

Las transformaciones de la prensa en la década de 1960. El Nuevo Periodismo y su relación con la narrativa de no ficción en Estados Unidos y en Argentina.

Bonano, Mariana.

Cita:

Bonano, Mariana (2007). *Las transformaciones de la prensa en la década de 1960. El Nuevo Periodismo y su relación con la narrativa de no ficción en Estados Unidos y en Argentina*. En *Aproximaciones al periodismo*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/mariana.bonano/30>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdeb/eeV>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



Ricardo Bocos (comp.)

APROXIMACIONES AL PERIODISMO



Aproximaciones al periodismo / Mariana Bonano; Carolina Sánchez,
compilado por Ricardo Bocos. 1ª ed. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2007.
304 p.; 22 x 16 cm.
ISBN 978-950-554-543-8
I. Periodismo. I. Sánchez, Carolina; II. Díaz, Zulema; III. Bocos, Ricardo, comp.; IV. Título
CDD 070.44

Fecha de catalogación: 31/08/2007

© 2007

Departamento de Publicaciones <deptopub@filo.unt.edu.ar>

Facultad de Filosofía y Letras - UNT - <<http://www.filo.unt.edu.ar>>

Av. Benjamin Aráoz 800 - (4000) San Miguel de Tucumán - República Argentina

☎ (54) 0381-4107351 - Fax: (54) 0381-431071

ISBN - 978-950-554-543-8

Diseño de tapa: Luis Debairosmoura

Foto de tapa: Julio Pantoja

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida de ninguna forma ni por ningún medio, sea eléctrico, mecánico, electrónico, informático, por grabación, fotocopia o cualquier otro, sin los permisos previos correspondientes, por escrito.

Índice

pág.

Prólogo. <i>Daniel Santoro</i>	9
Prefacio. <i>Ricardo Bocos</i>	11
1-a) La construcción de la realidad en el periodismo y la problemática de la objetividad. <i>Mariana Bonano y Carolina Sánchez</i>	
b) Prensa y Opinión Pública: historia de un desencuentro. <i>Carolina Sánchez</i>	33
2. La prensa gráfica y sus códigos: la palabra escrita y la imagen, como rasgos diferenciales. <i>Zulema Díaz</i>	61
3. Tras los pasos de la noticia. <i>Lila Luchessi</i>	85
4. La crónica periodística, el relato de un presente informativo. <i>Ricardo Bocos</i>	99
5. Entrevista y reportaje. El arte de arrebatar la personalidad. <i>Indalecio Sánchez</i>	121
6. Conexiones de la redacción periodística con otras disciplinas científicas. <i>María Soledad Alonso de Rúffolo</i>	141
7. El periodismo como articulador cultural. <i>Federico Corbière</i>	161
8. Investigación periodística: la verdad oculta que se debe conocer. <i>Ricardo Bocos</i>	179
9. Las transformaciones de la prensa en la década de 1960. El Nuevo Periodismo y su relación con la narrativa de no ficción en Estados Unidos y Argentina. <i>Mariana Bonano</i>	199
10. Internet, una etapa de evolución para el periodismo. <i>Gastón Roitberg</i>	233
11. Géneros periodísticos en televisión. <i>María Eugenia Waldmeyer</i>	249
12. En Sintonía... <i>Clarisa Condorí</i>	267
Quiénes hicieron este libro	297

Las transformaciones de la prensa en la década de 1960.

El Nuevo Periodismo y su relación con la narrativa de no ficción en Estados Unidos y en Argentina

MARIANA BONANO

Punto de partida

La aproximación a las prácticas del periodismo argentino y norteamericano pertenecientes a la década de 1960 requiere la consideración de la doble finalidad de las instituciones informativas: la búsqueda de influencia político-social en su relación con la construcción de relatos eficaces para asignar sentido a los hechos histórico-sociales, por un lado; y la necesidad de captación de público para imponerse en la competencia empresarial, por otro. Entre estos dos imperativos, los profesionales de la comunicación han diseñado a lo largo de la historia formas de mirar, de leer, de pensar y de narrar la realidad de su entorno a través del uso e institucionalización de “fórmulas gráficas y redaccionales que recrean la sensación de prescindencia sobre las disputas sociales” y sirven para “argumentar postulaciones de un periodismo objetivo y equidistante de los sectores en pugna en los problemas comunitarios de los que se alimenta” (Miceli, Albertini y Giusti 1999: 13).

Las transformaciones operadas a mediados del siglo XX en el ámbito del periodismo gráfico por el influjo de lo audiovisual y la difusión de las nuevas tecnologías para la

elaboración y producción del diario alteran sustancialmente el paradigma del relato informativo tradicional, estructurado según el esquema de la pirámide invertida y la exposición escueta de los acontecimientos.¹ Enfrentados a la necesidad de retener lectores y captar nuevos mercados, los periódicos se constituyen en espacios aptos para representar la realidad de un modo diferente al de los medios electrónicos. Mientras que éstos le ofrecen al oyente o espectador la posibilidad de una lectura rápida, los trabajadores de la prensa innovan para comunicar y profundizar aspectos que muchas veces pasan inadvertidos por la vorágine informativa de los medios. La preponderancia del dato "en tanto mecanismo válido para minimizar la explicitación de la opinión, como herramienta clave para aumentar la credibilidad" (*ibid*: 13) es desplazada por la importancia concedida a la contex-

tualización y explicación de los sucesos por parte de firmas autorizadas. La creatividad y la imaginación, cualidades ponderadas en el escritor de ficción, son valoradas como positivas por el hombre de prensa que se propone no sólo *contar* los hechos según el ritual de la información día tras día, sino *interpretarlos* a la luz de acontecimientos anteriores o de hipótesis que permiten ahondar lo que ya ha sido noticiado. Los vínculos entre periodismo y literatura, entre el hombre de letras y el profesional de la prensa, que están en los orígenes mismos de la comunicación masiva, se estrechan. En lugar de negar su condición de relatos, narraciones ineluctablemente parciales del acontecer social, los periódicos inscriptos en la nueva tendencia exhiben la subjetividad de los reporteros, cuyas valoraciones ocupan un lugar de relevancia en la comunicación de los acontecimientos.

(1) La narración según el esquema de la pirámide invertida consiste en presentar los sucesos fundamentales al inicio y los detalles al final, privilegiando la primera frase como modo de impacto sobre el lector. Procura igualmente la economía lingüística y la claridad en la expresión en la búsqueda del efecto de objetividad y la preeminencia de un lector estándar.

A partir de esta delimitación general, el presente trabajo se orienta, en primera instancia, a diseñar el recorrido histórico de las prácticas de escritura que ponen en vinculación elementos procedentes de la literatura y el periodismo; ellas constituyen los antecedentes de las formas de relato características del nuevo periodismo y la narrativa de no ficción pertenecientes a la década de 1960. Como se verá, la exploración de estas esferas a lo largo de la historia muestra que el ejercicio de las letras y la labor informativa permanecen íntimamente imbricados hasta bien avanzada la modernidad, y establecen un cam-

po de mutuas y ricas influencias aun después de constituirse en actividades autónomas.

En segundo lugar, el estudio se propone explorar el modo en que el estilo caracterizado como nuevo periodismo fue practicado por sus cultores en la década de 1960, así como los factores que favorecieron su rápida difusión. Con el fin de establecer la especificidad del nuevo periodismo norteamericano y argentino, el análisis procura dar cuenta de las diferencias tanto como de las aproximaciones en la constitución de la tendencia en ambos países. Finalmente, apunta a señalar algunos de sus hitos más significativos.

Los orígenes de la prensa y los comienzos de la industria literaria.
Hacia la constitución de nuevas formas de narración

Como es sabido, el periodismo y la literatura no constituyen dos esferas autónomas sino hasta bien avanzada la modernidad. En su estudio "Literatura, crónica y periodismo", Aníbal Ford recorre los vínculos existentes entre estos dos

ámbitos desde el momento mismo de constitución de la actividad de la prensa alrededor de los siglos XVII y XVIII. No obstante ello, el análisis que el autor despliega se remonta aún más atrás en la historia, hacia los siglos XIV y XV, cuando

en forma paralela al florecimiento de la actividad mercantil se evidencia un incipiente tráfico de noticias. Circulan por entonces panfletos u hojas sueltas destinadas a divulgar todo tipo de acontecimientos, desde victorias militares y decretos oficiales hasta apariciones monstruosas y otros sucesos apócrifos, de lo que puede deducirse que los límites entre lo ficcional y lo no ficcional son todavía bastante difusos. A partir de esta constatación, Ford considera que la práctica de noticiar los hechos retoma "las formas tradicionales de información sobre lo histórico o sobre lo extraordinario, cercanas a las de la literatura medieval" (1985: 222) y es heredera a su vez de una concepción amplia de literatura, propia de la cultura grecolatina, que incluye tanto a lo que después se va a considerar 'específicamente literario' como a otros géneros: la narración histórica, los discursos, las cartas, las biografías, etc, es decir, todas aquellas escrituras que pertenecen a la tipología de la prosa, ya tengan como referente a un hecho real o ficticio.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, surgen y se expanden las publicaciones periódicas en los distintos países. Muchos de los más exigüos hombres de letras, cuya actividad se circunscribe hasta ese momento al círculo restringido y selecto de lectores que se agrupan en el salón literario, pasan a integrar las incipientes redacciones noticiosas. En Inglaterra, escritores como Daniel Defoe, Joseph Addison, Richard Steele y Jonathan Swift dan un gran impulso al periodismo, ya sea mediante el despliegue de artículos polémicos y satíricos (Defoe y Swift) o del ensayo costumbrista de tono moralizante (Steele y Addison). El ejercicio de la prensa posibilita a estos letrados influir sobre la opinión pública y, simultáneamente, transformar los géneros literarios "a través de varias instancias, a veces de tipo técnico (las exigencias de espacio breve), a veces de tipo informativo o descriptivo (la nueva técnica de lo verosímil), a veces de tipo social: las nuevas formas de diálogo con el público" (*ibid*: 224).

