <https://www.redalyc.org/pdf/168/16801224.pdf>

TUMES SALAS, Lucía Solange. (2019). *La representación del personaje del periodista en el cine peruano. Los casos de Pantaleón y las visitadoras, Tinta roja, Mariposa negra, Ojos que no ven y La última noticia*. Universidad Peruana de Ciencias Políticas. Lima. Perú. Extraído de: <http://hdl.handle.net/10757/651646>

URTEAGA, Eguzki. (2009). *Orígenes e inicios de los estudios culturales*. Núm. 25, Artículo 23, 2009. Universidad del País Vasco. Vitoria. Extraído de: https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/6872/G25_23Eguzki_Urteaga.pdf?sequence=10&isAllowed=y

VELÁZQUEZ VELÁZQUEZ, Raquel (2013). *La Tía Tula de Miguel Picazo a la luz del circuito de la cultura*. Universidad de Barcelona. Facultad de Filología. Departamento de Filología Hispánica. Barcelona, España. Extraído de: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/43254/1/624273.pdf>

VIZCARRA, Fernando. (2013). *PENSAR EL CINE Elementos para el análisis textual cinematográfico* Universidad Autónoma de Baja California. Extraído de: https://www.researchgate.net/profile/Fernando-Vizcarra/publication/262725524_PENSAR_EL_CINE_Elementos_para_el_analisis_textual_cinematografico/links/00b4953891b4f31eaf000000/PENSAR-EL-CINE-Elementos-para-el-analisis-textual-cinematografico.pdf

ZAVALA, Lauro. (2005). *Cine Clásico, Moderno y Posmoderno Razón y Palabra*. Núm. 46, agosto-septiembre, 2005. Universidad de los Hemisferios. Quito, Ecuador. Extraído de: <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520647003.pdf>