



JAKE EBERTS & TERRY ILLOT

My Indecision is Final: The spectacular rise and fall of Goldcrest Films, the independent studio that challenged Hollywood.

The Atlantic Monthly Press, Nueva York 1990, 678 págs.

Para cualquier persona ajena al mundo de la industria cinematográfica, el nombre de Goldcrest puede no significar nada en absoluto. Pero durante diez años (de 1977 a 1987) esta productora británica invirtió cerca de 95 millones de dólares en largometrajes y otros 38 millones en telefilmes, miniserias y documentales. Sus películas han recibido cientos de premios, entre los que destacan 40 nominaciones al Oscar, de las cuales 19 cristalizaron finalmente en la preciada estatuilla. Bajo su emblema trabajaron cineastas de la talla de Richard Attenborough, David Puttnam, Hugh Hudson, John Boorman, Roland Joffé, Peter Yates o Bill Forsyth. Su filmografía incluye clásicos como *Carros de fuego*, *Ghandi*, *Los gritos del silencio*, *La misión* o *Una habitación con vistas*. Con el respaldo monetario de entidades financieras de primer orden, Goldcrest se convirtió en el estudio independiente más prestigioso de la década, en la bandera del cine británico y en un sello inconfundible de películas de calidad.

Y entonces vino la caída en picado. Quienes vivieron aquellos años dorados y posteriormente críticos, continúan aún aturridos por el duro golpe. En la tradición de otras obras similares que analizan la desaparición de grandes imperios del celuloide como *Final Cut* o *Indecent Exposure*, este libro describe la fulgurante trayectoria y colapso de la compañía que retó a Hollywood.

Pero hablar de Goldcrest es hablar del hombre que la creó: un brillante hombre de negocios de origen canadiense llamado Jake Eberts. Graduado por la Harvard Business School, se introdujo en el mundo del cine de manera casual. Su gran habilidad para tratar con inversores y reunir fondos para financiar películas le llevó en 1977 a crear Goldcrest Films, de la que fue su máximo responsable hasta 1983, coincidiendo con los años dorados del estudio. Por aquel entonces se hablaba ya de la "filosofía Goldcrest", consistente en producir películas de calidad e interés humano; películas que ofrecieran algo más que el puro entretenimiento. Tras su marcha, la compañía creció de manera incontrolada y fue víctima de su propio éxito. Eberts volvió para evitar el colapso, pero era ya demasiado tarde.

Gran parte de este volumen está redactado directamente por el propio Eberts. Son páginas entrañables y

con cierto aire de recuerdos de familia. Su descripción de los hechos intenta ser tan objetiva como cabe esperar de una interpretación personal. Sin embargo, quizá por esto mismo resulte más reveladora. Es su historia la que domina la primera mitad del libro. Luego, la crisis y derrumbamiento de Goldcrest corre a cargo de la aguda pluma de Terry Illot, escritor, periodista y director de *Screen International* durante la era Goldcrest, quien como observador/no protagonista de los acontecimientos, ofrece el grado necesario de distanciamiento y objetividad. Por último, es de nuevo la narrativa personal de Eberts quien lleva el libro a su conclusión.

Ha sido intención de los autores que sus dos aportaciones se complementen. Los recuerdos de Eberts se equilibran con los testimonios recogidos por Illot y la abundancia de documentación que ofrece. El valor del libro radica precisamente en el grado de equilibrio conseguido.

Desde un enfoque dirigido al lector no experto en el mundo audiovisual y mucho menos en finanzas, este volumen resulta de lectura imprescindible para quienes deseen conocer a fondo el negocio de la industria cinematográfica a nivel internacional. La referencia abundante a escritos internos de gobierno (informes, balances, memoranda, etc.) ayuda a la comprensión de los problemas vividos en la compañía y constituye un testimonio de primer orden.

En definitiva, *My Indecision is Final* —parte libro de historia y parte libro de texto— se decanta como un relato apasionante y apasionado, porque los hombres que hicieron posible Gold-

crest Films sentían pasión por el mundo del cine.

Tras la crisis financiera de la que no levantó cabeza, Goldcrest cambió de manos y de mente. Dejaba de ser el buque insignia de la industria cinematográfica británica y su estela de películas de calidad se diluyó en las aguas inmortales de los grandes del cine.