Las figuras de Addison, Steele, Defoe y Swift delinean un nuevo tipo de escritor a comienzos del siglo XVIII. En términos de Jorge B. Rivera (1980), se trata del “escritor-periodista” “que vive de su arte, pero que al mismo tiempo persigue objetivos sociales, pedagógicos, políticos o morales” (314).² La figura del mecenas desaparece y es reemplazada paulatinamente por la del editor. A medida que transcurre el siglo, se afianza la concepción del oficio de escribir como trabajo asalariado. Con el objetivo de atraer una mayor cantidad de lectores, los periódicos londinenses y parisienses establecen el uso de la novela a entregas, que aparece por primera vez en Inglaterra en 1719 con *Robinson Crusoe* (Martin 1992). Éstos son los inicios de lo que se ha dado en llamar peyorativamente “literatura de entretenimiento”, “lite-

ratura industrial” o “literatura de evasión”, dirigida a un nuevo público: el sector conformado por la pequeña burguesía rural y urbana, que “junto con los avisadores” constituye “el principal sostén económico del nuevo periodismo” (Ford 1985: 232).³ Son los comienzos también del modelo de prensa que se impone hacia mediados del siglo XIX en Francia y, en menor medida, en Inglaterra, basado en la conjugación de información y recreación. Muchos de los más prestigiosos escritores de la literatura francesa, como Eugène Sue, Victor Hugo, Honoré de Balzac, George Sand, Alexandre Dumas, François-René de Chateaubriand y Alphonse de Lamartine, adaptan su escritura a las demandas de los nuevos lectores y publican sus novelas en forma de folletín en los periódicos parisinos.⁴

En las postrimerías del siglo XIX,

⁽²⁾ Las cursivas son del autor.

⁽³⁾ La designación “nuevo periodismo” no debe identificarse aquí con el nombre asignado por sus cultores al estilo que renueva la prensa norteamericana a comienzos de la década de 1960. Ford usa esta expresión para referirse al modelo innovador del periodismo correspondiente a la segunda mitad del siglo XIX.

⁽⁴⁾ El folletín es el relato publicado en forma episódica mediante fragmentos aparecidos al pie de página de los diarios del siglo XIX en Francia. Fue creado por la *Revista de París* y

los avances tecnológicos y el abaratamiento de los costos de impresión hacen posible la emergencia y consolidación del llamado periodismo de masas, tanto en Francia como en Inglaterra. Pero es en Estados Unidos donde la prensa popular crece con mayor vertiginosidad. Martin (1992) señala que en esta etapa surge en el país americano un estilo de periodismo agresivo "con llamativos titulares y profusión de ilustraciones, y haciendo mucho uso de las tiras cómicas como el famoso 'Yellow Kid'" (47), cuyo punto de culminación es la prensa sensacionalista de Joseph Pulitzer y

William Randolph Hearst, que busca el impacto de la noticia sobre el público.⁵ Ford destaca las vinculaciones entre este tipo de periodismo y las transformaciones de las formas culturales que desde el ámbito de la literatura son impulsadas por escritores norteamericanos como Edgar Allan Poe "quebrando las pautas cerradas de una cultura aristocrática" (1985: 234). En este sentido, considera que las ideaciones y conceptualizaciones sobre el "cuento efectista" en la sociedad de masas, elaboradas por ese autor hacia la segunda mitad del siglo XIX, son afines con las que más tarde

adoptado por los restantes periódicos. Con el fin de mantener cautivo el interés de los lectores, en este tipo de narración se exagera el procedimiento del suspenso y los elementos melodramáticos.

(5) Los inicios de la prensa popular en EE.UU se remontan al año 1833, cuando aparece el *Sun*, diario denominado "penny paper" (periódico barato). Con éste se impone un tipo de noticia que prioriza lo cotidiano, lo policial o las historias que la gente consideraba excitantes o entretenidas. Se amplía de esta forma el público lector, al incorporar a los sectores populares. En 1883, Pulitzer, un judío de origen húngaro instalado en EEUU, adquiere el *New York World* y explota el relato informativo fuertemente populista. Dos parecen ser los principios básicos de la publicación: el precio de venta accesible y el relato de interés humano. Inspirado en el trabajo de Joseph Pulitzer, William R. Hearst despliega la llamada prensa amarilla o sensacionalista, que apela a lo escandaloso o dramático con el fin de ampliar la circulación editorial y acrecentar el número de lectores. Este magnate de la prensa juega un papel fundamental en el estallido de la Guerra de Cuba de 1898, en la que tienen participación Estados Unidos y España. Con el objetivo de aumentar las ventas, su periódico inicia una campaña sensacionalista para que la nación norteamericana intervenga en el conflicto de la contienda cubana contra España y entable la batalla que significó la liberación de la isla del dominio colonial español.

formulan los teóricos del periodismo respecto del relato noticioso. La idea de que el escritor debe captar la atención del lector desde la primera frase, así como la insistencia en la producción de un efecto unitario de la narración y en la economía de expresión, planteadas por Poe para la ficción breve, guardan así estrechos puntos de contacto con el modelo de noticia diseñado por la prensa informativa. La simultaneidad de los cambios operados en la esfera del periodismo y de la

literatura decimonónicas muestra de este modo un campo de influencias mutuas entre prácticas socio-culturales e históricamente variables.

(...) surgen también las afinidades entre lo que él [Poe] está proveyendo al lector y lo que está buscando, en ciertos planos, la prensa sensacionalista que comienza a desarrollarse. Este paralelo entre Poe y el periodismo, en el cual hemos señalado puntos de contacto más que diferencias, ejemplifica un tipo de relación ente literatura y periodismo que se iba a repetir en otros casos. (*ibid*: 235)⁶

Literatura y periodismo en Argentina.
Un caso paradigmático:
las Aguafuertes porteñas de Roberto Arlt

La historia de la prensa en Argentina está también ligada desde sus inicios a los avatares y transformaciones de las instituciones, actores y prácticas literarias. Como es por todos conocido, en el Río de la Plata la emergencia de la actividad periodística se remonta a la etapa

de la independencia y la organización nacional. Mientras que en Europa y en Estados Unidos la actividad del periodismo está consolidada a comienzos del siglo XIX, en las naciones sudamericanas resulta todavía incipiente. También es precaria la condición del escritor rio-

⁽⁶⁾ La aclaración entre corchetes me pertenece.

platense, quien, a diferencia de lo que ocurre en Europa, vive de alguna actividad diferente a las letras, y sólo en forma subsidiaria o accidental, de su pluma. Tanto la labor informativa como literaria (que en este momento no constituyen todavía actividades específicas, autónomas) son ejercidas por los hombres de la Ilustración, pertenecientes a las elites políticas. Figuras como Mariano Moreno, Domingo F. Sarmiento o Bartolomé Mitre encarnan al escritor y hombre de acción, a su vez "filósofo y político, ideólogo y poeta, idealista y pragmático, hombre público y hombre de oposición" (Rivera 1980: 313), quien, dispuesto a difundir las ideas independentistas y a consolidar la identidad de la nueva nación, impulsa un periodismo de cuño predicativo y adoctrinador.

Como los redactores ingleses de la primera mitad del siglo XVIII, los literatos-periodistas rioplatenses son en sus comienzos educadores y moralistas; los diarios constituyen a su vez "tribunas partidistas", "vehículos de ideas, instrumentos de

militancia y hasta puestos de combate" (Ulanovsky 1997: 16).

A lo largo del siglo, la prensa crece y se diversifica a medida que se ensancha la franja de lectores y se abaratan los costos de impresión. La búsqueda de un nuevo público obliga a las emergentes empresas informativas a modernizarse y a dejar "el engolamiento doctrinario de la tribuna o la polémica agresiva de esa prensa que habían practicado Hernández, Sarmiento y Mitre" (Ford y Rivera 1985: 30).

La función informativa así como la de entretenimiento comienzan a tener prioridad en las redacciones. Coexisten en el Río de la Plata hacia la segunda mitad del siglo XIX publicaciones cercanas al modelo del periodismo partidista, militante, encarnado por diarios como *La Capital*, *La Prensa* o *La Nación*, y otras más próximas a la incipiente prensa informativa, como es el caso de *La Razón*. En ese período, se desarrollan también los semanarios y revistas de humor político, tales como *El Mosquito*, *Don Quijote* o la emblemática *Caras y caretas*, que aparece

en 1898, conjuntamente con la divulgación de obras literarias cercanas a los modelos propuestos por el folletín europeo.⁷ Rivera (1980) señala la emergencia, junto a estas diversas modalidades, de un nuevo tipo de escritor y periodista, proveniente de las capas medias en expansión, “más definidamente ‘profesional’, más comprometido con las rutinas y la habitualidad técnica del ‘laboreo de pluma’ que con otro tipo de contingencias y faenas vitales” (325).⁸

En las postrimerías del siglo, el modelo del escritor asalariado cobra fuerza en la figura de un autor como Roberto J. Payró, quien, como la mayor parte de los narradores, utiliza las vías del periodismo y las revistas para el ejercicio de la lite-

ratura.⁹ El pasaje por la redacción de un periódico se convierte así, en la mayor parte de los casos, en “un aprendizaje necesario para llegar a otro lugar, una fase imprescindible pero transitoria en la evolución hacia una etapa que (...) termina por separarse con nitidez del ejercicio del periodismo como actividad excluyente” (Román 2003: 470).

