

Docudrames a la televisió digital: periodisme, simulació i mentides

Josep Lluís Micó

Universitat Ramon Llull
 Departament de Periodisme
 Valldonzella, 23. 08001 Barcelona (Spain)
 JosepLluísMS@blanquerna.url.edu

Data de recepció: 22/10/2007

Data d'acceptació: 27/1/2009

Resum

Els docudrames clàssics s'elaboraven a partir de la combinació de realitat, simulació i ficció. A la televisió moderna, alguns d'aquests espais intenten atrapar els espectadors a través de la seva intervenció en el desenvolupament del relat mitjançant qualsevol procediment que comporti una certa interactivitat. D'aquesta manera, les trucades telefòniques, els missatges de mòbil, els correus electrònics o les possibilitats que la Televisió Digital Terrestre (TDT) està en disposició d'oferir es converteixen en mecanismes per enriquir les històries i, simultàniament, captar audiència. En aquest text es constata que les produccions d'aquest tipus continuen partint d'esdeveniments autèntics d'interès periodístic. No obstant això, també s'observa que el component espectacular (més enllà del que hem comentat sobre la participació) està prenent una major rellevància en detriment del caràcter informatiu. Quan temàticament es recorre a situacions humanes *limit*, la temptació d'inventar dades augmenta, amb la qual cosa el format s'allunya del rigor i la precisió que reclama el periodisme. Mai abans les innovacions tecnològiques, com les relacionades amb la realitat virtual, havien permès presentar com si fossin certes determinades accions inventades. Tanmateix, el problema no està en la maquinària o en els programes informàtics, sinó en l'ús que se'n fa. De fet, també hi ha professionals que els utilitzen per incrementar la qualitat del seu treball.

Paraules clau: docudrama, documental, gèneres, periodisme, televisió, TDT, realitat virtual, tecnologia, ètica.

Abstract. *Docudramas in Digital Television: Journalism, Simulation and Lies*

The classic docudramas were created from a combination of reality, simulation and fiction. In modern television, some of these programs try to get viewers by having them intervene in the development of the story by means of any process that has a certain degree of interactivity. In this way, telephone calls, SMS, e-mails or the possibilities of digital terrestrial television (DTT) turn into mechanisms to enrich the stories and, simultaneously, to capture the audience. Productions of this type continue to depart from authentic events of journalistic interest. Nevertheless, the spectacular component is given greater weight, than the interests of the informative features. When one resorts thematically to dramatic situations, the temptation of inventing information increases. That is when the format moves away from the rigor and the precision required by journalism. Any invented actions can be presented as authentic situations by technological innovations like

virtual reality. Nevertheless, the problem is not in the machines or in the software, but in their use. In fact, there are also professionals who use them to increase the quality of their work.

Key words: Docudrama, documentary, journalism, genres, television, DTT, virtual reality, technology, ethics.

Sumari

1. Presentació	5. La ficció com a tempració
2. Objectius i mètodes	6. Modalitats i combinacions
3. Delimitació conceptual	7. Conclusions
4. La trampa de la versemblança	Bibliografia

1. Presentació

Cada vegada més, els gèneres i formats ocupen una posició difícil de concretar entre l'universal (en el cas en què se centrarà aquest text, la comunicació audiovisual) i el particular (un relat singular dins d'aquest sistema expressiu)¹. Les fórmules clàssiques aporten indicis contextuals sobre els orígens de les històries i agreguen pautes per a la seva interpretació². No obstant això, fa anys que es va superar el valor intemporal que posseïa la noció de gènere en la poètica clàssica³. Dins la cultura contemporània, caracteritzada per la contaminació entre formes i la proliferació d'híbrids, és freqüent que ens trobem amb obres audiovisuals que hagin absorbit propietats de diversos models⁴. La ficció s'alimenta de la història, les biografies es dramatitzen i el periodisme pren elements de la ficció, fins que es tanca el cercle⁵. Al marge de l'existència de gèneres purs, la situació actual (sobretot a la televisió) ha suposat l'aparició de fórmules mixtes⁶, com el «fals documental», que responen a patrons complexos i que compliquen l'elaboració de qualsevol taxonomia⁷.

1. Prenem la idea de: CANO ALONSO, P. L. (1999). *De Aristóteles a Woody Allen: poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.
2. LÁZARO CARRETER, F. (1986). *Estudios de poética: La obra en sí*. Madrid: Taurus.
3. MARTÍNEZ MUÑOZ, A. (1989). *Televisión y narratividad*. València: Universitat Politècnica de València.
4. PASTORIZA, F. (1997). *Perversiones televisivas: una aproximación a los nuevos géneros audiovisuales*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
5. Es comenten més detalls a: ROSENTHAL, A.; CORNER, J. (eds.) (2005). *New challenges for documentary*. Manchester i Nova York: Manchester University Press.
6. Per a una aproximació més rica, vegeu: BAUDRILLARD, J. (1984). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
7. MONTERDE, J. E. (2004). «Algunas observaciones sobre el documental histórico». *Tripodos*, n. 16, p. 23-36.

Els docudrames⁸, produccions que agermanen fragments de realitat amb porcions de reconstrucció o simulació, tenen antecedents des dels primers anys de la història de la informació audiovisual, com demostra el noticiari *La marxa del temps* (*The march of time*), estrenat als Estats Units el 1935⁹. Inicialment, a la televisió havia espais d'aquest tipus que exalçaven tant personatges comuns com subjectes destacats als quals els seus familiars i amics homenatjaven a través d'abundants records i curiositats de perfil humà¹⁰. També es podien trobar blocs (presumiblement) informatius sobre successos escabrosos en què es furgava sense pudor amb la finalitat d'extreure els secrets més foscos. Les produccions espectaculars que sotmetien fets verídics a un tractament dramàtic (representats pels seus mateixos protagonistes o per actors) van ser habituals en els anys setanta¹¹. El canal nord-americà PBS va llançar el 1973 *Una família americana* (*An american family*)¹², una sèrie en la qual un equip de producció va gravar la vida quotidiana dels Loud a Santa Ana, Califòrnia, durant set mesos. Entre els moments més intensos d'aquest document hi va haver la petició de divorci de la senyora Loud al seu marit i la declaració d'homosexualitat del fill gran del matrimoni, Lance.

Dues dècades més tard, l'acceptació popular del format era tan gran que els canals competien obertament per ells. Encara avui els docudrames i la telerealtat (*reality shows*) continuen concentrant moltes de les peculiaritats que acabem d'enumerar: tracten esdeveniments reals i d'actualitat (en última instància, continguts informatius); però els donen un enfocament que desfigura substancialment aquestes presumptes notícies¹³. Com la censura política o les pressions econòmiques, el mal ús de les noves tecnologies (Televisió Digital Terrestre [TDT], Internet, etc.) pot augmentar aquestes desviacions¹⁴. Ho veurem a continuació.

2. Objectius i mètodes

L'objectiu general d'aquesta investigació és analitzar la vigència i les propietats del format híbrid del docudrama o dramàtic documental, especialment en els

8. La denominació i els seus significats s'extreuen de: MAQUA, J. (1992). *El docudrama: Fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.
9. La sèrie va ser estudiada amb profusió d'exemples en: FIELDING, R. (1978). *The March of Time, 1935-1951*. Nova York: Oxford University Press.
10. Dins aquest aspecte, és recomanable la consulta de: ÚBEDA CARULLA, J. (1993). *Reportaje en TV: el modelo americano*. Barcelona: Ixia Llibres.
11. Dins la següent obra s'actualitza aquest plantejament: DÍAZ ARIAS, R. (2006). *Periodismo en televisión: Dinstre el espectáculo y el testimonio de la realidad*. Barcelona: Bosch.
12. RUOFF, J. (1996). «Can a documentary be made of real life?: the reception of An American Family». A: CRAWFORD, P. I.; HAFSTEINSON, S. B. *The construction of the viewer: media ethnography and the anthropology of audiences*. Dinamarca: Intervention Press-Nordic Anthropological Film Association, p. 270-296.
13. Així s'apunta a: FRAU-MEIGS, D. (2006). «Big brother and reality TV in Europe: Towards a theory of situated acculturation by the media». *European Journal of Communication*, vol. 21, n. 1, p. 33-56.
14. HOLMES, S.; JEREMY, D. (2004). *Understanding reality television*. Londres [etc.]: Routledge.

programes amb una marcada vocació informativa o periodística, a la televisió de l'era digital¹⁵; un propòsit que es concreta:

- A través de l'estudi de les repercussions que han tingut certes innovacions tecnològiques sobre aquest tipus de produccions, des dels seus orígens al cinema fins a l'actualitat a la TDT: millores en els equips tècnics, increment de l'agilitat narrativa¹⁶, incorporació de la realitat virtual a la narració, participació del públic en el relat informatiu, etc.¹⁷.
- Mitjançant un treball de camp que consisteix en el comentari d'exemples erronis o incorrectes (tant en la seva vessant tècnica com en l'ètica o deontològica) i de casos encertats (pel seu equilibri entre la base periodística i el complement de la representació)¹⁸.

Per fer-ho, ha calgut enriquir el repertori bibliogràfic que apunta els fonaments del format¹⁹ amb una sèrie de produccions audiovisuals i multimèdia amb la qual reforçar, matisar o discutir en el terreny professional tot allò fixat qualitativament en el pla teòric²⁰.

3. Delimitació conceptual

Sovint les simulacions entren en conflicte amb la fiabilitat que s'atribueix als periodistes, ja que topen amb l'autenticitat dels continguts genuïnament informatius²¹. Les cambres de la televisió moderna (analògica o digital, tant se val) penetren en llocs recòndits per descobrir tota mena d'històries i de comportaments²². Aquest

15. Aquest objectiu es mou en la línia del que es planteja a: AUFDERHEIDE, P. (2005). «The changing documentary marketplace». *Cineaste*, estiu, p. 24-28; i DOVEY, J.; DUNGEY, J. (1985). *The videoactive report*. Londres: Independent Film and Videomakers Association.
16. Tal com s'exposa a: BANDRÉS, E.; GARCÍA AVILÉS, J. A.; PÉREZ, G.; PÉREZ, J. (2000). *El periodismo en la televisión digital*. Barcelona: Paidós.
17. BUCY, E. P.; GREGSON, K. S. (2001). «Media participation». *New Media & Society*, n. 3 (3), p. 357-381.
18. El marc teòric es troba a: SÁEZ, A. (1999). *De la representació a la realitat*. Barcelona: Dèria.
19. BELL, A. (1991). *The language of news media*. Oxford: Blackwell; NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós; i PLANTINGA, C. R. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge i Nova York: Cambridge University Press.
20. Una combinació similar s'aplica a: NYRE, L. (2006). «Apologetic Media Research». *Nordicon Review*, n. 27 (1), p. 97-99.
21. Partim del contrast entre allò establert d'una banda a: ROSEN, J.; MERRIT, D. (1994). *Public Journalism. Theory and Practice*. Ohio: Kettering Foundation; i per una altra a: ALBERICH, J. (2004). «Ficciones comunicativas: ficción y simulación en la cultura visual digital». A: HAMPSHIRE, S. F.; PÉREZ-MONTORO, M. (eds.). *Fundamentos de la teoría de la comunicación*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
22. Algunes de les estratègies dels realitzadors, tant al cinema com a la televisió, es descriuen al llibre següent: BEATTIE, K. (2004). *Documentary screens: non fiction film and television*. Nova York: Palgrave.

procediment amb prou feines genera ja sorpreses, ni entre els professionals ni entre el públic²³.

No obstant això, alguns d'aquests fets han estat provocats per ser televisats, i d'altres són la simulació d'una situació determinada (un assassinat, un accident laboral, un part, etc.) en *versió lliure*. El risc (ètic, deontològic) que es corre quan es manipulen aquestes *realitats* és que l'audiència descodifiqui en clau d'informació neutra allò que en veritat no és res més que una representació²⁴. Al principi, emissors i receptors van acceptar aquests formats híbrids perquè els concebien com a produccions més pròpies de l'espectacle que del periodisme²⁵. Però actualment han deixat de pagar aquest tribut pel percentatge de ficció que inclouen i han començat a formar part de la gran família de la informació, com a mínim, com a parents llunyans²⁶.

Així doncs, en aquest punt convindria definir les dues grans unitats audiovisuals a partir de les quals giraran l'anàlisi i les reflexions d'aquesta investigació: els espais informatius i les produccions de ficció. Creiem que la divisió encara és vàlida malgrat que, com assenyala Jaime Barroso García, la seva vigència se sustenta sobre la negació de gènere, com si a la televisió la seva pròpia existència depengués «de la capacitat d'hibridar-se, de contaminar-se, de fondre en combinacions evolucionades matèries i substàncies de l'expressió tradicionalment allunyades (*infotainment, dramadoc, factions, dramedies, etc.*)»²⁷.

- Informatius. Programes que exposen els fets d'actualitat d'interès general segons els formats periodístics vigents: notícia, reportatge, entrevista...²⁸. Aquesta modalitat abraça fórmules televisives com els noticiaris, els avenços, les revistes setmanals, els magazins d'actualitat, els debats, la informació meteorològica, etc.²⁹.
- Ficció. Reconstruccions i representacions dialogades o dramàtiques interpretades per actors que recreen fets històrics o accions que són producte de la imaginació d'un autor. Es divideixen en subgèneres o formats segons el

23. Per exemple, cinc metges espanyols van participar el 2007 a la gravació de *RamBam*, un docudrama en forma de sèrie dirigit i produït per Hervé Hachuel per a Televisió Espanyola (TVE) que transcorria en un espai tan delicat com un hospital d'Israel.

24. MATELSKI, M. (1992). *Ética en los informativos de televisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.

25. GONZÁLEZ REQUENA, J. (1988). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.

26. FISKE, J.; HARTLEY, J. (1994). *Reading television*. Londres [etc.]: Routledge.

27. BARROSO GARCÍA, J. (1996). *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Síntesis, p. 193.

28. VEGEU: TUCHMAN, G. (1983). *La producción de la noticia: estudio sobre la construcción de la realidad social*. Barcelona: Gustavo Gili.

29. Dins aquest apartat, els complements oferts per: GOLDING; P.; ELLIOT, P. (1979). *Making the News*. Londres: Longman; GANS, H. J. (1980). *Deciding what's news. A Study of CBS Evening News, NBC Nightly News, Newsweek and Time*. Nova York: Vintage Books; GOMIS, L. (1989). *Teoria dels gèneres periodístics*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Centre d'Investigació de la Comunicació; i RODRIGO, M. (1989). *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós, són indispensables.

seu tractament (de la tragèdia a l'humor), estructura narrativa i varietat de producció³⁰. Així doncs, a la televisió hi ha ficció dramàtica, ficció còmica o lleugera, telefilms, etc. Com en els informatius, els nous dispositius tecnològics (telefonía mòbil, TDT, etc.) faciliten la participació del públic en el desenvolupament d'algunes d'aquestes històries³¹.

Potser la incorporació de la realitat virtual als comentaris sobre el temps o a l'escenografia de la majoria dels noticiaris del present hagi inaugurat una nova relació entre la informació, la ficció i la representació³². No obstant això, aquesta innovació no es pot comparar amb la reconstrucció de fets, i tampoc amb la substitució de passos o processos que no han pogut ser gravats per meres hipòtesis del que probablement va ocórrer, especialment quan l'autor no té la certesa que els esdeveniments que relata es van desenvolupar d'aquesta manera. La manipulació desajustada d'elements propis del periodisme (una entrevista, imatges d'arxiu, etc.) per enganyar el públic és igual de greu, o potser més.

El diari anglès *The Guardian* va descobrir el 1998 que un prometedor periodista de la productora Carlton Television, Marc de Beaufort, havia mentit en un parell de documentals suposadament exclusius. El rotatiu va denunciar que a la primera producció un actor la cara del qual no es veia en cap moment havia suplantat a un narcotraficant colombià. Segons el diari britànic, en el segon cas el redactor va manipular material subministrat per la cadena estatal cubana perquè semblés que unes declaracions públiques de Fidel Castro eren realment una entrevista cara a cara amb el dictador. La conversa amb el suposat delinqüent ocultava una mentida, una invenció després d'una aparença informativa. En canvi, les paraules de Castro eren vertaderes, certes; l'engany era a la presentació, ja que no havien estat aconseguïdes com es va dir a l'audiència.

4. La trampa de la versemblança

El tractament audiovisual situat entre la realitat i la ficció és molt comú a les pel·lícules de caire històric³³. Malgrat tot, a les pel·lícules d'aquest gènere els

30. BENS, E. de; SAMAELE, H. de (2001). «The Inflow of American television fiction on European broadcasting channels revisited». *European Journal of Communication*, vol. 16, n. 1, p. 51-76.
31. THORBURN, D.; JENKINS, H. (eds.) (2003). *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*. Cambridge: The MIT Press.
32. POSTIGO GÓMEZ, I. (2000). *La sociedad de la información: de la televisión a la realidad virtual*. Màlaga: Ediciones del Liceo de Màlaga.
33. Resulta inexcusable la cita del clàssic: BARNOUW, E. (1974). *Documentary*. Londres: Oxford University Press. Un exemple emès recentment a la televisió seria el film *Luther* (2007), programat el 2007 per la cadena pública catalana, TV3, un drama biogràfic del realitzador Eric Till a partir d'alguns moments de la vida de Martí Luter, en el qual Joseph Fiennes encarna el paper d'aquest personatge decisiu en la història de les religions.

espectadors saben per endavant que molts dels detalls de la narració que presenciaran són pura invenció. En ells hi predomina la versemblança, no l'autenticitat. En canvi, si es parla de periodisme, el rigor informatiu sempre reclama l'autenticitat del succés, encara que *a priori* no resulti versemblant. Per això els noticiaris han descartat tradicionalment les reconstruccions fonamentades en elements de ficció. De manera que, quan en una peça o en un reportatge es vol apuntar què podria haver passat (hipotèticament) en un succés d'actualitat, es demana el punt de vista de testimonis, experts, etc.³⁴. A més a més, hi ha altres tècniques (l'entrevista, per exemple, com es veurà més endavant) que possibiliten arribar al mateix lloc³⁵. És cert que, a hores d'ara, es podria aduir que les diferències entre un mètode i un altre són mínimes. No obstant això, davant d'aquest argument caldria replicar que les conjectures en les quals es basen les reconstruccions i les simulacions les fan els periodistes (la funció dels quals és molt diferent), mentre que, a la segona fórmula, les opinions les expressen subjectes qualificats pel fet d'estar implicats en els fets o per ser especialistes en la matèria.

Les produccions que recreen esdeveniments d'interès informatiu mostren les accions més destacades mitjançant qualsevol recurs que els seus autors creguin oportú, encara que així se sobrepassin les exigències periodístiques³⁶. Davant de l'autenticitat que haurien de garantir les notícies, en aquestes ocasions es considera suficient la versemblança que *envermessa* de realitat els seus relats. Radicalitzant la línia d'aquest discurs, caldria subratllar que hi ha individus (no seria just qualificar-los de periodistes) que han portat aquests supòsits fins a extrems inadmissibles. Per exemple, els que s'han inventat reportatges escandalosos per vendre'ls a la televisió³⁷.

Vet aquí la pitjor representació del sensacionalisme: els fets són inventats però, per mantenir l'aparença informativa, es respecta la tècnica periodística del reportatge o del documental³⁸. Perquè el producte que han perpetrat es pugui vendre fàcilment, els seus autors tracten temes de gran interès social: tràfic de drogues, compra de nens, contraban de refugiats, controvèrsies polítiques, etc. Quan es descobreix que els programes són una estafa, la desconfiança s'hauria d'estendre des dels seus realitzadors fins al canal emissor, per no comprovar l'autenticitat de les històries.

Després de 24 anys al capdavant del programa de la CBS *60 minutes*, el veterà presentador Dan Rather va dimitir el 2005 per culpa d'una informació

34. Sobre les tècniques a l'era digital, es recomana: BAKER, M. (2006). *Documentary in the digital age*. Amsterdam: Focal.

35. Més detalls a: MANNING, P. (2001). *News and News Sources*. Londres: Sage; i GRABE, M. A.; SHUHUA, Z.; LANG, A. [et al.] (2000). «Packaging television news: The effects of tabloid on information processing and evaluative responses». *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, vol. 44, n. 4, p. 581-598.

36. JACOBS, L. (comp.) (1979). *The documentary tradition*. Nova York: Norton.

37. SISTIAGA, J. (2005). *Ninguna guerra se parece a otra*. Barcelona: Debolsillo, p. 164.

38. LANGER, J. (2000). *La televisión sensacionalista: el periodismo popular y las «otras noticias»*. Barcelona [etc.]: Paidós.

falsa, segons la qual el president nord-americà, el republicà George W. Bush, en aquell moment candidat a la reelecció davant del demòcrata John Kerry, s'havia beneficiat de contactes amb les altes esferes per escurçar el seu servei militar a Texas. Quatre professionals més dels serveis informàtics de la cadena, tres d'ells amb càrrec, també van haver d'abandonar el seu lloc. Una irregularitat d'aquest calibre va precipitar el final de la carrera d'un periodista tan prestigiós com Rather. Fins a cert punt, caldria reconèixer que la seva dimissió (i la dels seus col·legues) va ser una excepció en un negoci en el qual altres s'haurien obstinat a continuar en el seu càrrec. El desenllaç del cas va servir per penalitzar-lo tant internament com externament; és a dir, tant a la seva empresa i el seu gremi com a l'esfera pública.

La conclusió (provisional) després de tot el que s'ha dit seria que sempre que els impulsors d'un programa informatiu utilitzin simulacions, reconstruccions, etc., ho hauran d'exposar clarament, i si es cometen errors, cal assumir-ne les conseqüències.

En ocasions, la ficció recorre a les formes periodístiques per desenvolupar una història³⁹. Igualment, fa anys que els gèneres informatius doten els seus continguts d'una dimensió espectacular. És a dir, molts dels límits clàssics ja s'han esborrat, i és indubtable que els formats mixtos presenten grans avantatges. Així, *Camí a Guantánamo*⁴⁰ (2006), dirigida per Michael Winterbottom en col·laboració amb Matt Whitecross, és una mostra de cinema polític que denuncia les condicions inhumanes en què malviuen els presoners retinguts a la presó de Guantánamo alternant el testimoni directe dels protagonistes reals amb algunes reconstruccions. Els realitzadors no aclareixen quan s'estan reproduint les opinions dels afectats i quan s'estan revivint amb actors les experiències que van patir abans de ser arrestats i durant la seva estada a la presó. Es pot pensar que Winterbottom i Whitecross apel·len a la cultura audiovisual dels espectadors perquè entenguin cada passatge de la seva pel·lícula de la manera més convenient. El que és clar és que en aquesta producció se sacrifica la distinció nítida entre realitat i representació en nom de la coherència narrativa. Tanmateix, aquests aliatges i/o mescles estranyes⁴¹, vàlides en el terreny de la creació, no haurien de servir per confondre l'audiència, que tan sols aspira a informar-se.

5. La ficció com a temptació

Les diferències entre les fabulacions intencionadament equívocues i el material que s'ha aconseguit gràcies al treball periodístic honest són abundants⁴². Ningú

39. A la pel·lícula catalana *El taxista ful* (2006), de Jo Sol, la narració en forma de documental es posa al servei d'una ficció sobre un personatge fals. Els exemples similars són molt abundants.

40. Reconeguda amb l'Os de Plata al Festival de Berlín el 2006.

41. ORTEGA, M. L. (coord.) (2005). *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mezclas del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 2005.

42. Per comprovar-ho, només cal atendre a la recopilació de: WAUGH, T. (1984). *Show us life: Toward a history and aesthetics of the committed documentary*. Metuchen: Scarecrow.

no pot discutir tampoc que els recents muntatges entre famosos alimentats pels programes de safareig (com *Aquí hay tomate* a Tele 5 o *¿Dónde estás, corazón?* a Antena 3 TV) no tenen res a veure amb l'engany (aparent) que van viure molts dels oients de la versió radiofònica de *La guerra dels mons* (*The War of the Worlds*) d'Orson Welles el 1938⁴³.

Una producció d'El Mundo Televisión, difosa per Tele 5 el 2001, va posar al descobert *La gran mentida del cor*, com resava el títol del documental sobre tan lucratiu negoci. En aquest submón, famosos i aspirants a ser-ho inventen idil·lis i ruptures sentimentals, i aixequen mentides sobre accidents i altres desgràcies per cobrar dels mitjans de comunicació que els donen cobertura (sobretot revistes i programes de televisió especialitzats). Tenint en compte que sense l'atenció de la segona part la primera ni tan sols existiria, com a mínim, la responsabilitat per aquesta corrupció de la tasca periodística s'ha de repartir entre totes dues.

Però, paradoxalment, les mateixes estratègies que es condemnen en el terreny de la premsa rosa acaben sent relativitzades quan s'entra a l'àrea del periodisme més prestigiós (el dels corresponsals de guerra, els investigadors de primera fila, etc.). L'error és gravíssim, ja que l'engany materialitzat a la crònica de societat no compromet vides humanes, només comptes corrents. No obstant això, la segona trampa detectada fins i tot pot influir en l'evolució d'un conflicte bèl·lic... El magnat de la comunicació Ted Turner i quatre executius de la CNN van haver de demanar perdó el 1998 per un reportatge fals sobre l'ús de gas nerviós contra els desertors de la Guerra del Vietnam. L'excorresponsal a l'Iraq del canal per satèl·lit Sky News James Forlong fins i tot es va suïcidar al Regne Unit el 2003 després d'un escàndol per un treball periodístic fraudulent sobre la guerra contra els Estats Units. Ens trobem davant de dos exemples similars al de Dan Rather. Com en el seu cas, igualment extraordinari, el punt d'honor va portar els causants dels dos escàndols a reconèixer la seva culpabilitat. L'extrem sens dubte desproporcionat de Forlong remarca la importància i la transcendència dels desencerts en aquesta professió.

Per tant, quan els informadors es trobin davant un problema complex, ho hauran d'afrontar amb rigor. Si senten una enorme curiositat per una dada que ignoren, ho han de buscar amb insistència, no s'ho poden inventar⁴⁴. Per citar algun cas de bona praxi professional n'hi hauria prou a recordar una sèrie documental de l'emissora digital Canal de Historia, *Ciudades bajo tierra*, que el 2007 va descobrir per als espectadors espanyols les meravelles subterrànies de les grans urbs del món (París, Budapest, Berlín, etc.). Mitjançant l'animació digital, en el primer episodi, dedicat a Nàpols, es va poder recrear com s'edificava a l'antic imperi romà i quines eren les tècniques utilitzades pels enginyers de l'època. A més a més, el programa disposava de les opinions d'arquitectes i d'historiadors per contextualitzar les obres i la seva influència artística i social.

43. COCH, H. (2002). *La emisión del pánico*. Cuenca: Centro de Creación Experimental, D. L.

44. MICÓ, J. L. (2007). *Informar a la TDT: notícies, reportatges i documentals a la nova televisió*. Barcelona: Trípodos, p. 157-166.

Els avenços tecnològics sobre realitat virtual s'han d'aprofitar per enriquir històries confeccionades d'acord amb els principis elementals que regeixen el periodisme, amb la veracitat, la correcció i la neutralitat al capdavant. No es poden usar per completar els buits del relat informatiu que els professionals dels mitjans no hagin estat capaços de desxifrar. En tot cas, els professionals tenen la possibilitat de reconstruir-los basant-se en proves; però aquestes evidències han de ser potents, i no simples indicis sense cap força. Els diàlegs que apareixien a *Hiroshima*, un documental escrit i dirigit per Paul Wilmshurst per commemorar el 2005 el 60è aniversari del fatídic bombardeig, no eren ficticis, sinó que provenien de fonts fidedignes. A més a més, les últimes tecnologies en efectes especials van servir per recrear de la manera més versemblant possible el vol de l'avió Enola Gay, el mecanisme de la bomba, les explosions i la destrucció. El realitzador va procedir en aquesta ocasió correctament. Va reproduir aquests episodis pretèrits de la manera més aproximada a com van passar en realitat. Mitjançant una exhaustiva tasca de documentació, es va proveir de dades fonamentals, informació complementària i detalls secundaris per reviuere converses que ja formen part de la història i orientar els tècnics que van generar informàticament les imatges de l'atac militar. Després de l'estrena a la BBC anglesa, la Primera de TVE va emetre el film.

Juntament als molts i variats avantatges que portarà la televisió interactiva (de la TDT a la televisió a Internet), també s'entreveuen alguns perills. Degut a la necessitat d'incrementar l'atractiu de les peces periodístiques, els informadors podrien caure en la temptació de superar els límits de la realitat i entrar en l'especulació⁴⁵. La Televisión Nacional xilena va transmetre el 2006 el documental del realitzador Fernando Luchsinger *Mayo 1879* sobre el combat naval d'Iquique, a la badia del qual llavors hi havia el principal port peruà de Tarapacá, un centre d'exportació de salnitre. En aquest lloc hi va tenir lloc a finals del segle XIX un combat entre un vaixell de guerra del Perú i una corbeta de Xile, que va acabar enfonsada després de quatre hores d'enfrontament. Doncs bé, a més a més d'assessorar-se amb alguns historiadors, el director va usar la simulació digital tridimensional per reconstruir els fets. Malgrat tot, presumptament va faltar a la veritat en certs aspectes de la contesa i va ser criticat per això. En efecte, la tecnologia digital permet presentar certs esdeveniments inventats com si fossin autèntics; però tot i així cal insistir en el fet que els periodistes han d'informar sense divagacions ni hipòtesis.

6. Modalitats i combinacions

Després de comentar alguns riscos de les simulacions i reconstruccions en la informació audiovisual, arriba l'instant d'aturar-se en els aspectes més importants del format híbrid del docudrama o dramàtic documental a la televisió digital. En primer lloc, els presentadors d'aquests programes no sempre són

45. ELLIS, J. (2000). *Seeing things: Television in the Age of Uncertainty*. Londres: I. B. Tauris.

periodistes amb una trajectòria professional que els avaluï per la seva seriositat i rigor. A la recerca constant de l'espectacular, el mitjà ha captat individus populars (que potser en el passat sí que van exercir el periodisme però que van acabar sucumbint a la «teleindignitat»)⁴⁶ perquè actuïn davant les càmeres com a conductors, entrevistadors i, fins i tot, reporters (des de Jordi González a Tele 5 a Pocholo Martínez Bordiu a La Sexta). Els directius de les cadenes no es molesten a dissimular que, per a ells, el primordial són les qualitats del subjecte per fascinar a l'audiència, és a dir, que no els interessa tant el seu perfil periodístic com la seva capacitat per atreure el públic⁴⁷. Del plantejament i el desenvolupament del programa se n'encarrega un equip de periodistes anònims que es manté ocult, a l'ombra del famós.

Sigui quina sigui la fórmula escollida, els informadors solen partir de fets i de vivències reals, però els afegeixen tractaments que en destaquen els detalls més cridaners de la història. Les experiències dels afectats són de tota índole, i van del dolor a l'esperança, de l'amor a l'odi. Són continguts que històricament han copat els espais privilegiats en la secció de successos de la premsa⁴⁸ i que, quan han saltat a la televisió, han ocupat el temps de nombrosos docudrames i programes de telerealtà com *Gente* (TVE), *Está pasando* (Tele 5) o *Madrid Directo* (Telemadrid).

El format s'ha diversificat amb el temps fins a plasmar-se en múltiples variants, algunes bastant amables⁴⁹. De totes maneres, persisteixen característiques comunes, com la referència a una situació personal (o d'un grup de subjectes) per aprofundir en les seves emocions. Aquest treball es porta a terme des d'una perspectiva que conjuga la part informativa amb la vessant espectacular derivada del component de ficció⁵⁰.

Sense abandonar aquesta modalitat, el pes d'un altre tipus de produccions descansa preferentment sobre la idea de documentar una tesi amb material d'arxiu o extractes d'obres de ficció. Aquest concepte és molt antic: per exemple, John Grierson ja va usar en un film de 1930, *Conquista* (*Conquest*), plans de *La carretera* (*The covered wagon*, 1923)⁵¹ com si pertanyessin a una història

46. Es tracta d'un terme molt gràfic encunyat a l'article següent: RUIZ, C. (2007). «Teleindignidad, o el cadalso electrónico». *Tripodos*, n. 21, p. 17-23.

47. Així ho ha donat a entendre en més d'una ocasió el conseller delegat de Tele 5, Paolo Vasile: Vertele. «Emma García vuelve el 7 de octubre a Telecinco». [Document electrònic]. Disponible a: <http://www.vertele.com/noticias/detail.php?id=16531> [Consulta: 14 d'octubre de 2007].

48. Per conèixer més detalls sobre aquesta àrea: HERRERO AGUADO, C. (2003). *Periodismo de sucesos y tribunales: tratamiento informativo de la violencia social*. Sevilla: Padilla Libros y Librerías.

49. Per exemple, TV3 va estrenar el 2007 el docu-reality *La masia de 1907*, en què dues famílies competien en un entorn propi de principis del segle XX. L'espai ja havia aconseguit bons resultats d'audiència a la televisió pública gallega, i abans havia estat emès en països com Estats Units, Gran Bretanya o Nova Zelanda amb el títol *History house*.

50. Així, el docudrama *United 93* (2006), de Paul Greengrass, relata amb agudesia i a ritme de thriller les últimes hores dels passatgers d'un dels avions de l'11-S de 2001.

51. Un dels millors treballs sobre l'autor és: HARDY, F. (ed.) (1979). *Grierson on documentary*. Londres: Faber and Faber.

real. Més audaç encara va ser la tècnica seguida en *Vacances a Sylt (Urlaub auf Sylt*, 1957) per Andrew Thorndike. A la pel·lícula hi apareix Heinz Reinefarth en una illa del mar del Nord, concretament a la ciutat de Westerland, de la qual en va arribar a ser alcalde. Se'l veu distès, gaudint d'un luxe serè; però després, gràcies a preses d'arxiu i a velles fotografies, l'espectador descobreix que el protagonista va ser un brutal oficial nazi encarregat de les execucions a Varsòvia⁵².

Altres mètodes emprats en aquest format són l'entrevista en profunditat i una modalitat de relat a mig camí entre el documental estàndard i el reportatge d'investigació. Hi ha narracions que es podrien considerar «testimonials», atès que els seus personatges expliquen els esdeveniments directament, davant de la càmera, i els periodistes o guionistes es limiten a organitzar el material brut cenyint-se als esdeveniments amb la màxima exactitud⁵³.

Igualment s'han de tenir en compte les investigacions pròpiament dites: els autors desenvolupen la seva indagació sobre un cas basant-se en una sèrie de pistes. Els informadors busquen fonts, relacionen dades i descobreixen què és el que vertaderament va passar⁵⁴; les reconstruccions són més rigoroses llavors que en qualsevol altra variant. *La noche temática* de La 2 de TVE es va valer de tres documentals d'aquest tipus per recordar el 2007 el llançament del primer satèl·lit artificial de la història, l'Sputnik, l'invent amb el qual els russos es van anticipar als plans dels nord-americans, que el 1957 pretenien celebrar l'Any Internacional de la Geofísica de la mateixa manera. El patró que es va seguir llavors recorda la mecànica d'*Hiroshima*, una de les produccions analitzades en aquest article. Una base d'informació certa legitima el desenvolupament de les més complexes i tècnicament sofisticades recreacions sense temor a violentar la veritat. Si la indagació inicial és rigorosa i minuciosa, la dramatització subsegüent és tan fidedigna que (gairebé) podria entrar dins l'àrea de les obres amb vocació periodística.

Les recreacions per relatar esdeveniments tal com es creu que van ocórrer, encara que sense tenir-ne la certesa, inclouen una part de ficció superior. De fet, estan més a prop del gènere dramàtic que del documental, en les dues accepcions de «dramàtic» que es pot aplicar en aquest context: com a fórmula expressiva a la qual pertanyen les obres destinades a la representació escènica i com a exhibició d'accions i de situacions doloroses. Aquestes obres mostren una de les possibles versions del que va ocórrer, amb les persones que ho van viure realment o bé amb actors⁵⁵.

52. Documentals de tall ideològic com *Fahrenheit 9/11* (2004) o *Malalt mental (Sicko)* (2007), ambdós de Michael Moore, segueixen aquesta plantilla, encara que amb un traç més gruixut.

53. Un altre exemple útil: el canal digital Odisea va difondre a Espanya el 2007 el documental *Mubammad Yunus, el banquer dels pobres*, en el qual es retratava el Premi Nobel de la Pau de 2006 i s'analitzava la seva obra.

54. ROLLAND, A. «Commercial News Criteria and Investigative Journalism». *Journalism Studies*, vol. 7, n. 6, p. 940-963.

55. De nou caldria esmentar aquí el noticiari pioner *La marxa del temps*.

Quan els successius avenços tecnològics es posen al servei dels models informatius clàssics es produeixen troballes vertaderament interessants, sense que això signifiqui que calgui arribar a fórmules massa complicades. Cal saber que el motor d'algunes investigacions periodístiques de qualitat, com les del programa *Línea 900*, que el novembre de 2007 es va deixar d'emetre a La 2 de TVE després de setze anys en antena, eren les denúncies, queixes, testimonis o aportacions que els ciutadans els feien arribar a través d'un contestador automàtic o d'una adreça de correu electrònic. Altres espais (divulgatius, revistes d'actualitat, magazins, telerealtà, etc.) es valen dels mateixos mecanismes per donar cabuda a la intervenció directa de l'audiència mitjançant trucades telefòniques, missatges, correus electrònics, etc. Un d'ells és *La aventura del s@ber*, els professionals del qual porten quinze anys fent televisió educativa a TVE (concretament a La 2). El programa es va obrir a Internet el 2007 per fer més accessible la participació del públic i per potenciar el seu ús als centres escolars. A partir de llavors els espectadors de *La aventura del s@ber*, coproduït pel Ministeri d'Educació, poden formular preguntes en temps real gràcies al correu electrònic. A més a més, des de la seva web⁵⁶ es pot entrar a una biblioteca amb arxius d'aquest espai.

Anant encara més lluny, la televisió pública catalana va emetre en el programa *30 minuts* del 21 de gener de 2007 un documental, titulat *Guernica, pintura de guerra* i dirigit per Santiago Torres i Ramon Vallès, que es podria considerar un exemple per les aplicacions interactives que oferia i per com n'era d'avanzada la seva concepció de la denominada «convergència de mitjans»⁵⁷. Durant la difusió, els espectadors de TV3 van poder accedir a continguts extra en la TDT, la web de la cadena i Media Center, un *software* de Windows pensat per a l'entreteniment digital interactiu a la pantalla del televisor. Entre la informació addicional presentada havia documents variats, les entrevistes íntegres elaborades per a la producció, biografies, una anàlisi iconogràfica del quadre de Picasso, un joc de preguntes i respostes i un altre per pintar sobre el «Guernica».

7. Conclusions

Els dramàtics documentals moderns continuen participant simultàniament de les peculiaritats de la realitat, la simulació i la ficció. Tanmateix, ara els seus autors s'esforcen com mai per implicar els espectadors, per fer-los còmplices i cooperants. I és que l'audiència de la televisió de l'era digital pot integrar-se en el relat mitjançant suggeriments per escrit, trucades telefòniques, missat-

56. <http://www.rtve.es/?go=111b735a516af85c803e604f4546adce4c9885a8e53805c69ad49e29577ac993aa2a0658d0na481224df52a23e96de896a230fec74bf167293789ead10791be2b7823e74ea7b3db634>

57. Totes les possibilitats interactives explotades en aquesta producció ja havien estat definides a: Grup de Recerca en Imatge, So i Síntesi (GRISS) (2006). «Televisió interactiva. Simbiosi tecnològica i sistemes d'interacció amb la televisió». *Quaderns del Consell de l'Audiovisual de Catalunya (CAC)*, n. extraordinari, març.

ges amb el mòbil, correus electrònics, etc. Les produccions parteixen sempre d'un fet real, noticiós o susceptible de ser-ho; però la narració i el seu tractament audiovisual deuen tants préstecs als informatius com als relats de ficció. A més a més, molts dels temes que van començar a exprémer els docudrames de la dècada dels noranta ja han passat a formar part dels noticiaris, on també s'enfoca la informació des d'una òptica espectacular per guanyar audiència o simplement per mantenir-la⁵⁸. La prioritat en la selecció ve determinada per les situacions *límit* de l'ésser humà, encara que calgui reconstruir-les⁵⁹. De moment, els periodistes no s'inventen dades, encara que sí que accentuen el seu interès pels successos més morbosos fins a l'extrem de presentar-los com el fenomen més representatiu de la societat del present⁶⁰.

Encara hi ha professionals interessats a investigar les causes i les conseqüències dels casos⁶¹. Però la majoria inverteix més temps a presentar els successos de manera grollera. És evident que les innovacions tecnològiques no són el problema ni tampoc la solució⁶². Hem vist que els periodistes que les vulguin utilitzar per continuar provocant escàndols, tan artificials com gratuïts, ho podran fer fàcilment. En canvi, els que pretenguin millorar en el seu treball, amb responsabilitat i rigor, trobaran uns aliats perfectes⁶³. Malgrat tot, uns i altres es limitaran a seguir el camí que els marqui la direcció de les seves empreses⁶⁴.

Bibliografia

- ALBERICH, J. (2004). «Ficciones comunicativas: ficción y simulación en la cultura visual digital». A: HAMPSHIRE, S. F.; PÉREZ-MONTORO, M. (eds.). *Fundamentos de la teoría de la comunicación*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- AUFDERHEIDE, P. (2005). «The changing documentary marketplace». *Cineaste*, verano, p. 24-28.
- BAKER, M. (2006). *Documentary in the digital age*. Amsterdam: Focal.
- BANDRÉS, E.; GARCÍA AVILÉS, J. A.; PÉREZ, G.; PÉREZ, J. (2000). *El periodismo en la televisión digital*. Barcelona: Paidós.
- BARNOUW, È. (1974). *Documentary*. Londres: Oxford University Press, 1974.
- BARROSO GARCÍA, J. (1996). *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Síntesis.
- BAUDRILLARD, J. (1984). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
58. BUONANNO, M. (1999). *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
59. Tele 5 i Antena 3 TV ho fan en els seus informatius diaris.
60. És molt aguda la visió que es presenta a: QUESADA, M. (2007). *Periodismo de sucesos*. Madrid: Síntesis.
61. Com va fer Carles Porta, primer en un reportatge per al programa *30 minuts* (TV3) i després amb el llibre *Tor. Tretze cases i tres morts* (2005). Aquesta valenta aventura periodística, per cert, ha servit d'inspiració per a l'argument d'una pel·lícula.
62. Això mateix ja ho va dir Mauro Wolf a: WOLF, M. (1994). *Los efectos sociales de los media*. Barcelona: Paidós.
63. BOLTER, R.; GRUSIN, J. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.
64. Dins el passat ja es va posar de manifest a: SEITER, E. (1999). *Television and new media audiences*. Oxford [etc.]: Clarendon.

- BEATTIE, K. (2004). *Documentary screens: Non fiction film and television*. Nueva York: Palgrave.
- BELL, A. (1991). *The language of news media*. Oxford: Blackwell.
- BENS, E. de; SAMAELE, H. de (2001). «The Inflow of American television fiction on European broadcasting channels revisited». *European Journal of Communication*, vol. 16, n. 1, p. 51-76.
- BOLTER, R.; GRUSIN, J. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- BUCH, E. P.; GREGSON, K. S. (2001). «Media participation». *New Media & Society*, n. 3 (3), p. 357-381.
- BUONANNO, M. (1999). *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- CANO ALONSO, P. L. (1999). *De Aristóteles a Woody Allen: poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.
- COCH, H. (2002). *La emisión del pánico*. Cuenca: Centro de Creación Experimental, D. L.
- DÍAZ ARIAS, R. (2006). *Periodismo en televisión: entre el espectáculo y el testimonio de la realidad*. Barcelona: Bosch.
- DOVEY, J.; DUNGEY, J. (1985). *The videoactive report*. Londres: Independent Film and Videomakers Association.
- ELLIS, J. (2000). *Seeing things: Television in the Age of Uncertainty*. Londres: I. B. Tauris.
- FIELDING, R. (1978). *The March of Time, 1935-1951*. Nueva York: Oxford University Press.
- FISKE, J.; HARTLEY, J. (1994). *Reading television*. Londres [etc.]: Routledge.
- FRAU-MEIGS, D. (2006). «Big brother and reality TV in Europe: Towards a theory of situated acculturation by the media». *European Journal of Communication*, vol. 21, n. 1, p. 33-56.
- GANS, H. J. (1980). *Deciding what's news. A Study of CBS Evening News, NBC Nightly News, Newsweek and Time*. Nova York: Vintage Books.
- GOLDING, P.; ELLIOT, P. (1979). *Making the News*. Londres: Longman.
- GOMIS, L. (1989). *Teoria dels gèneres periodístics*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Centre d'Investigació de la Comunicació.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1988) *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- GRABE, M. A.; SHUHUA, Z.; LANG, A. [et al.] (2000). «Packaging television news: The effects of tabloid on information processing and evaluative responses». *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, vol. 44, n. 4, p. 581-598.
- Grup de Recerca en Imatge, So i Síntesi (GRISS) (2006). «Televisió interactiva. Simbiosi tecnològica i sistemes d'interacció amb la televisió». *Quaderns del Consell de l'Audiovisual de Catalunya (CAC)*, n. extraordinari, març.
- HARDY, F. (ed.) (1979). *Grierson on documentary*. Londres: Faber and Faber.
- HERRERO AGUADO, C. (2003). *Periodismo de sucesos y tribunales: tratamiento informativo de la violencia social*. Sevilla: Padilla Libros y Libreros.
- HOLMES, S.; JEREMY, D. (2004). *Understanding reality television*. Londres [etc.]: Routledge.
- JACOBS, L. (comp.) (1979). *The documentary tradition*. Nueva York: Norton.
- LANGER, J. (2000). *La televisión sensacionalista: el periodismo popular y las «otras noticias»*. Barcelona [etc.]: Paidós.
- LÁZARO CARRETER, F. (1986). *Estudios de poética: La obra en sí*. Madrid: Taurus.
- MANNING, P. (2001) *News and News Sources*. Londres: Sage.

- MAQUA, J. (1992). *El docudrama: fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, A. (1989). *Televisión y narratividad*. València: Universitat Politècnica de València.
- MATELSKI, M. (1992). *Ética en los informativos de televisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- MICÓ, J. L. (2007). *Informar a la TDT: notícies, reportatges i documentals a la nova televisió*. Barcelona: Trípodos.
- MONTERDE, J. E. (2004). «Algunas observaciones sobre el documental histórico». *Trípodos*, n. 16, p. 23-36.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- NYRE, L. (2006). «Apologetic Media Research». *Nordicon Review*, n. 27 (1), p. 97-99.
- ORTEGA, M. L. (coord.) (2005). *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio.
- PASTORIZA, F. (1997). *Perversiones televisivas: una aproximación a los nuevos géneros audiovisuales*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- PLANTINGA, C. R. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge i Nova York: Cambridge University Press.
- PORTA, C. (2005). *Tor. Tretze cases i tres morts*. Barcelona: Edicions la Campana.
- POSTIGO GÓMEZ, I. (2000) *La sociedad de la información: de la televisión a la realidad virtual*. Màlaga: Ediciones del Liceo de Màlaga.
- QUESADA, M. (2007). *Periodismo de sucesos*. Madrid: Síntesis.
- RODRIGO, M. (1989). *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós.
- ROLLAND, A. «Commercial News Criteria and Investigative Journalism». *Journalism Studies*, vol. 7, n. 6, p. 940-963.
- ROSEN, J.; MERRIT, D. (1994). *Public Journalism. Theory and Practice*. Ohio: Kettering Foundation.
- ROSENTHAL, A.; CORNER, J. (eds.) (2005). *New challenges for documentary*. Manchester i Nova York: Manchester University Press.
- RUIZ, C. (2007). «Teleindignidad, o el cadalso electrónico». *Trípodos*, n. 21, p.17-23.
- RUOFF, J. (1996) «Can a documentary be made of real life?: the reception of An American Family». A: CRAWFORD, P. I.; HAFSTEINSSON, S. B. *The construction of the viewer: Media ethnography and the antropology of audiences*. Dinamarca: Intervention Press-Nordic Antropological Film Association, p. 270-296.
- SÁEZ, A. (1999). *De la representació a la realitat*. Barcelona: Dèria.
- SEITER, E. (1999). *Television and new media audiences*. Oxford [etc.]: Clarendon.
- SISTIAGA, J. (2005). *Ninguna guerra se parece a otra*. Barcelona: Debolsillo.
- THORBURN, D.; JENKINS, H. (eds.) (2003). *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*. Cambridge: The MIT Press.
- TUCHMAN, G. (1983). *La producción de la noticia: estudio sobre la construcción de la realidad social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ÚBEDA CARULLA, J. (1993). *Reportaje en TV: el modelo americano*. Barcelona: Ixia Llibres.
- VERTELE. «Emma García vuelve el 7 de octubre a Telecinco». [Document electrònic]. Disponible a: <<http://www.vertele.com/noticias/detail.php?id=16531>> [Consulta: 14 d'octubre de 2007].
- WAUGH, T. (1984). *Show us life: Toward a history and aesthetics of the committed documentary*. Metuchen: Scarecrow.
- WOLF, M. (1994). *Los efectos sociales de los media*. Barcelona: Paidós.

Josep Lluís Micó. Professor de la Universitat Ramon Llull, participa en projectes d'investigació sobre la digitalització dels mitjans de comunicació i els nous perfils professionals. És doctor per la Universitat Politècnica de València i autor, entre d'altres, dels llibres *Teleperiodisme digital* (Trípodos, 2006), *Periodisme a la xarxa* (Eumo, 2006) i *Informar a la TDT* (Trípodos, 2007). Ha treballat per a diversos mitjans i actualment dirigeix *Nova Ciutat Vella*, revista de la Facultat de Comunicació Blanquerna.