Sin embargo, su espíritu sigue latente gracias al hombre que la vio nacer: Jake Eberts. Su nueva compañía, Allied Filmmakers, pretende llenar el hueco dejado por Goldcrest. En muy pocos años su palmarés ha sido tan brillante como lo fuera en su primera aventura financiera: *Grita libertad*, *El nombre de la rosa*, *Esperanza y gloria*, *Paseando a Miss Daisy* o *Bailando con lobos* son algunos de los últimos éxitos de Eberts. Alguien para quien el cine es su vida.

ALEJANDRO PARDO

BRIAN McNAIR

Glasnost, Perestroika and the Soviet Media

Routledge, Londres, 1991, 231 págs.

Publicado en 1991, *Glasnost, Perestroika and the Soviet Media* ofrece una descripción de los medios de comunicación en la extinguida Unión Soviética desde Lenin hasta la época de Gorbachev, así como un análisis de la ideología que sostenía todo el sistema de los medios.

Brian McNair explica cómo la autoridad con la que el Partido Comunista ejercía un control casi total de los medios fue minada por una



combinación de varios factores: la necesidad de reforma económica, la innovación tecnológica y los acontecimientos internacionales. En efecto, la llegada de la Edad de la Información garantizó la introducción del *glasnost* y la *perestroika* porque, como comenta el autor, "una sociedad que no daba a sus ciudadanos acceso a las fotocopadoras no podía esperar de ellos el desarrollo de la iniciativa personal necesaria para salir del estancamiento de los años de Brezhnev" (p. 52). McNair demuestra que si la llegada de Gorbachev en 1985 fue un factor fundamental para que se produjeran las reformas de los medios, el desastre de Chernobyl a finales de abril de 1986 dio el golpe mortal al sistema. Gran parte del libro, pues, se centra en las reformas de la época de Gorbachev y la elaboración de la que fue entonces la Nueva Ley de Prensa.

La segunda parte del libro consiste en el estudio de una serie de casos en los cuales el autor examina rasgos claves de los medios soviéticos en su tratamiento de, por ejemplo, las noticias extranjeras y la imagen de la mujer.

El libro ofrece al lector información y análisis que son claros y completos. Sin embargo, el estudio de la base teórica del sistema soviético supone con demasiada facilidad la existencia de una semejanza esencial de éste con el sistema occidental, según la premisa de que toda noticia es ideológica, un supuesto en el mejor de los casos discutible.

La segunda y más notable debilidad del libro es el resultado inevitable de haber escrito sobre la Unión Soviética en los años 80: en ese momento era sencillamente imposible

mantenerse al ritmo de los acontecimientos. En consecuencia el libro no incluye el resultado más significativo de la política de Gorbachev: el colapso total del sistema soviético.

No obstante estas críticas, el libro es indispensable para quien estudie la antigua Unión Soviética y para todo aquel que tenga interés en estudiar como funcionaba un sistema de medios de comunicación basado en presupuestos marxistas. Para los demás, el libro es como la primera mitad de una fábula a la que solo falta la moraleja.

KAREN SANDERS

RICHARD COLLINS

Satellite Television in Western Europe

París, John Libbey and Company Ltd.,
Academia Research Monographs,
1990, 121 págs.

El cambiante panorama de la televisión en Europa, de su estructura tecnológica, económica y política, resulta por una parte un campo que requiere crecientemente de esfuerzos académicos de análisis y sistematización que cuajen en obras que permitan una lectura contextualizada de los fenómenos; pero, por otra parte, y debido precisamente a la naturaleza de ese objeto de estudio, parece escaparse de modo inevitable a los numerosos intentos de encerrarlo entre dos tapas.

Invariablemente las obras referidas al mapa audiovisual europeo comienzan o terminan con alguna indicación referida a la desactualización de los datos, a la modificación de algunos

aspectos del paisaje trazado, o a su radical transformación con motivo de una reciente decisión política o medida legislativa.

El crecimiento vertiginoso, y en algunos sentidos caótico, que los avances tecnológicos vienen imprimiendo a este sector, a menudo dificultan o frustran los trabajos académicos orientados a describir su situación, al tiempo que relativizan también la fórmula adoptada como solución a este problema: la de las consabidas "tendencias".

Así las cosas, tal parece que desde el ámbito universitario la indagación acerca de la estructura del espacio audiovisual acabe resultando una suerte de historia contemporánea del fenómeno, a menos que se aventuren nuevas líneas de investigación en las cuales se resalte menos la dimensión descriptiva y se acentúe el intento por dar razón de los cambios, explicar su significado y sus repercusiones sobre las personas.

La obra aquí reseñada se sitúa en una posición intermedia entre esas dos alternativas. Collins, por una parte describe la situación de la televisión por satélite en Europa, y en ese sentido incurre en las limitaciones apuntadas; pero, por otra parte, ofrece certeros análisis que permiten una comprensión fundada del funcionamiento del sistema audiovisual europeo.

Otras dos observaciones permitirán situar correctamente este libro. En primer lugar, debe tenerse en cuenta que el original fue terminado de redactar en marzo de 1989, con lo cual toda la evolución de los satélites de radiodifusión directa (DBS), llamados también de tercera generación, queda

fuera de su estudio. En segundo lugar, el autor adopta una perspectiva decididamente británica con lo cual la lectura que realiza del fenómeno queda embargada por las peculiares circunstancias de un mercado concreto.

Richard Collins, investigador en el *Polytechnic Central Londres* y en el *Royal Melbourne Institute of Technology* y miembro del consejo editorial de *Critical Studies in Mass Communication*, es un reconocido especialista en el ámbito de la estructura de los sistemas audiovisuales, autor entre otras obras de *The Economics of Television: The UK Case* (Londres, Sage, 1988) y *Culture, Communication and National Identity: the Case of Canadian Television* (Toronto, University of Toronto Press, 1990). Esta obra entronca con las mencionadas aportando una nueva perspectiva, no la estrictamente económica, ni la cultural, sino la estructural o sistémica.

El trabajo se divide en seis capítulos, está acompañado de numerosos gráficos y tablas, y ofrece una bibliografía bastante limitada, constituida fundamentalmente por artículos de publicaciones especializadas e informes gubernamentales y empresariales.

El primer capítulo aborda la historia de la televisión por satélite de forma sucinta. En cinco folios Collins recuerda los comienzos literarios de la investigación espacial con el artículo de Arthur Clarke publicado en 1945 en el que anticipaba por primera vez la posibilidad de utilizar satélites para retransmitir televisión, llegando hasta el satélite Astra lanzado en 1988 que constituye el primer satélite privado que ofrece servicios de televisión en Europa.



El segundo capítulo se resuelve como una buena síntesis de la estructura técnica de la radiodifusión por satélite, de gran utilidad como introducción a conceptos tales como cobertura, posición orbital, frecuencia, operadores de satélites, retransmisión por cable, lanzadores espaciales, equipos de recepción, estándares de transmisión y sistemas de codificación de señales. Conceptos todos a los que se recurre con frecuencia a lo largo de la obra, y que quedan aquí claramente explicados.

El estudio de los sistemas de financiación de la televisión por satélite constituye uno de los capítulos mejor logrados del trabajo, y refleja las razones por las cuales el autor se muestra tan escéptico sobre la viabilidad financiera de un mercado saturado por la oferta. Collins observa que los presupuestos públicos o el sistema de cánon no resultan significativos como fuente de financiación de la televisión por satélite, tampoco la publicidad parece ofrecer una alternativa real ante la inexistencia de un mercado europeo, y constata el autor que ningún canal de televisión por satélite ha conseguido generar un retorno económico suficiente mediante los ingresos por publicidad. Collins ve el sistema de suscripción como la principal fuente alternativa de financiación de la televisión por satélite en Europa, pero aún así constata sus limitaciones y parece resignarse a la creciente implantación de oligopolios mediante los cuales las grandes empresas con intereses diversificados e integradas verticalmente en el mercado pueden hacer frente a los altos costos de estos sistemas.

En el cuarto capítulo, dedicado a la audiencia, se afirma que el cable es el principal canal de acceso a la televisión por satélite, algo que resultaba

propio de los sistemas de satélites de segunda generación concebidos precisamente para distribuir señales de televisión a cabeceras de redes de cable o a estaciones de retransmisión terrestres, pero que carece de validez, al menos en esa formulación tan rotunda, a partir del establecimiento de los sistemas de satélites de distribución directa de televisión.