A comienzos del siglo XX, la interrelación entre literatura y periodismo caracteriza la práctica de un conjunto de escritores de la época que buscan acceder a un público masivo. En este sentido, un caso paradigmático es el de Roberto Arlt, quien inicia su actividad como redactor de crónicas policiales en *Crítica*, el diario fundado por Natalio Botana en 1913.¹⁰ Más tarde se in-

(7) Rivera (1980) inscribe en la vertiente del folletín a la narrativa argentina producida entre 1852 y 1879. Señala, dentro de este conjunto, a las obras *Amalia*, de José Mármol, y *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez.

(8) Las expresiones entre comillas simples pertenecen al autor.

(9) Como pone de manifiesto Rivera (1980), hacia las décadas finales de la centuria decimonónica todavía son poco numerosos los escritores que pueden costear una “edición de autor”: “Editan sin excesivos problemas los hombres con fortuna personal, (...), o los que reciben la ayuda de verdaderos mecenas, como le ocurre a Darío con *Los raros* y *Prosas profanas*, o algunos improvisados empresarios que perciben la existencia de un público devoto, concreto y tangible (...)” (333).

(10) Ford y Rivera (1980) caracterizan a esta publicación como “el ejemplo más brillante del

corpora a *El Mundo*, el primer tabloide argentino, desde el momento mismo de su aparición en 1928. En este medio, escribe durante catorce años las notas periodísticas tituladas *Aguafuertes porteñas*, una serie de crónicas costumbristas, de tono irónico y sarcástico, enunciadas desde una perspectiva que no es imparcial ni aséptica —como pretende el periodismo informativo tradicional— sino que corresponde a la de un sujeto que evalúa aquello que observa y relata. En esto reside, para Roberto Retamoso (2002), la dimensión política de las crónicas arltianas, “caracterizadas siempre por las formas de juzgamiento crítico de sus objetos, aún cuando por su temática esa dimensión no se manifieste de manera explícita” (302). Según este autor, el uso de la

primera persona acompañada de un nombre propio —Yo, Roberto Arlt — comporta un alto grado de subjetividad, no habitual en los textos considerados periodísticos. Merced al éxito alcanzado por la instauración de este novedoso estilo de escritura, Arlt, que proviene de los márgenes del sistema literario, deviene en un redactor “estrella”: es el primero en firmar la columna a su cargo, y constituye un punto de referencia ineludible para los lectores del periódico. La mirada crítica hacia la sociedad, la actitud experimental y la búsqueda de un público son, por tanto, algunas de las características que permiten señalar a la escritura arltiana como uno de los antecedentes del estilo caracterizado como nuevo periodismo y la narrativa de no ficción en Argentina.

periodismo ‘amarillo’ en Argentina. Rompió con los titulares convencionales, manejó de manera magistral las noticias policiales, brindó lugar predominante a la ilustración, incorporó suplementos de historietas y hacia 1930 llegó a ser, con sus 350 mil ejemplares, el diario de más tirada en lengua española” (30-31). Colaboran en este diario, además de Arlt, los escritores martinfierristas Enrique y Raúl González Tuñón, Carlos de la Púa y Jorge Luis Borges, entre otros.

**Mirada al siglo XX:
irrupción de nuevas
tecnologías y crisis
de la narrativa.
El desarrollo de la
no ficción y el nuevo
periodismo en
Estados Unidos**

La escritura de Arlt es reveladora de las problemáticas que a lo largo del siglo XX atraviesan tanto el ámbito de la prensa gráfica como el de la narración literaria. Por una parte, el modelo del periodismo informativo basado en una aparente objetividad y en la neutralidad del escritor es progresivamente puesto en crisis por las nuevas formas genéricas de la prensa: sensacionalista y de los *magazines* al estilo del norteamericano *Time*.¹¹ Distanciándose de la concepción convencional de la noticia, los nuevos géneros periodísticos buscan aportar no sólo los datos, sino su significado. En un mundo que se ha complejizado por el influjo de las nuevas tecnologías de comunicación – el cine, la televisión –, el problema del periodismo gráfico al igual que el de la narración novelesca es la retención de lectores. En la búsqueda del cumplimiento de este objetivo, los hombres de prensa introducen la profundización y el análisis de los acontecimientos en el reportaje interpretativo, o apelan a lo extraordinario, lo escandaloso o lo cotidiano en las crónicas policiales y las historias de interés humano.

Por otra parte, desde la década de 1930, escritores norteamericanos como John Dos Passos o Ernest Hemingway ponen en crisis la distinción entre realidad y ficción mediante la inclusión y montaje en sus novelas de

⁽¹¹⁾ De acuerdo con la caracterización proporcionada por José Luis Martínez Albertos (2004), *Time* fue el semanario de noticias ideado por Henri Luce y Briton Hadden (ambos universitarios de Yale) en 1923, con el objeto de ofrecer a los lectores norteamericanos un resumen legible y coherente de las noticias nacionales e internacionales. La revista impuso un estilo (*Timestyle*) que dio origen al surgimiento de una modalidad de reportaje diferente y superadora del concepto clásico representado por el reportaje objetivo, por dos razones: diferenciar el producto semanal del diario y explicar las noticias, no sólo contarlas.

fragmentos de noticias periodísticas. Por la época en que Arlt, en Argentina, practica un innovador estilo periodístico, los autores estadounidenses delimitan una propuesta narrativa alejada de los cánones de la novela realista,¹² y asimismo, eficaz para testimoniar críticamente la sociedad de su época. Así, si por una parte se asiste a una crisis de la "verosimilitud" realista, de la identificación de discurso y realidad en el "intento de hacer creer que el texto se conforma a lo real y puede 'reflejar fielmente' los hechos" (Amar Sánchez 1992: 27), por otra, hay una vuelta del escritor a la "búsqueda del acercamiento entre palabra y acto" (Ford 1985: 247). La opción por formas documentales,

relatos testimoniales o textos confesionales constituye en este sentido una nueva propuesta cultural en la que, tal como Ford postula, "la habilidad periodística y literaria en el plano de la descripción, la narración y la información es sobrepasada por valores de interpretación y compromiso con la realidad tratada" (246). De allí la intensa producción de géneros de no ficción como biografías, historias de vida, autobiografías, diarios, en los que se recurre al registro documental con el fin de narrar acontecimientos realmente ocurridos, pero inverosímiles. Si bien estos textos se gestan desde las primeras décadas de la centuria de 1900, es en las postrimerías de la Segunda Guerra

(12) El realismo literario entendido como la estética practicada por los escritores en Inglaterra y en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX aspira a una exactitud excepcional en la representación. Su sustento filosófico es el positivismo, pues pretende trasladar al campo de la literatura y de las ciencias sociales el método experimental de las ciencias naturales y extraer leyes generales a partir de la observación detallada y de la descripción objetiva de los hechos para encontrar la "lógica causal" que rige el funcionamiento de la sociedad. Son características de la narración realista: la exactitud en la descripción, siendo muy fuerte el concepto de *mimesis* (el mundo ficcional debe representar lo mejor posible el mundo real, la distancia entre el mundo ficticio y el real debe ser pequeña); el deseo de impersonalidad en el artista (predominio de la tercera persona y narrador omnisciente) como garantía de objetividad; la investigación paciente y el seguimiento cientificista de un hecho corriente o bien de aspectos patológicos del ser humano (enfermedades mentales, muerte, etc.); el desarrollo de los hechos siguiendo la lógica causal natural.

Mundial cuando la narrativa de no ficción se afianza tanto en Estados Unidos como en Argentina.

Desde una posición coincidente con la de Ford, John Hollowell, teorizador del nuevo periodismo norteamericano, considera que la no ficción de la década de 1960 debe su impulso a la crisis de la novela realista en una sociedad en la que los hechos cotidianos continuamente borran las distinciones entre realidad y fantasía.¹³ A partir de las declaraciones de los propios escritores y ensayistas, el autor delimita otro de los factores que posibilita la vertiginosa producción de textos de no ficción: la necesidad por parte de los narradores de competir con los medios audiovi-

suales que “han suplantado la función cognoscitiva de la novela como ‘noticia’ o ‘la representación de la vida provincial’” (1979: 18), y de retener asimismo la atención del público. En su búsqueda de lectores, los literatos experimentan entonces mediante la creación de una variedad de formas narrativas, una de las cuales es, a los ojos de Hollowell, el “nuevo periodismo” o “literatura de la realidad” consistente en “la creación de formas híbridas que combinan técnicas ficticias con la observación detallada del periodismo” (21). Destaca dentro de esta tendencia las obras *In Cold Blood (A sangre fría)*, de Truman Capote, y *The Armies of the Night (Los ejércitos de la noche)*, de Norman Mailer.¹⁴

⁽¹³⁾ Hollowell señala algunos de los sucesos que contribuyen a generar en la sociedad norteamericana del período la idea de un mundo en crisis y desintegración: manifestaciones radicales y con frecuencia violentas contra el gobierno y la intervención norteamericana en Vietnam; incendios y saqueos por parte de las población negra que lucha por la reivindicación de sus derechos civiles y en contra de la discriminación; el asesinato de Martín Luther King, ídolo negro y del presidente John Kennedy, seguidos del escándalo de corrupción y posterior renuncia del presidente Richard Nixon. A estos hechos desconcertantes hay que añadir los cambios en los estilos de vida y valores y actitudes de los norteamericanos. La revolución sexual es uno de los emblemas de la joven cultura. Los grupos minoritarios y estudiantes universitarios buscan soluciones radicales a sus problemas, rechazan el sueño norteamericano del éxito material, y optan por la vida comunitaria, las religiones orientales y las drogas que alteran el consciente.

