

Periodismo y cine: la práctica y la ética mediática según los cineastas vascos (1910-2010)

(Journalism and Films: Media Praxis and Ethics by Basque Filmmakers (1910-2010))

Tello Díaz, Lucía

Univ. Complutense de Madrid. Fac. de Ciencias de la Información.

Avda. Complutense, s/n. 28040 Madrid

lucia.tello@unir.net

Recep.: 19.07.2013

Acep.: 21.12.2013

BIBLID [1137-4438 (2013), 8; 5-34]

El periodismo se ha erigido en una de las profesiones más retratadas del séptimo arte. En el caso de los cineastas vascos, es significativa la asiduidad con que captan la profesión periodística, mostrando una compleja y heterogénea representación del periodismo. Descubrir el modo en que los directores vascos contemporáneos interpretan los medios y sus informadores es objeto del presente estudio.

Palabras clave: Cineastas vascos. Periodismo. Medios de comunicación. Retrato. Representación.

Labiderik erretratatuenerarikoa bilakatu da kazetaritza zazpigarren artean. Esanguratsua da kazetaritza lanbidea zeinen maiz jasotzen duten euskal zinemagileek; kazetaritzaren beraren irudikapen konplexu eta heterogeneoa islatuz. Euskal zinemagile garaikideek hedabideak eta beren informatzaileak zein moduan interpretatzen dituzten ezagutzea da ikerketa honen xedea.

Giltza-Hitzak: Euskal zinemagileak. Kazetaritza. Komunikabideak. Erretratu. Irudikatzea.

Le journalisme s'est érigé en l'une des professions plus représentés du septième art. Dans le cas des Cinéastes Basques, elle est significative l'assiduité avec laquelle ils captent la profession journalistique, en montrant une représentation hétérogène et complexe du journalisme. Découvrir la manière dans laquelle les directeurs basques contemporains interprètent les moyens et ses informateurs est objet de l'étude présente.

Mots-Clés: Cinéastes Basques. Journalisme. Des Médias. Portrait. Représentation.

1. INTRODUCCIÓN

El periodismo se ha convertido, a lo largo de los ciento diecisiete años de vida del cinema, en una de las profesiones que mayor espacio ha encontrado en el séptimo arte. Sus profesionales, sus formas, sus usos y sus costumbres han sido retratados de manera indefectible. Periodistas deshonestos, desleales, cínicos y despiadados se han visto acompañados por informadores leales, honrados, valientes y honestos. El único nexo común que mantienen unos y otros es el del interés extraordinario que suscita el retrato periodístico en el cine: “cine y prensa se aman y se odian al mismo tiempo. Son dos mundos que se fascinan y se necesitan”¹.

El modelo de periodista cinematográfico ha ido variando de una época a otra, de un país a otro, de un autor a otro; sin embargo, el atractivo que suscita este tipo de personajes resulta ineludible para cualquier cineasta, máxime teniendo en cuenta que los asuntos a los que los reporteros deben hacer frente son argumentalmente relevantes:

Tanto si son fortuitos como premeditados, los asuntos en que se ven envueltos los periodistas siempre son turbios, como una seña de identidad de una profesión que todo tiene de inextricable, y de unos personajes cuya temeridad les hace vivir peligrosamente².

Resulta asimismo representativo el hecho de que el cine, dada la particular personalidad de cada cinematografía, imprima de un carácter diferenciado a las obras que surgen en un determinado contexto, aquéllas que derivan de una determinada idiosincrasia. No en vano: “el cine es un bien cultural, un medio de expresión artística, un hecho de comunicación social, una industria, un objeto de comercio, enseñanza, estudio e investigación. El cine, es pues, una parte del patrimonio cultural”³. Este hecho está íntimamente relacionado con la proveniencia territorial y contextual de los autores, quienes otorgan a sus obras un sello indiscutible que habla tanto de sus particularidades artísticas como de su simiente cultural. Este será el caso de los cineastas vascos, quienes realizarán un retrato de los medios de comunicación y sus profesionales único en la filmografía internacional.

1. GARCÍA DE LUCAS, Virginia; RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo; SALES HEREDIA, Javier. *Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla*. Valladolid: Editorial de la Semana Internacional de Cine de Valladolid (SEMINCI), 2006; p. 5.

2. TELLO DÍAZ, Lucía. “Cuarto poder vs. séptimo arte: el periodista en el cine español”. En: *Academia. Revista de cine español*, nº 169 julio/agosto, 2010; p. 12.

3. LLINÁS, F. *Cuatro años de cine español (1983-1986)*, Madrid: Imagic, en MONTERDE, J. E., (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992)*, Barcelona: Editorial Paidós, 1987; p. 16.

2. METODOLOGÍA

Para acercarnos a la realidad cinematográfica de la representación de los periodistas en el cine vasco, hemos de indicar que metodológicamente nos referiremos tanto a películas de producción enteramente vasca como a títulos con participación productora de otros ámbitos geográficos, siendo cintas, en cualquier caso, que comparten el común denominador de haber sido dirigidas por cineastas vascos. Para abordar el presente análisis, asimismo nos valdremos como fundamentación teórica de *La imagen y la ética del periodista en el cine español (1896-2010)*, una tesis doctoral cuyo estudio nos aportará la base teórica sobre la que asentar un análisis cualitativo tanto diacrónico como sincrónico de la cinematografía vasca. De la aproximación histórica, basada primero en el estudio documental de archivos, compilaciones y tratados acerca de la cinematografía general vasca comprendida entre 1910 y 2010, y del visionado y estudio de las cintas en segundo término, obtendremos un análisis de la representación del periodismo en el cine de Euskadi, lo cual permitirá que centremos nuestra atención en los títulos más emblemáticos que hayan abordado distintos aspectos éticos de la práctica periodística dentro de sus tramas, tales como sensacionalismo, la manipulación, la violación de la intimidad o el dramatismo. Para ello seleccionaremos las diez cintas que mejor representen la profesión informativa en el cine, unos títulos seleccionados en función de la diversidad temática, estilística, argumental y filosófica desde las que se enfoca la narración. Con ellas realizaremos un análisis de contenido no solo de las figuras periodísticas, su rol, su representación o el género en que se enclaven, sino también las implicaciones éticas y profesionales que conlleva la elección de un periodista o del periodismo, como eje argumental de la trama.

3. EL CINE EN EUSKADI: HISTORIA Y REPRESENTACIÓN PERIODÍSTICA

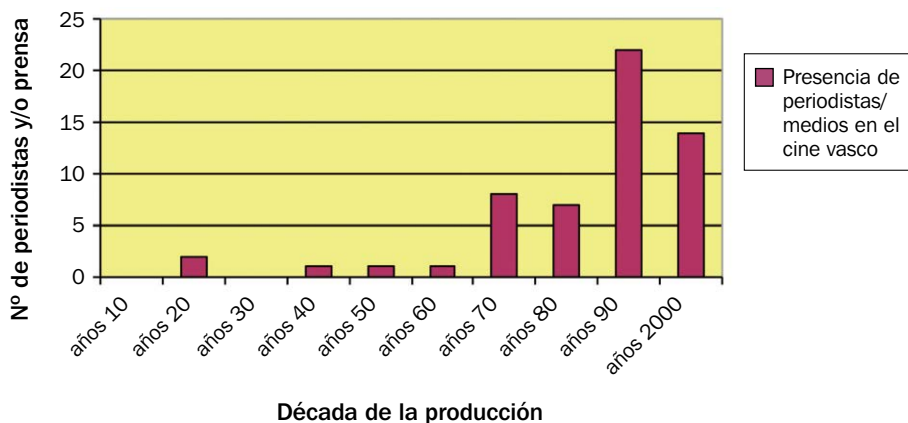
3.1. Una aproximación estadística

A pesar de que el cine de Euskadi adolezca de cierta discontinuidad en cuanto a la representación de periodistas en sus tramas, destaca sin embargo la cifra de cineastas que han dirigido los títulos en el período abordado, lo que queda avalado con los datos estadísticos obtenidos. En este estudio se contará con el análisis de 56 producciones cinematográficas, el 8,7% de las 638 películas realizadas en el cine español durante el intervalo temporal estudiado (1896-2010), en las que se le concede un papel preponderante tanto a los medios como a sus profesionales, o se emplean como herramienta argumental. Aunque la cifra parezca exigua, en términos estadísticos no lo es en modo alguno, máxime atendiendo a la proveniencia de los directores que han rodado las 638 películas que nos ocupan. En este sentido, y teniendo en cuenta que el cómputo total de realizadores asciende a 392. De hecho, un 14,28% de los cineastas estudiados son vascos, un dato en absoluto baladí si se tiene en cuenta que los núcleos productores de cine se concentraban en Madrid, Barcelona y Valencia.

3.1.1. Número de periodistas presentes en el cine de Euskadi 1910-2010

La presencia de periodistas en el cine vasco responde a una idiosincrasia particular que merece ser puesta en relieve. En contraste con el resto de la producción cinematográfica europea, los cineastas de Euskadi muestran la presencia de periodistas de manera temprana, encontrando incluso dos títulos en la década de los años veinte, cuando la industria cinematográfica apenas poseía carácter rudimentario y aun primitivo. No obstante, la inexistencia de periodistas ni de medios de comunicación en el cine de los años treinta, y la presencia de tan solo un título en las décadas de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, muestra un paulatino desinterés por la actividad informativa, un desinterés que quedará solventado en las siguientes décadas. Serán los años setenta cuando el resurgir de los periodistas en el cine vasco alcance una mayor representatividad, encontrando hasta ocho títulos relevantes en materia informativa. En la década de los años ochenta, los cineastas vascos seguirán manteniendo su atención sobre el mundo de la prensa, volviendo a incidir en la praxis periodística en hasta siete títulos. Finalmente, serán los años noventa los que traigan un auténtico auge de la práctica informativa para los cineastas vascos, encontrando 22 títulos que serán seguidos por los 14 de la primera década del siglo XXI.

Gráfico del número de periodistas y/o medios de comunicación presentes en el cine vasco (1910-2010)

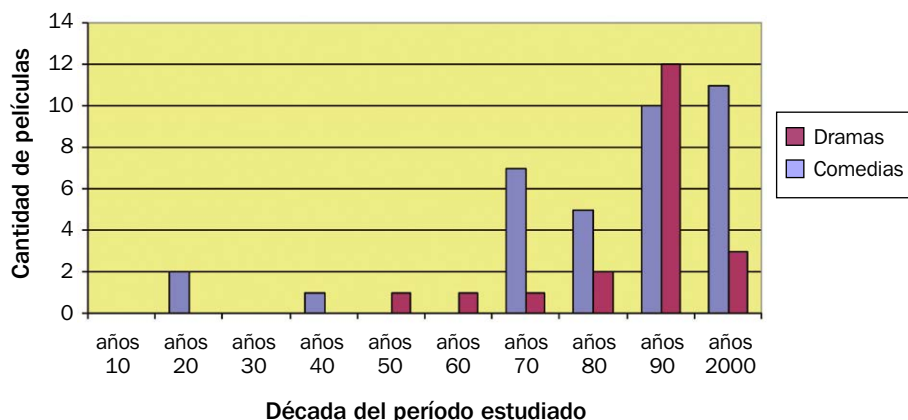


3.1.2. Género cinematográfico para representar el periodismo en el cine de Euskadi 1910-2010

Aunque el análisis diacrónico de las películas realizadas por cineastas vascos abarca más de un siglo, la temática en torno a la que giran sus tramas queda fuertemente polarizado en dos géneros, siendo en su mayoría películas

dramáticas (37 títulos, 66,07%), y cómicas (19 títulos, 33,92%). Este hecho es consonante con la producción cinematográfica global del período estudiado, dada la profusa producción de dramas y melodramas durante las cinco primeras décadas del siglo XX, y una paulatina apertura a la comedia durante la década de los sesenta. No obstante, durante las décadas de los años setenta y ochenta la temática relacionada con la exposición de temática periodística tornó nuevamente dramática, hecho que se vio precipitado por la consolidación del cine de Euskadi y su auge propiciado por políticas cinematográficas de ayuda al cine, sobre todo en los años ochenta, con títulos emblemáticos como *La conquista de Albania*, *Akelarre*, *Erreporteroak* o *La muerte de Mikel*. Esta tendencia quedará invertida en los años noventa, cuando una cifra de 12 títulos de comedia frente a los 10 de drama, muestre un consistente cambio generacional de los cineastas de la década anterior. Finalmente, durante los primeros años del siglo XXI el cine que otorga relevancia al rol periodístico en Euskadi volverá a incidir en el tono dramático, encontrando once títulos de este género frente a tres de comedia.

Género cinematográfico con que se representa la actividad periodística en el cine vasco (1910-2010)



3.1.3. Tipología mediática y cineastas vascos: prensa, radio y televisión (1910-2010)

A la discontinuidad temporal marcada por un estudio diacrónico y a la diversidad argumental y de géneros, debemos sumar ahora la disparidad de tipologías mediáticas que son susceptibles de ser manifestadas en la representación de la profesión periodística en el cine. En este sentido, resulta in cuestionable que los cineastas de Euskadi muestran una marcada tendencia a representar el periodismo, un hecho que, sin embargo, requiere de un estudio pormenorizado y de matices. En este sentido, cabe afirmar que no nos encontramos ante una competencia igualada entre modalidades informativas, no en vano, la prensa escrita es la única vertiente que se ha mantenido impertérrita

a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI, mientras que disponemos del periodismo electrónico desde hace tan solo dos décadas, por mencionar los dos extremos polarizados del continuo periodístico. Por otro lado, si bien en los años veinte tan solo se contaba con la prensa escrita y muy limitadamente con la radiodifusión, en el caso de las producciones de cineastas vascos encontraremos un ejemplo de comunicación audiovisual, dado que se empleará el cinematógrafo como revelador de la verdad en el título de Nemesio M. Sobrevilla, *El sexto sentido* (1929).

3.2. Historia y representación periodística

El cinematógrafo hizo su irrupción en el País Vasco de manera rápida y amplia. En el verano de 1896, tan solo dos meses después de que fuera estrenado en Madrid y un mes después de su estreno en Barcelona y Zaragoza, el cinematógrafo inauguró su primera sesión en el País Vasco, teniéndose constancia de sesiones cinematográficas en San Sebastián, en julio; a la que seguirían sesiones en las grandes capitales de provincia como Bilbao, Alicante, Gijón, Murcia y Avilés, en agosto; La Coruña, Málaga, Salamanca, en septiembre, y en Oviedo, Valladolid, Granada, Sevilla y Jaén antes de finalizar ese mismo período, llegando a Pamplona el 24 de octubre⁴. Por lo tanto, constatamos que el cinematógrafo alcanzó el País Vasco con profundidad y premura:

La magia del cinematógrafo ilumina Euskal Herria ya en los primeros momentos de este invento genial. Si la histórica proyección de los hermanos Lumière en el Salón Indio del Gran Café del Boulevard de los Capuchinos se realiza en París en 1895, Biarritz acoge el nuevo invento en el verano de 1896 mientras que otras ciudades vascas como Bilbao, Vitoria, Pamplona o San Sebastián lo harán poco después⁵.

La difusión del cinematógrafo en el territorio no solo fue resuelta sino aguda, haciendo de él un espectáculo que pronto alcanzó amplias cotas de popularidad, sin que ello fuera óbice para que los modelos de ocio imperantes, comandados por el fútbol o el teatro, siguieran su hegemonía social. Sin embargo el cine había nacido y con él llegó su expansión. Los titubeantes años iniciales, de escasa producción, desembocaron en la década de los años diez y, con ella, el primer título argumental de Euskadi, a saber: *Josetxu* (1918, Isaac Díaz), al que seguirían *Un drama en Bilbao* (1923, Aureliano González; Telésforo Gil del Espinar), y *Edurne modistilla bilbaína* (1924, Telésforo Gil del Espinar), ésta última realizada bajo la égida de Academia Cinematográfica

4. CAÑADA, Alberto. *Llegada e implantación del cinematógrafo en Navarra (1896-1930)*. Gobierno de Navarra: Iruña, 1997; p. 88.

5. ROLDÁN LARRETA, Carlos. "Los orígenes del cine en Euskal Herria". Fondo Auñamendi Eusko Entziklopedian bakarrik bilatu. Euskomedia Fundazioa. 2010, Recuperado en junio de 2013. <http://www.euskomedia.org/aunamendi/150011?idi=es>

Hispania Film, la primera productora de Euskadi (1923)⁶. Aunque el cine vasco llegaría a su cénit formal con *El mayorazgo de Basterretxe* (1928, Mauro Azkona), lo cierto es que ya en 1924 se estrena una película que a efectos de nuestra investigación cobra una relevancia vertebral, ya que en ella aparece el primer vestigio de medios de comunicación en la cinematografía realizada por cineastas vascos. Nos referimos a *Lolita la huérfana* (1924), un filme de Aureliano González “Shylock”, en el que encontramos el empleo de periódicos para ilustrar el modo en que la sociedad se hacía eco de una determinada noticia, un recurso muy habitual en los primeros años del cinema y que condensaba en apenas un titular la repercusión social de un determinado hecho. Éste será un medio económico, sintético y frecuente en la década de los años veinte y treinta, que ilustrará la importancia de la prensa en la esfera social. A partir de entonces, el recurso a los medios de comunicación no dejará ser frecuente en la filmografía de Euskadi, si bien su implantación se realizará, tal como hemos visto, de manera temprana aunque irregular.

También perteneciente a la década de los años 20 será la escindida producción de Nemesio M. Sobrevilla *El sexto sentido* (1929), una película que, si bien se refiere al cinematógrafo como el sexto sentido que el individuo necesitaba añadir a sus imperfectos atributos humanos, hace constante referencia al poder de la imagen y su reproductibilidad del modo en que más tarde se trataría el valor testimonial de los reportajes periodísticos. Así Kamus, protagonista de la cinta, no cesa en su empeño de ponderar el valor de la verdad por encima de todas las cosas, haciendo una analogía entre la reproducción de las imágenes con el conocimiento de la verdad. Con expresiones como “A pesar de los múltiples sistemas filosóficos, desconocemos la verdad. Para conocerla, necesitamos añadir a nuestros imperfectos sentidos, la precisión de la mecánica”, o bien “esto es el laboratorio de la verdad”, dan señas de una etapa histórica en la que el valor de la veracidad estaba supeditado al poder de captación y reproducción, base de lo que posteriormente constituiría el fotoperiodismo, la comunicación audiovisual y los medios de comunicación de masas.

Así pues, podemos afirmar que en las postrimerías del cine mudo, cuando las producciones eran todavía tempranas y sus argumentos y cualidades toscas, habida cuenta de que “ningún cinematógrafo español disponía de equipos sonoros y muy pocos fueron los que durante la temporada 1929-1930 llegaron a contar con ellos”⁷, el cine realizado por directores de Euskadi mostraba un patente interés por la profesión informativa, hecho insólito en la década de los años veinte, una experiencia que quedaría ensombrecida a lo largo de los diez años siguientes. Derivada de la inestable situación sociopolítica,

6. “Los dos primeros filmes vascos de ficción abrirán el festival de Bilbao”. En *El País*, 20 de noviembre de 1999 http://elpais.com/diario/1999/11/20/paisvasco/943130421_850215.html, recuperado el 13 de junio de 2013.

7. ANSOLA, Txomin. “La era de los *talkies* ha sonado: el desembarco del cine sonoro en Bilbao”. Repositorio de publicaciones de L’Institut d’Estudis Catalans. 2001, p. 272. Disponible en publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000036/00000074.pdf. Recuperado en mayo de 2013.

encontraremos una escasa producción cinematográfica, también agudizada por la implantación del sonoro en las salas:

El sonoro de los años 30 arrasó con la producción española y la casi nula vasca. Mientras las salas se adaptaban rápidamente para acoger el cine sonoro –el primer estreno fue en el “Buenos Aires” en 1929–, la invasión hollywoodense ya era impresionante en los años 1929-1937⁸.

Durante los años treinta en el cine vasco no aparecerán cintas en las que figuren periodistas o medios de comunicación, sino producciones de marcado carácter político que se integrarán en la pauta común surgida en los albores de la guerra civil (1936-1939). Películas como *Euzkadi* (1933, Teodoro Ernardorena), considerada “el primer largometraje producido durante la República como instrumento consciente de combate ideológico”⁹, abrirán paso en los años cuarenta al único filme de temática periodística de la década, *El sótano* (1949, Jaime de Mayora), título basado en la novela homónima de Camilo José Cela. Película compleja, de accidentado rodaje y aceptación desigual, lo cierto es que esta cinta es una de las mejores de su época, no solo por su factura sólida, sino por el meritorio trabajo de Mayora, un director novel que se enfrenta a un filme claustrofóbico, en el que los moradores de un edificio se ven confinados en un sótano a causa de un bombardeo. Junto a ellos estará Juan Bel, corresponsal cuya mirada será el punto de partida de la acción y la perspectiva desde la que se interpretará toda la historia, un protagonismo otorgado a un personaje periodista por primera vez en la historia del cine de Euskadi:

Juan Bel, corresponsal de un periódico extranjero, nos irá poniendo al corriente, tanto de las cuestiones generales (la guerra y el inminente bombardeo), como de las más concretas (Helena, una mujer casada, es el motivo por el que Juan busca siempre cobijo en el mismo sótano). Después de escuchar las sirenas que anuncian el ataque enemigo, Juan se dirige hacia el sótano; una vez dentro, su mirada se va posando en cada uno de los rincones que más tarde ocuparán sus habituales compañeros de encierro, al mismo tiempo que su voz nos pone al corriente de las características fundamentales de cada uno de ellos y, con el mismo énfasis, de las de los objetos que tendrán algún papel relevante en la historia (el reloj, la radio, el tabique...). La primera en llegar será Helena, quien mirando directamente a la cámara exclamará entre sonrisas: “Juan, qué sorpresa, tú por aquí”. El contraplano de Juan servirá para que por fin podamos adjudicar a una presencia diegética la voz y la mirada que han puesto en marcha el relato y que, casi una hora y media después, lo concluirán¹⁰.

Este protagonismo indiscutible de un personaje periodista no es, sin embargo, frecuente en el cine realizado por cineastas vascos en la década de los años cincuenta, constituyéndose de hecho, en el único filme en el que el

8. ZALLO ELGUEZABAL, Ramón. “Bilbao y sus industrias culturales: una aproximación”. En: *Revista Internacional de los Estudios Vascos*. Nº 49, 1, 2004; p. 130.

9. FERNÁNDEZ, Joxean. *Euskal zinema*. Donostia: Etxepare Euskal Institutua, 2006; p. 27.

10. ARANZUBIA, Asier. “El cine de Jaime Mayora”. En: *Ikusgaiak*. 5, 2001, 5-24; p. 17.

rol protagónico recae en un periodista, no en vano, otro título de la misma década dirigido por un cineasta de Euskadi, José María Elorrieta, no otorga a los reporteros mayor importancia que la de meros testimonios de un suceso informativo, como es el caso de *El fenómeno* (1956). Un caso similar lo constituirá *Un, dos, tres... Al escondite inglés* (1969), título emblemático para una película realizada por Iván Zulueta; en ella un joven José María Íñigo insta a sus oyentes a acercarse a una vivienda particular para protagonizar un linchamiento popular: "cuento con todos ustedes para ir al a calle Triana número 33", siendo el primer y último título de la década de los años sesenta en que un periodista asume un rol de cierta importancia en la trama.

La década de los años setenta representará, empero, un punto de inflexión en la consolidación del periodismo y/o los medios de comunicación, como herramientas centrales para el desarrollo y desenlace de las tramas. El giro temático y el cambio en el modo en que se representa la realidad social darán lugar a un cine más variado y menos academicista. Títulos dispares como *El astronauta* (1970, Javier Aguirre), *La semana del asesino* (1972, Eloy de la Iglesia) o *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (1975, Pedro Olea), se entremezclarán con *Vida íntima de un seductor cínico* (1975, Javier Aguirre), *La criatura*, (1977, Eloy de la Iglesia), *El diputado* (1978, Eloy de la Iglesia), *Tobí* (1978, Antonio Mercero) o la paradigmática *Arrebato* (1979, Iván Zulueta), para dar cuenta del poder ascendente que adquieren los medios para entender y representar la realidad.

La edad de oro en la representación del periodismo, según los cineastas vascos, quedará fechada, sin embargo, en la década de los años ochenta, década que da comienzo con *La fuga de Segovia* (1980, Imanol Uribe), en la que una periodista recoge el testimonio escrito del protagonista, quien le narra el núcleo central de la trama a la periodista. Este caso único hasta el momento dará lugar a otros cuatro títulos punteros en los que el periodismo volverá a encontrar un puesto principal dentro de los ejes argumentales, como serán: *Los reporteros* (1984, Iñaki Aizpuru), *A los cuatro vientos. Lauaxeta* (1987, José Antonio Zorrilla), *La estanquera de Vallecas* (1987, Eloy de la Iglesia) y *Crónica de La Guerra Carlista (1872-1876)*, realizada en 1988 por José María Tuduri. Este filme concreto, muestra cómo un redactor debe conjugar la acción bélica con la periodística, preparando al público para la primera a través de la segunda: "compaginé la pluma con el fusil; y los retenes y las guardias con la redacción del periódico, escribiendo mis artículos para el periódico *La guerra*". Así lo define el periodista: "y heme aquí, firmando el editorial de aniversario. Qué tiempos, tiempos de juventud inquieta, defendiendo la libertad con la pluma y a punta de bayoneta".

Y es que en esta década en particular, cabe señalar que salvo la cinta de Eloy de la Iglesia, los otros tres títulos mencionados poseen un periodista (o grupo de ellos), como vehículo de la trama, siendo los reporteros de Aizpuru, el corresponsal de Zorrilla y los periodistas de Tuduri, los auténticos protagonistas de sus respectivos filmes. Este protagonismo será simultáneo a la edad de oro del cine vasco, el de la década de los ochenta, momento en el que se experimentó un auténtico auge del séptimo arte en Euskadi, respuesta indudable a

un gran esfuerzo artístico, máxime asumiendo que “al iniciarse la década de los ochenta no existía una tradición cinematográfica importante”¹¹.

Será a partir de los años noventa cuando acontezca el auténtico auge del cine realizado por cineastas vascos: “En la década de los noventa la mayoría de los cineastas piensan que la diversidad cinematográfica es un valor positivo y que el cine vasco no puede aislarse”¹² premisa que impulsará el surgimiento de nuevos estilos, nuevas dinámicas y nuevos realizadores. Nombres desconocidos se abren paso por una industria cada vez más diversificada, en la que los títulos comprometidos se entreveran con comedias de toda índole, incluyendo dramáticas, románticas y críticas. Los periodistas en el cine de realizadores vascos serán protagonistas de un género inaugurado en el País Vasco por Enrique Urbizu (*Tu novia está loca*, 1987), y que en manos de Álex de la Iglesia, Joaquín Trincado, Juanma Bajo Ulloa, Santiago Lorenzo, Ramón Barea, Karra Elejalde y el propio Urbizu, tendrán una clara preferencia por temáticas periodísticas.

De este modo, películas dramáticas en las que el periodismo adquiría una relevancia argumental como *El día que nació yo* (1990, Pedro Olea), *Vacas* (1992, Julio Médem), *Luz negra* (1992, Xavier Bermúdez), *Maité* (1994, Carlos Zabala), *Días contados* (1994, Imanol Uribe), *La leyenda de un hombre malo* (1994, Myriam Ballesteros), *Felicidades, Tovarich* (1995, Antxón Ezeiza), *Menos que cero* (1995, Ernesto Tellería), *Todo está oscuro* (1997, Ana Díez) o *Los amantes del Círculo Polar* (1998, Julio Médem), abrían paso también a nuevos títulos dirigidos por realizadores con un punto de vista rompedor, cómico e irreverente, como lo serán Álex de la Iglesia con *Acción mutante* (1993), *El día de la bestia* (1995) y *Muertos de risa* (1999); Enrique Urbizu con *Cómo ser infeliz, y disfrutarlo* (1993); Joaquín Trincado y *Sálvate si puedes* (1994); Esteban Ibarretxe y *Solo se muere dos veces* (1996); Juanma Bajo Ulloa con *Airbag* (1996); Juan Ortuoste con *Entre todas las mujeres* (1997); Santiago Lorenzo y *Mamá es boba* (1997); Ramón Barea con *Pecata minuta* (1998); o Karra Elejalde y *Año mariano* (1999). Todos estos títulos, ora en clave de comedia, ora en tono dramático, constituirán el modo en que se representa la profesión periodística en el cine dirigido por cineastas vascos en los años noventa, un perfil que poco o nada tendrá en relación con el cine de periodistas en la nueva centuria, cuando el tono vuelva a tornarse dramático y con tintes sociales.

Aunque el tono empleado (tanto cómico como dramático), parezca irrelevante en términos historiográficos, en realidad resulta elocuente el cambio obrado en el tono empleado por los mismos cineastas en generaciones distintas. No en vano, incluso realizadores que en los años noventa habían destacado en el género de la comedia acometerán en la primera década del nuevo

11. ROLDÁN LARRETA, Carlos. “El cine vasco en la década de los ochenta: Auge y caída de un fenómeno artístico singular”. En: *Ondare*. 26, 2008; p. 438.

12. RODRÍGUEZ, María Pilar. *Mundos en conflicto. Aproximaciones al cine vasco de los noventa*. Donostia-San Sebastián: Universidad de Deusto; Filmoteca Vasca, 2002; p. 18.

siglo películas abordando aspectos periodísticos de la vida social desde una perspectiva áspera, dramática o incluso como *thriller*. Este hecho es patente en el caso de Enrique Urbizu y *La caja 507* (2002), de Álex de la Iglesia y su *La habitación del niño* (2006), *Los crímenes de Oxford* (2007) o *Balada triste de trompeta* (2010), o el caso de Ramón Barea y *El coche de pedales* (2003). Asimismo será una década de cambios en los formatos, con la irrupción del cine digital en títulos como *Entre abril y julio* (2002, Aitor Gaizka) y *Agujeros en el cielo* (2004, Pedro Mari Santos Márquez). Igualmente será una década en la que regresen cineastas de renombre como Imanol Uribe, con su adaptación de la novela de Antonio Muñoz Molina *Plenilunio* (2000), así como un período en el que nuevos realizadores sitúen la acción argumental de sus filmes fuera de nuestras fronteras, como es el caso de Julia Montejo y *Sin retorno* (2002) o de Txarli Llorente y Omer Oké en *Querida Bamako* (2007); tampoco se puede desdeñar el regreso al retrato más crudo de la vida social que supuso la cinta de Helena Taberna, *Yoyes* (2000), o *El final de la noche* (2003) de Patxi Barco. Finalmente, nuestro repaso a la primera década del siglo acaba con dos títulos de comedia ácida que supusieron un nuevo impulso al género, la *opera prima* de Álvaro García-Capelo, *Canícula* (2001), y el *slapstick* disparatado de Juan Calvo Loygorri, *Di que sí* (2004).

4. REPASO SINCRÓNICO DE LOS FILMES PERIODÍSTICOS MÁS REPRESENTATIVOS

Ya hemos realizado una revisión a vuelapluma del cine de Euskadi y de la representación diacrónica de los títulos que de manera heterogénea, elaboran un reflejo del mundo mediático o de la figura del periodista a lo largo del siglo XX y la primera década del XXI. Sentadas las bases cronológicas de nuestro estudio, confeccionaremos a partir de ahora un estudio temático, basado en los filmes realizado por cineastas vascos, que condensan la actividad periodística de manera original y efectiva, una representación que tendrá mucho de personal y que dependerá de los intereses particulares de sus realizadores, constituyendo en su conjunto un fresco inédito que nos mostrará las querencias y animadversiones con respecto a la actividad periodística.

Los títulos elegidos se concentran en las últimas tres décadas, por ser la producción de este período más rica y variada; asimismo, la temática, formato, estilo y dirección diferirán considerablemente de una cinta a otra, ya que es nuestra intención mostrar la realidad cinematográfica en toda su diversidad y no solo una línea maestra en la que constreñir títulos tan dispares como enriquecedores.

Del mismo modo, los periodistas de estos diez títulos no serán en absoluto maniqueos, encontrando informadores capaces de entregar su vida en las trincheras, reporteros que se plantean la actividad periodística como trasunto vital, directoras televisivas sin escrúpulos, presentadores capaces de emitir imágenes sensacionalistas en día de Nochebuena o locutores en busca del amor de su vida a través de las ondas. Si bien es cierto que el peso de la figura periodística variará de unas tramas a otras, los títulos elegidos emergen como

el mejor ejemplo de cada principio ético seleccionado, siendo un auténtico modelo narrativo dentro del paradigma del cine protagonizado por periodistas.

4.1. El peligro que entraña la profesión periodística: *A los cuatro vientos. Lauaxeta*

Director: José Antonio Zorrilla. Guion: José Antonio Zorrilla, Arantxa Urretabizkaia, Xabier Elorriaga, Yuyi Beringola. Año: 1987. Reparto: Xabier Elorriaga, Anne Louise Lambert, Jean Claude Bouillaud, Peter Leeper, Ramón Barea, Ramón Agirre, Antonio Passy, Miguel Munárriz, Roberto Negro, Rafael Enrique Uralde, Carlos Lucas, Joseba Apaolaza. Género: Bélico. Duración: 90 minutos.

En 1987, cuando se cumplía el cincuenta aniversario del bombardeo de Gernika, el realizador José Antonio Zorrilla, con guion firmado por Arantxa Urretabizkaia, Yuyi Beringola, Xabier Elorriaga y el propio Zorrilla, presentó en las salas *A los cuatro vientos. Lauaxeta*, la historia del poeta y periodista Esteban Urkiaga “Lauaxeta”, quien fue apresado en compañía de un corresponsal francés cuando se disponía a mostrarle el resultado del paso de la Legión Cóndor por Gernika. Dedicado a labores de prensa para el Gobierno Vasco durante la Guerra Civil, en vista de las opiniones publicadas por los corresponsales extranjeros, que ponían en duda el bombardeo de Gernika, le fue solicitado a Lauaxeta mostrar los efectos del bombardeo sobre el terreno, llevando consigo al corresponsal de *La Petite Gironde*:

[Así acompaña al] periodista francés St. Preux (Berniard), con el fin de que éste pueda comprobar por sus propios ojos la ciudad bombardeada. Al acercarse a Gernika –tal como sucedió en realidad– los dos son detenidos por la avanzadilla del ejército de Mola, que estaba entrando ya en la villa foral. Trasladados a Vitoria, el periodista fue liberado por la mediación de un militar¹³.

A efectos de nuestra investigación, *A los cuatro vientos. Lauaxeta* es un magnífico ejemplo del peligro que entraña la profesión periodística en el contexto de un conflicto, así como muestra la importancia de la objetividad para la realización de la tarea informativa. En este caso, aunque el periodista apresado es liberado finalmente, lo cierto es que a cambio debe entregar su profesionalidad y también la verdad, narrando la versión oficial del bombardeo en aras de su liberación. Así, cuando se enfrenta al comandante que le tiene capturado, no puede sino asumir que su excarcelación pasará irremediablemente por doblegar la verdad:

- Salamanca niega terminantemente haber efectuado ninguna misión aérea en el frente de Bizkaia durante el día 27.
- Claro, no me extraña, Gernika lo bombardearon el 26.
- Usted mismo, señor Saint-Preux, en sus artículos, ¿quiénes serán los vencedores, las víctimas o los verdugos?
- ¿Está usted sugiriéndome lo que debo escribir?
- En modo alguno, pensaba en voz alta.

13. PABLO CONTRERAS, Santiago. “¿Símbolo o mito? La memoria cinematográfica del bombardeo de Gernika”. En: *Ikusgaiak*. 4, 2000; p. 73.

Asimismo, en *A los cuatro vientos*. *Lauaxeta* es mostrado cómo un periodista puede servir de moneda de cambio en situación de conflicto, representando incluso un éxito estratégico cuando es capturado:

- Oye, si ese tío es periodista te la vas a cargar. [...] Yo que tú lo llevaba a Prensa y Propaganda y me apuntaba el tanto con el lío ese de Gernika, lo de los periodistas... Además, a mí la cara de este tío me suena de Salamanca.
- ¿Y el otro?
- Hombre, pues haces el día, un jefe...

Lo sorprendente del filme de José Antonio Zorrilla, amén de la esmerada factura formal y el guion cuidado, es el hecho de que la generalidad de los personajes de la trama sean reales, periodistas incluidos, lo cual otorga una dimensión de realismo impracticable para un filme de estricta ficción:

La mayor parte de los personajes son reales, como el propio poeta *Lauaxeta*, el enviado especial del diario londinense *The Times*, George L. Steer o el periodista francés Georges Berniard (al que en el filme se denomina Guillaume St. Preux, corresponsal de France Chrétienne, aunque en realidad trabajaba para *La Petite Gironde*)¹⁴.

Se trata, por tanto, de una película que incide en el valor de la verdad y la objetividad en la profesión periodística, y en la que el entregarse a la causa informativa puede acarrear peligros inexorables para sus profesionales, incluida la muerte.

4.2. El valor de la audiencia: *El día de la bestia*

Título: *El día de la bestia* Año: 1995. Duración: 103 min. País: España. Director: Álex de la Iglesia. Guion: Álex de la Iglesia y Jorge Guerricaechevarría. Música: Battista Lena. Fotografía: Flavio Martínez Labiano. Reparto: Álex Angulo, Santiago Segura, Armando de Razza, María Grazia Cucinotta, Terele Pávez, Saturnino García, Nathalie Seseña, Jimmy Barnatán, Jaime Blanch, Antonio Dechent, El Gran Wyoming, Manuel Tallafé, Antonio de la Torre, Juan y Medio, Mario Ayuso. Productora: Iberoamericana /Sogetel. Género: Comedia. Terror.

Si en *A los cuatro vientos*. *Lauaxeta* la verdad representaba el núcleo vertebral de la trama, en *El día de la bestia* (1995), la pugna por la audiencia y el índice de medición de *share* será el centro argumental de la película. Dirigida por Álex de la Iglesia (Bilbao, 1965), y con el periodismo como elemento unificador, *El día de la bestia* muestra el conflicto moral al que está sometido un párroco de Deusto, Ángel Berriartúa (Álex Angulo), al descubrir el lugar donde va a nacer el anticristo. Alarmado por su descubrimiento, solicitará al presentador de un programa esotérico, el profesor Cavan, que indague con él hasta dar con el punto exacto en el que acontecerá el temido hito:

El padre Ángel, un jesuita catedrático de Teología, descifra el significado oculto en el Apocalipsis de San Juan. Según su descubrimiento, el Anticristo nacerá en

14. Op. Cit., p. 72.

Madrid en la próxima Nochebuena y, para evitarlo, debe ponerse en contacto con él haciendo todo el mal que le sea posible. En su desesperada búsqueda durante la noche del 24 de diciembre se encuentra con José María, un joven aficionado a las drogas y a la música *heavy*. Juntos emprenden un camino que les lleva hasta Cavan, el presentador televisivo de un programa de contenidos esotéricos. Entre los tres intentan evitar que Satanás cumpla sus planes¹⁵.

Película cismática e innovadora, *El día de la bestia* hará especial hincapié en el recurso a la falsedad en la comunicación de masas, los resortes de los que se valen los medios para manipular a la audiencia y la necesidad de una deontología que les aleje del sensacionalismo y les devuelva la misión primigenia de formar, informar y entretener:

El día de la bestia es una película con diferentes estratos de lectura y en la que, en clave agrídulce, Álex de la Iglesia toca temas tan diversos como la religión, el fascismo, la música, la televisión, las sectas o la violencia. Y lo hace con acierto, con retranca, con lucidez y reclamando del espectador una revisión desapasionada y lúdica de los tabúes¹⁶.

A pesar de que el programa de Cavan esté dedicado a la emisión de sucesos esotéricos, lo cierto es que en primera instancia el profesor no creará al padre Berriatúa ni a José María (Santiago Segura), quienes se asemejan más a un dúo de estafadores que a un par de visionarios. Aunque le expliquen con detalle los entresijos del suceso cuyo acontecimiento tanto temen, Cavan asume que ambos, al igual que él con los reportajes y las imágenes que emite en su programa, también mienten. Sin embargo no es así, por ello Berriatúa acude a él, porque la primera vez que tiene conocimiento de la existencia de Cavan es a través de la emisión de un exorcismo en directo, un programa sensacionalista y banal que consigue llegar a las más altas cotas de amarillismo. Así presenta el profesor Cavan su espacio esotérico:

- El programa de esta noche va a ser algo muy especial; hoy no vamos a hablar de ovnis ni de curaciones milagrosas, y tampoco vamos a contestar a sus llamadas. Esta noche tendremos con nosotros un invitado excepcional, alguien del que todos hemos oído hablar pero solo unos pocos conocemos realmente. Les estoy hablando del demonio.
- Qué fuerte.
- ¿Qué tal te encuentras ahora que ha pasado todo?
- Muy bien, gracias a usted y todo el equipo de "La zona oscura".
- Juan Carlos Cruz tiene ahora once años. Hace un mes Juan Carlos sufrió una extraña enfermedad que ningún médico supo diagnosticar. Juan Carlos se comportaba como si fuera otra persona, como él dice: como si tuviera un señor dentro. El equipo de "La zona oscura" recibió la llamada desesperada de sus padres, incapaces de encontrar explicación al comportamiento del niño. Poco después, estábamos en su casa, y esto es lo que ocurrió.

15. HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel. *Sesenta películas para un fin de siglo. 1994-1999*, Salamanca: Obra social de Caja Duero, 2006; p. 95.

16. LÓPEZ GARCÍA, José Luis. *De Almodóvar a Amenábar. El nuevo cine español*. Madrid: Notorius ediciones, 2005; p. 131.

Superando las expectativas de Cavan y del equipo de su programa, la historia de Ángel Berriatúa resulta finalmente cierta, lo cual desembocará en peligro para la vida de los tres integrantes del grupo. Así Cavan, quien concebía su propio trabajo periodístico como “una farsa para los gilipollas que ven mi programa y compran mi libro”, acabará por creer lo anteriormente había denostado, aquello que constituía su trabajo mediático y por lo que se había lucrado, una información que más tarde, precisamente cuando se materialice y mute en real, habrá de abandonar irreversiblemente.

4.3. La manipulación como fuente de noticia: *Canícula*

Dirección y guion: Álvaro García-Capelo. País: España. Año: 2002. Reparto: Nathalie Seseña, Antón Reixa, Farid Fatmi, Sergi Calleja, Elvira Mínguez, Aitor Merino, Manuel Morón. Música: Víctor Reyes. Fotografía: José del Río. Montaje: Fernando Franco. Estreno en España: 2 Agosto 2002. Duración: 113 minutos.

En el séptimo arte realizado por cineastas vascos no solo existen periodistas capaces de arriesgar su vida por su vocación informativa, ni aquéllos que componen piezas falsas acerca de las cuales informan, sino también reporteros dispuestos a provocar una noticia con objeto de ascender en su profesión. Tal es el caso de la sátira del mundo televisivo que nos propone Álvaro García-Capelo en *Canícula* (2001), filme en el que se muestra cómo una hábil periodista desata una batalla campal entre los vecinos de un barrio, amenazando la convivencia y hasta la salud de los convecinos en aras de la consecución de sus éxitos profesionales. En este sentido, encontramos en *Canícula* la mejor muestra de incitación a la violencia que se ha podido elaborar en nuestra industria, por ser brillante y perfectamente conocedora de los resortes mediáticos.

El filme, escrito y dirigido por García-Capelo (Bilbao, 1965), nos acerca a la vida profesional de Estrella (Nathalie Seseña), una reportera de un canal autonómico que, cansada de cubrir las mismas informaciones, decide dar rienda suelta a su imaginación y propalar los más incitantes bulos para conseguir que un grupo de vecinos decida echar a un conjunto de “ocupas” alojados en un céntrico edificio. A pesar de que su vida matrimonial con un cineasta (Antón Reixa), sea un auténtico quebradero de cabeza, el único objetivo de Estrella será el conseguir un ascenso profesional, aunque para ello deba recurrir a una actuación y manipulación deliberadas que, de hecho, constituirán el eje central de la trama. A este respecto, los diálogos que la reportera mantiene con su director de programación resultarán de por sí elocuentes, si bien advertimos del empleo constante de términos vulgares y palabras malsonantes dentro del vocabulario de la periodista:

- Llevo no sé cuánto tiempo pidiendo hacer un reportaje para el semanal sobre los enfrentamientos entre los ocupas y la Guardia Civil en Madrid y a ti te la suda. ¿Por qué no quieres que lo haga?
- Un reportaje largo... No estás preparada.
- ¿Que no estoy qué?

- Y porque además es un asunto que está ya pasado [...] Eso ya pasó, hubo una batalla pero ya no.
- Tú lo has dicho, hubo una batalla [...] Cualquiera día se van a dar de hostias y no vamos a estar allí para contarlo.
- No en agosto, están de vacaciones. [...]
- No busques excusas.
- No son excusas, Estrella [...]
- ¿Qué pasa? ¿Es que crees que solo valgo para contar lo vacío que está Madrid? ¿Es machismo o es que te caigo mal?
- No seas impertinente, sabes que lo que no soy es machista.
- Claro, eso es de lo que vas, vas de feminista... Pero la realidad es otra.
- ¿Quieres hacer un reportaje sobre ocupas y vecinos?
- Sabes que sí.
- Hazlo. Ahora... como la cagues, te vas a enterar. Vas a estar haciendo Madrid vacíos hasta que te jubiles, ¿te has enterado?

Cuando Estrella consigue el permiso para empezar a elaborar su reportaje acerca del recrudecimiento de los enfrentamientos vecinales, la reportera cobrará conciencia de la inexistente presencia de conflictos entre vecinos. Tal es así que, ante las contestaciones negativas de los entrevistados, su compañero le señala que a pesar de su interés, el reportaje no podrá medrar:

- Creo que ya no hay reportaje.
- ¿Cómo que ya no hay reportaje?
- Ya has oído al pescadero.
- Mira niño, si hay reportaje o no hay reportaje lo decido yo, ¿está claro?
- Me refiero al jefe de informativos.
- ¿Ah sí? ¿Eso es lo que te han enseñado en el máster? Pues como te vayas de la lengua, te voy a enseñar cómo se hacen aquí las cosas. Porque me va a dar igual de quién seas hijo, ¿te enteras? Vamos, que sí hay reportaje.

Ante la ausencia de conflictividad y el tranquilo período estival en el que se encuentran, Estrella se propone incitar a vecinos con la amenaza de un mayor asentamiento, y a los ocupas con el miedo de un inminente desalojo policial. Los odios infundados no habrán hecho sino prender. Cuando su compañero se dé cuenta de los manejos de la reportera, no dudará en cuestionar sus métodos y su falta de ética:

- En esta profesión hay que mentir mucho para poder sacar la verdad.
- Vaya, yo no diría que esto es exactamente la verdad.
- ¿El qué, esto? ¿El reportaje? Pues claro que es la verdad. Un poco anacrónica pero bueno, es la verdad. De todas formas, habría pasado en septiembre. Pero bueno, yo necesitaba el reportaje en agosto, eso es todo. ¿Qué, no te convence? Oye, si quieres no pongo tu nombre en los títulos de crédito.
- Pues precisamente quería hablarte de eso. No sé si quiero aparecer en los títulos de crédito.
- ¿Crees que no quieres aparecer en los títulos de crédito? ¿Y eso?
- Creo que no.
- Pero ¿tú estás tonto?
- Perdona Estrella, no te ofendas, pero creo que no quiero seguir con el reportaje.
- O sea, lo das por hecho ya, dejas el reportaje. Pues no te entiendo, no sé, ¿qué crees, que soy inmoral? ¿Es eso?

- Pues, no sé si es eso... pero mira el vídeo, ¿sabes? Viendo las imágenes de esos bestias, pues piensas que por una pelea tuya con el director de informativos a esa pobre chica le han abierto la cabeza, pues no me gusta.

De este modo, alertada por su propia voracidad profesional, se dará cuenta que todo lo realizado hasta el momento tan solo ha servido para que su entorno familiar y personal se desmoronen, algo que tendrá que remediar si no es demasiado tarde.

4.4. El poder de la prensa: *La caja 507*

Título original: *La caja 507*. Año: 2002. Duración: 104 min. País: España. Director: Enrique Urbizu. Guion: Enrique Urbizu y Michel Gaztambide. Música: Mario de Benito. Fotografía: Carles Gusi. Reparto: Antonio Resines, José Coronado, Goya Toledo, Dafne Fernández, Juan Fernández, Miriam Montilla, Sancho Gracia. Productora: Sogecine. Género: *Thriller*, acción.

En 2002 Enrique Urbizu (Bilbao, 1962) presenta en sociedad *La caja 507*, un filme producto “de cinco años de trabajo que ha ido elaborando a partir de recortes de prensa”¹⁷, un título profundamente personal que ha cosechado innumerables galardones, entre ellos dos Premios Goya (al Mejor Montaje y a la Mejor Dirección de Producción), el Premio Sant Jordi a la Mejor Película Española, un Premio Ondas al Mejor Director, y cuatro premios en el Festival de Cine Policiaco de Cognac (Francia). Protagonizado por José Coronado, Goya Toledo y Antonio Resines, este filme tiene grandes resonancias al cine *noir* que tanto emociona al realizador, y que le hizo vivir una de las experiencias más positivas de su carrera: “el momento que estoy viviendo está inundado de sensaciones. Intento controlarme porque éste es un oficio estupendo que me entusiasma. Estoy sintiendo de nuevo la sangre en las venas”¹⁸.

Con un guion realizado en base a artículos periodísticos y noticias de interés que el propio Urbizu fue recogiendo a lo largo de cinco años, la historia no podría tener una base más informativa y bien documentada:

El relato periodístico sirve a Urbizu –y a su coguionista Michel Gaztambide– para tejer un guion inteligente –volcado en el detalle, los gestos, las palabras precisas, las acciones controladas con minuciosidad– que se convierte en una trama bien articulada y eficaz en su resolución visual y sonora¹⁹.

En ella se narra la historia de Modesto (Antonio Resines), un empleado bancario cuya hija resulta muerta en un incendio a priori fortuito. Conforme

17. INTXAUSTI, Aurora. “‘Estoy sintiendo la sangre en las venas’. El director Enrique Urbizu rueda ‘La caja 507’, una película de suspense”. En: *El País*, 1 de junio de 2001. Recuperado en mayo de 2013. URL: http://www.elpais.com/articulo/cine/Estoy/sintiendo/sangre/venas/elpepuclicin/20010601elpepucicn_11/Tes.

18. *Ibidem*.

19. GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. “La posibilidad del *thriller* en España”. Reseña de *La caja 507*. En: *Ikusgaiak*. 6, 2003; p. 207.

la trama avanza, descubrimos con el protagonista que en verdad el siniestro fue provocado por el interés en recalificar los terrenos incendiados, lo cual lleva al protagonista a iniciar una investigación para derrocar a la cúpula de los especuladores. Para ello, y he aquí el punto fundamental del filme de Urbizu, Modesto se valdrá de los medios de comunicación, a los cuales empleará como voceros de sus pesquisas y como propaladores de sus descubrimientos. Y es que en *La caja 507*, Enrique Urbizu expone de modo fidedigno la cara más mercantilista del periodismo, mostrando cómo la especulación informativa y los datos confidenciales pronto son pensados en aras de rentabilizar la publicación, antes que como elemento de beneficio para una comunidad determinada. La siguiente conversación entre Ramón, un redactor, y el jefe de la publicación en que trabaja, dará cuenta de los mecanismos que, en ocasiones, subyacen a la elaboración del mensaje informativo:

- ¿Quién más está al corriente de esto, Ramón?
- El redactor y yo, nadie más. He visto los nombres que aparecen en esos documentos, me ha parecido adecuado distinguir la información y consultar antes de dar un paso en cualquier dirección.
- Has hecho bien, Ramón, aunque podía ser un gran éxito para nuestro periódico [...] ¿cómo crees que ha podido conseguir estos documentos?
- Puedo parar la noticia si lo desea.
- Sería una lástima, el periódico siempre ha estado comprometido con esa zona. Además, estas historias gustan a la gente aunque [...] quizá sea mejor que seamos discretos y no publiquemos nada. [...] Me voy a encargar yo personalmente de este asunto.

Cuando Modesto teme que los datos recabados no serán publicados del modo en que habían pactado, alertará a los directivos del peligro que encarnaría que no sacasen a la luz la información ofrecida: "Voy a comprar su periódico todos los días, y me tiene que gustar mucho lo que lea, a los que mataron a mi hija los quiero ver caer. O caen ellos, o caemos todos, usted y yo incluidos".

Finalmente, cuando la verdad supere los límites impuestos por la dinámica mercantilista de la empresa informativa, Modesto verá resarcido, tan solo parcialmente, el dolor causado por la especulación, una dignidad y verdad que no podrían haber sido restituidas sin la todopoderosa mano de los medios de comunicación.

4.5. Mezclar la vida personal y profesional: *El final de la noche*

Dirección: Patxi Barco. Guion: Daniel Castro Villanueva e Ismael Martínez Biurrun. Año: 2003. Reparto: Asier Hormaza (Javier), Itziar Ituño (Raquel), Iñaki Beraetxe (Ismael), Joseba Apaolaza (Luismi), Intxizu Bengoa (Zuri), Klara Badiola (Sofía), Kandido Uranga (Pablo), Álvaro Garayalde (Andrés), Chantal Aimée (Julia). Producción: Ángel Amigo Quincoces. Música: Juan Zulaika. Fotografía: Gaizka Borgeaud. Montaje: Guillermo S. Maldonado. Dirección artística: Mamen Hernández y Lierne Izagirre. Vestuario: María Fuertes. País: España. Estreno en España: 7 Noviembre 2003. Duración: 85 minutos.

Realizada por Patxi Barco (San Sebastián, 1959), *El final de la noche* es un *thriller* en el que la redacción de un periódico decidirá recuperar un turbio suceso acontecido años atrás, cuyas repercusiones en la estabilidad emocional de su infógrafa serán devastadoras. Más oscura que las anteriores películas, *El final de la noche* narra la historia de Rakel (Itziar Ituño), una ilustradora de prensa que es testigo de un asesinato en el preciso momento en que planea suicidarse. Ante los hechos, el redactor encargado de la noticia decide obviar los aspectos de la información que incumbrían la declaración personal de su compañera, a la que no solo ama, sino que intenta proteger por encima del interés del propio diario y el bien público. Así le explica a su compañera cómo decidió ocultar los datos: “hay una tía que me gustaba con locura, una tía a la que no le iba a ayudar nada salir en los periódicos porque se había intentado suicidar”. Sin embargo, esa noticia sí que incumbe a su compañera, una mujer que, desde el momento mismo en que aconteció el caso, no cesa de buscar el móvil del asesinato. Sus propios colegas no entienden tal compromiso: “te estás comiendo el tarro con este caso. No es normal que para un simple gráfico te involucres tanto”. El dato que sus compañeros obvian es que “su trabajo en la sección de infografía [...] le obliga a revivir su infortunado pasado. El mismo día (noche) que murió su marido se cometió un crimen que al cabo de cinco años el periódico quiere recordar²⁰.”

Involucrada sentimentalmente con un joven del que apenas conoce su pasado, Rakel deberá afrontar la elaboración de la noticia sin que los recuerdos de su propia experiencia violenta marquen su trabajo presente y futuro. Con arrojo y valentía, cuando le sea encomendada la tarea, bajo la consigna: “no es una historia muy agradable”, Rakel no dudará en señalar “trabajo en un periódico, estoy acostumbrada”.

Al mismo tiempo, la solidaridad profesional entre compañeros no tardará en aparecer, no en vano, cuando advierten que un compañero pretende ascender por una vía menos farragosa, no podrán dejar de satirizar: “se cree que va a ganar el *Pulitzer* haciendo despachos”. Asimismo, también destaca el hecho de que, ante un asesinato, la impericia (deliberada o involuntaria) de un redactor impida que se publiquen los verdaderos datos que podrían dar con la identidad del delincuente. Los contactos irregulares con la policía, la mezcla de sentimientos y la ausencia de profesionalidad, marcarán el trabajo diario de esta redacción particular:

- No lo publiqué porque el caso estaba cerrado, sencillo.
- ¿Sencillo? Había una testigo que aseguraba haber visto a alguien salir corriendo. Pero no le hicieron ni puto caso. Estaba en estado de *shock* y se acababa de tomar medio bote de pastillas porque una yonqui hija de puta acababa de matar a su marido; y no le hicieron ni puto caso, porque un periodista de mierda decidió hacerse amigo de un policía chapucero y no hacer su trabajo.

20. CAÑADA ZARRANZ, Alberto. “Engaños y mentiras: *El final de la noche*”, reseña de *El final de la noche*. En: *Ikusgaiak*. 7, 2005; p. 159.

Con igual interés en remarcar el interés del diario, el director de contenidos exhortará a su grafista a que incluyan colores espectaculares y agresivos para estimular a los lectores. Tal es su insistencia que Rakel llegará incluso a añorar su cometido en la sección de deportes:

- Lo quiero a toda página, con mucho rojo, ya sabes, para despertar la memoria de la gente. Tampoco quiero mucho morbo, quiero que sea un trabajo profesional.
- Bueno, yo tengo que hacer unos gráficos y no voy a tener tiempo.
- Bueno mira, eso se lo dejas al becario, yo quiero que te centres en este asunto. Te han encargado los gráficos del hotel.
- Sí, bueno, nunca pensé que echaría de menos los gráficos de fútbol.

Pese al amarillismo patente que solicitan sus superiores, y las implicaciones éticas que supone el revivir un trágico suceso del pasado, Rakel comprenderá que su leal compañero, realmente le ayudó ocultando aquellos datos que podrían haberle traído complicaciones de haber sido revelados: “de haber publicado esa puta foto, ahora todo el mundo sabría que había alguien más, alguien que salió corriendo por la puerta de atrás y que no era Ismael”. Una muestra palmaria de cómo las dinámicas personales pueden contribuir a dificultar la labor periodística.

4.6. Cuando el periodismo es la línea editorial: *Entre todas las mujeres*

Director: Juan Ortuoste. Guion: Pedro Ugarte, Luis Eguiraun y Juan Ortuoste, basado en la novela *El cuerpo de las nadadoras*, de Pedro Ugarte. Género: Comedia. Reparto: Ramón Barea (Jorge Galíndez), Antonio Resines (Germán), Juan Viadas (Encarna), Maiken Bitia (Adelaida), Mariví Bilbao, Saturnino García. País: España. Año: 1997. Producción: Benito del Río, Javier Rebollo, Iñaki Goikoetxea y Ernesto del Río, para Lan Zinema y Sendeja Films. Música: Santiago Ibarretxe. Fotografía: Kiko de la Rica. Montaje: Juan Ortuoste. Estreno en Madrid: 12 de junio de 1998. Distribuidora: Araba Films. Duración: 91 minutos.

El periodismo, como cabe imaginar, también da lugar a tramas de enredo, tramas eminentemente cómicas que, si bien aportan enseñanzas acerca de la profesión periodística, también satirizan sus elementos más corrosivos e inverosímiles. Tal es el caso del filme que nos propuso Juan Ortuoste en 1998, *Entre todas las mujeres*, una película sin parangón de humor desenfadado, con un lúcido y muy ágil guion, y cuyo título ya es de por sí elocuente acerca de la debilidad de su protagonista, el periodista y vocacional escritor Jorge Galíndez (Ramón Barea). Narrada como un continuo *flashback* de Galíndez, otrora redactor y que en la actualidad se encuentra en prisión, desde su celda expondrá los motivos que le llevaron a su situación presente, cómo su unión con un antiguo compañero (Antonio Resines) le conduce al fracaso y cómo su vida sentimental es más trágica que cómica. Basada en la novela *El cuerpo de las nadadoras*, ganador del Premio Euskadi de novela, lo cierto es que su autor “tenía miedo a la pérdida del carácter literario de la obra”²¹, pese a lo cual el resultado de *Entre todas las mujeres* es notable y muy destacado.

21. LARRAURI, Eva. “La historia de un perdedor”. En: *El País*, miércoles 1 de julio de 1998. Obtenido de www.elpais.es, recuperado en mayo de 2013.

A efectos de nuestra investigación, el filme de Ortuoste resulta altamente formativo, máxime en la configuración de sus personajes periodistas. En relación con este particular, destaca que su protagonista sea diana de burlas de sus compañeros por sus continuas farsas, llegando a admitir una de las redactoras que ella, a pesar de haber “firmado muchas chorradas en el periódico, sabía que al menos existían”, si bien su tendencia a decir la verdad viene precipitada no tanto por su diligencia profesional, sino por su incapacidad para mentir; en términos de sus propios compañeros: “tú no puedes engañar a nadie, lo tienes escrito en la cara”.

La misma redacción aleccionará a sus periodistas acerca del modo en que deben escribir para el periódico. Determinados por su propia línea editorial, desde la cúpula del medio se censurará a Galíndez por publicar información que no responde a las exigencias, no ya de los lectores, sino de los poderes que se publicitan en sus páginas. Así reacciona Galíndez al ser damnificado por la intransigencia de su redactor jefe:

- Si quieres seguir colaborando, sigues; y si no, tan amigos. Pero no me vengas con estas chorradas [...] No es manera de abordar la investigación de la glándula pineal en nuestro periódico, esto es pura pornografía.
- El suplemento dominical necesita otro tono, Scotty, algo más ligero, menos encorsetado.
- No me tomes el pelo, Galíndez, somos el primer periódico de nuestra provincia, todos los años revisamos nuestra línea editorial, sacamos fotos al Rey, al Papa.
- Ya los sé, Scotty, y eres tú el que escribes esos editoriales tan edificantes... Déjate de chorradas, Scotty, [...]
- Los de arriba [...] quieren gente sana, periodistas con orden... Lo de mis fiestecitas nocturnas es mi vida privada, amiguito, otro gran principio liberal conservador. Órdenes son órdenes.

Acabamos con este filme con un nuevo atentado contra la diligencia periodística que Galíndez, ducho en contrariar a sus superiores, vuelve a llevar a cabo; en esta ocasión su falta queda representada por sus intentos de manipular la transcripción de las entrevistas y, con ellas, la realidad de los sucesos. Aunque este hecho de falsedad pasa desapercibido para su redactor jefe, lo cierto es que el guion de Luis Eguiraun no puede ser más revelador. Tal como Galíndez afirma: “la entrevista es un género de ficción, pero eso el público no lo sabe, y menos el redactor jefe”. Toda una declaración de intenciones respecto lo que es y no es la diligencia profesional.

4.7. El precio de la verdad: *Mamá es boba*

Dirección y Guion: Santiago Lorenzo. Año: 1997. País: España. Reparto: Cristina Marcos, Faustina Camacho, Eduardo Antuña, Santiago Lorenzo, José Luis Lago, Juan Antonio Quintana. Música: Malcolm Scarpa. Fotografía: Alfonso Parra. Productora: El Lápiz De La Factoría, Trastorno Films, Velvet Productions. Género: Comedia. Duración: 92 minutos.

Dirigida por Santiago Lorenzo (Portugalete, 1964), *Mamá es boba* oculta tras un título cáustico la acérrima crítica al sistema empresarial mediático. En ella se narra la historia de Martín (José Luis Lago), un niño que padece

acoso escolar y que siente una recóndita vergüenza por sus padres, Gema (Faustina Camacho) y Toribio (Eduardo Antuña). Tal es así que Martín se pasa los días encerrado en su habitación, enfrascado en distintas actividades que le alejen de sus progenitores, quienes le hacen sentir profundamente vacío. Todo parece cambiar cuando Ana Cooper (Cristina Marcos) y su pareja (Ginés García Millán), lleguen a Palencia para fundar *Teleaquí*, una televisión local que trastocará los cimientos de la ciudad, y en la que contratarán a Gema como presentadora para ridiculizar su manera de ser y sus costumbres.

Nominada al Premio FIPRESCI en el Festival de Cine de Londres, y ganadora del Premio a Mejor director en el Festival de Alcalá de Henares, la historia no deja lugar a dudas acerca del menoscabo moral de quienes dominan los medios de comunicación. Bajo la consigna de “una televisión local plural, abierta, participativa y, sobre todo, muy, muy joven, dinámica y creativa”, los integrantes de su junta directiva presentarán en sociedad el proyecto de *Teleaquí*. Insistiendo en su versión poética de los medios, cuestionándose la moralidad de su televisión, Ana Cooper y su equipo intentarán por todos los medios emplear a Gema, con su lectura errática y sus problemas de dicción, para crear un espacio de mofa y burla, una burla que a Gema le pasa desapercibida y que entiende como atención y cariño. Martín, sin embargo, ve cómo su madre es ridiculizada por el canal televisivo, a quienes no perdonará el profundo escarnio al que someten a Gema con su propio consentimiento. No obstante *Teleaquí* tardará en suscitar sospechas. Nacido como un canal en el que el entretenimiento no está reñido con el pensamiento, su contenido y programación va a resultar lo contrario a la responsabilidad profesional.

Cuando por fin instauren su canal televisivo, los medios locales comenzarán a preguntarse de dónde vienen sus licencias y también sus permisos de emisión. El diario *La Avanzada* estará a la vanguardia de la defensa de la libertad de información, indagando acerca de la legalidad del canal. Su investigación pronto irritará al equipo directivo de la cadena, decidiendo a partir de entonces emitir toda clase de bulos y montajes para acabar con el prestigio del periódico. De este modo urdirán Ana Cooper y sus acólitos el plan de ataque:

Esos idiotas del periódico es justo lo que estábamos esperando, ponerles a escurrir y si les quitan la cabecera y les ponen en la calle, a nosotros, nos ponen una calle. [...] Vamos a ver, cuando hagamos el informativo, vamos a crear una subsección específica para hablar de *La Avanzada* éste de Dios y a montar un pollo, a poner a caldo a quien haga falta. Además, habíamos quedado en hacerlo así, ¿no? Que hablen, que hablen de nosotros.

Pero no solo *La avanzada* estará al acecho de *Teleaquí*, también Martín con sus pesquisas, dará con el elemento final que destape la corruptela mediática del canal de Ana Cooper, la feroz directora cuyos subterfugios harán que acabe en presidio. Como elocuentemente reza el texto final de la película:

Teleaqui dejó de emitir siete meses más tarde. Un equipo de periodistas del diario *Avanzada* descubrió que una cuarta parte de la documentación fiscal y jurídica de la televisión había sido falsificada en casa con un ordenador, una impresora láser y una fotocopidora digital. Y con dieciséis gomas de borrar talladas, para ser utilizadas como sellos oficiales.

Un discurso surrealista, lúdico y distinto que dará muestra, sin embargo, de la importancia de la ética en los medios, aunque sea para derrocar a otros medios.

4.8. La reflexión deontológica de la praxis periodística: *Erreporteroak*

Director: Iñaki Aizpuru Zubitur. Guion: Iñaki Uría, Iñaki Aizpuru, Juanjo Landa y Rosa Tolosa. Año: 1983. Reparto: Juanjo Landa, Seve Díez, Isabel Egiuzabal, Mónica Rico Género: Drama. Duración: 90 minutos.

Erreporteroak (1984), escrita y dirigida por Iñaki Aizpuru (1946, Leizta), aborda de manera pionera y explícita el modo en que los periodistas actúan de acuerdo a la ética mediática, los efectos que produce sobre la ciudadanía la grabación y emisión de imágenes de violencia, y la dificultad que entraña el trabajar en una situación convulsa.

Erreporteroak del director Iñaki Aizpuru narra la relación de amistad y el progresivo distanciamiento de dos amigos reporteros free-lance en el marco convulso del País Vasco durante 1980 y 1981. Las diferencias ideológicas de ambos se irán incrementando conforme la situación vasca se vaya radicalizando. En este sentido el mes de febrero de 1981, con el atentado de ETA contra el ingeniero de Lemoiz Ryan, la muerte bajo tortura del militante de ETA Joxe Arregi y el intento golpista de Tejero, marcan el fin de la amistad entre los dos reporteros. El punto de partida del proyecto tenía un interés evidente ya que el marco histórico en que se desenvuelve ofrecía unas posibilidades inmensas. Sin embargo, la pobre realización, cercana a ese voluntarismo de otros tiempos, origina un producto demasiado endeble y se desaprovecha una gran oportunidad para dejar una obra imperecedera sobre el conflicto vasco²².

Película encuadrada en el contexto en el que está concebida, este filme, al igual que otras muchas producciones coetáneas, pone el acento sobre la realidad de la violencia de las décadas setenta y ochenta. Será exactamente en estas décadas, cuando proliferen filmes acerca del conflicto armado como la trilogía de Imanol Uribe compuesta por *El proceso de Burgos*, *La fuga de Segovia* y *La muerte de Mikel*.

La transición democrática dio lugar, por tanto, a que numerosos cineastas vascos (aunque no exclusivamente), sintiesen la necesidad de expresar su preocupación ante los acontecimientos que surgían en el País Vasco, así como mostrar su inquietud ante el devenir de la sociedad una vez acabada la

22. ROLDÁN LARRETA, Carlos. "El cine vasco en la década de los ochenta; auge y caída de un fenómeno artístico singular". En: *Euskonews*, abril de 2008. Recuperado en junio 2013. <http://www.euskonews.com/0435zbnk/gaia43504es.html>.

dictadura. A ello contribuyó decisivamente la nueva disposición político-económica de Euskadi:

Tras la aprobación del Estatuto de Autonomía en 1979 y el traspaso de competencias en materia de cine a la comunidad Autónoma Vasca se inicia a partir de 1981 en Euskadi una política de ayudas al cine que tiene a las películas *Agur Everest*, *Siete calles* y sobre todo, *La fuga de Segovia*, como punto de partida. El Gobierno Vasco se encuentra, sin buscarlo, con una realidad vibrante. Todo un magma en ebullición que venía ardiendo desde los tiempos de *Ama Lur* (1968) y que había ido cobrando fuerza durante los setenta. El acierto de este primer gobierno autónomo tras la muerte de Franco es que tiene la suficiente sensibilidad como para atender esa demanda y articular de manera espontánea unas ayudas para canalizar esas ansias de una parte significativa de la sociedad vasca²³.

Pese a la complejidad contextual, “desde que el final de la dictadura franquista y la llegada de la democracia a España permitió abordar libremente el tema, diversas películas han tratado de acercarse a él, con más o menos rigor y buen hacer cinematográfico”²⁴.

Los reporteros/Erreporteroak ilustrará desde la perspectiva periodística, las implicaciones que supone para un reportero informar acerca del terrorismo. De este modo asistimos al quehacer diario de un equipo televisivo que ha de informar acerca de la violencia, con las fluctuaciones éticas que surgen en el seno de su grupo de amistades. Definida como la historia de dos reporteros, Imanol y Javi, que “trabajan juntos en televisión y deciden realizar una película sobre los sucesos de Euzkadi”²⁵, lo cierto es que *Los reporteros* es un filme mucho más profundo y filosófico. Serán los conflictos desatados en el seno del País Vasco, los que hagan que los dos periodistas, y sus respectivas parejas (también reporteras) comiencen a mostrar unas brechas que mutarán en insalvables a lo largo de la trama, promovidas por los distintos puntos de vista que adoptan ante la problemática del terrorismo: “a lo largo de la acción, la amistad entre los dos protagonistas se va enturbiando a raíz de su actitud contrapuesta (representada de forma muy estereotipada) ante la violencia de ETA, que termina con su separación definitiva”²⁶.

Imanol y Javi (cámara y técnico de sonido respectivamente), son dos reporteros que comparten piso y deseos de cambiar el mundo. Ambos mantienen la esperanza de poder realizar un largometraje plasmando las turbaciones que les inquietan. Tras diversos sucesos que azotan Euskadi, estos dos *freelance* descubrirán que sus posiciones respecto al problema terrorista son antagónicas,

23. ROLDÁN LARRETA, Carlos. Op. Cit.

24. Op. Cit.

25. GASCA, Luis. *Un siglo de cine español*. Madrid: Planeta enciclopedias, 1998, p. 430.

26. PABLO, Santiago de. “El terrorismo a través del cine: un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco”. En: *Comunicación y sociedad*. Volumen XI, Nº 2, 1998; p. 186.

lo que a largo plazo se traducirá en una insondable quebradura en su amistad. Esta discrepancia mantenida a lo largo del desarrollo del filme, provocará en ellos la oposición personal, viendo cómo su amistad se diluye al tiempo que los diversos acontecimientos sociales se van sucediendo, acontecimientos que “sirven de contrapunto a la vida cotidiana de estos jóvenes reporteros”²⁷. Con fragmentos reales entremezclados con ficción, este filme resulta todo un hallazgo en lo que a narración en primera persona se refiere:

Aunque película “de ficción”, se apoya en las referencias a episodios recientes –1980-1981– de la historia [...] para –a través, fundamentalmente, del diálogo– plantearse, a modo de reflexión política, la actitud a tomar ante los acontecimientos a que se hace alusión, considerados como particularmente significativos²⁸.

Serán estos acontecimientos los que provoquen en los reporteros el ansia por cambiar de vida, el miedo a que “el dinero pueda hacernos cambiar la moral y hasta la ética”, y las ganas por destacar en el mundo de la información. Por supuesto, Javier e Imanol también tendrán tiempo para departir acerca de la naturaleza de la profesión periodística, alterándose porque el reportero, dada su condición de testigo y sus limitaciones humanas, nunca podrá plasmar la realidad del modo en que ésta se manifiesta:

- Tendríamos que ser capaces de plasmar la realidad tal como es [...].
- ¿Nosotros qué queremos, ser espejo de la realidad o cambiar la realidad?
- ¿Es que vosotros tenéis soluciones para la problemática que vivimos?

El matiz de cambio social es lo más significativo del diálogo reseñado, ya que es muestra de la preocupación profesional por intentar, aunque someramente, precipitar la solución a la conflictividad social, y que los periodistas solo pueden observar y reportar. Así, los protagonistas se encuentran ante un dilema ético de primera magnitud, intentando formar parte del sector activo de la vida pública, promoviendo un cambio que, aunque en una dimensión muy reducida, pueda desembocar en una mejora generalizada de la vida social. Esto no es óbice para que los reporteros también deban cubrir sucesos de índole distinta como, acontecimientos deportivos, la pesca en alta mar o la grabación de unos ancianos en una institución, en la que éstos no cesan de inquirir acerca de la posibilidad de conseguir fama a través de la televisión:

- ¿Qué estás haciendo?
- ¿Es para la tele?
- Sí.
- ¿Me voy a hacer famoso?
- Corta, corta, que como pongamos esto nos echan a la calle.

27. Op. Cit.

28. C.S.F., (1984). “Crítica de cine: *Los reporteros*, de Iñaki Aizpuru”. En: *ABC*, publicado el domingo 2 de diciembre de 1984; p. 77.

Será esta fluctuación combinatoria entre aspectos socialmente banales contra otros relevantes, los que provoquen en los reporteros una sensación de inestabilidad y desconcierto acerca del devenir de la profesión y la sociedad en su conjunto. Aunque los reporteros quieran cambiar la realidad, o al menos vivir en una sociedad diferente, no les es posible encontrar los resortes para accionar el cambio. Es más, su inestabilidad, el desbarajuste que observan en su profesión y en su entorno, ejercen sobre ellos un efecto paralizante, y así sus preocupaciones solo encuentran salida a través de los diálogos que mantienen entre sí, y la hondura en que se desarrollan.

Pese a tener la ilusión conjunta de realizar un largometraje de ficción en el que puedan desarrollar soluciones para una nueva sociedad, la disensión del grupo produce desazón en sus integrantes, desembocando en que uno de los reporteros decida abandonar el medio televisivo donde, a pesar de los intentos, las circunstancias adversas le impiden expresarse como querría:

- ¿No trabajas a gusto con nosotros?
- No, no es eso; para ti ¿cuál es la función de la tele?
- Para entretener e informar a la gente.
- ¿Y?
- Lo que quieres que diga es que la tele es el medio de comunicación por excelencia para mantener a la sociedad a raya, para que la gente se crea lo que el poder establecido dicta y así, mediante una política de aislar, de dialectos, de tratarlos como cosas anormales o excepción se logra una imagen de aparente normalidad y es justo lo que interesa al que gobierna. Y así, mediante la tele, todo el mundo se lo cree.
- Más o menos por ahí va la cosa.
- ¿Y qué tiene que ver con nosotros?
- ¿Cómo que qué tiene que ver? Me haces semejante análisis y ¿no te das cuenta de que trabajas para ellos?
- Venga hombre, todos tenemos contradicciones.

Estas objeciones serán fundamentales para el joven, quien no querrá permitir la restricción a su trabajo: “antes teníamos verdadera ilusión, pero ahora no; está claro que cuando quieres hacer algo conflictivo, te lo van a censurar, de hecho, te lo censuran. Y cada vez que quieres dar la boca a alguien que no tiene, te la callan”. Ante esta crisis de identidad periodística, el reportero abandonará de su dinámica laboral, una actitud que sus amigos no entenderán: “si tiene problemas con su conciencia que se los arregle él, y no me los tire a mí”. Por este motivo, su amistad no podrá seguir adelante cuando los dilemas éticos del reportero entren en conflicto con los conceptos morales que de la profesión periodística poseen sus compañeros.

4.9. La autonomía en el periodismo: *Cómo ser infeliz y disfrutarlo*

Dirección Enrique Urbizu. Producción Enrique Cerezo. Andrés Vicente Gómez, Carlos Vasallo. Guion José Luis García Sánchez y Carmen Rico-Godoy basada en la novela homónima de Carmen Rico-Godoy. País: España. Año 1994. Género: Comedia dramática. Reparto: Carmen Maura (Carmen), Antonio Resines (Antonio), Asunción Balaguer (doña Charo), Pilar Bardem (Portera), Irene Bau (Marta), Francis Lorenzo (Diego), Ramon Madaula (Romualdo), Ferran Rañé (Felipe), Tito Valverde

(Fernando D'Ocon), El Gran Wyoming (Miguel Ángel), Alicia Agut (Emilia), Xanti Ugalde (Cerezo), José María Cañete (Federico), Antonio Gamero (Alfredo), Angelina Llongueras (Pepita), Paula Sebastián (Encarna). Música: José Luis Armenteros, Bingen Mendizábal. Maquillaje: Romana González. Fotografía: Ángel Luis Fernández. Montaje: Pablo Blanco. Vestuario Patricia Monné. Duración 85 minutos.

Enrique Urbizu (1962, Bilbao), es un realizador y guionista que otorga gran importancia a la relevancia del periodismo en la sociedad contemporánea. Estudiante de Comunicación en la facultad de Ciencias de la Información, en su obra ha conseguido trasladar esta preparación teórica a la aplicación práctica, con guiones y títulos llenos de conflictividad ética en el seno del periodismo. Por ello no solo destaca en filmes como *La caja 507*, concebido cuando la madurez formal y técnica ya estaba asentada, sino en uno de sus primeros títulos, rodado recién cumplida la treintena, y en el que despliega todo su conocimiento acerca del universo periodístico. Se trata de *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (1994), película basada en la novela de Carmen Rico-Godoy, en la que Urbizu retrata la vida de Carmen (Carmen Maura), periodista de *El País*, autónoma e independiente, a quien conocimos en *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (1991, Ana Belén). En esta ocasión, Carmen acaba de enviudar de Antonio (Antonio Resines), lo que le obliga a replantearse los cimientos de su vida privada y de su profesión. Admirada por sus compañeros, Carmen se muestra sin embargo fría y distante, sin tener intención alguna de estrechar lazos de intimidad con su círculo de amigos y colegas, soportando al tiempo el acecho de su jefe Fernando (Tito Valverde) y de sus compañeros, con quienes, eso sí, comparte timbas de madrugada apostando en la redacción del periódico, haciendo caso omiso a sus responsabilidades y familiares.

Durante un viaje a París, Carmen conocerá a un hombre al que, de regreso a España, deberá entrevistar. Así se lo solicita su jefe mientras flirteando con ella, intenta conseguir de la redactora algo más que una buena entrevista:

- Me alegro de que le conozcas porque quiero que le hagas una entrevista.
- Yo soy de Cultura.
- Una entrevista es una entrevista, y tú eres quien mejor las hace. Hala, vamos a tomar una copa que estoy harto de estar aquí todo el puto día.

Aunque la aspiración de Carmen es la de alejarse de todo cuanto se ha convertido en accesorio en su vida, lo cierto es que la periodista es la mejor en su trabajo, algo que no pasará desapercibido a sus compañeros, y mucho menos a su insistente jefe:

- Tú le haces una entrevista amplia, humana, ya sabes, que resulte más entretenida. Los de Economía no saben hablar más que de economía, pero tú les preguntas otras cosas, sus hobbies... Creo que le encantan las verduras, vamos, que tiene una huerta o algo así...
- Mira Fernando, yo estoy pensando en tomarme un año sabático. O mejor aún, en dejarlo todo, ¿comprendes? Es que ya no sé si me interesa este trabajo. Antonio me dejó los asuntos muy en orden, tengo una pensión espléndida y estoy hasta el gorro de trabajar.

- Tú no puedes dejar tu profesión, Carmen, te morirías. Al revés, deberías trabajar en algo nuevo. Y sé que la Cultura no da para mucho, ¿por qué no te pasas a Economía?
- ¡Qué horror! ¿Me nombrarías jefe de Economía?
- Qué más quisiera yo si pudiera.
- Tú puedes nombrar a quien quieras cuando quieras.
- Pásate a Economía y dentro de tres meses hablamos. Si le haces una entrevista brillante al tipo ese, me das un elemento de peso para hacer presión a tu favor.
- Mira, yo la entrevista te la hago, pero no necesito que hagas ninguna presión a mi favor.
- La verdad es que me gustas, me has gustado un montón desde que te conozco, tú lo sabes. Me gusta tu pelo, tienes un pelo maravilloso... ¿No dices nada?
- No se me ocurre nada que decir.
- Oye mira, date un respiro, vive la vida, al fin y al cabo, mira lo que le pasó al pobre Antonio. Hay que disfrutar la vida porque en un momento ¡pam! Y se acabó. Y tú y yo podemos dar mucha guerra.

En vista del acoso constante al que es sometida, Carmen no solo decidirá cambiar de casa, sino también de vida. Con su estrenada condición de viuda y de abuela, hará caso omiso de la presión social y de los convencionalismos, demostrando que es una periodista autónoma y algo más, una mujer independiente que decide qué hacer y cuándo hacerlo.

4.10. La falta de profesionalismo en las ondas: *Agujeros en el cielo*

Dirección y guion: Pedro Mari Santos. País: España. Año: 2003. Reparto: Ander Lipus (Pablo), Itziar Ituño (Elena), Montse Zabalza (Marta), Aiora Sedano (Leire), Alfonso Torregrosa (Koldo), Víctor Palacio (Íñigo), Alberto San Juan (Óscar), Melani Olivares (Eva), Edurne Azuara (Virginia), Saturnino García (Jefe de radio), Leire Zuazua (Olga). Producción: Pedro Mari Santos. Música: Fernando Velázquez. Fotografía: Enrique Urdániz. Montaje: Susana Cabanas. Dirección artística: María Vidarte. Vestuario: Juan Pablo Álvarez. Estreno en España: 9 Enero 2004. Duración: 84 minutos.

En 2004 el cineasta bilbaíno Pedro Mari Santos presentó su *opera prima*, *Agujeros en el cielo*, tras una larga carrera como cortometrajista. Esta película desigual protagonizada por Ander Lipus, narra la historia de un locutor de radio que, sin proponérselo:

Es inducido por una compañera de trabajo para poner dinero con el fin de que unos matones den una paliza a uno de los trepas de la empresa. A los matones se les va la mano y la paliza termina en muerte. Pablo decide dejarlo todo y abandona su puesto de trabajo refugiándose en una emisora de radio local en la ciudad que le vio nacer. Allí se reencuentra con Marta, la chica de la que siempre estuvo enamorado, y con una serie de personajes entre los que se establecerá un juego de relaciones, deseos, juegos y complicidades²⁹.

En su radio local, convencerá al director de la emisora (Ramón Barea), para que le acepte pese a su experiencia y su alto currículum, y así poder dirigir

29. "El director Pedro Mari Santos presenta en Bilbao su primer filme, 'Agujeros en el cielo'". En: *El País*, 19 de enero de 2004, http://elpais.com/diario/2004/01/19/pais-vasco/1074544812_850215.html. Recuperado en junio de 2013.

un programa de confesiones nocturno en el que la intimidad y la buena música den un toque lírico a la noche:

- Prefiero mil veces la radio de noche que la bicicleta por el día.
- La armonía de la radio nocturna...
- Pues sí, una canción y el silencio de la noche. Quién necesita ejercicio físico para eliminar tensiones. Bueno, están los oyentes y sus pesadillas. Los que lloran de soledad o los que añoran la soledad y no la encuentran.

A esta argumentación, el locutor añadirá su declaración de intenciones resumida en libertad absoluta:

Yo en mi programa dejo hablar a todo el mundo, sin condiciones previas. Mi intención era hacer un programa de compañía, sin conversaciones profundas, pero no sé, si la gente prefiere desahogarse en antena, yo no puedo hacer nada, además, me parece lógico; la madrugada es el territorio ideal para hablar de frustraciones y de deseos no cumplidos. La gente busca solucionar sus problemas y yo me limito a escuchar.

Así le narra a la hija de su ex novia (una menor de edad a quien, por cierto, no duda en besar), qué aspectos son los que le engatusan de la radio, cómo se deleita con la labor informativa radiofónica y cómo disfruta teniendo independencia integral para acometer su programa de la manera que entiende oportuna. Tal es la libertad de la que goza, que en cierta ocasión decide mantener relaciones íntimas con su actual pareja en antena, lo que supone, a escala local, un sonado revuelo. Por ese motivo precisamente, es invitado a explicar su “hazaña” en un programa radiofónico:

- No te voy a preguntar si esa exhibición amorosa fue ficción o realidad, pero ¿formaba parte de alguna estrategia premeditada para captar oyentes o fue más bien fruto de la improvisación?
- Pues no, creo que fue más bien lo segundo, fue algo totalmente inesperado y tuvimos bloqueadas las líneas telefónicas durante varias horas.
- Algo interesante en un programa de madrugada. Estamos hablando de una franja horaria que ha triplicado su audiencia en las últimas semanas. La clave del éxito ¿se debe a ese punto inmoral que tiene tu programa, e incluso corruptor?
- En todo caso, no es algo premeditado. Si un programa es inmoral o corruptor como tú dices, desde luego tiene muchos boletos para tener éxito en un medio de comunicación de hoy en día. Pero no es algo que me haya planteado. Primero mis intereses eran mucho más modestos, yo pretendía escuchar buena música y tener una vía abierta a la participación de los oyentes.

A pesar del tono autolaudatorio de Pablo, lo más fascinante de toda la película a efectos de nuestra investigación, será un personal ajuste de cuentas que realiza la periodista que entrevista a Pablo, con respecto a los locutores de radio y su libertad de acción:

Cuando alguien está delante de un micrófono, aunque sea de madrugada, debe ser consciente de lo que dice. Tiene una responsabilidad, no vale todo. Bastante tenemos con la colección de histéricos que curran en los medios como para tener que soportar también a los niños rebeldes con su pataleo, sus cartas de mala vida y sus polvos en antena. Hay personas que sufren de verdad y no se miran tanto al ombligo, y ésas sí que merecen un respeto.

En vista de lo argüido, concluye el filme, aunque parezcan amparados por la protección irreal que les ofrece su puesto solitario en una recóndita emisora, todos los periodistas, sean redactores, presentadores o locutores, tienen la obligación y el deber de cumplir los preceptos de la diligencia profesional, preceptos que el cine realizado por cineastas vascos muestra de manera elocuente y palmaria.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de la presente investigación, hemos certificado cómo el periodismo se ha convertido en una profesión heterogéneamente retratada en la obra cinematográfica de los directores de Euskadi. A lo largo de las décadas, los cineastas han incidido en la importancia de la labor periodística mostrando la praxis profesional desde una perspectiva amplia, vinculando su actividad profesional con el marco sociopolítico y variando su enfoque conforme la situación contextual iba encontrando una nueva configuración. Desde la comedia, el drama o el *thriller*, los cineastas de Euskadi se han valido de cualquier recurso cinematográfico para llevar a cabo su personal retrato del trasunto periodístico.

Así como hemos comprobado que el periodismo es una profesión susceptible de ser representada a través del cine, igualmente hemos ratificado que ese retrato no responde a criterios unitarios, sino que contiene un amplio abanico de formatos, ámbitos profesionales, tipología mediática y etapas históricas. Con más de una cincuentena de títulos en menos de una centuria, la cinematografía realizada por cineastas vascos resulta una de las más prolíficas en materia periodística de ámbito internacional. La frecuente presencia de la profesión periodística en el campo cinematográfico, también viene acompañada por una diversidad del enfoque del retrato, una diversidad inusual que da lugar a una plétora de títulos que comparten el rol protagónico del periodismo dentro de sus tramas. Formato tradicional o digital; producciones modestas o grandes títulos, todas ellas tienen en común la importancia concedida a la profesión periodística, y la carencia de principios éticos de la que hacen gala los reporteros representados. Para comprobarlo, hemos elaborado un elenco de los títulos que mejor representan distintos dilemas éticos de la práctica periodística, con obras que abarcan a realizadores como Álex de la Iglesia, Enrique Urbizu, Juan Ortuoste, Álvaro García-Capelo, Pedro Mari Santos, Iñaki Aizpuru, Santiago Lorenzo, José Antonio Zorrilla o Patxi Barco, quienes nos han mostrado un fresco personal y heterogéneo del retrato del periodista en el cine.

Todo un recital de imagen y ética periodística desde el punto de vista cinematográfico, que demuestra el interés de los cineastas de Euskadi en retratar la actividad informativa, eso sí, de una manera particular, innovadora y específica.