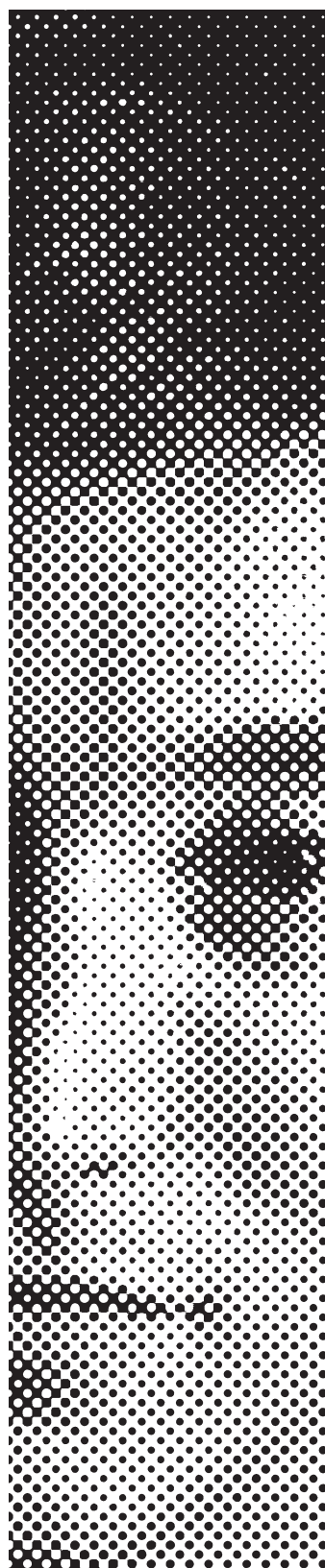


# Reseñas

- 01 Metodología crítica de la investigación. Lógica, procedimientos y técnicas** Arturo Pacheco Espejel & María Cristina Cruz Estrada, por José David Urchaga Litago / 218-220
- 02 Historia del cine en películas: 1990-1999** José Luis Sánchez Noriega (Ed.), por José David Urchaga Litago / 220-222
- 03 Sexo, mentiras y Hollywood: Miramax, Sundance y el cine independiente** Peter Bisking, por Pedro Sangro Colón / 223-225
- 04 De Los Serrano a Cuéntame. Cómo se crean las series de televisión en España** Miguel Ángel Huerta Floriano & Pedro Sangro Colón (Eds.), por Tomás Sánchez Hernández / 226-228
- 05 Documentación informativa en el periodismo digital** María Rubio Lacoba, por Pablo Rey García / 229-230
- 06 El terrorismo y sus etiquetas** Arcadi Espada, por Óscar Sánchez Alonso / 231-233



## **Metodología crítica de la investigación. Lógica, procedimientos y técnicas**

**Arturo Pacheco Espejel  
& María Cristina Cruz  
Estrada**

México, Compañía Editorial  
Continental, 2006, 164 pp.

De este libro hay que diferenciar dos aspectos, aunque ambos estén íntimamente unidos. El primero es su postura ideológica; y el segundo es el contenido de los temas desarrollados. En ambos tienen importantes aportaciones.

Su punto de partida ideológico es “crítico” respecto a la sociedad actual, y por lo tanto a la investigación que se realiza. Dicho enfoque es muy común en Hispanoamérica, no sólo en investigación, sino en otros ámbitos, tal y como es el caso de Paulo Freire (citado por los autores) en el campo de la educación. Estos autores adoptan, particularmente, un planteamiento cercano al marxismo.

Se plantea que en el ámbito de la investigación, además del qué, el por qué y el cómo de la investigación, hay que preguntarse el para qué. El ser humano no debería ser indiferente a la situación del mundo que le rodea, y por lo tanto debería desde una jerarquía de valores priorizar unas investigacio-

nes sobre otras. La cuestión es si investigamos para mejorar el mundo; o puede que ni nos lo cuestionemos, por lo que posiblemente lo estemos manteniendo y adormeciendo. Un investigador, antes que investigador es persona, y por lo tanto debería plantearse cómo puede transformar este mundo que está tan lleno de desigualdades y contradicciones. Situación que no es independiente del conocimiento científico, ya que “hemos llegado a la Luna pero también hemos profundizado las desigualdades sociales de la Tierra; podemos producir alimentos sintéticos pero no podemos disminuir la hambruna en el planeta...” (pp. 113-114), y es que, “el Homo sapiens ha perdido la brújula ética en relación con la generación y el uso del conocimiento” (p. 113). Sostienen que la ciencia y la tecnología son sólo herramientas, y como tales, su utilización están determinadas por las ideologías dominantes.

Su modelo antropológico es casi exclusivamente marxista, lo cual merma, en mi opinión, la calidad del resto del libro, puesto que el modelo debería necesariamente haber sido revisado por todas las investigaciones científicas que desde la antropología, psicología y sociología se han realizado a lo largo de todo el siglo XX, y sobre todo, cuando se defiende que las ideas deben ser revisadas críticamente en función de la realidad (ciencia).