⁽¹⁴⁾ La primera, con la que Capote inaugura el término *non-fiction-novel* (novela de no fic-

De acuerdo con lo más arriba expuesto, la tendencia del nuevo periodismo conforma en la propuesta de Hollowell una de las respuestas más interesantes a los problemas que confrontan los escritores de la ficción realista hacia la segunda mitad del siglo XX, y en este sentido el autor la visualiza como práctica que afecta al ámbito literario. Más allá de esto, considera que es en la esfera de la información donde la nueva corriente crece y se afianza a lo largo de la década de 1960. Si por una parte los novelistas publican en periódicos y revistas en búsqueda de popularidad, y simultáneamente innovan en virtud de las demandas impuestas, “tanto en términos de necesidad del público como de la importancia de medios alternos” (20), por otra, los reporteros “experimentan con téc-

nicas novelísticas rebelándose contra los estándares convencionales del ‘reportaje objetivo’” (22) pues ellos enfrentan dilemas similares a los de los literatos:

- 1) cómo encontrar una forma que armonice más estrechamente con la naturaleza alterada de la realidad que la prensa convencional;
- 2) cómo asegurar y mantener la atención de un público, mediante la aplicación de los procedimientos de la novela realista al reportaje.

La perspectiva según la cual el escritor del nuevo periodismo apela a procedimientos literarios para superar el modelo de relato noticioso institucionalizado por la prensa informativa es esgrimida tanto por Hollowell como por Tom Wolfe, cultor y teorizador de la tendencia. Desde el enfoque de este último autor, el estilo surge a comienzos

ción), aparece en forma seriada en *The New Yorker* en otoño de 1965. Posteriormente, en febrero de 1966, se publica como libro. Editada tras cinco años de investigación, relata el suceso real del asesinato de la familia Clutter en una granja de Kansas (Estados Unidos), así como la vida y la condena de los dos homicidas. La segunda, que lleva el subtítulo “La Novela como Historia; Historia como la Novela”, está basada en una experiencia personal de su autor: la participación en la marcha sobre el Pentágono organizada en 1967 con el fin de protestar contra la guerra de Vietnam. El texto aparece en 1968 en el *Harper's magazine* y unos meses después se publica como libro.

de la década de 1960 como producto de la batalla entablada entre los columnistas y los reporteros de crónicas en Nueva York que pugnan por acceder a la esfera de la "alta literatura" ocupada históricamente por los novelistas. Si hasta ese momento los redactores de la prensa son estimados como "literatos menores" por los hombres de letras, la situación se revierte cuando los escritores de ficción abandonan "el campo más fértil de la novela: esto es, la sociedad, el fresco social, las costumbres y las éticas" (1976:47) y renuncian por tanto a "ciertas cuestiones vitales de técnica" (50). Para ese entonces, los periodistas de revistas populares y de suplementos dominicales, "los llamados escritores independientes" (41), estimados como el "lumpenproletariado" de la comunidad literaria, alcanzan una ventaja técnica sobre los novelistas e implementan los procedimientos del realismo al relato informativo.

(...) los periodistas aprenden las técnicas del realismo —particularmente las que se encuentran en Fielding, Smollet,

Balzac, Dickens y Gogol— a base de improvisación. A base de tanteo, de "instinto" más que de teoría, los periodistas comenzaron a descubrir los procedimientos que conferían a la novela realista su fuerza única, variadamente conocida como "inmediatez", como "realidad concreta", como "comunicación emotiva", así como su capacidad para "apasionar" o "absorber" (50).¹⁵

Según la descripción proporcionada por Wolfe, el nuevo periodismo constituye entonces un estilo de la prensa "sin raíces ni tradiciones" (41) producido a partir del uso experimental y creativo de los procedimientos realistas por parte de los reporteros innovadores. Aunque aclara que "no existen reglas sacerdotales" (53), delimita cuatro mecanismos centrales para esta tendencia:

1- *construcción escena-por-escena*: representación del suceso en escenas dramáticas en vez de la mera narración histórica de la mayor parte de los artículos. La escena constituye, en la concepción de Wolfe,

(15) Las comillas son del autor.

la unidad fundamental de trabajo, y no ya el dato o la pieza de la información. La estrategia fundamental para elaborar este tipo de texto que el autor denomina "reportaje de saturación"¹⁶ es, por tanto, permanecer con la persona sobre la que se va a escribir el tiempo suficiente para que las escenas tengan lugar ante los ojos del periodista;

2- diálogo realista: un registro completo de las palabras del personaje, con sus interjecciones, redundancias, entonaciones, con el fin de retratar mejor al personaje, en vez de citas ocasionales o anécdotas del periodismo convencional;

3- punto de vista en tercera persona: la técnica de presentar cada escena al lector a través de los ojos

de un personaje particular para dar la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad de la escena tal como éste la está experimentando. El periodista desaparece para dejar hablar al protagonista, como si fuera él mismo quien escribe el texto. Aparece entonces el "Narrador Insolente", procedimiento muy utilizado por Wolfe, consistente en que el reportero o cronista idea un diálogo entre el personaje y el lector; así, este último, a través del narrador, puede interpelar imaginariamente al protagonista, insultarlo, insolentarse con él, u hostigarlo con ironía o superioridad;

4- descripción significativa: relación de gestos cotidianos, hábitos, moda-

⁽¹⁶⁾ El nombre de "reportaje de saturación" hace referencia a que el periodista, a fin de registrar fielmente las escenas y diálogos de sucesos conforme ocurren, debe saturarse él mismo de un ambiente particular. Según Wolfe, este método frecuentemente requiere que el reportero siga a un sujeto durante varios días e, incluso, meses y años, se introduzca en su vida, establezca una relación personal con él, indagando hasta en los detalles más ínfimos, observando hasta los más íntimos. El éxito de esta empresa depende, sin embargo, antes de la personalidad y de la actitud del reportero que de la aplicación de una receta técnica. El nuevo periodista debe mostrarse irreverente, hacer preguntas a las que no tenga derecho natural de esperar respuesta, pretender ver cosas que no tiene porqué ver, etc. Es lo que hace Truman Capote cuando publica *A sangre fría* tras años de investigación, tiempo durante el cual establece vínculos estrechos con los asesinos, y con los habitantes de Holcomb, pueblo donde ocurrieron los homicidios.

les, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, de decoración, estilos de viajar, de llevar la casa, modos de comportamiento, estilos de andar y otros detalles simbólicos que revelan el *status* de la vida de las personas, es decir, el esquema completo de conductas y posesiones a través de las cuales la gente experimenta su posición en el mundo.

Aun cuando Hollowell no acuerde con ciertos aspectos de la propuesta diseñada por Wolfe, admite, como se indicó, la idea de que los periodistas innovan mediante el uso de técnicas literarias en forma sofisticada con el fin de "reconstruir la experiencia tal como pudo haberse desarrollado" (1979: 40).¹⁷ Añade a los procedimientos delimitados por Wolfe dos mecanismos más:

1- *monólogo interior*, o la presenta-

ción de lo que siente y piensa un personaje sin recurrir a la cita directa. Es la representación de lo que sucede en la mente del personaje;

2- *caracterización compuesta*, o la proyección de una imagen de rasgos de carácter y anécdotas extraídas de una serie de fuentes en un solo bosquejo. Es decir, se crea un personaje ficticio como prototipo de una serie de personajes reales.¹⁸ Esta composición suele estar apoyada con entrevistas y una investigación metódica, más intensa y personal que la del reportaje tradicional. Si bien hay una cuota de imaginación, el reportaje del nuevo periodismo debe poder demostrar lo que afirma mediante la exposición de los testimonios, las evidencias documentales, etc.

En abierta confrontación con Hollowell y Wolfe, Ana María Amar

(17) Las cursivas son del autor.

(18) Hollowell reconoce las críticas que ha merecido esta técnica por parte de aquéllos que la estiman deshonestas pues "puede inducir al lector a pensar que está leyendo acerca de una persona real" (1979: 46). Sin embargo, aduce que es un recurso útil cuando el periodista quiere preservar la identidad de las personas involucradas en asuntos delicados, tales como la prostitución o la drogadicción. Al respecto, señala que "la caracterización compuesta permite al periodista comprimir evidencia documentada de una variedad de fuentes en un relato vívido y unificado" (46).