Collins desmonta con certeros argumentos el mito de una audiencia europea, insistiendo en la necesidad de discriminar las audiencias por edades, países y canales, y remarca la comprobación recurrente en los últimos tiempos, referida a que el incremento de la oferta audiovisual no se ha traducido en un aumento del consumo de televisión, que permanece estable o incluso tiende a decrecer.

El inventario de satélites y canales europeos presentado en el capítulo quinto, es posiblemente la parte de la obra que más afectada resulta por las transformaciones operadas en estos últimos años. Collins identifica 45 canales, cifra que en la actualidad se ha duplicado, y ello sin considerar además el centenar de estaciones de radio que se distribuyen por satélite en Europa.

Finalmente, el capítulo sexto aborda el futuro de la televisión por satélite en Europa, y es aquí donde el escepticismo de Collins queda reflejado de forma evidente. Para el autor, la televisión por satélite en Europa, que había prometido mayor elección de programas, competencia con los radiodifusores terrestres e internacionalización de la audiencia, ha fracasado rotundamente en esos tres intentos.

En lo que se refiere a la proclamada amplitud de elección para el televidente europeo, Collins matiza indi-



cando que en realidad se trata de una ampliación del acceso de los telespectadores a los archivos cinematográficos y televisivos del mundo, existiendo muy poca programación original, salvo el caso de las noticias y los deportes.

En la misma línea, Collins sostiene que la televisión por satélite en Europa no ha aprovechado las ventajas competitivas que le caracterizan frente a los servicios terrestres (de cobertura geográficamente más limitada), y no ha logrado desarrollar audiencias internacionales para programación temática ni para programación generalista de suficiente envergadura como para asegurar la subsistencia económica de los servicios.

La prometida internacionalización de las audiencias, inicialmente concebida como la posibilidad de crear un mercado paneuropeo de televidentes, ha cristalizado en realidad de un modo diferente al originalmente previsto. Así, la internacionalización se ha producido más bien por el hecho de que la televisión por satélite ha conseguido establecer servicios de radiodifusión dirigidos a mercados nacionales o lingüísticos desde fuera de los ámbitos de jurisdicción gubernamental de esos mercados.

El realismo crítico de Collins pone al descubierto las numerosas incertidumbres que caracterizan a la televisión por satélite en Europa: las lanzaderas y los satélites no son plenamente seguros, no pueden asegurarse audiencias de suficientemente envergadura como para amortizar el costo de los servicios, de igual modo que resultan insuficientes los ingresos por publicidad internacional; además, la distribución de las señales depende en gran medi-

da de redes de cable cuyo acceso no está aún generalizado.

Para el autor, la existencia de tal cantidad de canales de televisión por satélite demuestra más el poder de *lobby* de la industria aeroespacial y electrónica europea, que la demanda de los televidentes de nuevos servicios de televisión.

En un entorno cultural caracterizado por la exaltación de la tecnología, resulta cuanto menos refrescante encontrar obras que no renuncien a una perspectiva sanamente crítica para abordar los fenómenos del espacio audiovisual, las causas que los generan y las repercusiones que pueden tener sobre el público.

JOSÉ LUIS ORIHUELA

WILLIAM ZINSSER

On Writing Well. An Informal Guide to Writing Nonfiction

Harper Perennial, Nueva York, 1990, 4ª ed., 288 págs.

William Zinsser, durante 30 años editor y escritor del *New York Herald Tribune*, recoge en este libro su experiencia docente en la universidad de Yale, y añade ejemplos y capítulos a la obra publicada por primera vez en 1976 (*Writing to Learn*). Como tantos otros manuales norteamericanos de periodismo, *On Writing Well*, un clásico que ya va por su cuarta edición, se centra en los principios de la escritura, las formas y técnicas de los textos periodísticos, teniendo en cuenta las nuevas tecnologías informáticas dentro del proceso de redacción, que han su-



puéstó cambios en las formas de escribir, reescribir y editar el material.

Justamente al procesador de palabras rinde homenaje el autor, cautivado por este medio que aumenta la productividad del escritor, y permite escribir y reescribir los textos con facilidad pasmosa. Zinsser reconoce que para él la tecnología ha sido "un regalo de Dios", porque lo esencial de la escritura es la reescritura, y el ordenador facilita enormemente esta operación. "Yo he gastado gran parte de mi vida reescribiendo a máquina, tanto como he gastado mucho tiempo fregando los platos antes de que el lavaplatos fuera inventado. El procesador de palabras es el lavaplatos del escritor: libera de un trabajo rutinario que no es nada creativo y que desgasta las energías" (p. 225).

Con el criterio pragmático que acompaña siempre este tipo de publicaciones, el autor confronta sus teorías con ejemplos tomados de su propio archivo y de la prensa en general, y lo hace con la convicción de que, en el ámbito norteamericano, los mejores escritos se realizan actualmente en el campo de la no ficción. Según él, el periodismo escrito no debe considerarse como una especie inferior de la literatura, porque la única distinción válida se plantea en términos de calidad, de buena o mala escritura.

Esta literatura de no ficción, recuerda Zinsser, empezó a tener un enorme éxito en Estados Unidos a partir de la Segunda Guerra Mundial, después de que el ataque a Pearl Harbor abrió los ojos de los norteamericanos a la realidad. Junto a la televisión y su relato visual del día a día, comenzó el auge de las revistas literarias y semanarios con firmas tan prestigiosas

como las de Norman Mailer, Truman Capote, Tom Wolfe, entre otros famosos autores para quienes la no ficción era algo más que periodismo.

Para hacer más representativa la muestra, Zinsser incluye en esta edición un capítulo de literatura periodística escrita por mujeres que, según él, demuestra un nuevo rango de sensibilidad y preocupaciones. Un merecido reconocimiento que, me da la impresión, responde a una actitud reivindicatoria promovida desde los medios académicos norteamericanos, en vista del poco interés que se ha prestado al trabajo periodístico de las mujeres (En octubre de 1989 la revista *Journalism Monographic* dedicó un número al estudio de la casi inexistente presencia femenina en los textos de periodismo publicados desde el siglo pasado en Estados Unidos). El autor se toma esta licencia porque, como sostiene, cada nueva edición de *On Writing Well* es más subjetiva.

En la misma línea de colegas norteamericanos como Donald Murray, Zinsser aborda los problemas claves de la escritura: recolección y organización del material, estructura, actitud, tono y estilo, e insiste en la importancia del proceso de reescritura. Como tesis de fondo sostiene que escribir no es un arte sino un oficio y, por tanto, implica un trabajo duro: una vez que se adquiere dominio de las herramientas sobre principios sólidos, se puede avanzar en el proceso creativo. En este aprendizaje resulta muy eficaz el estudio de modelos, ya que al escuchar otras voces se encuentra más fácil el timbre personal.

El estilo, para Zinsser, pasa por un estricto control de calidad en el que intervienen principios claves como la

economía de palabras y la claridad, tanto de forma como de contenido —un pensamiento claro deviene en escritura clara—. Además, condena a muerte el lenguaje administrativo, oficioso y burocrático, que denomina “Lenguaje del Pentágono” e invita a romper los clisés del lenguaje usados automáticamente y a construir párrafos de entrada y de cierre que estimulen y sorprendan al lector. Escritores-periodistas famosos como N. Mailer y T. Wolfe han vuelto a la prosa exuberante, con ese regusto por el ornato que sentían los escritores victorianos; sin embargo, señala Zinsser, hoy en día la mayoría de escritores de no ficción tienden al relato claro, sencillo y breve.

En todo caso aclara que no hay una tienda donde se pueda adquirir el estilo, porque éste es orgánico, inherente a la persona. “Una parte de la persona, como lo es su pelo o, si se trata de un calvo, de su falta de pelo. Así que usar un estilo ajeno o añadido es como ponerse un tupé (p. 21)”. Por ello su credo de escritor comienza con el imperativo *Sé tú mismo*, una actitud que se refleja tanto en el estilo, desprovisto de artificios, como en el punto de vista elegido, primera persona del singular. Cuando los periódicos, con su afán de objetividad, imponen la moda de la primera persona del plural que se camufla en una voz “fuenteovejuna” e impersonal, Zinsser insta a emplear el “yo”, aunque se acuse al pronombre de protagonismo: hay que creer en las propias ideas y afirmar la identidad. Hay que luchar contra el lenguaje de la impersonalidad que se reproduce hoy día en todos los medios e instituciones, es la consigna del autor.

Un principio en el que Zinsser cifra el éxito de un buen escrito es el hu-

mor, ese elemento sorpresa que puede explotarse especialmente en el párrafo de entrada o *lead*, en el clímax y en el cierre, sin descuidar las primeras y las últimas frases de cada párrafo que marcan las transiciones y garantizan la unidad del escrito. Todos los esfuerzos tendentes a romper la previsibilidad resultarán estimulantes para el lector. El consejo de Zinsser, que durante varios años escribió una columna de humor en la vieja revista *Life*, es tratar de convertir el trabajo en algo entretenido, para que así lo perciba el lector. Se puede echar mano de la ironía, paradojas, parodias, anécdotas, citas inesperadas, detalles estrafalarios, entre otros recursos que sirven de levadura al estilo. Para él, uno de los mejores escritores con esta vena humorística es Woody Allen, que combina lo intelectual y lo hilarante para explorar sus temas obsesivos.

En esta nueva edición Zinsser introduce un capítulo de interés en el que invita a los estudiantes a escribir sobre su propia vida, el tema que mejor conocen. Empieza por mencionar el aleccionante caso de los periodistas, que por estar hablando siempre sobre los otros desarrollan un mecanismo de ocultación de sus propias experiencias y sentimientos. Según él, esta falta de autoestima reprime la creatividad y puede conducir a la imposición de temas por parte de los editores. Propone en cambio una escritura que afiance la individualidad y la propia experiencia del autor, considerando que de los archivos de la memoria, “oro puro para el escritor”, se pueden tomar los detalles más vivos y reveladores. No se trata tampoco de caer en el extremo del “egotismo”, pero se echa en falta un reforzamiento del ego.



Para demostrar la fuerza de estos textos autobiográficos, y animar a los lectores a ser los editores de su propia vida, cita algunos de los libros que más le han impresionado por su carga de intimidad: *Habla, memoria*, de Nabokov, con la evocación de su niñez en San Petersburgo; *One Writer's Beginnings*, de Eudora Welty; *Hojas de hierba*, de Walt Whitman y los diarios y cartas de Virginia Woolf, entre otras obras entrañables para él, cifradas en el mecanismo sutil de la memoria: "La memoria es el arte de inventar la verdad, y el secreto de este arte es el detalle", afirma.

Otro de los capítulos que llaman la atención es el dedicado a la crítica. Zinsser comienza por decir que casi todos los escritores quieren llegar a ser críticos, y casi todos los reporteros jóvenes quieren escribir una reseña sobre la película, el libro, la obra de teatro o el programa de moda de la televisión. La crítica, dice Zinsser en buena lógica, es esa etapa del periodismo en la cual es posible cultivar las propias aficiones y de paso exhibirse un poco. Admite que, al estar basada en juicios de valor, la crítica se convierte en un género altamente subjetivo que refleja los conocimientos, la sensibilidad, la pasión y los prejuicios del crítico, pero recomienda mantener una actitud abierta que le permita juzgar las obras buenas y malas, las clásicas y las contemporáneas. Considera que el especialista tiene no sólo el deber de formarse en las distintas escuelas y de conocer el medio, sino también de formar y orientar a los lectores. Para ello sugiere unas reglas sencillas: no dar todo el argumento de la obra, usar tantos detalles como sea posible —evitando las generalidades y los tópicos— y recrear la obra para los

lectores. Hoy en día, reconoce Zinsser, la crítica tiene muchos "primos hermanos" en el periodismo, porque comparte fronteras con otros géneros como la columna, el ensayo, el editorial, la entrevista. Pero todas estas formas tienen en común la opinión personal del crítico, que se expresa en primera persona, sin titubeos. Precisamente el lector quiere identificarse con los gustos y opiniones del crítico.

En el capítulo que sirve de conclusión, "Write as Well as You Can", Zinsser se afianza en su creencia de que los escritores deben adoptar los más altos estándares de calidad en su trabajo y defenderlos contra los editores que no tienen esa idea tan elevada. La obligación de los periodistas es no rebajar jamás el nivel, aunque las circunstancias puedan resultar adversas. Idealmente las relaciones entre el editor y el escritor deben ser de negocios: ambos se enfrentan juntos al original para solucionar los problemas que plantea el texto, dentro del respeto y la mutua comprensión. Pero nunca hay que olvidar que el escritor es el único que sabe lo que quiere decir, aunque sus formas de expresión sean más o menos discutibles.

MARYLUZ VALLEJO

GAVIN F. FAIRBAIRN Y CHRISTOPHER WINCH

Reading, Writing and Reasoning —A guide for students—.

Buckingham, Open University Press, 1991, 152 págs.

Al estilo de los manuales americanos, los autores ofrecen los recientes

hallazgos de la escuela inglesa en técnicas de lectura, escritura y razonamiento, con el fin de que el lector desarrolle habilidades para la lectura y la interpretación de los textos, adquiera un estilo claro y efectivo y aprenda a identificar las exigencias de una argumentación coherente.

En la primera parte sobre la comprensión de textos, Fairbairn y Winch insisten en la necesidad de un nivel de competencia lingüística y literaria por parte del lector, para que éste pueda captar las asociaciones de sentido y comprender el sistema de referencias del texto; sobre todo cuando son de tipo argumentativo. El lector debe estar atento a todas las señales que emite el autor, y desarrollar habilidades interpretativas de reorganización, inferencia y evaluación para deducir el sentido del texto más allá de su significado literal. Y aunque los autores abogan por una lectura sistemática y abierta para no caer en los juicios destructivos, no hay que confundir este acercamiento generoso con una actitud ingenua por parte del lector: no todo lo que se publica tiene valor, aunque venga avalado por autoridades en su campo.

En cuanto al proceso de escritura, las recomendaciones de los autores no distan mucho de las de sus colegas norteamericanos: pensar, planear, escribir un primer borrador y reescribir; todo ello tratando de satisfacer las exigencias básicas de claridad y coherencia.

Pero el capítulo que más interesa realmente, no tanto por la novedad de sus planteamientos como por el análisis de casos, es el relacionado con la argumentación: formas racionales y no racionales de persuasión. Los autores

parten del principio de que un texto persuasivo tiene éxito en la medida en que el autor se compromete con lo que dice y sostiene un punto de vista particular. Para demostrar la validez de sus argumentos recurre al contraste de opiniones (estrategia dialéctica), a pruebas y evidencias sólidas; pero sólo logra ser convincente cuando ese razonamiento va arropado por un estilo vigoroso y personal. Es decir, el estilo no es producto de la ornamentación, sino reflejo de un sistema crítico, de un compromiso del escritor.

En más de 30 páginas los autores se ocupan de la argumentación o desarrollo coherente de las ideas, con un sistema de análisis útil tanto para la construcción como para la interpretación de argumentos. Y prestan particularmente atención a las formas legítimas e ilegítimas de la persuasión, teniendo presente que un estilo bien desarrollado puede ayudar a construir un texto persuasivo, pero también puede servir de pantalla a un contenido insubstancial y dañino. Para desvelar los trucos y estrategias más frecuentes de la persuasión irracional, analizan una serie de textos tomados de la prensa e identifican elementos como los llamados "persuasores", empleados para sugerir que un punto de vista es tan obvio que no necesita apoyo argumental y debe aceptarse como verdad indiscutible (aquí caen los adverbios terminados en -mente que tanto abundan en los textos de opinión, y todas las expresiones de tipo: "Estarán de acuerdo...", "De sobra conocido...", "La verdad es que...", "Nadie puede negar que..."; o la apelación a "hechos científicamente comprobados" y referencia a autoridades en la materia, con la máxima pretensión de objetividad).



Entre otras estrategias evaluadas por los autores están la de borrar las fronteras entre los hechos y las opiniones, incurrir en confusiones terminológicas y eufemismos, emplear un lenguaje emotivo, hacer generalizaciones irreflexivas y conectar hechos e ideas que guardan una aparente similitud. En todos estos casos el lector es carnaza fácil porque, como dicen los autores, antes de dar la impresión de ser un estrecho de miras, la mayoría de los lectores prefiere la complicidad

con el autor, en quien deposita su confianza.

Por el contrario, la persuasión racional ofrece al lector la posibilidad de verificar la validez de las premisas —a través de las fuentes citadas, de las evidencias y los argumentos de autoridad—, y emplea formas deductivas e inductivas de argumentación que resisten cualquier prueba de coherencia interna.

MARYLUZ VALLEJO