También sorprende que se siga sosteniendo que “la vía científica es incompatible con la mágico-religiosa, ya que

ésta supone dogmáticamente, en cualquiera de sus versiones, la existencia de una fuerza sobrenatural como la gran ordenadora del universo, cosa que para la visión científica no tiene ningún sustento comprobable" (p. 11). Hoy en día, desde el postura de la Iglesia Católica, y desde muchos círculos científicos ya está supera esa "incompatibilidad". Además, sorprende que desconozcan que una parte de las creencias religiosas están basadas en experiencias reales, y que incluso parte de esas creencias sitúan a ese Dios como un misterio, o como posibilidad (no sólo como "un relojero del universo").

Respecto al contenido, este libro está básicamente centrado en exponer y reflexionar acerca de las fases del proceso de investigación, el cual lo engloban en lo que denominan Proceso de Reproducción Social (PRS). Así, pues, el lector no encontrará temas habituales de los típicos manuales, tales como muestreo, estadística, instrumentos de medición, etc.

Acertadamente diferencian que no es lo mismo saber de metodología de la investigación que saber investigar: "Una cosa es metodología de la investigación, y otra es hacer investigación con metodología. Por lo tanto, una cosa es enseñar y aprender conceptos y definiciones acerca de metodología de la investigación, y otra es enseñar y aprender cómo hacer una investigación (...) desde luego, para saber hacer investigaciones en forma metodológica hay que entender y manejar

conceptos mínimos, ... pero, no se requiere ser ni epistemológico ni metodológico para saber y poder hacer investigaciones con un sólido soporte metodológico" (p. 111). Lo cual cuestiona la enseñanza universitaria memorística, y está de acuerdo con la filosofía pedagógica del proceso de Bolonia, que incluye el saber hacer y estar (valores). Esta publicación pretende rellenar esos vacíos.

En este libro se tratan los tres tipos investigación (básica, tecnológica y aplicada) así como sus necesarias interrelaciones. Aboga por equipos multidisciplinares de investigación, rechaza que la investigación (tal y como se da a entender en numerosas publicaciones) sea rígida y mecánica, sino que en todas sus fases debe realizarse una reflexión crítica creativa.

El manual está redactado con claridad, y acompañado de abundantes gráficos que ayudan mucho a la asimilación de sus novedosas propuestas. Incluye un anexo con los planteamientos de otros autores, ya que según el espíritu "crítico" de este libro su interés no está en que se acepte su modelo, sino que se reflexione críticamente acerca de la investigación.

Concluyen proponiendo que la universidad debe recuperar "su lugar como espacio útil a las sociedades, formando investigadores críticos sensibles y responsables socialmente para darle su verdadera dimensión humana a la generación y a la aplicación del co-

nocimiento". Finalizan el libro parafraseando a Eduardo Galeano: "Somos lo que investigamos, pero sobre todo lo que crítica y metodológicamente investigamos, para mejorar lo que somos" (p. 115).

Considero que es un texto de necesaria lectura, ya que plantea cuestiones que en el primer mundo son "olvidadas" por la intelectualidad, y por lo tanto no están presentes en la "agenda" de los temarios universitarios. Estos cuestionamientos no son exclusivos de posturas marxistas, sino que también son inherentes a otras, tales como de un humanismo de corte cristiano. En definitiva, es un libro de metodología que debería ser leído por todas las personas relacionadas con la investigación, ya que complementa los títulos existentes en España.

Dr. José David Urchaga Litago  
*jdurchagali@upsa.es*

## Historia del cine en películas: 1990-1999

José Luis Sánchez Noriega  
(Ed.)

Bilbao, Editorial Mensajero, 2008,  
547 pp.

Este libro, coordinado por José Luis Sánchez Noriega, presenta una selección de 200 películas que han sido significativas en la década de los noventa. La obra está en el novedoso -y muy necesario- campo que integra lo académico, lo profesional y lo divulgativo. En este caso, los espacios de la universidad, los críticos del cine y lo popular. La universidad necesita de estos libros, en los cuales los mundos de lo académico y extra-académico se coordinen, y ofrezca productos a la sociedad general, de tal forma que el conocimiento científico se comparta y divulgue, lo cual ayuda a una sociedad más formada y crítica, y es que parte de una gran base teórica filmica.

La obra recoge películas de un gran espectro, ya que los criterios de inclusión han sido muy variados. No sólo menciona los autores más innovadores del período (como Tarantino, Yimou, Kiarostmai, Kieslowski...), sino que también incluye películas 'taquilleras' (*Bailando con Lobos*, *Torrente...*) que han tenido gran importancia, aunque no sean de gran calidad, así como pequeñas grandes obras (*La tarea*, *Kolya*, *Ponette*), y de géneros poco tratados

por los estudiosos: cine documental (*El sol del membrillo*, *Asaltar los cielos*), la animación (*Antz*, *Toy Story*), o la experimentación (*Los idiotas*, *Cube*).

Además, los autores han tratado de evitar el predominio del cine mayoritario o comercial, por lo que hay obras de Iberoamérica (9), Asia (17), Españolas (31), resto de Europa y canadiense (54), y norteamericanas (89).