Sánchez, quien ha estudiado en profundidad la narrativa de no ficción en la obra de autores como Rodolfo Walsh, Elena Poniatowska y Vicente Leñero, considera que es inadecuado postular al nuevo periodismo como "resultado de la aplicación de recursos específicos de la ficción realista al material acumulado a través de entrevistas" (1992: 22) pues "lejos de recuperar el 'testimonio' tradicional del realismo, el relato de no-ficción se opone a él" (23). Señala la falacia en la que incurren los críticos norteamericanos que identifican la "forma" del texto con "la elección de ciertas técnicas narrativas o periodísticas" (1994: 104-105), disociando a ésta del contenido. Postula, por el contrario, que la forma es "significante en sí misma, trasciende el contenido y tampoco es, simplemente, un conjunto de procedimientos que, como tales, permanecen apartados de lo histórico. La forma, en cambio, se encuentra estrechamente relacionada con los cambios históricos y sociales y, por lo tanto, en ella está la ideología del texto" (104-105).

Así, si en el nuevo periodismo el relato informativo tradicional se transforma, esto no ocurre tanto por la aplicación de unos procedimientos narrativos propios de la ficción al material noticioso, sino más bien por la nueva significación que éste adquiere. Desde la perspectiva de la autora, el cambio no sólo opera en el nivel de las técnicas o procedimientos de construcción narrativos, sino que afecta al concepto mismo de ficción. En esta dirección, a diferencia de lo afirmado por Hollowell y Wolfe, aduce que los textos del nuevo periodismo son muy poco cercanos a la estética realista pues destruyen la ilusión de "reflejo" que caracteriza a esta última y niegan la existencia de una realidad objetiva que pueda ser rigurosamente registrada. Mientras que el reportaje convencional se presenta como una copia fiel de los hechos, los textos de la nueva tendencia "se plantean siempre como discursos", exhiben su condición de construcción de la realidad, "son relatos de investigaciones basadas en evidencias, escritas o grabadas, acer-

ca de hechos que, aunque reales y quizá por eso, son percibidos casi como inverosímiles” (1992: 28).

Respecto de la distancia que el reportaje del nuevo periodismo establece con los relatos instituidos por la prensa informativa, las especificaciones realizadas por Hollowell resultan esclarecedoras. El autor considera que en la experimentación que da impulso al desarrollo de la tendencia en Estados Unidos no sólo cuenta la batalla literaria dirimida entre los profesionales de la prensa, sino los procesos de competencia mediática entre periódicos y revistas que luchan por la sobrevivencia financiera desde finales del decenio de 1950. Subraya así los factores económicos que intervienen en la promoción de la nueva forma de periodismo, distanciándose en este aspecto de la posición de Wolfe para quien el surgimiento de este estilo es producto del ímpetu creativo de un grupo de reporteros innovadores.

Un resultado de esta lucha por la sobrevivencia financiera ha sido la extensa experimentación en no ficción. Los

editores más jóvenes en el *Atlantic*, *Harper's*, *Esquire*, y, más tarde, la revista *New York*, estimularon la mayor libertad en la forma y estilo que había sido el caso antes. Harold Hayes, el editor de *Esquire* desde 1956 hasta 1973, promovió activamente la experimentación con la forma del artículo de no ficción y nutrió el desarrollo de escritores superiores como Wolfe y Talese (Hollowell 1979: 55).

Más allá de las necesidades comerciales de las revistas y los editores, el autor enfatiza el papel desempeñado por la prensa *underground* en el crecimiento del nuevo periodismo pues aduce que ella “contribuyó a la atmósfera general de libertad” (56) de la cual surgió esta corriente. Destinados a atender las necesidades de los marginados del sistema que la prensa convencional ignoraba, periódicos como el *Berkeley Barb*, el *Boston Avatar* y *Los Angeles Free Press* “se volvieron populares entre los jóvenes lectores que desconfiaban de las versiones oficiales de las noticias y quienes anhelaban estilos de vida alternativos” (56). La libertad en la forma y en el lenguaje del artículo practicada por estos medios

contribuyó asimismo a horadar la tradición del reportaje objetivo y dio impulso al desarrollo del reportaje literario o interpretativo, un tipo de escrito periodístico que abreva sus raíces históricas en una tradición tanto literaria como reporteril.¹⁹

El crítico norteamericano señala que "el cambio de la relación del escritor con la gente y los sucesos que describe" (36) es la diferencia más importante entre el texto del nuevo periodismo y el reportaje tradicional. Anota que en contraste con el lema de la "objetividad" que se esfuerza en proyectar el reportero en el artículo de noticias estándar, "la voz del nuevo perio-

distista es francamente subjetiva; lleva el sello de su personalidad" (36). Si en la prensa tradicional el lacónismo expresivo es la regla, el lenguaje del nuevo periodista no escatima el uso de adjetivos, repeticiones de palabras, exclamaciones, ironías, imágenes, que exhiben la percepción personal, emotiva, de los hechos que relata. Considera que de este modo el escritor incorpora al reportaje el compromiso personal y la visión moral que sólo se encuentra, en general, en la ficción. "Al revelar sus inclinaciones personales", el periodista "lucha por una clase más alta de 'objetividad'. Intenta destruir el mito de que cualquier reportero puede ser objeti-

(19) Entre los antecedentes periodísticos, tanto Hollowell como Wolfe señalan la "Escuela de reportaje" de la década de 1930 centrada en la revista *New Masses*, y el Proyecto de Escritores Federales, "el cual relataba entre otras cosas la condición de los pobres de Norteamérica durante la Gran Depresión" (Hollowell 1976: 51). Añaden a ellos varios de los artículos de *The New Yorker* pertenecientes a la década de 1940 y 1950, tales como "Hiroshima", de John Hersey. Estos últimos pueden considerarse, desde la perspectiva de Wolfe, los predecesores directos de la nueva tendencia. Respecto de sus precedentes literarios, cabe mencionar, además de la no ficción cultivada por escritores como Hemingway en el decenio de 1930, la larga tradición de literatura sobre viajes y descripciones de color local configurada desde fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, aun cuando, tal como señala Wolfe, este tipo de narración se subordine a fines didácticos. Es la forma de recolección del material (viaje al lugar de los hechos) y los métodos utilizados en la elaboración del relato (descripción colorida, observación personal, escenificación) lo que, desde la perspectiva del autor, constituye el aporte de esta forma literaria al reportaje del nuevo periodismo.

vo admitiendo libremente sus propios prejuicios" (37). Con frecuencia, su postura es así crítica de los poderosos intereses que controlan la difusión de las noticias.

A los ojos de Hollowell, la relación con el poder es por tanto otro de los puntos en que el tipo de reportaje característico del nuevo periodismo difiere del artículo noticioso usual. Mientras que éste con frecuencia refleja la actitud oficial de aquellos ligados a las autoridades gubernamentales, aquél revela una disminución de deferencia hacia los funcionarios públicos, pues se propone revelar la historia oculta tras los hechos superficiales. La sensibilidad a las declaraciones y acciones que por tradición han sido "extraoficiales" redundan en un reportaje lleno de color, y, simultáneamente, contribuye a menoscabar la autoridad de las fuentes provenientes del mando gubernamental.

En contraste con la "calidad blanda del reportaje convencional, los mejores nuevos periodistas usan una variedad de técnicas para ubicar al lector 'dentro' de un mundo

que puede encontrar completamente diferente al propio" (38). Exigen por tanto un receptor activo, y no pasivo, de la historia.

Con relación a la postura asumida por el escritor de esta tendencia, Wolfe considera que la "nueva casta de periodistas" no busca tanto la "demostración de los puntos morales", sino la "demostración de su dominio técnico" (1976: 76), discrepando en este sentido con Hollowell. Al respecto, y tal como proponen Walter Miceli, Emiliano Albertini y Eugenia Giusti, investigadores de la Universidad de La Plata, "contando como telón la eclosión y ruptura social de los años hippies", si "el nuevo periodismo se autopropone como contracara de la prensa tradicional" (1999: 12), esto es así porque el cronista pasa a ocupar una posición prioritaria en la narración de los hechos, deviene en uno de sus actores principales. Los reporteros aumentan su prestigio, se convierten en verdaderas estrellas de la comunicación, "las plumas individuales preocupan tanto como la cobertura total que

ofrecen los periódicos y el cuidado por la estética redaccional acrecientan su importancia" (12). Frente a la fórmula que iguala la noticia con los hechos —legitimada en el modelo de prensa liberal—, se diseña otro patrón en el que la información se equipara con las opiniones y las sensaciones de los periodistas.

En consecuencia, el hecho ya no es la noticia, sino que ésta es el relato del hecho: le elaboración de las notas pone en evidencia la priorización de la reconstrucción literaria de los acontecimientos, sobrevalorando la subjetividad explícita de los cronistas a través de sus sensaciones, emociones, pareceres, interpretaciones (15).

Más allá de estos señalamientos, es necesario apuntar que la reivindicación de la subjetividad del escritor durante la década de 1960 no sólo constituye una estrategia

de construcción mediática, producto de "las negociaciones constantes entre los cronistas, los medios y el resto de los actores que participan rutinariamente en el proceso de valoración y determinación de noticias" (17), sino una postura ética asumida por los narradores que adhieren a la noción de escritura comprometida de Jean Paul Sartre. Los postulados de este pensador acerca de la función de la literatura y del intelectual en la sociedad tienen particular influencia en la producción de autores argentinos del período que, como Rodolfo Walsh, intentan conjugar el imperativo estético (el escritor eficaz debe dominar una serie de técnicas para lograr determinados efectos sobre el público) con el ético (el escritor asume una posición, se compromete con su época).²⁰

⁽²⁰⁾ En el trabajo "La narrativa como programa. Compromiso y eficacia", Sergio Olguín y Claudio Zeiger (1999) examinan la producción narrativa argentina perteneciente a la década de 1960 y señalan que ésta es producto de un cruce particular entre dos imágenes distintas del escritor: la del escritor comprometido, cuyo referente es el intelectual francés Jean Paul Sartre, y la del escritor profesional, proveniente de Estados Unidos y representada en las figuras de William Faulkner y Ernest Hemingway. Para los críticos, los intentos de conciliación entre estos dos modelos en gran medida antagónicos no conducen a una síntesis armónica, sino que originan una producción en permanente conflicto y tensión. La noción de la literatura como oficio, como trabajo productivo, estrecha los vínculos existentes entre literatura y mer-

***La no ficción y el nuevo periodismo en Argentina.
Sus manifestaciones en 1960 y sus
transformaciones posteriores***

Como se sabe, la década de 1960 en Argentina, como en Estados Unidos, fue propicia para el afianzamiento de nuevas formas de la narrativa de no ficción y de un periodismo *aggiornado*, superador de las prácticas de la prensa convencional. Si bien ambas experiencias guardan vinculaciones estrechas con los procesos de transformación operados en la no ficción y en el periodismo norteamericanos, es necesario establecer deslindes a los fines de precisar el análisis y examinar la especificidad del caso argentino.

De forma semejante a los novelistas y reporteros norteamericanos, los escritores y periodistas argentinos ensayan durante este período diversas respuestas en tanto

soluciones tentativas a las problemáticas planteadas por una realidad que ya no puede ser aprehendida por los procedimientos y las formas narrativas convencionales. Terminada la Segunda Guerra Mundial y derrotado el peronismo, los prosistas se sienten urgidos tanto por la necesidad de adaptar la escritura a los nuevos tiempos, signados por convulsiones políticas y sociales, como por las demandas de un público en ascenso, proveniente de las clases medias de la población, que exhibe un interés creciente por "lo político (o lo político-cultural), una suerte de proceso de 'entrecruzamiento' cultural e ideológico" (Rivera 1981: 641). Autores como Rodolfo Walsh y Julio Cortázar, en-

cado, "entre la escritura y el dinero", y coloca en primer plano "la concepción del escritor eficaz en el sentido de que dominaba una serie de técnicas de escritura que le permitían lograr determinados efectos sobre el público" (367); al mismo tiempo, sin embargo, la idea de la escritura como "actividad inútil" en tanto no obedece a fines prácticos, presente en la teoría sartreana del compromiso, privilegia el imperativo ético y pone en cuestión la concepción de la práctica literaria como actividad productiva. Se origina así una tensión entre técnica y moral, entre el imperativo estético y el ético.

tre otros, formulan programas alternativos, aunque diversos, a la estética del realismo socialista presentes en la escena literaria de la década de 1950. Respecto de Walsh, Amar Sánchez (1992) señala que hacia la segunda mitad de 1950 y la primera de 1960, éste despliega una narrativa de no ficción en la que se conjuga el ímpetu testimonial con un fuerte afán experimental. Esto está presente en textos como *Operación masacre* (1957), *Caso Satanowsky* (1958), o *¿Quién mató a Rosendo?* (1969), en los que, con el fin de denunciar o informar acerca de algunos crímenes políticos, el autor acude al documento, al reportaje periodístico y a los procedimientos aportados por los medios de comunicación como el montaje. En este sentido, privilegia la experimentación formal “como único medio de lograr la desautomatización del lector” (1994: 92) e impugnar “el carácter ficcional de los relatos” (91). Desde la perspectiva de esta teórica, la opción por parte de Walsh de una “escritura que prescinde de lo ficticio y trabaja con

material de la realidad sin ser por ello ‘realista’” (92), “implica un rechazo del concepto de verosimilitud como ilusión referencial, lo que Barthes llama ‘efecto de realidad’: intento de hacer creer que el texto se conforma a lo real, (...), aparentando ser un discurso transparente que refleja directamente la realidad” (92); es decir, desnuda su condición de discurso que interpreta la realidad desde una perspectiva particular. A partir del análisis de los textos de no ficción pertenecientes a Walsh, Amar Sánchez aclara que la afirmación anterior no implica negar el carácter histórico de los hechos que el escritor expone; tampoco, su condición de relatos de denuncia, elaborados a partir de una seria y exhaustiva investigación periodística.

Sobre la base de lo anteriormente expuesto, es lícito afirmar que las obras arriba mencionadas se adscriben tanto a la tradición del periodismo de denuncia “basado en el armado fidedigno de los hechos silenciados” (Malharro 71) como al discurso no ficcional que exhibe la

posición del sujeto que enuncia y el trabajo de selección, montaje y narrativización operado sobre el material testimonial. En esta dirección, se puede señalar que si bien las investigaciones de Walsh tienen como objetivo primordial revelar “una verdad silenciada, una realidad atroz, un crimen sepultado” (*ibid*: 70), esta tarea no puede ser abordada, desde la perspectiva del escritor, mediante las formas del periodismo tradicional. Frente a la objetividad aparente y la “verdad mentirosa” de la prensa oficialista, el despliegue de una escritura de no ficción permite al investigador-periodista asumir tanto su propia subjetividad como la verdad de los sucesos que descubre.²¹

Es posible, a partir del análisis realizado, establecer los deslindes entre la no ficción impulsada por

Walsh y la vertiente del nuevo periodismo norteamericano practicado por narradores y reporteros tales como Capote o Wolfe. Hollowell ha mostrado que la ambición literaria es el móvil principal de Capote cuando éste emprende la investigación de *A sangre fría*. Avala esta afirmación en las declaraciones del escritor, quien explicita su objetivo de producir un “periodismo de más altura” mediante la creación de “una nueva forma de arte seria: la ‘novela de no ficción’” (1979: 86). En coincidencia con esta idea, Ford considera que si “esto está relacionado muchas veces con actitudes críticas, no tiene en sí un significado político. El choque con la ficción será, en Capote, renovación de la vieja cultura, recuperación de innovaciones desde adentro de ella. Así lo señala su insistencia en pro-

(21) En sus diferentes investigaciones, Walsh denuncia la manipulación de la información por parte de los medios de prensa oficialistas, cómplices de la institución policial y la justicia. Cfr., por ejemplo, lo apuntado en el “Obligado apéndice” de la primera edición de *Operación masacre* (marzo de 1957): “Hay oportunidades en que la mentira se vuelve tan espesa, que hace falta cierto método para desentrañarla. A falta de otro mejor, y aun a riesgo de aburrir, emplearé uno ya utilizado anteriormente. Las cinco versiones periodísticas que he citado en orden creciente de estupidez, contienen los siguientes hechos palpablemente falsos, parcialmente falsos, o no probados, a saber (...)” (Walsh 1994: 270).

ponerla como ejercicio estético, como ejercicio de imaginación, como desafío intelectual, etc." (1985: 247).

En el caso de Walsh, y tal como propone Amar Sánchez, el ímpetu de experimentación se vincula con la necesidad de testimoniar una realidad silenciada —en *Operación masacre*, el asesinato de civiles perpetrado por las fuerzas militares entonces en el poder—. La intención del escritor es entonces política en el sentido de que él no concibe un arte que no esté directamente relacionado con la situación del momento que se vive en un país dado. Walsh afirma que la escritura es un "arma", según "cómo la manejas, es un abanico o es una pistola, y podés utilizarla para producir resultados tangibles, (...) con la máquina de escribir y un papel podés mover a la gente en un grado incalculable" (Piglia 1994: 74).

Más allá de esto, Amar Sánchez considera que lo político aparece en Walsh en los términos de una escritura que, al desechar la forma convencional de la ficción burguesa

—la novela—, busca desenmascarar al sistema en su totalidad y enfrentarlo. Como otros narradores argentinos de la década de 1960, el autor de *Operación masacre* considera que hay que convertir a la novela en un vehículo subversivo, devolverle el carácter revolucionario que desempeñó en sus orígenes, en el momento de su consolidación a comienzos del siglo XIX. En una entrevista concedida al escritor Ricardo Piglia, afirma que es necesario abandonar el arte de ficción que responde a una concepción burguesa de la sociedad, e impulsar "un nuevo tipo de arte, más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable", requerido por "un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción" (Piglia 1994: 67). Frente a "la denuncia traducida al arte de la novela" que "se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte" (68), el testimonio y el documento pueden ser considerados en las nuevas sociedades "categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y es-

fuerzos que se le dedican a la ficción” (68) y por lo tanto, formas más eficaces para la crítica social.²² Así, desde la perspectiva de Amar Sánchez, mientras que en los narradores norteamericanos hay “un intento de renovación o experimentación literaria, que permite una denuncia, casi siempre parcial” (1994: 94) pues no hay “un proyecto de respuesta desde la literatura contra el sistema”, los textos de Walsh cuestionan los códigos institucionalizados y confrontan por tanto abiertamente al *statu quo*.

La renovación impulsada por Walsh, entre otros autores, desde el ámbito de la narrativa de no ficción es paralela al proceso de modernización de las formas convencionales del periodismo implementado por “semanarios de opinión e información que se inspiran en las fórmulas de *Time* o *L'Express*” (Ford y Rivera 1985: 35), tales como *Pri-*

mera Plana, *Panorama*, *Confirmando* y *Análisis*. El emprendimiento de Jacobo Timerman iniciado en 1962, la revista *Primera Plana*, resulta paradigmático en este sentido pues despliega simultáneamente un tipo de periodismo interpretativo a la manera de la norteamericana *Time* y “un periodismo cultural de fuerte entonación actualizadora, que contribuyó de manera muy destacada a la renovación de las agendas y los repertorios culturales de la época” (Rivera 1995: 98). El rol desempeñado por esta publicación dentro del conjunto de los medios masivos nacionales ha sido estudiado por Jorge B. Rivera (1995) y Fernando Ruiz (2001), entre otros periodistas e investigadores. Este último autor señala que la revista impone un nuevo criterio de noticiabilidad vinculado con su búsqueda de una mayor inserción en el campo de lo cultural y de las costum-

(22) En la entrevista realizada por Piglia, Walsh afirma: “Me siento incapaz de imaginar, no digo de hacer, una novela o un cuento que no sea una denuncia y que por lo tanto no sea una presentación sino una representación, un segundo término de la historia original, sino que tome abiertamente partido dentro de la realidad y pueda influir en ella y cambiarla usando las formas tradicionales, pero usándolas de otra manera” (1994: 70).

bres, ambos relegados en la tendencia hegemónica de la prensa informativa. A sus ojos, aquél implica también una crítica a la noción de objetividad presente en los diarios de la época. Distanciándose del modelo convencional de la nota informativa, la revista, al decir de Tomás Eloy Martínez, estructura la noticia como “un relato en el cual la voz autoral requiere un enorme esfuerzo. Y el lied de la información no va a estar dado por el hecho central sino por el modo de narrarlo” (26). De manera similar a los textos del nuevo periodismo norteamericano, la valoración e interpretación de los hechos se lleva a cabo mediante el despliegue de un lenguaje con abundante adjetivación, la selección, ordenación y jerarquización de los discursos que se citan y el uso innovador y creativo de la lengua. Para ello, la empresa periodística cuenta con un *staff* de reporteros y cronistas cuyas destrezas de escritura brindan a la publicación “sus peculiares dones de estilo, sofisticación y ligereza” (Rivera 1995: 99). El uso de “un lenguaje dotado de

s sofisticación –(...)– y un conjunto de remisiones y referencias a las que se supone connotadoras de un cierto nivel de entrenamiento, destreza y habitualidad cultural” (97), da cuenta del tipo de lectores a los que se dirige: aquéllos adscriptos a los centros de decisión intelectual de la sociedad. Se trata de un público “moderno”, poseedor de un alto nivel cultural y económico. Así lo perfila el propio Timerman en la “Carta al lector” aparecida en el número 53 de la revista.

La ubicación social de los lectores de Primera Plana, y con ello su nivel adquisitivo, es naturalmente alta; pero no se trata de rentistas abúlicos ni de herederos-mimados por la fortuna, sino, sencillamente, de hombres y mujeres de personalidad fuerte y de clara mentalidad. Producir información para esas personas, con exclusión de aquel otro público que sólo busca en diarios y revistas la manera de “matar el tiempo”, es lo que ha permitido a Primera Plana ser la primera revista de noticias que logra afianzarse en la Argentina (Ruiz 2001: 26).²³

La jerarquización de sus periodistas y colaboradores, así como la

(23) Las cursivas y el entrecomillado pertenecen al autor.

de sus lectores, es por tanto otro de los aspectos innovadores y modernizadores de la publicación.

El estilo de periodismo impuesto por *Primera Plana* tiene su continuidad en otros emprendimientos mediáticos llevados a cabo por Timerman. Es el caso de la revista *Confirmado*, creada en 1965, y del diario *La Opinión*, nacido el 4 de mayo de 1971. Éste, inspirado en el modelo del francés *Le Monde*, “diario independiente que inauguró en el mundo la era del periodismo de información y análisis, sin fotografías” (*ibid*: 35), adopta el periodismo interpretativo ya acogido con anterioridad por los semanarios. A diferencia de diarios nacionales como *La Nación* o *La Prensa*, que privilegian los estándares informativos del periodismo tradicional y relegan la interpretación a secciones como deportiva o internacional, *La*

Opinión despliega el análisis y la interpretación en la totalidad de sus páginas. Ruiz señala que de manera semejante a *Primera Plana*, el criterio de noticiabilidad del periódico reside no tanto en la novedad o espectacularidad del hecho narrado, sino en el proceso en el cual ese hecho está inserto: cada acontecimiento es explicado al lector mediante su relación con el contexto.

El órgano de Timerman recupera algunos de los principios caracterizadores de la prensa argentina en el momento de su nacimiento: la actitud combativa y el debate de ideas, haciendo explícita su “vocalización de actor político” (*ibid*: 47). En esta dirección, amplía “la frontera de lo políticamente noticiable aprovechando la fuerza de ser un diario nuevo y el proceso de liberalización política” (*ibid*: 39) que inicia el régimen militar,²⁴ y reniega del uso de

(24) Jorge Luis Bernetti (1998) y Ruiz (2001), entre otros, han estudiado el rol político desempeñado por *La Opinión*. Ambos autores señalan la compleja y contradictoria relación que este medio establece con los gobiernos democráticos y dictatoriales que se suceden a lo largo de la década de 1970. El nacimiento del periódico de Timerman coincide con una crisis de hegemonía del gobierno militar y simultáneamente con un crecimiento de la actividad pública de sindicatos, partidos y guerrillas. En 1968 nace la Confederación General de los Trabajadores

las editoriales formales, al considerar, como el propio Timerman apunta, que la “*identidad del diario está en el diario y no en las editoriales que escribe un señor sentado en una silla y mirando diccionarios*” (*ibid*: 43).²⁵

Las innovaciones introducidas por este periódico se vinculan asimismo con el uso novedoso de la imagen. De forma semejante a *Le Monde*, *La Opinión* se diseña como un diario con mucho texto y prácticamente ninguna fotografía. Sin embargo, no se prescinde totalmente del dibujo, aun cuando se otorga a éste una nueva función. Frente a la fotografía como ilustración informativa, se recurre a “*la caricatura*

política como una manera de suplantar la fotografía de los hechos por la interpretación de los hechos, en consonancia con todo el estilo del diario” (*ibid*: 38).²⁶ Éste es uno de los recursos que explotan otros medios de prensa surgidos con posterioridad, tales como el periódico *Página/12*.

En su trabajo sobre la crónica periodística, Ana Atorresi, teórica e investigadora argentina, examina las transformaciones del estilo caracterizado como nuevo periodismo en la década de 1980. Considera que en la etapa hegemónica de los medios audiovisuales, *Página/12*, creado en 1987, hereda la tradición

de los Argentinos liderada por el dirigente gráfico Raimundo Ongaro, cuya posición antidictatorial y combativa entronca con la adoptada por amplios sectores de la clase media y de la juventud de izquierda. Estos diferentes actores confluyen en la movilización popular conocida como “Cordobazo” el 29 de mayo de 1969, la que constituye la antesala del derrocamiento del Gral. Onganía en 1970. Asume entonces el Gral. Roberto Marcelo Levingston, cuyo corto gobierno representa, desde la perspectiva de Ruiz, una primavera liberalizadora en los medios. Con la llegada del Gral. Alejandro Agustín Lanusse al poder en 1971, “la actitud militar hacia el espacio público ganó en coherencia. La primavera en los medios fue acompañada con una primavera para los partidos. Y esta actitud fue percibida por los actores políticos como el comienzo del proceso de liberalización. En el campo de los medios de comunicación, se abrió un proceso de renovación que parecía preannunciar una época de libertades públicas desconocida en la historia reciente” (2001: 22).

⁽²⁵⁾ Las cursivas son del autor.

⁽²⁶⁾ Las cursivas son del autor. Jorge Luis Bernetti (1998) apunta que las caricaturas del uruguayo Hermenegildo Sábat se convirtieron en una marca de fábrica del periódico de Timerman.

fundada por el diario *La Opinión*, con el que establece, sin embargo, algunas diferencias. Si éste último nace como “respuesta y oposición al fenómeno que habría de quitar el rol principal a la prensa gráfica” (1997: 201), *Página/12*, en lugar de negar el desarrollo de los medios audiovisuales, “se hace cargo” de ellos y los explota. Esto es notorio tanto en el tipo de escritura como en el uso de la fotografía que el diario impone. Por un lado, los titulares, que apelan a la intertextualidad, remiten a enunciados propios del cine, de la televisión, de la música popular. Por otro, la fotografía, que tiene un lugar preponderante en la publicación, presenta analogía con la tapa de una revista o con la pantalla de un televisor y opera en función de la opinión del diario. Según la autora, este último conforma un recurso muy usado por el periódico en la primera página, cuya fotografía en combinación con el registro verbal tematiza y editorializa diariamente la situación que se considera más importante.

Atorresi señala asimismo la superación de la antigua dicotomía amarillismo/blanquismo como otra de las innovaciones del nuevo periodismo practicado por *Página/12*. Tal como en la prensa amarilla, este periódico “se propone ‘golpear’”, pero “‘pegando’ desde otro ángulo” (205). Así, para esta autora, el impacto se produce no tanto por elevar a la notoriedad a la persona común sino más bien por poner en el lugar de la persona común o del personaje a la persona pública, lo que conduce a un cruce entre farándula y política.

Como *La Opinión*, *Página/12* se constituye como un actor político, practica un tipo de periodismo reflexivo o ensayístico en el que los relatos noticiosos incorporan a la información la interpretación y el análisis personal, con la intención de intervenir en el espacio público y generar un debate de ideas. Instituye de esta manera prácticas que no sólo intentan “representar” una realidad, sino disputar un espacio de interpretación de la misma.

Conclusión

La creación de un nuevo lenguaje periodístico caracterizado por la utilización de metáforas, imágenes, ironías, etc., es seguramente uno de los mayores aportes del nuevo estilo a la práctica de la prensa. La reivindicación de la subjetividad como vía para llegar a la verdad de los hechos, es, por otra parte, inherente a este nuevo lenguaje. La idea de que no hay una sola realidad, sino tantas realidades como sujetos la experimenten, sitúa en un lugar primordial la cuestión de la perspectiva acerca de los hechos. El nuevo periodista no teme mostrar el proceso de construcción del artículo o reportaje; al explicar cómo accede al material o cuál es su percepción sobre los acontecimientos, disipa los interrogantes acerca de la credibilidad o la veracidad de su relato. En este sentido, Maricarmen Fernández Chapou (2004) delimita al metaperiodismo como otro de los mecanismos utilizado por la nueva prensa: el autor no sólo narra los hechos, sino que expone el proceso de elaboración de su relato; "la obra en sí misma cobra una importancia tan real como la del acontecimiento. Se requiere, por tanto, que el lector participe de éste pero también de la obra, es decir, que se sumerja en dos realidades distintas, pero paralelas y complementarias: la del acontecimiento y la de su relato". Se puede aducir entonces que el metaperiodismo, más que un procedimiento, es el corolario del tipo de periodismo involucrado, participativo y personal que propugnan muchos de los reporteros y escritores contestatarios de la década de 1960.



Bibliografía citada

- Amar Sánchez, Ana María (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (1994). "La propuesta de una escritura. (En homenaje a Rodolfo Walsh)". Roberto Baschetti (comp.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. 87-108.
- Atorresi, Ana (1997). *Los estudios semióticos. El caso de la crónica periodística*. Buenos Aires: CONICET.
- Bernetti, Jorge Luis (1998). "El Periodismo Argentino de Interpretación en los '60 y 70. El rol de 'Primera Plana' y 'La Opinión'". Ponencia presentada en el *IV Congreso ALAIC*. Recife. Septiembre.
- Fernández Chapou, Maricarmen (2004). "Las letras del Nuevo Periodismo" [En línea]. *Revista Mexicana de Comunicación* 88. www.mexicanadecomunicación.com.mx/Tables/RMC/rmc88/letras.html [consulta 12 de febrero de 2007].
- Ford, Anibal (1985). "Literatura, crónica y periodismo". Anibal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa. 218-248.
- Ford, Anibal y Rivera, Jorge B. (1985). "Los medios masivos de comunicación en la Argentina". Anibal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa. 24-45.
- Hollowell, John (1979). *Realidad y ficción. El nuevo periodismo y la novela de no ficción*. México: Noema.
- Malharro, Martín. "Walsh: Literatura o periodismo". *Oficios Terrestres*. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación- Universidad Nacional de La Plata. 69-72.
- Martin, Henri-Jean (1992). "La imprenta". Raymond Williams (editor). *Historia de la comunicación*. Volumen 2. *De la imprenta a nuestros días*. Barcelona: Bosch. 11-62.
- Martínez Albertos, José Luis (2004). *Curso General de Redacción Periodística*. Madrid: Paraninfo.
- Miceli, Walter, Albertini, Emiliano y Giusti, Eugenia (1999). "Noticia = negociación política". *Oficios Terrestres* 6. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación- Universidad Nacional de La Plata. 10-23.
- Olguín, Sergio y Zeiger, Claudio (1999). "La narrativa como programa. El realismo frente al espejo". Noé Jitrik (director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 10. Susana Cella (directora). *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé. 376-402.
- Piglia, Ricardo (1994). "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política", reportaje a Rodolfo Walsh. Roberto Baschetti (comp.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. 62-74.
- Retamoso, Roberto (2002). "Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad". Noé Jitrik (director). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Volumen 6: María Teresa Gramuglio (directora del volumen). *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé. 299-319.
- Rivera, Jorge B. (1981). "Apogeo y crisis de la industria del libro: 1955-1970". *Capítulo. La historia de la literatura argentina* 99. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1980). "El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización 1810-1900". *Capítulo. La historia de la literatura argentina* 36. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1995). *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Rodrigo Alsina, Miquel (1989). *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós.
- Román, Claudia A. (2003). "La prensa periódica. De La Moda (1837-1838) a La Patria Argentina (1879-1885)". Noé Jitrik (director).

- Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Volumen 2: Julio Schuartzman (director del volumen). *La lucha de los lenguajes*. 439-467.
- Ruiz, Fernando J. (2001). *Las palabras son acciones. Historia política y profesional de La Opinión de Jacobo Timerman (1971-1977)*. Buenos Aires: Perfil.
- Ulanovsky, Carlos (1997). *Paren las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Walsh, Rodolfo (1994). *Operación masacre*. Buenos Aires: Planeta.
- Wolfe, Tom (1976). *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama.

● **Bonano, Mariana.**

Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Fue becaria del Consejo de Ciencia y Técnica de la UNT y actualmente es becaria doctoral del CONICET con el tema "Poéticas realistas y vanguardia estética. Polémica y ruptura en el campo intelectual argentino (1955-1976). El caso de Francisco Urondo". Se desempeña como docente en las cátedras "Periodismo" y "Producción Periodística" de la UNT. Ha publicado artículos sobre temas de literatura y crítica literaria argentina en compilaciones y revistas especializadas, en especial sobre la producción de Francisco Urondo y las intervenciones críticas de la nueva izquierda intelectual durante la década de 1960. Participa en el proyecto de investigación "El sujeto en textos poéticos, ensayísticos y ligados al yo hispanoamericanos" subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNT (CIUNT).

Condorí, Elba Clarisa.

Licenciada en Comunicación Social de la Universidad Nacional de Catamarca, y en Gestión Educativa de la Universidad Nacional de Santiago del Estero. Profesora en Francés de la UNT. Locutora Nacional de la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino. Psicóloga Social de la Escuela Privada de Psicología Social de Tucumán. Técnico Superior en Comunicación Social, con orientación en Expresión Oral y Escrita (Periodismo) del Instituto San Miguel. Cursa las maestrías de Periodismo y Medios de la UNSTA y de la Universidad Nacional de La Plata, y de Psicología Social en la Facultad de Psicología de la UNT, y la Diplomatura en Gestión y Conducción de Instituciones Educativas en la FLACSO. Es Auxiliar Docente Graduado en las cátedras de Periodismo, Producción Periodística, Comunicación Radiofónica y Comunicación Alternativa, por concurso de antecedentes y oposición. Participó en las siguientes publicaciones: *Analyse structurale de Les Mouches de Jean Paul Sartre*, *Revista del Departamento de Francés* (1992), *Revista Temas de Psicología Social* (1992). Autora del Proyecto seleccionado y subsidiado por el Programa de Reformas e Inversiones en el Sector Educativo: "El Aprendizaje de otras Lenguas en el marco de la Ley Federal de Educación".

● **Corbière, Federico.**

Licenciado en Ciencias de la Comunicación con orientación en Políticas y Planificación, de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Cursa la carrera de especialización en Planificación y Gestión del Periodismo. Maestría en Periodismo de la UBA. Participó en las siguientes publicaciones: *Los que hacen la noticia, información y poder* (Stella Martín y Lila Luchessi, 2004); *Opus Dei, el totalitarismo católico; acerca del integrista y del progresismo cristiano* (Emilio Corbière, 2002). Fue redactor y editor de la página web *Argenpress.info*. Realizó trabajos periodísticos de producción y colaboraciones en las revistas *Tres Puntos*, *El Arca*, *Nueva Sión* y *Seco de Vientre*, entre otras. Su último libro: *Periodismo e identidad cultural. Ficciones fundacionales y realismo político hacia el Bicentenario de la Revolución de Mayo* (Mimeo).

APROXIMACIONES AL PERIODISMO

Ricardo Bocos (comp.)

Este libro fue escrito pensando en la necesidad de aquellos que buscan sistematizar conocimientos en el ámbito periodístico. Para eso, se convocó a profesionales del área, comunicólogos y docentes universitarios, a fin de escribir una publicación que procure aproximarlos al oficio periodístico.

Daniel Santoro resalta en el Prólogo que "el libro significa un esfuerzo de producción intelectual desde afuera de Buenos Aires, donde tenemos muchas más facilidades que los colegas del interior. Y esto es muy importante en medio de la globalización, que parece barrer con fronteras exteriores e interiores, y de la revolución tecnológica liderada por Internet y los teléfonos celulares".

A lo largo de *Aproximaciones al Periodismo* se analizan los espacios de la opinión pública, la construcción de la realidad, la problemática de la objetividad y los diferentes géneros periodísticos, ya sea para los medios escritos, orales o televisivos. No se dejó de lado el Nuevo Periodismo ni el periodismo de investigación, además de desarrollarse las conexiones de la redacción periodística con otras disciplinas científicas y analizarse la prensa gráfica y sus códigos. Un capítulo aparte mereció Internet en la profesión, como parte de la irrupción de las nuevas tecnologías en esta profesión.

MANUALES HUMANITAS

A través de *Manuales Humanitas* se publican textos de consulta o de apoyo a la enseñanza. Los trabajos presentados para su publicación son evaluados por reconocidos especialistas de las distintas disciplinas.



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN