

PERIODISMO Y VERDAD  
(A PROPÓSITO DE LOS IMAGINARIOS DE HOLLYWOOD  
SOBRE LOS PRODUCTORES DE NOTICIAS)

*Luis Ricardo Sandoval*  
*Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco (Argentina)*  
[sandoval@nombrefalso.com.ar](mailto:sandoval@nombrefalso.com.ar)

## Resumen

El periodismo moderno posee como una de sus premisas implícitas la posibilidad de acceso directo a la realidad y a los hechos. Esto supone una relación de tensión entre los dispositivos profesionales de producción de información y su objeto declamado: la verdad.

A lo largo de su historia, el cine de Hollywood ha tomado a periodismo y medios como tema en unas cuantas oportunidades. En este artículo se utilizan tres de estos films ("Todos los hombres del presidente", "Bajo fuego" y "Mentiras que matan") para realizar una reflexión acerca de las representaciones sociales de esa tensión constitutiva de los medios informativos, en el contexto de sociedades crecientemente mediatizadas.

## 1. Introducción

Hollywood ha tomado a los medios de comunicación como tema en varias de sus producciones, al menos desde *Primera plana* ("The Front Page"), de 1931 (película basada en una exitosa obra de Broadway que tuvo una remake no muy lograda a manos de Billy Wilder en 1974). De hecho, en un breve recorrido por esa filmografía debemos destacar especialmente el lugar de *El ciudadano* ("Citizen Kane", Orson Welles, 1941) ya que, sin ser específicamente un film cuya temática central quede limitada a los medios de comunicación, resulta ser la biografía apócrifa de William Randolph Hearst, uno de los fundadores del periodismo moderno. *El ciudadano* ha sido seleccionada por la crítica especializada, en varias oportunidades, como la mejor película de la historia, pero –por supuesto– este nivel de calidad no es compartido por la totalidad de los films que han abordado el tema que nos interesa, conjunto en donde conviven dramas críticos sobre el lugar de los medios en las sociedades contemporáneas, con comedias livianas "ambientadas" en redacciones y pisos de televisión.

Más allá de las mencionadas en el párrafo precedente y de alguna otra excepción (como *I cover the waterfront*, de James Cruze, 1933), es a partir de la década de los 70 cuando los films sobre periodistas y medios de comunicación se vuelven relativamente comunes. Un grupo de estas películas, mayormente comedias, es el que reúne a aquellas en donde redacciones y sets televisivos son el espacio de desarrollo de la trama: *Noticias de las once* ("News at eleven", Mike Robe, 1986), *El diario* ("The paper", Ron Howard, 1994), *Algo muy personal* ("Up close & personal", Jon Avenet, 1996), la más reciente *En buena compañía* ("In good company", Chris y Paul Weitz, 2004) y la que tal vez sea la más destacable del conjunto: *Detrás de las noticias* ("Broadcast news", James Brooks, 1987).

Un segundo grupo que puede distinguirse es el de aquellas películas que vinculan el ejercicio del periodismo con los intereses políticos y económicos. Por supuesto, el paradigma aquí es *Todos los hombres del presidente* ("All the president's men", Alan Pakula, 1976), film sobre el que nos detendremos en este trabajo. También deben mencionarse *The China syndrome* (James Bridges, 1979), *Quiz show* (Robert Redford, 1994) y *El informante* ("The insider", Michael Mann, 1999). En un registro un tanto diferente, integra también este grupo *Mentiras que matan* ("Wag the dog", Barry Levinson, 1997). Un subgrupo aquí es el que trata del ejercicio del periodismo en tiempos de guerra, temática que ha sido abordada tanto en *Bajo fuego* ("Under fire", Roger Spottiswoode, 1983) como en *Buenos días, Vietnam* ("Good morning, Vietnam", Barry Levinson, 1987).

Por otra parte, ciertas películas se centran en la crítica a los excesos a los que conduce la espectacularización de la información. En este grupo se cuentan las muy polémicas *Network* (Sydney Lumet, 1976) y *La radio ataca* ("Talk radio", Oliver Stone, 1988), la más reciente y bastante menos interesante *15 minutos* (John Herzfeld, 2001) y la que posiblemente sea la mejor película filmada sobre el periodismo: *Absence of malice* (Sydney Pollack, 1981). En cierto sentido, formaría parte de este grupo también *The Truman show* (Peter Weir, 1998), mientras que, fuera de la clasificación aunque de mención necesaria, se encuentra la muy bella *Días de radio* ("Radio days", Woody Allen, 1987).

"¿Qué se puede hacer, si no es mirar películas?", se preguntaba en una canción Charly García, a mediados de los años setenta. Sin llegar a ese extremo, mirar algunos films resulta un ejercicio más que interesante para adentrarse en el imaginario que una industria de la comunicación (el cine) ha venido construyendo sobre otras (periódicos, radio, televisión), imaginario que puede considerarse un emergente de las cambiantes condiciones que han venido adquiriendo, en las sociedades contemporáneas, los medios de comunicación y, con ellos, los profesionales de la producción y tratamiento de bienes simbólicos.

Indagar en estos imaginarios, apoyarnos en ellos, utilizarlos como palanca o tal vez como excusa, nos permitirá, en este artículo, analizar la mirada social -en donde coexisten admiración, prejuicio, miedo- sobre periodismo y medios de comunicación en sociedades crecientemente mediatizadas. Entre las múltiples aristas que presenta esta perspectiva, nos detendremos en las complejas relaciones que se tejen entre periodismo y verdad, para lo cual “miraremos” tres de los filmes mencionados.

## 2. **Todos los hombres del presidente**, o sobre la transparencia de la verdad

*Todos los hombres del presidente* (Alan Pakula, 1976) es un film basado en una historia verídica y por lo demás muy conocida: la investigación que el diario *The Washington Post* realizó sobre los entretelones del Watergate, el escándalo político que terminaría provocando la dimisión del presidente de Estados Unidos, Richard Nixon.

La película se basa en el libro escrito por los periodistas encargados de la investigación: Bob Woodward y Carl Bernstein, interpretados por Robert Redford y Dustin Hoffman, respectivamente. De hecho, como veremos, el film retrata, justamente, la versión que ambos periodistas dan del Watergate, versión que puede considerarse parcial o limitada. La película empieza con un Woodward que es un periodista bastante novato, arribado no hace mucho a Washington y abocado a asuntos locales de menor trascendencia. En esa condición, es enviado, en junio de 1972, a realizar un informe sobre un supuesto robo en el cuartel del Partido Demócrata, ubicado justamente en el edificio Watergate. Cinco personas habían sido encontradas en una actitud sospechosa y sin autorización, durante la noche anterior. En la audiencia, Woodward se da cuenta de que los individuos aprehendidos no responden al perfil de ladrones. Están bien vestidos, tienen dinero en sus billeteras, cuatro de ellos son cubanos, en más de un caso declaran como profesión “anticomunistas” y uno de ellos alega haber sido asesor de la CIA.

La intuición lleva a Woodward a sospechar que se trata de algo muy distinto a un simple robo. Vuelto a la redacción, y reunido con sus colegas, ya empiezan a hablar de la posibilidad de que se trate de una operación de escucha ilegal. En este grupo está incluido Bernstein, un reportero también joven pero de mayor experiencia, formado en la escuela empírica de la redacción, que se entusiasma con la posibilidad de una investigación trascendente. Ambos son asignados a seguir el caso.

A lo largo de su investigación, Woodward y Bernstein enfrentarán dos tipos de problemas distintos: los relacionados con la comprensión de una madeja de hechos y relaciones muy compleja, que además se desarrollan de manera oculta y clandestina, y los derivados de la necesidad de aportar pruebas acerca de sus descubrimientos. A medida que avanza el film, este último tipo de problemas se vuelve cada vez más crucial: ante una especulación de Bernstein, su jefe le recriminará “No me interesa lo que creas, sólo lo que sepas”. No se trata de la escritura de un artículo de opinión, no resultan aptas las conjeturas: se debe probar que cada afirmación encierra un *hecho*, se trata de información *objetiva* acerca de los hechos. El periodismo moderno no abreva en la idea de que el mundo es una construcción significativa, o que la verdad es relativa a un determinado sistema de categorías [1]. Antes bien, supone que los hechos son independientes de sus percepciones, que son alcanzables por las personas y que los medios pueden limitarse a la *transmisión* de una realidad objetiva. Más allá de que los periodistas más lúcidos no sostengan de manera tajante estas afirmaciones, lo cierto es que su actuación las tiene como premisas implícitas. Los procedimientos por los cuales se construye y señala a la información periodística como “objetiva” son denominados por Gaye Tuchman (1983) *trama de la facticidad*. Los periodistas entienden que su trabajo consiste en presentar “hechos” y cuando alguno de los hechos presentados (justamente aquellos que constituyen la *noticia*) no es parte del conocimiento compartido por el público, debe ser acompañado de una verificación que atestigüe su veracidad. Sin embargo, en muchos casos, los datos que verificarían el hecho no están al alcance del periodista, o no lo están a tiempo para la hora de cierre. ¿Cómo hacer entonces para verificarlo? Pues a partir de las *fuentes*: si una fuente autorizada lo afirma, se considera un hecho verificado. Si la afirmación es en algún sentido riesgosa para la credibilidad del medio, entonces se deslindan responsabilidades: la redacción se llena de potenciales y se utilizan las comillas para atribuir claramente que el dicho no es sostenido por el periodista, sino por la fuente. Por otro lado, la afirmación de una fuente es considerada en sí un hecho: el relato periodístico no versará entonces sobre el hecho afirmado por la fuente, sino sobre el hecho de que la fuente lo haya afirmado.