De esta forma, el lector tiene una idea general de cómo ha sido el cine en esta década. Lógicamente, en toda selección (en este caso, de películas, directores, tendencias...) hay algo de subjetivo, pero en esta obra sí que hay una gran variabilidad, por lo que los 'sesgos' son pequeños.

En una primera parte, José Luis Sánchez Noriega realiza una introducción a esta década cinematográfica en el que señala algunas de sus claves.

El virtuosismo del mecanicismo narrativo, que "trata de convertir en arte las estrategias de la narración, de conseguir la fascinación del público por el perfeccionamiento alcanzado en el mecanismo narrativo de estructuras polifónicas, de hacer del diálogo con el espectador el núcleo de valor de la película". Jugando, por ejemplo, con los tiempos (*Pulp Fiction*), con la dialéctica realidad/ficción (*El show de Truman*), o con la perspectiva de los narradores subjetivos (*Sospechosos Habituales*; *Sexto sentido*).

De ese virtuosismo se deriva el relato de historias entrelazadas (*California Split*; *Magnolia*), donde el espectador debe "construir ese puzzle" a partir de fragmentos de vidas. Posiblemente, definiendo el autor; esta narración está muy influida por las series televisivas (*Urgencias*; *Canción triste de Hill Street*).

Los nuevos aires del cine en el mundo, según Noriega, provienen del Este, y de forma especial de Irán, el sudeste asiático, China, Corea y Japón. Defiende que "más que la originalidad de sus argumentos o guiones, lo que sobresale es la capacidad para llevar al espectador a un estado de contemplación y para sumergirle en situaciones de mínima acción dramática, pero de enorme impacto emocional" (*El silencio*; *La ducha*; *El sabor de las cerezas*; *Sentido y sensibilidad*; *La isla*; *Pleno verano*).

Destaca, por sus aportaciones a la evolución del cine, a catorce directores emergentes. De cada uno de ellos se ofrece un pequeño apartado en el cual se señalan sus principales aportaciones (P. T. Anderson, T. Burton, K. Kieslowski, los hermanos Coen, C. Eastwood, A. Egoyan, W. Kar-Wai, N. Moretti, M. Oliveira, S. Soderbergh, Q. Tarantino, L. von Traer y Z. Yimou). Quizá no están todos los que son, pero sí que son los que están.

En esta década hay que hablar de un nuevo impulso en el cine de animación, que muestra importancias cualitativas en el tratamiento fílmico (*La bella y la bestia*; *Toy Story 2*; *Shrek*), así co-

mo el temático (véase el caso del cine manga japonés).

Pero sin lugar a dudas, un gran aporte al cine en esta década fue el manifiesto que Lars von Traer y Thomas Vinterberg realizan en 1995, y que da como nacimiento explícito el cine 'Dogma 95'. Se defiende un cine sin 'trampas', lo más natural y real posible.

Según Noriega, propone un "programa para recuperar la inocencia de la historia contada, para potenciar la fe en los personajes, diálogos y acciones que tienen que ofrecer interés por su autoridad, para volver a la esencia de lo dramático en su desnudez".

En esta obra, el lector podrá consultar apartados específicos que configuran parte de la idiosincrasia de esta década: la revolución digital, que va a marcar el cine futuro; el cine de mujeres (Jane Campion o Pilar Miró), y sobre mujeres (*Tomates verdes fritos* o *Mina Tannenbaum*); el nuevo género de cine adolescente o *teenpic* (*Scream* o *Scary Movie*); o la estabilización de nuevas temáticas, tales como el de homosexuales (*Swoon* o *Fresa y chocolate*) o de la minoría afroamericana estadounidense (*Malcom X* o *Los chicos del barrio*).

En esta obra se le dedica un apartado especial a las características específicas del cine español, no sólo a su filmografía, sino a cuestiones tan prácticas como la cuestión del número de espectadores; la transformación de las salas

en multicines; el creciente número de revistas, libros, certámenes o filmotecas.

En una segunda parte, el lector podrá consultar las fichas de las películas seleccionadas. Están agrupadas por años, y para cada uno se enumera los principales hechos históricos que ayudan a contextualizar en qué tiempo se realiza la distribución. Cada ficha contiene los datos técnicos del filme, un breve resumen, así como una crítica en la cual se incluyen las principales aportaciones fílmicas. Cada ficha se complementa con una breve filmografía y bibliografía relacionadas.

Uno de los principales valores de esta obra es que su propuesta "no consiste en un discurso sobre esa historia de cine, sino en proporcionar el material para que el lector construya la suya propia". Es, pues, un libro que nace con vocación para que el lector piense, reflexione y construya. Por lo tanto, una propuesta arriesgada, en un mundo donde todo se da casi cerrado, y de forma muy especial en el ámbito académico.

Esta obra es de obligada referencia y consulta para toda investigación seria que quiera realizarse en el campo del cine de los años noventa. Deseamos que se mantenga el nivel de la misma en los próximos volúmenes históricos (el próximo se anuncia para la primavera del 2008, sobre la década de los ochenta).

Dr. José David Urchaga Litago  
*jdurchagali@upsa.es*

## Sexo, mentiras y Hollywood: Miramax, Sundance y el cine independiente

Peter Biskind

Barcelona, Anagrama, 2006, 684 pp.

El periodista Peter Biskind, responsable también del imprescindible trabajo *Moteros tranquilos, toros salvajes* (Anagrama, 1998) acomete una nueva investigación sobre la industria norteamericana del cine en la que, a través de una vasta documentación que incluye centenares de entrevistas personales, se adentra en la revisión de los cambios sucedidos en los sectores de la producción y la distribución cinematográfica hollywoodiense de la pasada década.

Así, tras la ácida radiografía que su obra anterior tejía acerca de la generación de cineastas que, bajo la denominación de nuevo Hollywood, cambió la industria del entretenimiento audiovisual para siempre a principios de los años setenta, Biskind acomete ahora la definición de una nueva camada de directores que, aglutinados bajo la bandera de lo que se ha venido en llamar cine independiente, fueron responsables de los títulos representativos del auge y posterior declive del movimiento a lo largo de los años noventa.

Dos son los lugares en los que el autor fija su atención para establecer el epi-

centro de los convulsos cambios acaecidos en la industria a lo largo del período. Por una parte, la figura del veterano actor Robert Redford es enjuiciada de forma crítica a través de la gestión llevada a cabo desde que fundara el Instituto de cine de Sundance, trampolín y escaparate del fenómeno *indie*, que comienza a reconocerse como tal a raíz de que el joven director Steven Soderbergh gane, en 1989, el premio del público del festival adscrito a la institución gobernada por Redford con *Sexo, mentiras y cintas de vídeo* (que, evidentemente, se toma como juego de palabras para dar título al volumen), una película convertida rápidamente en icono de las aspiraciones independentistas y, simultáneamente, considerada una prueba palpable de la viabilidad del nuevo cine de autor americano emergente a la hora de penetrar en el feroz mercado competitivo de las grandes audiencias.

En relación con esta última apreciación, el segundo nicho de interés del autor surge, precisamente, en el ámbito de la distribución cinematográfica, en el que entre el puñado de nuevas empresas predispuestas a acoger contenidos cinematográficos de corte independiente (New Line Cinema, October Films, Fine Line, etc.), destacará, muy por encima de las demás, la flamante Miramax, cofundada y dirigida de forma dictatorial por los temidos hermanos Bob y Harvey Weinstein.

El libro relata con todo lujo de detalles cómo, desde su apadrinamiento de la

película de un joven Soderbergh, los Weinstein practicaron, sin pudor, agresivas campañas promocionales destinadas a meter en el circuito de los grandes títulos hollywoodienses sus productos de corte independiente, pasando posteriormente a constituirse también en una productora de proyectos ajenos al férreo control de los estudios, cuya señal de identidad residía en montar las películas cuantas veces fuera necesario, al calor de los resultados obtenidos en pases de prueba realizados en salas seleccionadas de determinados centros comerciales del país; una práctica institucionalizada por los Weinstein que, generalmente, determinaba cortar abundantes minutos de metraje en función de las respuestas concretas de los espectadores (no en vano, el mayor de los hermanos era conocido entre los miembros de la industria como 'Harvey manos tijeras' por su despiadada tendencia a podar los filmes sin miramientos, ignorando el daño afectivo que tales mutilaciones pudieran causar en el ánimo de los directores bajo su control).

Sin caer en el cotilleo gratuito en ningún momento, y tratando de no traspasar la intimidad de sus protagonistas, Peter Biskind traza un retrato de ambos hermanos muy documentado que se mueve entre la denuncia de sus prácticas mafiosas como productores y distribuidores (referidas a presiones ejercidas sobre críticos y directores, uso de la violencia verbal y física para cerrar tratos, o supuestas campañas de desprestigio de la competencia no probadas), y la admiración hacia su trabajo por su arries-

gada y decidida apuesta a favor del nuevo cine independiente, así como su pasión y conocimiento del medio.

Efectivamente, frente a los directivos de las *mayors* de Hollywood cegados en la estadística del beneficio, pero ajenos como consumidores al producto que manufacturan, los gestores de Miramax contaban a su favor con su probada e incombustible cinefilia, un claro conocimiento del séptimo arte que les llevaba a ser capaces de lo mejor y lo peor para conseguir hacerse con una película de su gusto mientras recorrían compulsivamente todos los festivales relevantes del ramo, dejando constancia de su inconfundible corpulencia física (ambos pasan de los cien kilos de peso) y sus modales de matón propios de quien ha nacido en una humilde casa del barrio neoyorkino de Queens.

Al margen de la dureza con la que Biskind describe el talante personal de ambos productores, lo cierto es que, simultáneamente, les reconoce como los responsables del lanzamiento de la carrera de directores imprescindibles en el palmarés americano del cine contemporáneo comprometido tales como: Quentin Tarantino, Larry Clark, Todd Haynes, Ang Lee, Robert Rodríguez, Darren Aronofsky, Jane Campion, Neil Jordan, Alexander Payne, Kevin Smith, Todd Solondz, Billy Bob Thornton, Gus Van Sant, o el propio Soderbergh.

Así, es muy posible que sin la ayuda de los Weinstein, muchos de los títulos emblemáticos del grupo reseñado, entre



los que destacan interesantes propuestas alternativas al oligopolio ficcional impuesto por los principales estudios de Hollywood como *Pulp Fiction* (1994), *Clerks* (1994), *Kids* (1995), *Juego de lágrimas* (*The Crying Game*, 1992), *Election* (1999), o *Happiness* (1998), no hubieran tenido distribución y, en muchos casos, ni siquiera la opción de pasar de la fase de guión.

Sin embargo, el rápido crecimiento de Miramax y su alianza con uno de los grandes conglomerados de la industria (el trato con Michael Eisner, director de Disney, se hace efectivo a partir de 1992) obliga a la compañía a traicionar, poco a poco, su propio ideario independiente, facturando filmes de cada vez más elevado presupuesto y tomando las decisiones sobre la elección de los proyectos futuros de forma mercantil, lo que les aleja a toda máquina del primitivo interés por las películas en sí mismas que movía su negocio en las postrimerías de los años ochenta (De hecho, Bob Weinstein llega a dirigir una línea de producción que, bajo el nombre de Dimension Films, se constituye en el brazo comercial de Miramax especializado en cine adolescente y de género). Títulos de exitoso rendimiento en taquilla como *El indomable Will Hunting* (*Good Will Hunting*, Gus Van Sant, 1998) o *Shakespeare in love* (Ed Zwick, 1998), a la par que engrosan las arcas de la compañía, socavan su naturaleza y espíritu libre, generando la expectativa de contar con grandes estrellas en futuros repartos como peaje ineludible y evidenciando su deseo de obtener mu-

chas estatuilla de 'tío' Oscar antes que re- encontrarse con un público fiel a sus propuestas alternativas.

En síntesis, el autor viene a confirmar que fue la propia Miramax la compañía que acabó con el fenómeno del cine independiente, imponiendo estrategias de estreno en salas que abandonaban el boca a oreja (única oportunidad para los títulos menores de modesta promoción) en favor de costosísimas campañas publicitarias en medios de comunicación masivos cuya finalidad era reventar la taquilla en las dos primeras semanas de exhibición. Así, coincidiendo con el desprestigio y decadencia del Instituto Sundance como santuario del cine de autor norteamericano, los Weinstein y su empresa terminaron convertidos en un estudio más que operaba con los mismos parámetros de negocio que sus monstruosos competidores.

Las más de seiscientas páginas de *Sexo, mentiras y Hollywood* recorren con precisión casos concretos de películas, directores, productores, agentes de ventas y distribuidores, constituyéndose, por todo lo comentado hasta ahora, en lectura obligatoria en el ámbito académico, sobre todo si se considera como uno de los pocos documentos de primera mano que reconstruye la alambicada situación financiera y creativa de la industria del entretenimiento más potente del mundo en los albores del siglo XXI.

Dr. Pedro Sangro Colón  
psangroco@upsa.es

## **De Los Serrano a Cuéntame. Cómo se crean las series de televisión en España**

Miguel Ángel Huerta  
Floriano & Pedro Sangro  
Colón (Eds.)

Madrid, Arkadin Ediciones, 2007,  
222 pp.

*De Los Serrano a Cuéntame. Cómo se crean las series de televisión en España* es la última publicación gestada sobre los cimientos del Máster de Guión de Ficción para Televisión y Cine que ofrece la Universidad Pontificia de Salamanca. Su director, Pedro Sangro, y uno de sus coordinadores, Miguel Ángel Huerta, editan este libro en el que los profesionales de la escritura de series de televisión en España toman la palabra junto a algunos académicos.

Cada uno de los artículos que *De Los Serrano a Cuéntame* es una variación sobre el mismo tema: los obstáculos y las aparentemente escasas gratitudes que presenta la actividad del guionista de productos de ficción destinados a la exhibición televisiva. En cuanto Miguel Ángel Huerta termina de desgranar los hitos más destacados de la historia de las series españolas (trabajo que le lleva medio capítulo) el libro se centra en las reflexiones de profesores y guionistas sobre la ruta desconocida que hay que seguir para llegar a fae-

nar en los fértiles caladeros del *prime time*.

Huerta, en el capítulo que abre el volumen, ya da las primeras claves de este concierto de variaciones y señala muchas de las dificultades que se perfilarán de forma más diversa -y por ello, concreta- a lo largo de sus páginas. La necesidad de alcanzar audiencias masivas que, además, se miden con criterios aberrantes; la exigencia de resultados inmediatos; la repetición de fórmulas rancias y la irrupción inoportuna de los espacios publicitarios son algunos de los puntos negros en la labor del guionista que Huerta nos adelanta.

Adjunta una caracterización de los sistemas de trabajo más frecuentes en nuestro país y algunas hipótesis sobre el futuro. En este primer artículo, aparece ya el motivo que podríamos elevar a la categoría de tema principal de *De Los Serrano a Cuéntame*: la imposibilidad de seguir el modelo de las series estadounidenses, principal referente de los guionistas que trabajan en España, por imperativos de producción. Pedro Sangro se mete directamente en estas aguas al proponer un “vistazo a la creación de nuestras series” que arranca directamente con ese postulado. A la vez, denuncia la falta de interés académico que se le ha prestado hasta ahora a la ficción televisada de este país, en significativo contraste con su grado de aceptación social. El artículo de Sangro describe, además, algunas particularidades na-

cionales del desarrollo de este tipo de productos, analiza probables motivos de éxito y formula las características de los principales formatos de nuestra ficción: *dramedia*, *sitcom* y drama. Sangro concluye su aportación con una especie de glosario que ayudará al profano a recorrer el resto de las páginas del libro, llenas a rebosar del argot específico del oficio.

La aportación académica se cierra con la colaboración de Concepción Carmen Cascajosa, que vuelve a poner el dedo en la llaga al analizar el intenso influjo que la ficción televisiva norteamericana ha ejercido sobre su hermana -o hija, tal vez- española. Sin dejar de lado las particularidades de uno y otro mercado, Cascajosa nos ofrece un catálogo de ancestros y descendientes, adaptaciones, reelaboraciones, homenajes y elementos "prestados".

Los guionistas toman la palabra con el testimonio de Yolanda García. La guionista de *Abuela de verano* (TVE: 2005). Partiendo de sus experiencias anteriores, nos propone un viaje por la creación de la serie. Los métodos creativos que expone García contrastan con los que describe Oriol Capel, que toma el relevo con otro viaje bien distinto: el que llevó al personaje de Aída de *Siete Vidas* (Telecinco: 1996-2000) a su propia serie: *Aída* (Telecinco: 2005-).

David Fernández y David Abajo nos llevan a unas coordenadas creativas

de nuevo alejadas cuando cogen la vez para hablarnos del trabajo que supuso la gestación, el desarrollo y aun la producción de *Aquí no hay quien viva* (Antena 3: 2003-2006). En un tono jocoso muy acorde con el espíritu de la serie, sus guionistas nos presentan el rosario de dilemas, dificultades y soluciones -algunas, de emergencia- que jalónó su camino cuesta arriba hacia el éxito.

La guionista y profesora Marisol Farré nos desvela después algunos de los entresijos creativos de la serie *Cuéntame cómo paso* (TVE: 2001-) haciendo hincapié en los métodos de trabajo y en las particularidades de carácter documental que condicionan el trabajo de sus guionistas.

Ignacio del Moral se adentra acto seguido en un mundo que él contribuyó a crear: el de *El comisario* (Telecinco: 1999-). Del Moral reflexiona sobre los productos semejantes a la serie, sus referentes, los motivos de la aceptación del género negro y el método y las implicaciones éticas de su trabajo.

De las filas de sus competidores, *Los hombres de Paco* (Antena 3: 2005-), surge Iván Escobar, que propone, con ánimo edificante, una retahíla de avisos -narrativos, psicológicos, espirituales- para futuros navegantes de los mares del guión. Escobar no se adentra mucho en los vericuetos narrativos de la serie, así que la labor recae sobre Laura Belloso, que desvela cómo nació y creció, a la sombra de *Los Serra-*

no (Telecinco: 2003-), este equipo de policías ineptos y cómo sus guionistas lucharon por conseguir el tono adecuado para cantar sus andanzas. Precisamente de *Los Serrano*, de sus ideas seminales y de lo que se les exige a la hora de germinar; trata la participación de Olga Salvador; que no escatima la exposición de recursos concretos con los que fortalecer la entidad de un producto de éxito como el suyo.

Nacho Cabana y Juan Carlos Cueto aportan los dos últimos capítulos a *De Los Serrano a Cuéntame*. El primero con la crónica creativa de una serie dramática como *Policías en el corazón de la calle* (Antena 3: 2000-2003); y el segundo con la bien distinta *Un paso adelante* (Antena 3: 2000-2005). En los dos casos, el recorrido se detiene en las peculiaridades de los métodos de trabajo, en las necesidades específicas de cada producción, en sus modelos y en sus resultados de audiencia.

*De Los Serrano a Cuéntame. Cómo se crean las series de televisión en España* es una ventana abierta al mundo de la creación de las series españolas que millones de personas sintonizan cada día en sus televisores. La fortuna y la pretensión de estas ficciones seriadas son diversas, así como su grado de servidumbre a la industria o al imperio de la creatividad. En ese peligroso equilibrio, con una mano sobre el teclado y con un ojo melancólico puesto en las obras maestras estadounidenses, nuestros guionistas enseñan sus ases en la manga, confiesan sus mie-

dos más íntimos, exhiben sin pudor sus inseguridades y deseos más ocultos y se convierten, durante unas cuantas páginas, en sus propios personajes.

Lic. Tomás Sánchez Hernández  
[tsanchezhe@upsa.es](mailto:tsanchezhe@upsa.es)

## Documentación informativa en el periodismo digital

María Rubio Lacoba

Madrid, Síntesis, 2007, 143 pp.

En este libro, la profesora Rubio Lacoba hace un alarde de dominio de la ciencia documental, que sirve a neófitos y a expertos para lograr un mayor conocimiento sobre este mundo; este libro es un esfuerzo elogioso, pues da la medida de la importancia de una actitud-capacidad, la documental, que en estos momentos se vuelve difusa, con la capacidad de cualquier informador de acceder por sus medios -en el contexto digital- a multitud de recursos documentales. Rubio Lacoba explica por qué la documentación no muere, sino que se adapta. Y por qué va a seguir siendo imprescindible.

Con un lenguaje claro, sencillo y expresivo, la profesora extremeña -que imparte sus clases en la Pontificia de Salamanca- explica la documentación de un medio digital, partiendo de una base teórica muy sólida. Para ello remite al lector a un marco básico en el que explica nociones necesarias sobre la Sociedad del Conocimiento y sobre el Periodismo general; sobre la devoción al “presentismo” y la necesidad de un periodista de “saber escribir bien”, tanto en medios tradicionales como en el periodismo digital, o la diferencia entre el flujo sustitutivo de la

información tradicional al flujo acumulativo de la información en internet. De hecho, el lector puede apreciar cómo la documentación ha cambiado desde sus inicios en el formato papel, hasta la moderna era de los *bits*, en cuanto a capacidades del documentalista, a necesidades formativas de los usuarios o en cuanto a las funciones de la propia documentación.

El lenguaje de Rubio Lacoba es conciso y preciso, lo que permite que el ejemplar no sea excesivo en cuanto a número de páginas. Sin embargo, cuando se finaliza su lectura no queda la sensación de que pudiera haberse dicho mucho más: el libro es correcto en cuanto a sus objetivos, ambiciosos en la medida justa, explicativo en el punto necesario, y jugoso en los ejemplos proporcionados, tanto en la parte más teórica -abundan las referencias a grandes maestros de la Comunicación, como Díaz Noci, Ramonet, Castells- como en la práctica, cuando Rubio Lacoba explica su observación de un departamento de Documentación de un medio español.

En este punto es en donde el trabajo realiza una aportación interesantísima: Rubio Lacoba efectúa una observación no participante en un servicio de documentación, mantenido cuidadosamente en el anonimato -un reto para el lector es adivinar cuál puede ser-, en el que, a lo largo de muchas horas de tomar notas, la profesora de la Pontificia recoge y atesora un conocimiento que ahora está a nuestra disposición. Tanto

los productos como los procesos de documentación -y la propia figura del documentalista digital- son cuidadosamente explicados, con prosa sencilla y precisa.

La documentación, en este nuevo modelo de documentalista digital propuesto por Rubio Lacoba, es el pilar fundamental, la base de un triángulo que aúna una vertiente tecnológica con otra puramente periodística. El documentalista debe desarrollar una serie de habilidades (selectiva-evaluadora, recuperativa, gestora, integradora-coordinadora), que deben servir como firme base a su trabajo como periodista -puesto que elabora productos informativos, como los "Temas", "Especiales" o "Dossieres"- y con un dominio de las herramientas tecnológicas que no tienen por qué ser del dominio común de un periodista no documentalista (como los diferentes lenguajes de internet u otras herramientas informáticas).

El último capítulo lo dedica Rubio Lacoba al mensaje. En él podemos descubrir los productos documentales, y su ensamblaje, haciendo incidencia en el nuevo modelo de proceso exigido por el contexto digital. La factura de la información en capas supone la capacidad de la información-documentación de cubrir con el amplio abanico de necesidades que un público muy segmentado exige a los medios digitales. De este modo una noticia digital tendría una serie de capas, desde la más somera y principal, a otras, con refe-

rencias documentales o con información multimedia.

Como conclusión de su lectura, podemos apuntar que es un libro adecuado a lectores de todo nivel, puesto que los estudiantes que se inician en el mundo de la Comunicación encontrarán un manual ilustrativo, en tanto que los expertos en la Documentación encontrarán reflexiones profundas e ideas novedosas que favorecerán el debate intelectual. En definitiva, un buen libro, destinado a hacer buenos periodistas. Loable esfuerzo, por tanto, el de la profesora Rubio.

Dr. Pablo Rey García  
*preyga@upsa.es*

## El terrorismo y sus etiquetas

Arcadi Espada

Madrid, Espasa, 2007, 132 pp.

La publicidad forma parte del terrorismo. Infundir terror requiere propaganda. El terrorismo necesita comunicarse, porque su sanguinaria vileza no se agota en la acción: la lógica del terror exige difundir sus infamias.

Hasta ahí, las dudas suelen ser pocas. Donde brota ya el desencuentro es a la hora de determinar la respuesta informativa que debiera recibir la ignominia terrorista: esa putrefacta aberración que tantas veces ha sido mitificada, explicada, banalizada o, claro, abordada desde la infecta *equidistancia* entre víctimas y verdugos.

El tratamiento mediático del terror es algo que podría merecer bastante más presencia de la que suele ser habitual en los estudios universitarios de Comunicación. El tratamiento de la sevicia terrorista alcanza al conjunto de campos, especialidades y perfiles comunicativos. Afecta sobre lo que somos y dejamos de ser como profesionales. Y en definitiva, por el vínculo entre comunicación y esfera pública democrática, ese mejor o peor tratamiento repercute sobre lo que queda y se nos marcha como ciudadanía. Revierte sobre aquellas *porciones* de Estado de Derecho que se salvaguardan o disipan, que se enrique-

cen... o desmoronan. Podrían enumerarse más razones, pero ya solo esas bastarían para recibir con sumo agrado la publicación de un certero libro como el que ahora nos ocupa.

Lenguaje sin eufemismos, información sin caretas, realidad sin acomodados. Ésas son algunas de las firmes apuestas que la obra de Espada encara. Su obra como conjunto (como trayectoria vital y profesional); la obra, también, que aquí reseñamos.

Vayamos paso a paso. Cada régimen político proyecta un tipo de comunicación acorde a su naturaleza. Los Estados de Derecho conllevan su modelo, y ese modelo comunicativo retroalimenta y posibilita las características más esenciales del propio sistema democrático. Reconocer esta evidencia no niega que, dentro de esa comunicación democrática, también se manifiesten grietas. Pero intentemos, pues, no confundir. Los terroristas aprovechan los cauces de comunicación que caracterizan a la democracia, como aprovecharon el avión para consumar el mayor atentado de la Historia; sin que por eso, lógicamente, haya de cuestionarse "la naturaleza de la aviación" (p. 23).

Planteada esta premisa, toca afrontar esas tachas comunicativas que menoscaban la calidad democrática. Sin olvidar que la reacción ante tales deficiencias tampoco es unívoca; y existen reacciones más dañinas que la propia imperfección que trataba de solven-

tarse. Pongamos un caso. El de aquellos círculos que pretenden encallar en el silencio: suprimir la noticia o aminorar-la supondría -dicen- *no seguirle el juego al terrorismo*.

Frente a esa postura (a veces ilusoria pose de cándidos, a veces hipócrita y mezquina complicidad) se sitúa nítido Espada: "Aminorar la noticia terrorista supone, y hay estremecedores ejemplos en la España de nuestro tiempo, dejar a las víctimas a solas con su destrucción y a los directa o indirectamente amenazados solos con su pavor" (p. 21).

Ese contemporáneo marco, ciertamente, no siempre brinda edificantes muestras sobre el combate democrático e intelectual al terrorismo. La superación de algunos clamorosos errores no debiera ser engañoso consuelo. Hasta ayer, como quien dice, vergonzantes prácticas periodísticas compadreaban con ese *algo habrá hecho* que pretendía explicar el asesinato, el secuestro, la extorsión o el exilio. Hasta ayer, como quien dice, "las víctimas se limitaban a morir, con mucha profesionalidad" (p. 98), reducidas a un secundario breve o ninguneadas en una escueta nota de una perdida página par:

Sirva la miseria para ilustrar. Espada recuerda (pp. 97-98) el artículo publicado por Carod-Rovira, en 1991, poco después de que ETA asesinara a diez personas en el cuartel de Vic. Así se dirigía a la banda criminal el ya entonces diputado autonómico: "Nada de lo

que os voy a decir es nuevo para vosotros. Os lo dije ya, hace medio año, en algún lugar de Euskadi, cuando en nombre de mi partido os pedí, formalmente, que no actuaseis más en mi país. Habéis respetado la petición durante seis meses. Ahora solo me atrevo a pedir os que, cuando queráis atentar contra España, os situéis, previamente, en el mapa". El repaso a la hemeroteca de junio de 1991 haría ver las escasas o nulas referencias que se hicieron sobre esa siniestra argumentación que el artículo encerraba. Desazonador resulta ese desdén general con que fue contemplada aquella deposición del independentista.

Algunos abyectos brindis del ayer, en parte, poco a poco se fueron puliendo. Pero esa asignatura pendiente, decíamos, suele aguardar en todas las convocatorias de septiembre. Tanto en el escenario informativo como en el político, siguen quedando lagunas (y estamos aludiendo, por supuesto, a medios y partidos democráticos; damos por obvia la afín actividad de entramados filoterroristas).

El denominado 'proceso de paz', para describir lo que ha vivido recientemente España, es una de esas acuñaciones tan torticeramente perversas, que sólo la inmadurez democrática (como posibilidad más favorable) pudiera explicar su aceptación. Valgan las lúcidas palabras de Espada para desmontar esos peligrosos castillos de naipes, ingenuidades, embustes y encubrimientos: "Decir paz es decir que hay una guerra



de la que las dos partes debieran abdicar. No. Es cierto que lo contrario de la guerra es la paz. Pero lo contrario del terrorismo no es la paz. Es la ley" (p. 75). Haber entendido este mensaje nos habría ahorrado no pocas y recientes *adolescencias*.

Vehemente compromiso con la razón y los hechos. Inagotable ejercicio crítico y desenmascarador. Absoluto repudio del relativismo moral e informativo. Prosa que saja. Prosa que cincha. Ése es Arcadi Espada. Ése es su ejemplo.

Dr. Óscar Sánchez Alonso  
[osanchezal@upsa.es](mailto:osanchezal@upsa.es)