Pero volvamos a nuestros periodistas. A medida que avanzan en su investigación, encuentran algunas personas (especialmente funcionarios gubernamentales de diverso nivel) proclives a brindarles cierta información, pero de manera reservada. Esta es una de las razones que hacen que las notas que van publicando resulten algo atípicas y, a juicio del jefe de la sección de Internacionales del *Washington Post*, “peligrosas”, se entiende que para la verosimilitud del diario. Son interesantes las críticas que realiza, ya que repasa una suerte de decálogo periodístico: fuentes sin nombre (en oposición a fuentes identificadas, que permiten desplazar el costo del error desde el medio a la fuente), desmentidos de la Casa Blanca (las afirmaciones de la autoridad gubernamental no requieren de mayor verificación, los que se oponen a ella necesitan verificarse escrupulosamente [2]), indiferencia del resto de los grandes diarios (ya que un criterio de noticiabilidad, es decir de asignación de valor noticioso a un hecho es, justamente, la contrastación de las propias expectativas con las de la competencia [3]) y la ausencia de motivos de la

Casa Blanca y el Partido Republicano para embarcarse en una aventura así (los hechos sugeridos por la investigación “no tienen sentido”, en cuanto se oponen al cúmulo de experiencias organizativas anteriores, el que constituye un acervo de sentido común periodístico [4]).

Sea como sea, Woodward y Bernstein necesitan imperiosamente “pruebas”, y en su búsqueda demostrarán una perseverancia y una tenacidad inagotables: revisan la totalidad de fichas de pedidos de libros de la Biblioteca del Congreso de un año, acuden a los domicilios de cada uno de los integrantes del personal del “Comité para la Reección Presidencial”, obteniendo en casi todos los casos negativas y portazos, etc. Su veterano jefe de sección tiene una explicación para ese entusiasmo, una explicación que abreva del imaginario mítico de la profesión: le dice a su colega “Mirá, están locos por la noticia... Howard, ¿están hambrientos! ¿Vos te acordás cuando estabas hambriento?”. De cualquier manera, la localización de pruebas resulta dificultosa, y en más de una caso simplemente imposible. “¿Por qué sos tan resistente?”, increpa Bernstein ante el rechazo de su compañero a una de sus habituales especulaciones. “Porque no hay hechos suficientes”, es la seca respuesta de Woodward.

En los meses que siguen a la aprehensión de los “ladrones” del Watergate, los dos periodistas del *Washington Post* seguirán escrupulosamente la “regla de las dos fuentes”: una afirmación será considerada un hecho sólo si es confirmada por dos fuentes independientes (nótese que de ninguna manera esta regla permite la dilucidación de un hecho, sino que tan sólo establece un mecanismo convencional, aceptado en el ámbito de la profesión periodística, para la “determinación” de los mismos). Incluso, cuando la trama alcanza al jefe de Personal de la Casa Blanca, Robert Haldeman, Ben Bradlee, editor del *Post*, reclama una tercer fuente que confirme la versión. Por otra parte, tanto Woodward como Bernstein tienen fuentes personales secretas (en el primer caso el famoso “Garganta Profunda”), evidenciando que parte de la dotación de herramientas profesionales de un periodista es justamente el cultivo de este tipo de relaciones.

La película llega a su término en enero de 1973, en la sala de redacción del *Post*: mientras un televisor transmite la ceremonia de asunción como presidente reelecto de Richard Nixon (había ganado de manera aplastante las elecciones en noviembre de 1972), unos ensimismados Woodward y Bernstein siguen concentrados en sus máquinas de escribir. Nixon jura defender la Constitución; la prensa, pacientemente, está acumulando las evidencias que demuestran lo contrario. En una especie de apéndice, una teletipo va informando sintéticamente del avance posterior de los acontecimientos, hasta la renuncia de Nixon, el 8 de agosto de 1974, y la asunción como presidente de Gerald Ford.

Resulta significativo que el film termine al momento de la reelección de Nixon, ya que en los meses subsiguientes, el Watergate pasó de ser un tema marginal a constituirse en el mayor escándalo político de la historia contemporánea de Estados Unidos. En marzo de 1973 se leyó la sentencia en el caso de los “ladrones” del edificio Watergate, con condenas para siete personas (los cinco apresados en el edificio más otros dos), pero uno de los acusados logró inmunidad mediante una carta en la que denunciaba presiones políticas. El Senado designó un comité de investigación, presidido por el senador Sam Ervin, y el caso alcanzó verdadera magnitud pública. En mayo, el testimonio ante este comité de un antiguo asesor de la Casa Blanca implicó al mismo Richard Nixon en el encubrimiento. En julio, un ayudante del jefe del personal de la sede gubernamental reveló lo que se convertiría en el centro del escándalo: Nixon había dispuesto un sistema de grabación e interceptación telefónica en la misma Casa Blanca. La pelea por la publicidad del contenido de las cintas se convirtió en el eje de la cuestión en los meses siguientes y, en octubre de 1973, Nixon –ante la posibilidad cierta de que el Congreso inicie el proceso para su recusación- entregó algunas de ellas. La publicidad de las cintas debilitó de manera pronunciada su posición y cuando, en agosto de 1974, se conoció una de las cintas en la que se escuchaba a Nixon y Haldeman discutiendo acerca de cómo minimizar la investigación del FBI sobre el allanamiento del Watergate, su continuidad como presidente se volvió imposible y debió renunciar.

Como se ve, el Watergate recién había empezado cuando el film finaliza. La razón de ello es que la película busca explícitamente destacar el rol de la prensa independiente en el control de los desvíos gubernamentales, rol al que debe su caracterización como “Cuarto Poder”. En el momento culminante del film, Ben Bradlee afirma con tono épico sobre la investigación: “Nada está en juego aquí, excepto la Primera Enmienda, la libertad de prensa y, tal vez, el futuro de este país”.

No hay aquí espacio para la opacidad. El trabajo del periodista es desentrañar la verdad, verdad ocultada por intereses poderosos e ilegítimos. Verdad, justicia, ética, se corresponden entre sí y no existen conflictos entre uno y otro. El motor del periodista es, justamente, ese ánimo por descubrir la verdad, y la relación que establece con los hechos es transparente.

### 3. *Bajo Fuego*, o sobre la suspensión ética de la verdad

Si *Todos los hombres del presidente* es un docu-drama y reclama para sí veracidad sobre cada uno de sus componentes, *Bajo fuego* (Roger Spottiswoode, 1983) se encuadra mejor como una ficción histórica: su ambientación general es veraz, sus protagonistas y lo que les acaece, ficticio. El film está ambientado en Nicaragua, en los meses finales de la lucha popular del Frente Sandinista de Liberación Nacional contra la dictadura de Anastasio Somoza. Sus protagonistas son un grupo de

corresponsales de guerra norteamericanos, una suerte de club de viajeros bastante exclusivo y glamoroso, aunque de alto riesgo: combates durante el día, fiestas en hoteles lujosos por la noche.

La película comienza, de hecho, en otro conflicto: Chad, 1979. Russell Price (Nick Nolte) fotografía esta guerra que, de acuerdo con el relato que hace Claire Stryder (Joanna Cassidy), también corresponsal, es “incomprensible”. Price es un tipo más bien hosco, su actitud es distante: él no es un participante en esa lucha, sino sólo un testigo, un fantasma dedicado –de una manera ciertamente temeraria- a registrar en imágenes el combate. Es un extraño, y la única conversación que mantiene en estas escenas iniciales es con otro extraño: Oates (Ed Harris), un mercenario, alguien que tal vez conocía de una guerra anterior, alguien que posiblemente volverá a encontrar en un conflicto futuro.

La trama se traslada a Nicaragua, donde la guerra civil ha recrudecido. Allí llega Price y se encuentra con Stryder, quien lo pone al tanto de la “verdadera información”: marcas de cerveza, restaurantes y chismes, diciéndole como conclusión: “Te va a encantar esta guerra. Hay buenos, malos y mariscos baratos”.

Mantener la distancia, no involucrarse, parece ser la guía de acción de estos personajes. Mientras otros se juegan sus vidas por lo que creen, o en la defensa de sus intereses, los periodistas sólo observan. De hecho, el profesionalismo del periodismo está construido sobre esta frialdad, sobre esta estrategia de no implicación: no participar en la acción, no realizar juicios de valor ni apreciaciones. Son otros los que actúan, el profesional de la información se limita a registrar la acción. Al clasificar los roles posibles en una interacción, Erving Goffman suma a actores, público y extraños un conjunto de roles particulares a los que denomina “roles discrepantes”. No considera aquí a los periodistas, aunque éstos pueden considerarse un subgrupo de los “individuos no existentes como personas”:

quienes desempeñan este rol están presentes durante la interacción, pero en ciertos sentidos no asumen ni el rol de actuante ni el de auditorio, y tampoco pretenden ser (a la inversa de los delatores, los falsos espectadores y los soplones) lo que no son (Goffman, 1981, p. 162).

Sin embargo, a diferencia de los sirvientes (el caso más característico de individuos no existentes como personas), los periodistas no están obligados a la discreción, por lo que los actores tendrán cuidado de controlar sus actuaciones en su presencia, excepto en los casos en que pueden apelar al *off the record*, reclamando del periodista que se convierta en una suerte de confidente. De cualquier manera, en el transcurso de la actuación (por ejemplo, en un acto o mitin) periodistas, y especialmente fotógrafos y camarógrafos, merodearán entre el público o en sectores próximos a los escenarios realizando su trabajo, sin ser considerados por actores y espectadores que, a decir verdad, se abocarán al desempeño de sus roles como si no existieran.

Un rol específico en la interacción, entonces. Un rol discrepante, que conlleva rutinas específicas, posiciones distinguibles y expectativas puntuales. En sus primeras incursiones por Nicaragua, Price ve a un guerrillero que corre por una calle. Desde su lugar, observa claramente cómo un grupo de soldados de la Guardia Nacional se encuentra emboscado en una esquina, hacia donde se dirige directamente el guerrillero. Price no dice nada, simplemente se apresta a sacar las fotografías de la muerte del miliciano, cosa que hace impasible. En esa muerte, que para él resultaba perfectamente previsible, Price no ve la tragedia, sino sólo la posibilidad de una foto extraordinaria. Su ética profesional obliga a la no participación; de hecho, ante la pregunta que le dirige un sacerdote [5] (“¿De qué lado estás?”), él responde: “De ninguno, soy periodista”.

Sin embargo, a medida que avanzan la película y la guerra, la posición equidistante, ausente, de Price se va volviendo imposible. Si había atravesado otros conflictos sin involucrarse, aquí empieza a sentirse identificado con uno de los bandos en lucha. El contraste es brutal: los guerrilleros son sencillos, transparentes e idealistas; los hombres de la dictadura crueles, traicioneros y egoístas: “Creo que estamos cambiando”, le dice Price a Stryder, promediando el film.

Llegamos así al momento crucial de la película. Price y Stryder son llevados por los sandinistas a un campamento, para entrevistar a Rafael, su líder. Cuando llegan les informan que éste ha muerto, y eso implica un retroceso para la Revolución en su momento culminante: Estados Unidos enviará más armas para la dictadura, la guerra continuará, más personas morirán. Los sandinistas piden que Price tome una fotografía que muestre con vida a Rafael. Price inicialmente se niega: “Soy periodista, yo no trabajo así”, dice. El fotógrafo se encuentra frente a un dilema: o se ciñe a la verdad de los hechos (y se niega a sacar la foto trucada) o aporta a la causa de quienes cree justos (pero entonces se involucra y desdeña la veracidad). La opción, parece, se da entre verdad y justicia. Price se toma unas horas antes de dar una respuesta. Resulta claro que ese tiempo no es necesario para tomar la decisión, sino para asumir que ésta ya ha sido tomada; que de hecho los sandinistas saben que ya la ha tomado y por eso lo han ido a buscar. En esas horas toma fotos del campamento: chicos jugando, viejos conversando, mujeres cocinando; la vida simple del pueblo, con el que él ya se ha comprometido. Luego pasa a la acción: saca la foto, se involucra, ayuda al éxito de la revolución [6].

Hace algunos años, Slavoj Žižek señaló que *Bajo fuego* es un ejemplo de la operación de suspensión del espacio neutral de la Ley, operación que reivindicaba como valor necesario para la recuperación de una política de izquierda:

En oposición al centro liberal que se presenta a sí mismo como neutral y postideológico, respetuoso de la vigencia de la Ley, debemos reafirmar el antiguo tópico izquierdista acerca de la necesidad de suspender el espacio neutral de la Ley (Žizek, 1998, p. 182).

Pero tal vez Žizek no ha subrayado suficientemente que la decisión de Price no implica solamente una opción política, sino también –y me parece que principalmente– una desarticulación del dispositivo de construcción del periodismo como profesión. Si para Žizek se trata de proponer la suspensión política de la ética, en el contexto de nuestro análisis Price procede a la *suspensión ética de la verdad*.

Así y todo, esta suspensión es momentánea, y el film da dos ejemplos de ello. Price, por supuesto, toma muchas fotografías. Pero dos de ellas resultan decisivas: la primera es la que revive a Rafael, la segunda la saca después y es la del periodista Alex Grazier (Gene Hackmann) asesinado a sangre fría por la Guardia Nacional [7]. Aquí se reconcilian verdad y justicia: la fotografía del asesinato de Grazier es una herramienta política, pero lo es a partir de su encuadramiento en el dispositivo periodístico: es la denuncia de una verdad que el poder (en este caso la dictadura somozista y sus aliados norteamericanos) trata de ocultar. De hecho, el asesinato de Grazier está acompañado por una serie de escenas en las que Price se enfrenta a la brutalidad del régimen: asesinatos, ejecuciones, corrupción. Si el momento culminante ha sido al promediar el film, pareciera que la narración necesita justificar la decisión de Price a partir de una sumatoria de elementos posteriores.

El segundo ejemplo de la brevedad de la suspensión de Price es la escena final. Es el día del triunfo de la Revolución, Price y Stryder contemplan la multitud que festeja en la plaza. Pero lo hacen sólo brevemente: toman un taxi que los llevará a otra guerra, a otra nota periodística. Mientras dan una última mirada, Stryder pregunta “¿Te parece que nos hemos implicado demasiado?”, a lo que Price contesta “Volvería a hacerlo”.

#### 4. *Mentiras que matan*, o sobre la opacidad del poder

Un docu-drama en el primer caso, una ficción histórica en el segundo; el tercer ejemplo que hemos escogido implica un cambio de género: estamos ahora en el ámbito del grotesco, elección genérica necesaria, imprescindible tal vez, para el enfoque de *Mentiras que matan* [8] (Barry Levinson, 1997).

El presidente de Estados Unidos ha cometido un desliz. Faltando once días para el comicio en el que las encuestas lo dan como ganador para un nuevo período, una “niña luciérnaga” lo denuncia por abuso sexual en el Despacho Oval. Conrad Brean (Robert De Niro) es convocado para solucionar el problema: él es el “reparador”. Winifred Ames (Anne Heche), una joven asesora de la Casa Blanca, será su interlocutora y auxiliar en la tarea, y recibe su primera lección instantes después de conocer a Brean. Enterado este último de la situación, Ames le pregunta “¿No le importa si es verdad?”, a lo que Brean responde “¿Qué importa si es verdad?”. No se tratará entonces de desentrañar la verdad, sino de “operar” en la superficie discursiva de lo verosímil, en la misma tradición en la que se inscribieran nombres como el del general J.V. Charteris [9].

El escándalo en ciernes es de una magnitud tal que sólo puede opacarse con una acción de gran escala, movilizadora de las emociones más profundas. Brean, conocedor de estas lides, sabe que el único tema con el que tiene alguna oportunidad de éxito en desviar la atención es una guerra. Aunque, en realidad, como le explica a su discípula: “Una guerra no, sólo la apariencia de una guerra”. Convocará para ello a Stanley Motss (Dustin Hoffman), un experimentado productor de films de Hollywood. Juntos darán forma a un inexistente conflicto bélico con un país escogido por el desconocimiento que reina sobre él (Albania) y a las sucesivas etapas del mismo: los rumores sobre la existencia de terroristas con poder nuclear y la inminencia del conflicto, la filmación apócrifa de una joven víctima de los terroristas, la movilización de un cuerpo de élite, el rescate del héroe que ha quedado tras las líneas enemigas, etc. Finalmente, el objetivo es alcanzado, aunque no sin marchas y contramarchas, ya que el campo donde se desarrolla la actuación es un campo en donde otros actores (el candidato opositor, los organismos gubernamentales, la CIA) también intervienen: el abuso sexual de la niña es opacado y el presidente termina siendo reelegido de una manera contundente.

Sin la profundidad de los otros dos films que analizamos, o al menos sin su seriedad, el tono de *Mentiras que matan* es el de una comedia negra, en donde las aventuras de sus personajes resultan inverosímiles, aunque dejan en el espectador la sospecha acerca de si –con protagonistas menos simpáticos y situaciones tal vez no tan rebuscadas– no se estará contemplando una imagen de la verdadera trastienda del poder.

Pero ¿dónde están en esta película los periodistas, que de ellos trata este ensayo? El cambio de perspectiva respecto a la relación entre periodismo y verdad implica un cambio de enfoque: los protagonistas (Brean, Motss, Ames) no son personajes visibles, sino actores en las sombras. Los periodistas no son aquí los protagonistas, pero son un complemento imprescindible. Veamos sólo un ejemplo de ello. Apenas iniciada la “crisis”, Brean dispone una serie de indicios: envía a un general de la Fuerza Aérea a la ciudad sede de Boeing, reúne un comité interministerial de asuntos albanos, moviliza un cuerpo del ejército, y esparce

rumores sobre cada uno de estos aspectos. Al día siguiente, al momento en que tiene lugar la conferencia de prensa que ofrece un funcionario de la Casa Blanca y que supuestamente se centrará en el escándalo por abuso sexual, los periodistas ya han oído los rumores e incluso han podido verificarlos. La conferencia de prensa tiene un giro inesperado, y los periodistas realizan una serie de preguntas: “¿Qué tienen de cierto los rumores acerca de la situación en Albania, ya que el Departamento de Estado ha establecido una Fuerza especial sobre este país?”, “¿El viaje del general Scott a Seattle se debe al Bombardero B-3?”, “¿En Albania tenemos un levantamiento musulmán antinorteamericano?”. Las negativas del funcionario sólo hacen crecer las especulaciones, que es justamente el objetivo del “reparador”. Mientras mira la conferencia de prensa por televisión, Brean comenta ante las preguntas de los periodistas: “Ya están entendiendo. Así se hace. He ahí un poco de ayuda”. No se trata simplemente de que los periodistas hayan sido sobornados para desviar el foco de atención, sino que el conocimiento de la lógica del proceso de producción de noticias y de la cultura profesional de los mismos, junto al acceso a los recursos necesarios, vuelve posible el logro de sutiles formas de manipulación de los medios, que se traducirán luego en la creación de un escenario público favorable a los propios intereses.

En lo que queda del film, y de manera similar a la comentada, los aparatos profesionales de producción de noticias serán llevados a informar acerca de cuestiones funcionales a los objetivos de Brean y sus compañeros, sin alcanzar nunca a ser concientes de ello. Luego de pasar una noticia fabricada en estudio que simula ser la filmación de una niña albanesa huyendo de terroristas, el conductor televisivo comenta: “Rara vez se ha visto una imagen más conmovedora de la humanidad”.

Esta película nos puede ser de utilidad para repensar algunas de las teorías sobre los efectos de los medios de comunicación. A comienzos de la década de los 70 Maxwell McCombs y E. Shaw postularon la que denominaron *teoría de agenda-setting*, que tuvo un notable éxito en el ámbito de la investigación sobre medios de comunicación. Dicho brevemente, este modelo establece que los medios informativos tienen la capacidad de establecer el temario de discusión de los asuntos públicos en una sociedad moderna. La selección y ordenamiento de temas que realizan los medios es asumida por sus públicos, que tienden a incluir en sus conocimientos de la vida pública aquellos temas presentes en los medios, dotándolos de una importancia similar a la que éstos le adjudican. Dicho esto en los términos de la fórmula que popularizara Cohen, la prensa “puede no conseguir la mayor parte del tiempo decir a la gente lo que debe pensar, [pero] es sorprendentemente capaz de decir a los propios lectores en torno a qué temas deben pensar algo” (cit. por Wolf, 1987, p. 163). Las investigaciones empíricas que se realizaron a partir del modelo de *agenda-setting* arribaron a conclusiones que validaban estos supuestos, especialmente para el caso de los temas considerados de importancia durante las campañas políticas.

En trabajos posteriores, McCombs y otros investigadores de la corriente han matizado la propuesta inicial de varias maneras. Una de éstas, de interés para nuestra argumentación, es la interrogación acerca de los mecanismos y actores que fijan la agenda, no ya del público, sino de los medios. McCombs (1996) ha sugerido que algunos personajes públicos -y para el caso de Estados Unidos, especialmente el presidente de la Nación- tienen la capacidad (aunque no siempre) de establecer la agenda sobre ciertas problemáticas, debido a su influencia, poder y extensa cobertura mediática. También ha remarcado la dependencia que los periodistas tienen de diversas fuentes gubernamentales y organizacionales especializadas en el suministro de información para los medios (conferencias de prensa, gacetillas, informes, publicaciones, etc.).

David Weaver, otro investigador de la corriente, ha ido aún más lejos:

El conocimiento existente sobre los efectos de la canalización mediática sobre el público general así como sobre los propios ejecutivos de la política supone que los medios gozan de una considerable libertad para establecer qué temas, candidatos o rasgos personales destacar en sus informaciones diarias. Pero hablando con precisión, eso no permite representar a los medios como auténticos «establecedores de la agenda» si se diera el caso de que ellos sólo se limitaran a reproducir las prioridades y puntos de vista de poderosos proveedores informativos, como los políticos y sus estrategias de campaña (Weaver, 1997, p. 235).

Sin ánimo de abonar hipótesis de tipo conspirativo, es necesario introducir en el análisis de los sistemas informativos la acción, tanto deliberada como no, de actores que inciden, o buscan incidir, en su estructura y contenido. “En general, es cierto que mientras más alejadas en el tiempo y en el espacio estén las consecuencias de un acto del contexto original del acto, menos probable será que esas consecuencias hayan sido intencionales; pero, desde luego, esto se ve influido tanto por el alcance del saber que los actores poseen, como por el poder que son capaces de movilizar” (Giddens, 1984, p. 48). Aun cuando el resultado final de una acción permanezca en última instancia impredecible, no debería sorprendernos que actores con conocimientos suficientes acerca del funcionamiento de los medios de comunicación y acceso a recursos de gran magnitud, sean capaces de influir decisivamente en su orientación y contenido. De esta manera, es lícito preguntarse si, algunas veces, cuando parece que el perro de los medios de comunicación y el periodismo está moviendo la cola, no se tratará de un caso en que la cola mueve al perro.

## 5. The end: la verdad como construcción

Las tres películas que hemos comentado nos han brindado versiones bastante diferentes de la relación entre periodismo y verdad, versiones que han de tener alguna relación con el momento histórico en el que cada una se ha filmado. La parábola es bastante clara: si en un principio los periodistas eran los hombres fuertes, quienes en virtud de su profesión eran capaces de voltear al gobierno más poderoso del planeta esgrimiendo como su única arma la verdad, y en el punto medio nos encontramos con una elección moral, una verdadera decisión en la cual la profesionalidad no cubre acabadamente la opción éticamente legítima (pero así y todo el rol del periodista es puesto de relieve, aunque no ya como mero testigo, sino como actor), aquí en el final los periodistas se desdibujan y aparecen en su lugar los verdaderos creadores de noticias: intereses poderosos que saben cómo utilizar en su beneficio el sistema mediático, y tienen además la capacidad y los recursos para hacerlo.

La cuestión no es trivial si acordamos con Eliseo Verón en que “los medios informativos son el lugar en donde las sociedades industriales producen nuestra realidad” (Verón, 1987, p. X), es decir *nuestra verdad*. Dicha producción, como se ha apuntado, no es realizada por los medios en condiciones de ausencia de presiones y condicionamientos, sino justamente a partir de los mismos. La relación entre práctica periodística y verdad es tributaria de la conformación de la profesión al interior de la maquinaria industrial capitalista y esto es válido no sólo de un modo superficial, sino muy profundo. Analizando la génesis y desarrollo de lo que él denomina “escándalos mediáticos”, John B. Thompson ha afirmado que

la importancia de la inclinación al beneficio económico tiene menos que ver con las motivaciones profesionales de los medios que con la estructura general de las organizaciones mediáticas y las limitaciones que gravitan sobre ellas, estructura que ha contribuido a garantizar que un determinado género de noticias se haya convertido en un rasgo fundamental de la producción de periódicos (Thompson, 2001, p. 114).

Poner en discusión los componentes de esta relación y a la relación misma es un aspecto crucial de la discusión política contemporánea. Como emergentes de ese magma imaginario, las películas analizadas (y otros muchos textos culturales) pueden darnos algunos valiosos indicios para posicionamientos y acciones.

## Notas

(1) Presupuestos casi obvios, hoy, de las ciencias sociales y de la filosofía del lenguaje.

(2) Mark Fishman afirma: “los trabajadores informativos están predispuestos a considerar objetivos los relatos burocráticos, puesto que ellos mismos participan en el apoyo a un orden normativo de expertos autorizado socialmente. Los periodistas se rigen por el principio de que los funcionarios han de saber lo que tienen la obligación de saber... Concretamente, un trabajador informativo identificará la declaración de un funcionario no sólo como una afirmación, sino como un fragmento de conocimiento verosímil y creíble. Esto equivale a una división moral del trabajo: los funcionarios están en posesión de los hechos, los periodistas se limitan a recogerlos” (cit. en Chomsky y Herman, 1990, p. 51).

(3) “Puede ocurrir que una noticia sea seleccionada en cuanto se espera que los demás medios de la competencia lo hagan” (Wolf, 1987, pp. 244-245).

(4) “La experiencia organizativa del periodista le impone prejuicios en contra de las posibilidades contrarias a las expectativas preexistentes. Desde el punto de vista de un periodista, sin embargo, sus experiencias con otras organizaciones durante un período de tiempo validan sus juicios periodísticos y pueden reducirse al sentido común. Por «sentido común» el periodista entiende lo que la mayoría de los periodistas creen verdad o dan por sentado” (Tuchman, 1999, p. 211).

(5) El sacerdote es, por definición, un rol discrepante, al menos en lo que hace a los conflictos políticos (y una guerra lo es). En la película, el dato de que sea un sacerdote quien le dirige esta pregunta a Price es indicativo de la imposibilidad final de permanecer imparcial.

(6) En otro contexto, Walter Benjamin abogaba por resolver situaciones de este tipo, de una manera similar: “Un tipo progresista de escritor reconoce la alternativa [de a quién sirve con su trabajo]. Su decisión ocurre sobre la base de la lucha de clases, al ponerse del lado del proletariado. Se ha acabado entonces su autonomía. Orienta su actividad según lo que sea útil para el proletariado en la lucha de clases” (Benjamin, 1998, p. 117).

(7) Así como el episodio de la muerte de Rafael no tiene, que sepamos, ningún asidero histórico (aunque las imágenes de su muerte recuerdan vagamente a las fotografías del Che muerto en Bolivia, su cadáver expuesto sobre una mesa), el del asesinato del corresponsal se inspira en un suceso real y las fotografías de Price son una representación de las imágenes reales, que dieron la vuelta al mundo.

(8) El título original es *Wag the dog*, es decir “mover al perro”, título que se explica con un refrán, al inicio del film: “¿Por qué mueve el perro la cola? Porque el perro es más listo que la cola. Si la cola fuera más lista, movería al perro”. El tema de la película, entonces, es cómo la cola puede mover al perro.

(9) Charteris era el jefe de los servicios de inteligencia británicos durante la Primera Guerra Mundial. En una anécdota altamente ilustrativa, relatada por Georges Sylvester Viereck en un libro de 1930, al comparar dos fotografías capturadas a los alemanes, una de ellas mostrando los cadáveres de soldados germanos siendo arrastrados para su entierro, la otra retratando a caballos muertos que eran llevados a una fábrica para la extracción de jabón y aceite, Charteris tuvo la genial ocurrencia de intercambiar los epígrafes, de manera que la primera de las fotografías quedó acompañada de la inscripción “Cadáveres alemanes en camino a la fábrica de jabón”. Según Sylvester Viereck: “El general Charteris despachó esa fotografía a China para levantar allí la opinión pública contra los alemanes. La reverencia de los chinos por los muertos llega a la veneración. La profanación de los muertos, que se atribuía a los alemanes, fue uno de los factores que llevaron a la declaración china de guerra contra Alemania y sus aliados” (cit. en De Fleur y Ball-Rokeach, 1982, pp. 219-220).

## Bibliografía

BENJAMIN, Walter (1998) *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus.

CHOMSKY, Noam y HERMAN, Edward S. (1990) *Los guardianes de la libertad. Propaganda, desinformación y consenso en los medios de comunicación de masas*, Barcelona, Crítica.

DE FLEUR, Melvin L. y BALL-ROKEACH, Sandra J. (1982) *Teorías de la comunicación de masas*, México, Paidós.

GIDDENS, Anthony (1995) *La constitución de la sociedad. Bases para una teoría de la estructuración*, Buenos Aires, Amorrortu.

GOFFMAN, Erving (1981) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.

McCOMBS, Maxwell "Influencia de las noticias sobre nuestras imágenes del mundo" en Bryant, J. Y Zillmann, D. (comp.) *Los efectos de los medios de comunicación. Investigaciones y teorías*, Barcelona, Paidós, 1996.

THOMPSON, John B. (2001) *El escándalo político. Poder y visibilidad en la era de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.

TUCHMAN, Gaye (1983) *La producción de la noticia. Estudio sobre la construcción de la realidad*, Barcelona, Gustavo Gili.

TUCHMAN, Gaye (1999) "La objetividad como ritual estratégico: un análisis de las nociones de objetividad de los periodistas" en *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid, Departamento de Periodismo III, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense.

VERÓN, Eliseo (1987) *Construir el acontecimiento*, Barcelona, Gedisa.

WEAVER (1997) en *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid, Departamento de Periodismo III, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense.

WOLF, Mauro (1987) *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*, Barcelona, Paidós.

ŽIŽEK, Slavoj (1998) "Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional", en Jameson, F. y Zizek, S., *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós.