



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**LOS INTELLECTUALES Y EL PERIODISMO CULTURAL:
UN MEDIO PARA LA DEFINICIÓN DE LA CULTURA.
EL CASO DE *CONFABULARIO***

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA

PRESENTA

LEÓN FELIPE TÉLLEZ CONTRERAS

ASESOR: DR. FERNANDO CASTAÑEDA SABIDO



CIUDAD UNIVERSITARIA, 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Maricela, León y Luis Emilio, a quienes quiero y debo el ejemplo y el gusto de vivir con pasión, responsabilidad y esmero.

A mis abuelas Concepción y Rosa, a mi abuelo Antonio, por poner la simiente de donde provengo.

A Amaranta, Nefi y Alberto, por ser grandes amigos en todo momento.

A Violeta y Sandra, por el cariño, por los debates y el apoyo.

ÍNDICE

Introducción	4
1. Los intelectuales	7
1.1. El concepto y sus implicaciones	7
1.2. Los intelectuales, las tensiones con el poder	26
1.2.1. La crisis de las ideologías.	
Cuestionamientos a la función del intelectual	33
1.2.2. Los intelectuales en los años 90. Nuevas representaciones	37
1.2.3. Discusiones sobre su ámbito de competencia.	
Profesionalización	42
2. El periodismo cultural	49
2.1. Definiciones	49
2.1.1. La alta cultura y la aristocracia lectora	71
2.1.2. Pluralismo, anhelos democráticos y definición de la cultura	77
2.1.3. Lógica de la producción del periodismo cultural	81
3. El periodismo cultural y los intelectuales en la esfera pública: la definición de la cultura	90
3.1. Delimitación de la cultura a través del periodismo cultural.	
Dinámicas del periodismo cultural frente a la política, la economía y la moral	90
3.1.1. Los intereses políticos, económicos y morales en el periodismo cultural	95
3.1.2. Las prácticas artísticas desde el periodismo cultural.	
Lucha por la autonomía	118
3.1.3. El público de los intelectuales y del periodismo cultural	126
4. El caso de <i>Confabulario</i>	133
4.1. Los parámetros de sus observaciones	135
4.1.1. Premisas estéticas: secciones, temas, tradición y novedad	137
4.1.2. Posturas políticas, económicas y morales	152
5. Conclusiones	163
Bibliografía general	175

INTRODUCCIÓN

En México, los intelectuales (en tanto agentes con prácticas y orientaciones diferenciadas) han tenido un papel relevante en diferentes ámbitos de la vida social, caracterizado por su complejo y tenso vínculo con el poder. Han intervenido fundamentalmente en la conformación de instituciones educativas y políticas, en el servicio diplomático o en partidos políticos, han sido distinguidos personajes en diversas actividades artísticas, y han tenido una importante participación en la definición y la lucha por demandas sociales heterogéneas.

En los entrecruces de estas diversas actividades, muchos de ellos hicieron del periodismo una práctica constante, y fueron y son reconocidos colaboradores de diversos diarios de circulación nacional, así como sus fundadores, directores o editores. Su participación directa en la producción de estos medios de comunicación masiva, así como las delimitaciones sociales y materiales a que estos están sujetos, inscribe a los intelectuales en lógicas específicas de participación y les posibilita desempeñar sus actividades de selección de *lo informable* dentro de los *mass media*.

Tal relación de los intelectuales con el periodismo se desarrolla paralelamente a su intervención en otras esferas de la realidad social, pero también va referida a cuestiones internas de delimitación del diario. Es aquí que en la larga historia del periodismo puede observarse el interés por la reflexión, el estudio, la creación y la difusión de la *cultura*, que se ha materializado de diversas maneras en el periodismo cultural, realizado por medio de suplementos y revistas insertas en el cuerpo general de los periódicos o de forma independiente especializándose en temas del ámbito cultural; y en ambos casos dando espacio a grupos de intelectuales que desde ópticas y definiciones particulares se ocupan preferentemente de analizar la literatura y otras prácticas artísticas, sin que ello implique la exclusión de temáticas de índole política, científica, económica o religiosa, nacionales e internacionales.

Lo que se ha considerado analizar son las prácticas de los intelectuales en la configuración del periodismo cultural, es decir, cómo las delimitaciones grupales de los actores y las representaciones de la cultura (de las prácticas artísticas) configuran sus prácticas y sus productos. Esto tiene relevancia en un contexto de cambios en las representaciones y las demandas sociales que se le imputan al intelectual, y cuya característica principal es que continúa moviéndose en la antinomia compromiso/distanciamiento o compromiso/autonomía; también porque el estudio se circunscribe a un terreno delimitado en que los intelectuales actúan, configurando y reproduciendo el mismo espacio social en el que se manifiestan estéticamente.

Los nexos existentes entre intelectuales y periodismo cultural repercuten en la esfera de la producción artística, donde coinciden en la actualidad numerosos suplementos y revistas que indagan las prácticas artísticas (literatura, cine, teatro, pintura, fotografía, danza) desde criterios de producción del periodismo estetizante estructurados como cadenas de relaciones *necesarias* para la emergencia y la reproducción del periodismo cultural.

La investigación entonces pretende analizar las relaciones que vinculan a los intelectuales con la práctica del periodismo cultural, y cómo en ésta los intelectuales se autodefinen como grupos afines a premisas estéticas, ideológicas, modas y tradiciones, intereses económicos y políticos; también se revisará cómo en este proceso se establecen los parámetros estructurantes bajo los cuales se producirán los suplementos culturales, en una esfera pública de debates y pronunciamientos entre actores diversos.

Se analizarán las prácticas que posibilitan a los intelectuales producir un bien cultural como los suplementos y definirse en un ámbito público, en un contexto donde sus representaciones y prácticas se han replanteado críticamente, y conducen a posicionamientos diferentes respecto a los ámbitos cultural, político, económico y moral. Esto remite a controversias acerca de los parámetros que explican el hacer del intelectual en una sociedad moderna y diversificada radicalmente por sus medios de comunicación, que se encuentra en un punto diferente de lo que significaba ser un intelectual durante la época del partido de Estado o de la Guerra Fría.

En este trabajo se observarán las características de la producción y distribución de las representaciones de la cultura y su vinculación con la figura del intelectual, preguntándonos ¿cómo intervienen las condiciones de organización y de participación del intelectual y las representaciones de la cultura en el ámbito público sobre la definición de los suplementos culturales? Así se verán las prácticas que delimitan la producción y distribución de los suplementos culturales y se reconocerán los términos en que se presentan las representaciones que difunden semanalmente

Los agentes sociales que se ha considerado analizar son los intelectuales, con lo que esto representa para la pluralidad que congrega la categoría, pero centrando la revisión en los planteamientos estético-ideológicos que se condensan en los suplementos; ampliándose hacia temas como la relación con los agentes de la política, las funciones del Estado, las funciones de los medios de comunicación y las cualidades del público a quien se dirigen las palabras.

Documentarse con la lectura del primer año de *Confabulario*, de *El Universal*, otorga la posibilidad de concentrar los resultados del análisis teórico en un solo medio, y ofrece una mirada al interior de los posicionamientos de múltiples actores de la vida intelectual. La trayectoria de este diario, la importancia de sus suplementos, y su presencia nacional, hacen de la recopilación de las voces que contiene un fragmento significativo de la vida cultural para comprender las definiciones temáticas, los estilos e intereses por los que navega el periodismo cultural de nuestros días, por las implicaciones que contrae para un público masivo en términos de las representaciones de las artes que se puedan formar.

1. LOS INTELLECTUALES

1.1. EL CONCEPTO Y SUS IMPLICACIONES

Acercarse al tema de las definiciones de los conceptos *intelectual*, *intelectuales*, *intelectualidad* o *intelligentsia*, es colocarse frente a una pared de mosaicos coloreados con esmaltes distintos, con brillos y formas diversas, en los que se pueden observar, debido a su posición y a su tono, aspectos singulares –acaso fragmentarios– de uno de los agentes más típicos de la modernidad en el ámbito de la producción de imágenes, discursos y otras representaciones del mundo social y natural. En cada mosaico –en cada definición– vemos una parte de lo que los intelectuales *son*, y tantas otras veces, una parte de lo que *deberían ser*.

Referirse a los *intelectuales*, al *intelectual* o a la *intelligentsia*, se convierte en la revisión de los análisis que ellos mismos han efectuado para comprender o normar su propio actuar y pensar. Es centrar la atención en las maneras en que los intelectuales han mirado a los intelectuales. Es observar un fenómeno interpretativo que ha sucedido, casi de manera ininterrumpida, desde la emergencia de los intelectuales en la vida pública. Caracterizarlo ahora requiere recordar el momento en el que la definición fue hecha, pues ésta no se desprende de su contexto histórico, es decir, del estado de las relaciones en que un intelectual definió a sus coetáneos y a sí mismo. Esto parece necesario en vista de que el mosaico de definiciones aporta además de unas piezas para entender quiénes son y cómo emergen, un conjunto de parámetros normativos con los cuales pensaban regirse en su tiempo, ante tal o cual acontecimiento, ante tales o cuales formas de actuar, ante tal o cual personaje.

Las definiciones con que se ha entablado la reflexión, y que forman parte de la literatura que intenta comprender a estos agentes modernos, son parciales como toda observación, dado que responden a determinados intereses analíticos, especialmente los de la relación con el poder, las instituciones de la cultura, la influencia en la vida cotidiana, la situación en ciertas épocas o los medios de masas. Sin embargo, algunas de ellas oscurecen la posibilidad de comprender la emergencia y el desarrollo de este

grupo social, ofreciéndonos imágenes cargadas de delimitaciones normativas donde resuenan desde los tambores de guerra hasta los buenos consejos. Este tipo de parcialidad en las observaciones encubre aún más la delimitación de las características constitutivas de los intelectuales como agentes producto de la modernidad.

Este prejuicio no es ajeno a las disciplinas y las prácticas artísticas desde donde se emiten las reflexiones sobre los intelectuales, pues por ellas es posible su elaboración, en tanto ámbitos estructurantes de las visiones y enfoques del mundo de los intelectuales. En ámbitos como la sociología, la historia, la ciencia política, la literatura, el periodismo, etcétera, las definiciones han sido la condición de posibilidad de la comprensión del fenómeno de la reflexividad que estas esferas efectúan sobre sí mismas, constantemente observando y evaluando las prácticas y las representaciones que tienen sobre sí y sobre el mundo. El inconveniente es que los fines de tales investigaciones van muchas veces más allá de los cognitivos, y ya sea de manera explícita o implícita, cumplen la tarea de querer reordenar el mundo de los intelectuales postulando *principios unilaterales* que se ostentan como *deberes universales*.

Lo anterior nos remite a un grave problema del análisis sobre los intelectuales: la omisión o el rechazo del conocimiento de las múltiples experiencias que el mundo de los intelectuales produce, en cuanto a prácticas y representaciones se refiere. Y esto es resultado de la toma de partido por el *deber ser* en el análisis, lo que significa introducir una distinción que discrimina sin dar cuenta de la multiplicidad, o dando cuenta de ella a través de un filtro que especifica quiénes son los buenos y quiénes los malos, cuáles están bien y cuáles no. Esto no es útil porque nos conduce a la lucha por la definición de las “formas correctas” de ser intelectual.

Si lo que se pretende es conocer el mundo de los intelectuales, nuestras preguntas se orientarán hacia un lado no normativo: cómo emergen, cómo es posible su reproducción en la sociedad, qué los caracteriza, cuáles son sus prácticas y representaciones. Así se evitará lo que Norberto Bobbio definió como “Las falsas generalizaciones”, que “son armas polémicas, no son instrumentos de conocimiento,

porque son el efecto de juicios de valor que se introducen a hurtadillas“, que muestran en realidad las implicaciones de los usos sociales de los conceptos en las disputas del problema normativo de cómo debe ser el intelectual.¹

Es necesario pensar en una delimitación del concepto de intelectual pertinente a nuestro tema, capaz de reconocer sus características constitutivas de manera amplia en tanto productores y transmisores de ideas y conocimientos, en tanto agentes especializados en la producción de bienes simbólicos que emergen como producto de la modernidad, y cuya reproducción está vinculada a diversas lógicas e instituciones que les confieren sus características propias, su diferencia y autonomía, en las tensas relaciones que mantienen con otras prácticas.

Buscar un concepto pertinente para el tema, que nos proporcione la posibilidad de conocer tanto las cualidades generales que hacen de un agente un productor especializado de bienes simbólicos (ya sea en el arte o la ciencia), y que además vaya apuntando a la comprensión de este agente en la práctica específica del periodismo cultural, como género que involucra muchas veces tanto a las artes como a las ciencias, requiere de la revisión de la literatura existente y la selección del material que nos ayude a definirlo como agente diferenciado y autónomo.

Una de las distinciones iniciales y prioritarias tiene que ver con la disociación del intelectual como lo conocemos hoy y aquellos que se han identificado como sus semejantes. Esta separación es indispensable sabiendo que las características distintivas de los intelectuales son producto de un tiempo y de ciertas condiciones estructurales, especialmente aquellas que se refieren a la diferenciación de esferas de la cultura. Sin estas distinciones las tentaciones de la ahistoricidad y de las explicaciones que omiten su origen como producto social se asomarían constantemente, diluyendo las particularidades en los fantasmas de conceptos generales que no reconocen el proceso de conformación de este agente.

¹ Bobbio, Norberto, **La duda y la elección. Intelectuales y poder en la sociedad contemporánea**, España, Paidós, 1998, p. 60. También: Goldfarb, Jeffrey C., **Los intelectuales en la sociedad democrática**, Madrid, Cambridge University Press, 2000; y Bourdieu, Pierre, **Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario**, España, Anagrama, 2002, p. 288; sobre los usos sociales del concepto y su relación con las posiciones y las trayectorias de los intelectuales.

Un primer acercamiento se produjo de las lecturas e interpretaciones de la obra sociológica de Max Weber sobre las religiones. Enfocadas y retraducidas al estudio de los intelectuales, diversos postulados se transformaron en la posibilidad de encontrar intelectuales en diferentes épocas y regiones;² así, chamanes, brujos, sacerdotes, mandarines y profetas compartieron el mismo sitio que los filósofos, los científicos y los artistas de los siglos XVIII y posteriores. Tal punto de vista reúne a estos agentes en función de lo que denominan su tarea general: proporcionar imágenes (ordenadas) del mundo. No obstante este elemento generalizador, no pueden sustraerse las diferencias estructurales y temporales implicadas en la emergencia de cada uno de ellos. El concepto –netamente moderno– de intelectual estaría siendo extendido a ámbitos y momentos en los que éste ni siquiera había aparecido, y se reduciría su relevancia para entender a un agente producto de las sociedades modernas.

En el texto *La clerecía del saber. Los intelectuales y la modernidad*, Héctor Vera nos indica que “las élites del conocimiento son muy viejas y no representan una particularidad moderna; pero a partir del Renacimiento comienzan a despuntar algunas de las características sociales que dos siglos después permitirían el surgimiento de lo que hoy llamamos los intelectuales o *intelligentsia*.”³ Con esto se abre la posibilidad de separarlos de aquellos que pueden ser vistos sólo como equivalentes del intelectual moderno, o como sus más viejos antepasados, pero nunca como sus iguales, aunque algunos subsistan en las sociedades contemporáneas.⁴

A este respecto es importante mencionar que tanto el término intelectuales como el de *intelligentsia* empezaron a difundirse en Europa desde mediados del siglo XIX. El uso y la propagación del término ruso tenían la intención de integrar en una palabra a los agentes acreditados por su dedicación a las artes, la filosofía y las ciencias, a la búsqueda de un conocimiento que fundara la verdad o lo artístico. Cuando el novelista

² Zabludovsky, Gina, “La conceptualización de los intelectuales en el pensamiento de Max Weber”, en **Sociológica**, México, UAM-A, No. 59, Año 20, septiembre-diciembre 2005, es un claro ejemplo de este punto de vista; Brunner, José Joaquín y Ángel Flisfisch, **Los intelectuales y las instituciones de la cultura, Tomo I**, México, ANUIES/UAM-Azcapotzalco, 1989; y Bobbio, Norberto, **Op. cit.**, también lo mencionan.

³ Vera, Héctor, *La clerecía del saber. Los intelectuales y la modernidad* en Guitián, Mónica y Gina Zabludovsky (coord.), **Sociología y modernidad tardía: entre la tradición y los nuevos retos**, México, JP-UNAM, 2003, p. 118.

⁴ Norberto Bobbio considera que el agente que antecede y del que provienen los intelectuales son los *philosophes* del siglo XVIII, cuyo potencial en la definición de los bienes culturales se expandió con la imprenta. Bobbio, Norberto, **Op. cit.**, p. 114.

ruso Pyotr Boborykin emplea la palabra *intelligentsia* hacia 1860, estaba mencionando a ese grupo de educados que despuntaron por su crítica al orden político y económico de la Rusia zarista. *Intelligentsia*, que liga *crítica* y *disidencia*, es también el que unificó al grupo de artistas y académicos franceses encabezados por Émile Zola, el 13 de enero de 1898 en contra de la *injusta* condena del capitán Alfred Dreyfus. *El Manifiesto de los intelectuales*, que es la puerta a la intervención de hombres no políticos en la política, nos muestra que un grupo específico de agentes incursiona en diferentes ámbitos de la vida pública diferenciándose de las formas en que los políticos y los empresarios lo hacen, mostrándonos que su participación en la vida pública está sujeta a otros medios y a la existencia de determinadas instituciones y lógicas de reproducción de esa intervención. Lo que vemos es una emergencia hecha pública, que inaugura no sólo la difusión masiva de la existencia de estos agentes, sino también estableciendo sus diferencias y las tensiones de este grupo en un mundo regido también por imperativos políticos, económicos y morales. Es preciso decir que su aparición como críticos de los órdenes político y económico no puede entenderse como su origen, pero sí como punto de partida para saber que su existencia ya estaba redefiniendo el espacio social del siglo XIX.

La importancia del caso Dreyfus es además confirmada cuando se repara en que esta aparición en la esfera pública forma parte del contexto de disputa por la autonomía de las prácticas literarias, por lo que la actuación de los *dreyfusards* puede ser mirada como un paradigma de la intervención en el campo político bajo los medios y la autoridad que otorga el campo intelectual a unos agentes reconocidos.⁵

Siguiendo esta idea, la existencia de los intelectuales es inseparable de las condiciones particulares de la modernidad, en tanto que ésta es la que proporciona las instituciones y posibilita las diferencias necesarias para hacer reconocible la

⁵ Los intelectuales son parte del campo de producción cultural, y por ello cualquier intervención en otros ámbitos está sujeta tanto a las formas de su campo relativamente autónomo como a las condiciones de los otros campos, que pueden o no recibir la demanda moral que hacen los intelectuales. No se puede pensar a los intelectuales como herramientas o apéndices de otros campos u organizaciones (como la política o los partidos), sino como agentes formados y consagrados por espacios específicos de adquisición de capital cultural que juegan en otros campos reconvirtiendo su capital. Aun bajo la amenaza de que se reconozca su parcialidad, la defensa de principios universales (la justicia, la paz, la solidaridad) es una fórmula común de intervención. Lo que queda claro es que el intelectual no usa las armas de la política, sino las del intelectual. Ver Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2002, p. 198.

acumulación de formas específicas de actuar y de representarse el mundo, que siguen los principios de la búsqueda de la verdad o lo artístico. Dice Vera que <<es la modernidad la matriz social que produjo a los intelectuales>>, y esto es indudable cuando se observa que la diferenciación del intelectual frente a otros agentes se produce en un contexto de disputa con los políticos y los empresarios –agentes igualmente estructurados por las condiciones de la modernidad. En ese contexto del siglo XIX, los intelectuales adquieren su reconocimiento en la vida pública, consiguiendo un papel importantísimo en la configuración del espacio social de finales de ese siglo y el siguiente, tiempo en el que se van consolidando las características particulares que les permiten distinguirse y de las que hablaremos más adelante.

Pero ¿qué es lo que diferencia a los intelectuales de otros agentes de la sociedad? ¿Cuáles son aquellas cualidades particulares que los separan de los empresarios, de los sacerdotes, de los políticos? ¿Qué tipo de diferencias los dividen como intelectuales? Estas son preguntas de suma relevancia, pues sus respuestas nos acercan a las primeras caracterizaciones y a la superación de algunos de los enfoques parciales que establecen límites ligados a los intereses de grupo, más que a objetivaciones del intelectual en las sociedades modernas.

Hablar de las cualidades particulares del intelectual o de sus funciones nos pone ante diferentes formas de actuar y de representar el mundo, pero sujetas a los principios de la diferenciación de las esferas de la cultura, en este caso, los de la ciencia y el arte modernos. Es muy común encontrarse con que el intelectual es aquel que muestra un tipo especial de relación con los intereses políticos y económicos, como en el caso de Lewis Coser, quien nos dice que los intelectuales:

nunca [están] satisfechos con las cosas tal como son, siempre prontos a reprender a los poderosos por sus desviaciones del camino de la rectitud; poniendo en tela de juicio la verdad del momento en provecho de una verdad más alta y más amplia, y considerándose los custodios especiales de nociones abstractas tales como la razón, la justicia y la verdad.⁶

⁶ Coser, Lewis A., *Los diferentes roles de los intelectuales en Francia, Inglaterra y Estados Unidos en la actualidad* en Marsal, Juan F. (coord.), **El intelectual latinoamericano. Un simposio sobre sociología de los intelectuales**, Argentina, Editorial del Instituto, 1970, p. 235.

Lo problemático es que una definición así totaliza las características en una forma, que aunque pudiera ser dominante en los intelectuales de cierta época, no ha abarcado la multiplicidad de la experiencia intelectual en un momento, ocultando que entre los intelectuales existen otras maneras de relacionarse ante ciertas verdades y valores, y no siempre la de <<reprender a los poderosos>>. Lo mismo le sucede, pero desde otro punto, a las categorizaciones que ven a los intelectuales como *idealistas* retraídos del mundo⁷, agentes entregados a las tareas de las artes y las ciencias a quienes no les incumben las tareas *mundanas* de los políticos, los empresarios u otros actores sociales.

Aunque estas clasificaciones pueden darnos pistas sobre cómo los intelectuales se relacionan con otros ámbitos de la vida social, generalmente sólo están mirando un lado del poliedro, un lado del conjunto de relaciones posibles que posibilita el campo de producción simbólica. También se puede observar esta parcialidad cuando en los análisis se defiende que el intelectual se dedique exclusivamente a su disciplina o cuando se dice que debiera participar en los movimientos sociales y contribuir a la dirección de los partidos o el Estado. Antes que explicarnos tales formas de relación y cómo son posibles, nos están dando una lección de vida y están determinando quienes sí son intelectuales desde la parcialidad de un ideal.

La delimitación del intelectual como producto de la modernidad requiere considerarlo en una dimensión más general que después integre estas clasificaciones parciales, y las explique. Ya en 1951 en *El sistema social*, Talcott Parsons apuntaba a una definición ligada a la diferenciación con el concepto de artista, el cual cumple un “rol diferenciado” en tanto “especialista en la creación y manipulación de símbolos expresivos”.⁸ Este planteamiento es muy útil en la identificación de unos agentes que acompañan los procesos de diferenciación de la sociedad en esferas o ámbitos prácticos y simbólicos relativamente autónomos. En él podemos encontrar que la delimitación no nos remite, como en el caso de Mannheim o Gouldner, a estratos o

⁷ Ver para críticas a esta parcialidad Bobbio, Norberto, *Julián Benda*, en **Op. cit.** y Marsal, Juan F. (coord.), **Op. cit.** acerca del *arielismo* como definición del intelectual latinoamericano desde estereotipos sin fundamentación empírica: *contemplativo, humanista, general, difuso, estético, aristocrático*.

⁸ Parsons, Talcott, **El sistema social**, España, Alianza, 1999, p. 382-385.

clases, sino a la emergencia de prácticas y representaciones relativamente autónomas de otros ámbitos, como la política o la economía, donde los agentes especializados construyen y se disputan el espacio social al tiempo que éste los determina.

Este evidente acompañamiento entre la existencia de un campo relativamente autónomo y la distinción de un grupo de agentes abocados a las tareas intelectuales, ya impone el primer juicio sobre su carácter moderno. Y con ello no se le puede denominar a cualquier brujo, chamán, mandarín, sacerdote, profeta, etcétera, del pasado y el presente, como intelectual, pues éstos no participan del campo diferenciado de producción de bienes culturales pautado por las características de la modernidad, cuyas instituciones permiten la reproducción de agentes con las disposiciones de la ciencia y el arte modernos.

Tenemos, entonces, la oportunidad de entender que la *identidad social* de los intelectuales, como consolidación de una imagen pública de sí mismos, involucra la distinción de otros grupos sociales a los que oponen sus características. Como Pierre Bourdieu señala, la diferenciación de los intelectuales fue un proceso que estableció distancias hacia el “pueblo”, los burgueses, los políticos, los empresarios y los sacerdotes, y sus convenciones, oponiéndoles un *arte de vivir* distintivo, es decir, prácticas y representaciones que suponen una *forma* de referirse (de *consumir*) al mundo social, y que de muchas maneras entra en la lucha por la imposición de la visión del mundo.⁹

De este modo particular de diferenciarse y referirse al mundo, resalta entre los agentes especializados en la producción de bienes simbólicos que el capital cultural es la forma dominante de capital invertido en la construcción de la representación del mundo, capital que ha sido mediado por un conjunto de sanciones sociales relativamente autónomas que pretenden separarlo del sentido común (del conocimiento lego y *vulgar*). La acumulación de este capital es el elemento distintivo de los intelectuales, porque les permite una identidad caracterizada por la consolidación de discursos especializados, en el arte o en la ciencia. Es lo que Alvin Gouldner

⁹ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, p. 91; y Bourdieu, Pierre, **Intelectuales, política y poder**, Buenos Aires, Eudeba, 2005.

denominaría la *cultura del discurso crítico*, que como componente de la diferenciación *aleja* a los intelectuales del *sentido común*, y potencia el desenvolvimiento de las capacidades intelectuales y la conformación de una *comunidad lingüística*, cuyos *códigos* son similares y permiten establecer lazos profesionales, círculos sociales y proyectos políticos, estéticos y científicos distinguibles.¹⁰

La identidad social del intelectual es un referente para ubicar a este agente en la modernidad, y como vimos contiene dos unidades centrales: la diferenciación de otros agentes por la posesión de un capital específico dominante –el cultural–, y la existencia de posibilidades –como en otras esferas relativamente autónomas– de la conformación de grupos divergentes unidos por ciertos códigos colectivos (orientados en este caso hacia la verdad, lo artístico y lo bueno).

De esta forma ingresa a la caracterización una de las cualidades que las clasificaciones sobre los intelectuales han planteado de forma recurrente, y que es también el principal origen de la parcialidad de las tipificaciones: la composición grupal del mundo de los intelectuales. A diferencia de los análisis parciales que diseccionan el campo de los intelectuales imponiendo previamente una distinción donde el analista se coloca del lado positivo y las contrapartes colocadas en el lado negativo, la comprensión de esta composición grupal requiere, como lo ha mostrado Pierre Bourdieu, que se reconstruya “el mundo de las posiciones”¹¹, que instaure la oportunidad de conocer el origen estructural de las elecciones de los agentes, de comprender su significado diferencial con respecto a otras elecciones en el universo social, y así, las posiciones generadoras de antipatías y simpatías hacia adentro y hacia afuera del campo. Se trata de reconstruir las fronteras sociales (jerarquías) que instituyen los parámetros de inclusión y exclusión de los agentes en el campo diferenciado, y por las que se revelan luchas internas donde cada grupo intenta imponer límites que les sean convenientes. En pocas palabras, la composición grupal del campo es el equivalente a decir que existe una lucha por la definición del derecho de entrada y la obtención del monopolio de la definición de las jerarquías.

¹⁰ Gouldner, Alvin W., **El futuro de los intelectuales y el ascenso de la nueva clase**, España, Alianza, 1980, especialmente la *Tesis VI, La Nueva Clase como comunidad lingüística*.

¹¹ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2002, p. 138.

Tal análisis de los grupos urge a puntualizar no sólo las posiciones que ocupan unos respecto de otros, o las selecciones que efectúan, sino la relación que esta configuración tiene con otras dimensiones estructurales de las que depende la existencia y reproducción de un campo intelectual y sus agentes. Son planos institucionales, que en las universidades o las ciudades¹² u otros ámbitos (academias, salones, cafés, imprentas, talleres), centralizan las dinámicas de conformación de los intelectuales y sus grupos, espacios donde la amistad y las relaciones profesionales contribuyen a la configuración de un campo de posiciones en disputa (por corrientes ideológicas, políticas, estéticas) y que nos muestra menos un campo homogéneo que repleto de identidades diversas, de intelectuales que están constantemente configurando el terreno por el cual se hace reconocible su identidad social.

Si se continúa con la reflexión de que los intelectuales no pueden existir sin una dimensión estructural –consecuencia de la diferenciación de la sociedad en campos relativamente autónomos, cuyas características los distinguen de otros ámbitos de la realidad social– debe darse cuenta de cómo el campo participa de la existencia de agentes específicos. Los intelectuales no serían agentes especializados en la producción de bienes simbólicos sin el trasfondo de un conjunto de relaciones objetivas, de juegos institucionales, de disposiciones adquiridas que les permiten diferenciarse por el capital específico adquirido y la valorización de éste aplicado a fines más o menos autónomos (los de lo científico o lo artístico).

Un enfoque como este sigue la crítica que Bourdieu hizo a las *teorías de la biografía*, tan comunes en la historia de la literatura y otras artes, las cuales aborrecen de las líneas estructuralistas de análisis, porque condenan las lecturas *espontaneístas* de la producción artística y develan los mitos que han creado sobre el autor y la creación al renunciar a los problemas de las condiciones sociales de producción. La crítica estructuralista contrapone a la atomización y la sacralización de los productores y sus obras, el cuestionamiento de los prejuicios que encantan al creador y a su creación, así como la reconstrucción de las propiedades sociales de las posiciones que permiten la producción del valor tanto de la imagen del autor como de sus obras.

¹² Dillon Soares, Glaucio Ary, *Ideología y legitimidad*, p. 44-45, y Coser, Lewis A., *Los diferentes roles de los intelectuales en Francia, Inglaterra y Estados Unidos en la actualidad* en Marsal, Juan F. (coord.), **Op. cit.**, p. 239.

Este distanciamiento del encantamiento de los artistas demanda saber lo que deben ser los agentes para participar en determinadas posiciones de un campo y adoptar determinadas decisiones, saber qué deben hacer o poseer como artistas los agentes para que fuera posible que ocuparan ciertas posiciones y tomaran ciertas decisiones ideológicas, estéticas o administrativas, por ejemplo.

El campo social es un espacio de relaciones de fuerza, con monopolios, luchas, estrategias, intereses y beneficios, donde sólo unos pueden jugar por el monopolio específico de la autoridad intelectual (artística o científica). El campo es un espacio donde se relacionan los agentes competentes, sólo aquellos que poseen las disposiciones requeridas para participar. Un campo de producción simbólica, en el que particularmente participan los intelectuales, es un espacio de posiciones donde se juegan determinados valores, que permiten la estructuración de las prácticas y las representaciones.¹³

Con tales indicaciones es posible destacar el carácter diferenciado de este grupo social: los intelectuales tienen una posición en el campo de poder definida fundamentalmente por el capital cultural que poseen y por la lucha por el monopolio de la producción simbólica, que es la de las representaciones sociales, la de las imágenes del mundo. Esta disputa se entabla no sólo con los políticos, los tecnócratas, o entre ellos, sino que cruza todo el campo de la vida cotidiana, todo el espacio social, teniendo como contrapartes dominantes a la iglesia, al Estado y al sentido común de los legos.

Con esto se quiere decir que la emergencia de prácticas autónomas y diferenciadas no depende de las individualidades, sino de la institución en las estructuras objetivas de un mundo social y en las estructuras mentales de los agentes de la necesidad de un universo social libre de otras prácticas y representaciones. Aquí está el principio de existencia y estructuración autónoma del campo cultural, en colindancia con las contribuciones que los agentes, desde diversas posiciones, proveen para la formulación de los cánones de la nueva legitimidad, de la nueva autonomía.

¹³ Bourdieu, Pierre, *El campo científico* (1976), en **Op. cit.**, 2005, p. 76.

Dada la posición de este nuevo campo, la autonomía de las tomas de posición estéticas o científicas frente a las políticas fluctuará según el estado de las relaciones entre las distintas fracciones de los intelectuales y el poder, dependiendo además de las posiciones que éstos ocupen en el campo (entiéndase, más o menos cercanos a los espacios de poder político o económico institucionalizado, por ejemplo) y de la función social del intelectual en la división del trabajo intelectual (científicos o artistas).¹⁴

En el caso de Lewis Coser, este nivel estructural es denominado *marco institucional*, y es el que proporciona los elementos para la reproducción de los intelectuales; son concretamente, puntos de reunión y de formación de los nuevos agentes, que responden a criterios históricos de la diferenciación de los ámbitos prácticos y simbólicos del arte y la ciencia. Esto tendría un parecido a la opinión que Alvin Gouldner tiene respecto a la importancia del acceso masivo a la educación en la conformación de la intelectualidad, sin embargo, Coser cuestiona esta inclusión masiva donde el parámetro de definición del intelectual es la supuesta adquisición de la cultura del discurso crítico, y que es el fundamento de la idea de que los intelectuales son una *nueva clase* en ascenso, capaz de disputarle las posiciones dominantes a las élites políticas y económicas.¹⁵

Independientemente de esta discusión particular, destacan ambos la importancia de las condiciones sociales de reproducción de los intelectuales como agentes diferenciados por sus prácticas y representaciones. Son condiciones institucionalizadas que permiten la posesión del monopolio de la adquisición de capital cultural frente a agentes de otros campos, lo que les implica determinar *lo importante*, definir los objetos de discusión legítimos del campo de producción simbólica, en las ciencias o en las artes.

Estos objetos, a su vez, son *reconocidos* como importantes en cuanto que pertenecen a un campo autónomo donde los *concurrentes* (los agentes competentes: los artistas, los científicos) discuten con sus *pares* (en condiciones de desigualdad)

¹⁴ Bourdieu, Pierre, *Campo del poder, campo intelectual y habitus de clase* (1971), en **Op. cit.**, 2005, p. 33.

¹⁵ Coser, Lewis A., *Los diferentes roles de los intelectuales en Francia, Inglaterra y Estados Unidos en la actualidad* en Marsal, Juan F. (coord.), **Op. cit.**, y Gouldner, Alvin, **Op. cit.**, especialmente la *Tesis VII La educación y la reproducción de la Nueva Clase*.

cómo se valoran los objetos en oposición a las formas *vulgares*, ajenas al campo. Esto podría resumirse con las palabras de Fernando Castañeda, quien ha dicho que “Una característica de la cultura, de la ciencia y de los intelectuales modernos es un proceso de autonomización, que hace posible la diferenciación y la transubjetividad”.¹⁶

Ahora bien, al inicio se dijo que la diferenciación del campo de producción simbólica ha sido un proceso de la modernidad, y que ha habido momentos cruciales no sólo para la difusión de los conceptos (el caso Dreyfus, el tiempo prerrevolucionario ruso), pero es necesario mostrar que esta transformación en el espacio social ha estado acompañada de otros cambios estructurales de las sociedades modernas, para lo que nos apoyaremos en el conjunto de transiciones que enumera Alvin Gouldner a fin de averiguar más sobre la emergencia de los intelectuales y su campo de reproducción y lucha.

Gouldner enumera en sus tesis aspectos que nos permitirían distinguir estructuralmente a esta nueva clase, mostrándonos cómo aparece y adquiere relevancia en la esfera pública, logrando una relativa autonomía frente a otros grupos. Esta diferenciación va acompañada de varios factores, entre los que el autor subraya: 1) la secularización como crítica a la autoridad eclesiástica, 2) la aparición de las lenguas vernáculas, 3) la desaparición del patronato feudal, 4) el desarrollo de un mercado anónimo de bienes culturales (con menor supervisión de los poderes políticos, económicos y eclesiásticos), 5) la estructura multinacional de Europa, que potenció la evasión de la censura, 6) la reforma de la educación pública (laica), 7) la crítica a la autoridad patriarcal, y sus implicaciones en la subversión ante valores dominantes, 8) la educación a través de un grupo semiautónomo: los maestros, 9) la influencia cosmopolizante del sistema educativo público, 10) la conversión lingüística: del lenguaje casual al reflexivo (producto de la educación), 11) el cambio en el discurso: distancia ante la autoridad y el sentido común, y 12) la escisión entre *intelligentsia técnica* e *intelectuales humanistas*.¹⁷

¹⁶ Castañeda Sabido, Fernando, **La crisis de la sociología académica en México**, México, UNAM-Miguel Ángel Porrúa, 2004, p. 15.

¹⁷ Gouldner, Alvin W., **Op. cit.**; también véase sobre la emergencia de un mercado autónomo Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2002, pp. 94-95.

Aunque no se continúe con el proyecto de ver a los intelectuales como una *Nueva Clase*, se observan en esta condensación de las tesis principios y presupuestos que permiten actualmente la reproducción de los intelectuales en tanto grupo de agentes diferenciados de otros en el espacio social. Asimismo encontramos la proposición de la división de este grupo al interior del campo: es una nueva <<clase universal>>, pero <<agrietada>>, con contradicciones internas, sin unificación.

Si tenemos en cuenta que ser intelectual es participar en el campo de producción simbólica desde una posición particular (con tomas de posición particulares), definida no sólo por las disputas internas con los otros grupos de intelectuales existentes en un momento de la historia del campo (estructura de relaciones objetivas del campo), sino también por las tensiones a que está sujeto el campo cultural en el espacio social, particularmente por los efectos de la subordinación del capital cultural al económico y el político, hay que considerar que el campo es ese mosaico de definiciones <<agrietadas>> donde se disputa un problema ontológico: el de *ser* en el campo haciéndose reconocer de una u otra manera y luchando por obtener las posiciones dominantes. Esto es lo que Pierre Bourdieu aclara cuando trata de cómo los grupos en los campos sociales se clasifican:

Los grupos dependen de las palabras que los designan: en efecto, el poder de imponer el reconocimiento depende de la aptitud para movilizarse alrededor de un nombre [...] y por consiguiente para apropiarse de un nombre común y comulgar con un nombre propio, y para movilizar así la fuerza que hace la unión, la que crea el poder unificador del nombre, de la *consigna*.¹⁸

Un campo donde todos parecen unidos por valores comunes, es también un campo de intereses específicos, de tomas de posición producto de las posiciones, que existen mientras sean antagónicas a las otras tomas de posición y a las otras posiciones. La conformación de los grupos es la posibilidad de universalizar los intereses particulares, es el mecanismo para que las representaciones y las prácticas particulares se conviertan en las formas legítimas y dominantes de *ser*. Y aquí es donde se conectan las primeras afirmaciones acerca de las maneras parciales de definición de

¹⁸ Bourdieu, Pierre, **La distinción**, México, Taurus, 2003, p. 491.

los intelectuales, incluso en aquellas que abogan por la defensa de la unificación o que patrocinan el pluralismo. También en estas tomas de posición y de definición (que generan la ilusión de la no-toma-de-posición) se juegan beneficios e intereses, y lo mejor, el reconocimiento como los portavoces de *lo universal*, de *lo necesario*, de las reglas del juego en el campo.¹⁹

En esto se debe ser cuidadoso, ya que las pretensiones por universalizar un punto de vista particular toman muy diversos aspectos. Sujetas en parte a las estrategias de los agentes por posicionarse mejor en el campo y a las posiciones en las que se encuentran los grupos respecto de otros, las estrategias pueden generar la ilusión de la unidad cuando en las situaciones específicas de la disputa manifiestan un sinnúmero de diferencias y de desencuentros entre los agentes. Un ejemplo de esto es lo que Pierre Bourdieu y Liliana Martínez advierten en sus respectivas obras²⁰ acerca de la denominada “solidaridad generacional”, que es una forma de plantear una unidad falsa, supuesta, que entra en la lucha del campo con el fin desclasante de desplazar desprestigiando determinadas posiciones frente a otras valoradas positivamente. Esta frágil “solidaridad” es parte de las estrategias diversificadas –porque está inscrita en el campo– con las que principalmente los nuevos agentes intentan controlar las posiciones dominantes (que lucen como especies de nichos que esperan desarrollarse en el futuro), generando la dinámica del campo, dándole movimiento con los agentes de nuevo ingreso quienes luchan por el monopolio de la definición de los objetos legítimos, cumpliendo en cierta medida con la demanda de un nivel de competencia particular y de correspondencia con los criterios propios de la ciencia y el arte modernos.

Esta lucha y la constante fragmentación de las relaciones entre los intelectuales no son ajenas a las tensiones que se generan entre los campos de la política, la economía y el de producción simbólica; tampoco son extrañas a lo que antecedió a la participación de los agentes en el campo, es por esto que origen y trayectoria social continúan, ahora con el filtro de la dinámica particular del campo, ejerciendo una

¹⁹ Bourdieu, Pierre, *Dos imperialismos de lo universal* (1992), en **Op. cit.**, 2005, pp. 157-158.

²⁰ Martínez Pérez, Liliana, **Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba**, México, FLACSO, 2006, y Bourdieu, Pierre, *Una revolución conservadora en la edición* (1999), en **Op. cit.**, 2005.

influencia sobre las decisiones de los agentes posicionados desigualmente en el campo cultural. De esta manera, sabiendo que ya no se puede recurrir a aquella idea que sujetaba a los intelectuales como apéndices de las clases sociales, pero tampoco a aquella que los aislaba, la consideración de los orígenes y trayectorias de los intelectuales requiere reconocer que su participación en el campo impone ritmos y un relativo distanciamiento del origen. Lo que importa ahora es cómo la dinámica del campo se transforma en *origen y trayectoria* de los agentes, generando, para tomar las palabras de Mannheim, ese *efecto de flotación* que los hace parte mientras los separa.²¹

Otro de los elementos medulares de la consideración del campo como ese espacio social en el que y por el que los intelectuales pueden existir en las sociedades contemporáneas es el que se refiere a la dimensión del cambio de las relaciones objetivas del campo, detonante de ese particular fenómeno que es la constante búsqueda de superación y trascendencia de las obras existentes, visto regularmente entre los artistas, pero no menos impropio para caracterizar ciertas dinámicas entre los científicos.

La lógica del campo por la cual se ha instaurado esta búsqueda interminable por la reconsideración del arte y su superación, está definitivamente mediada por la lógica de las relaciones entre los grupos de intelectuales, en vista de que cada toma de posición implica rechazos inevitables, formas de incluir y excluir. Todos los rechazos y las aceptaciones forman parte de la historia del campo, pues las luchas hacen la historia al temporalizar al campo, imponiendo las categorías legítimas de percepción y valoración de quiénes serán conservados y quiénes olvidados, quiénes serán clásicos y quiénes marginales. Las posibilidades del cambio no están separadas de los poseedores del capital específico, y menos aún de aquellos que lo poseen y recientemente han entrado a la disputa; para los desposeídos del capital correspondiente, la lógica dominante del campo puede resultar una cosa ajena y desconocida, y por eso ellos difícilmente lo modificarían, aunque no se pueden

²¹ Goldfarb, Jeffrey C., **Op. cit.**

descartar las reconversiones de los capitales, por ejemplo, que agentes con un mayor capital político o social se impongan en el espacio de las artes, definiendo las reglas de participación en función de su nueva posición (como sucedió en la China de la Revolución Cultural, en la URSS y en Cuba).²²

La *continuidad de la ruptura*, que es el ritmo de los campos en el tiempo, se trata de una lógica en la que se deben mostrar las señas distintivas: los nombres propios, de las escuelas, de los grupos, significa mantener en pie ciertos términos, unos que produzcan la existencia en el universo como una forma de diferir. En este sentido, la ruptura constante en campos autónomos es resultado de las luchas por el reconocimiento, de las disputas por imponer los signos del reconocimiento dominantes. También participan de la continuidad del cambio en el campo cultural dinámicas propias de las sociedades contemporáneas, en donde la masificación del acceso a las formas de enseñanza profesional están constantemente ejerciendo presión sobre un campo cuyos puestos, por muy poco codificados que estén, son escasos. Particularmente para el campo de producción artística, Pierre Bourdieu escribió estas palabras:

Cada revolución que triunfa se legitima a sí misma, pero legitima también la revolución como tal, aun en el caso de la revolución contra las formas estéticas que ella misma impuso. Las manifestaciones y los manifiestos de todos aquellos que, desde principios de siglo, tratan de imponer un régimen artístico nuevo, designado con un concepto en -ismo, dan fe de que la revolución tiende a imponerse como el *modelo* del acceso a la existencia en el campo.²³

Ser en el campo es reclamar para las diferencias que se postulan las nuevas formas de consagración. Más adelante, en *Las reglas del arte* Bourdieu afirma: “Hacer época significa indisolublemente *hacer existir una nueva posición* más allá de las posiciones establecidas, por *delante* de estas posiciones, *en vanguardia*, e, introduciendo la diferencia, producir el tiempo.”²⁴ Esto nos inclina a afirmar que las posiciones del campo intelectual son mucho más difusas que las de otros campos, en cuanto que las posibilidades de la deslegitimación de posiciones puede ser muy rápida en las condiciones presentes del campo; aun cuando tengamos una larga historia de bienes culturales consagrados acumulados.

²² Para ejemplos en Europa Central: Goldfarb, Jeffrey C., **Op. cit.**, y en Cuba: Martínez Pérez, Liliana, **Op. cit.**

²³ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2002, p. 191.

²⁴ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2002, p. 237.

Esto es lo que Bourdieu denomina en *Las reglas del arte* una <<codificación débil>> de los puestos, y dada la dinámica de cambio permanente tenemos que la construcción de los puestos se efectúa dentro de una estructura de relaciones objetivas muy cambiantes resultado de unas luchas constantes por un futuro, de hecho incierto, y muy poco sancionadas por leyes o reglamentos. Los <<puestos>> se definen como rupturas ante el burgués, el político, el lego y entre los intelectuales mismos, lo cual no debe pensarse como una anulación del postulado de que el campo demanda determinadas disposiciones a los agentes (como propiedades interiorizadas, como *habitus*²⁵), las cuales son adquiridas en función del origen y la trayectoria, y remiten constantemente al conocimiento de la tradición acumulada del campo.

Como último punto de este apartado se formula la pregunta de cómo es posible que determinados agentes sociales consideren relevante su participación en un campo existente, cómo es posible que participen y que se integren a las reglas del juego disputándose las posiciones dominantes (construyéndolas en condiciones dadas) y los valores legítimos del campo. Esto innegablemente tiene como principio las disposiciones adquiridas por los agentes desde su origen social y su trayectoria de vida, pues son los componentes sociales que resultan pertinentes para su participación. Pero además se funda en la presencia de una *base común* (constantemente actualizada) de creencias en el valor del juego, en el valor de los valores del campo, por ejemplo, creer profundamente en la verdad, lo bello o lo bueno, en las ciencias o en las artes. Es el conjunto de parámetros generales que *estabiliza* las disputas en un espacio específico, del que parten las invenciones y las rupturas, y que son las creencias admitidas socialmente que le dan continuidad al campo. Esto, que en otra parte Pierre Bourdieu conceptualiza como *illusio*, es el presupuesto históricamente conformado por el que los agentes toman en serio los juegos y están *dispuestos* a compartir y aprobar esta experiencia colectiva del mundo común (del campo). En la *illusio* que participa de la estructura de relaciones objetivas del campo intelectual se conforma una unidad de

²⁵ El *habitus* permite la constitución del mundo social representado, diferenciando y distinguiendo entre estilos de vida en el espacio social. Es el principio generador, como sistema de signos distintivos, pues sistematiza las prácticas de los agentes, como la aplicación de esquemas sistemática y universalmente. Es el *habitus* el que permite la emergencia de un conjunto de propiedades de producción y percepción del mundo, pone los elementos para la distinción enclasando prácticas y obras, generando los esquemas que permiten la *afinidad* de estilos de vida entre agentes y grupos. Bourdieu, Pierre, *Op. cit.*, 2003, p. 170.

sentido que permite que agentes con diferentes trayectorias y orígenes estén inclinados a invertir en el campo:

Fetichismo entre los fetiches, el valor de la cultura se engendra en la inversión originaria que implica el mismo hecho de entrar en el juego, en la creencia colectiva en el valor del juego que hace el juego y que rehace sin cesar la competencia por las apuestas [...] En esas luchas entre adversarios objetivamente cómplices es donde se engendra el valor de la cultura, *el interés por la cultura, el valor de la cultura* –que no se deducen necesariamente, aunque uno de los efectos del juego consista en hacer creer en lo innato del deseo y del placer de jugar–.²⁶

Resumiendo, el intelectual tiene que ser comprendido como un agente de las sociedades modernas, enrolado en una división del trabajo que implica la necesidad de acumular de forma sostenida y amplia capital cultural. Su emergencia en la vida pública está relacionada con la existencia de complejos institucionales²⁷, propios de los campos relativamente autónomos, en los que los intelectuales producen los bienes culturales y se reproducen como agentes de ese campo, efectuando prácticas específicas sancionadas por una estructura de relaciones objetivas (en las que también importan los orígenes y las trayectorias sociales).

Con esto se resalta que la comprensión de los intelectuales se produce vinculándolos a las prácticas específicas y diferenciadas (artísticas, científicas) con y para las que existen, las cuales se hacen reconocibles en la oposición que establecen con respecto a las de otros agentes (principalmente los del campo de la política, la economía y la religión). Así evitamos caer en las confusiones que han generado concebirlos como estratos o clases. También, y en correspondencia con la distinción de sus prácticas, se vuelve relevante reconocer como una cualidad cardinal su posesión privilegiada de capital cultural y su disputa en el terreno de la producción simbólica, capital, además, con el que acceden a una posición en el campo cultural y que estará al frente de su búsqueda del monopolio de la producción cultural.

Al intelectual no se le puede entender ajeno a las lógicas de los campos en el espacio social. En este sentido, la posición dominada del campo cultural frente a los campos de la política y la economía ejerce una presión sobre las posiciones y las

²⁶ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2003, p. 247. Ver el concepto de *doxa* en Bourdieu, Pierre, *El campo científico* (1976), en **Op. cit.**, 2005, pp. 97-98.

²⁷ Brunner, José Joaquín y Ángel Flisfisch, **Op. cit.**

disputas de los grupos intelectuales, que se manifiesta como una constante tensión con los intereses propiamente intelectuales –producto del campo– y las necesidades y demandas de los empresarios y los políticos. Cuestión que implica, en concordancia con las posiciones de los intelectuales, tomas de posición diferentes sobre estos asuntos. De esta manera, el campo cultural se configura como el espacio que *hace*, que estructura, a los intelectuales, pero en el que también, como parte de la lógica de las competencias, ellos estructuran, haciendo sus reglas.

1.2. LOS INTELLECTUALES, LAS TENSIONES CON EL PODER

Como se mencionó anteriormente, la relación de los intelectuales con otros ámbitos de la vida social es sumamente oscilante, pues depende tanto de las posiciones de los grupos de intelectuales en el campo, como de la situación presente del campo cultural respecto de los campos económico y político. Desde su emergencia en la sociedad, el campo de producción cultural ha mantenido relaciones complejas y diversas con la política y la economía, específicamente con los códigos y demandas con que estos se reproducen. En este sentido, los intereses políticos y los económicos han formado parte de las definiciones de los intelectuales en sus posturas propiamente artísticas y científicas, pues constituyen un espacio social con respecto al cual se establece la distinción y la valorización de su capital cultural.

Encontrarnos con el hecho estructural de que el campo cultural mantiene una posición dominada en el espacio social, y que por ello se encuentra bajo la constante presión de los productos y necesidades de aquellos que poseen capital político y económico, nos sitúa ante un panorama en el que los intelectuales, como agentes posicionados según su origen, su trayectoria y su capital cultural, sostienen opiniones diferenciadas con respecto a estas demandas, relacionándose de distintas maneras con estos agentes del campo político y económico. Esto no es nuevo, pues hemos visto que la posibilidad de emergencia del campo relativamente autónomo de producción simbólica ha estado sujeta a las disputas por separar ámbitos de producción, lo que ha significado la expropiación a los poderes económicos y políticos del monopolio de los marcos para la definición del arte y la ciencia. Ha sido la lucha por quitar al Estado y a

los empresarios el poder de decir cómo y cuándo se hace arte o ciencia.²⁸ Sin embargo, este no ha sido un proceso que haya unificado a los intelectuales en pro de la autonomía, sino que nos encontramos frente a otro de los temas que predominantemente ha sido parte de las disputas. Entre los artistas y los científicos la postulación de opiniones antagónicas sobre cómo se deben relacionar con esas esferas ha sobresalido, y ha pertenecido al terreno de lo normativo en lo que se refiere al análisis de los intelectuales.

Cantidad de lecciones de vida, de postulados normativos, de éticas, han sido publicadas en forma de manifiestos, de revistas literarias, de libros *científicos*. Algunas han sido denuncias o apologías, que desde la ciencia y el arte, se han hecho para rectificar las acciones y las palabras de los intelectuales cuando se enfrentan a su tiempo. Buena parte de la literatura sobre los intelectuales se pregunta sobre cómo se debe actuar ante los intereses que ostentan los políticos y los empresarios, y lo único que encontramos es una dimensión de valores *irreconciliables*. Ahora es posible, con la reconstrucción del campo cultural, reflexionar sobre estas posiciones y sus opiniones sin entrar necesariamente al juego de esa disputa: cómo *ser* intelectual, ya que ubicándolos en el espacio tensionado de estas relaciones estructurales es viable reconocer los giros que en el tiempo van dando las opiniones y las formas de relacionarse de los intelectuales con los políticos y los intereses económicos.

Lo que algunos autores han visto como paradójico o contradictorio en la distinción compromiso–distanciamiento, comprometido–autónomo, es parte de las difíciles relaciones que los intelectuales mantienen en un campo dominado por las condiciones de valoración frente a otros capitales, y por los momentos específicos en que se plantea su intervención en la vida pública asumiendo una opinión. Aunque esta distinción nos muestra dos lados aparentemente antagónicos –o al menos eso es lo que

²⁸ Los productores culturales han mantenido una relación tensa y ondulante con los dominadores, desde el principio de su autonomización, pues es de ellos de quienes se separaron. Los empresarios y la alta jerarquía política buscan definir, y no sólo ellos, véase a los sacerdotes, el mundo de la producción cultural. La prensa, por ejemplo, siguiendo este principio explicativo, es un modelo de este encuentro de fuerzas, en ella se juntan el mundo de la política, el de la economía y el de la producción cultural: Las constantes formas de subordinación estructural a los medios de la economía constituye la amenaza a un periodismo cultural más autónomo. Este es un espacio de encuentro (consejo editorial) entre los artistas y los estrategias económicas de estas empresas culturales. Ver Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2002, p. 82, y Gouldner, Alvin W., **Op. cit.**

los intelectuales nos han querido mostrar–, otros estudios nos revelan las oscilaciones y los matices que adquieren las tomas de posición de los intelectuales, por lo que esta antinomia se transforma en un componente del entramado discursivo de la lucha interna del campo, que es usada estratégicamente por los actores en el juego.²⁹

Lo que sí es algo constitutivo de las intervenciones de los intelectuales, es que ellos participan en otros terrenos de la vida social con el reconocimiento de su diferenciación, es decir, el de la posesión e inversión de un capital cultural específico, sancionado en el campo, donde se define también su posición por su competencia. Así la intervención de Zola y sus coetáneos con el *Yo acuso* señala dos caracteres identitarios del intelectual: la *pureza* de sus medios y postulados (morales), y el compromiso de una opinión que se distingue de las decisiones políticas y económicas.

Tenemos, pues, que la tensiones con otros poderes y las posiciones de los agentes en el campo cultural, determinan las tomas de posición, en donde además se juegan “tanto los intereses genéricos asociados al hecho de participar en el juego como los intereses específicos ligados a las diferentes posiciones, y a través de ellos, la forma y el contenido de las posturas en las que se expresan estos intereses.”³⁰ Prácticas culturales, origen social, capital escolar, posición en el campo, son elementos que revisten una significación mayúscula para entender la opinión particular de los grupos intelectuales acerca de la relación con la política o la economía. Las disposiciones de los agentes, que los ligan a las posiciones que poseen, son transportables y les permiten percibir, clasificar y memorizar las experiencias culturales, políticas y económicas del mundo social; marcando lo que es digno de verse y la forma correcta de verlo.

Las diferencias que ostentan los intelectuales sobre asuntos de otros espacios tienen como principio generador el potencial estratégico de sus relaciones. Esto es lo que se denominan estrategias de reconversión³¹, las cuales están inscritas en la

²⁹ Bourdieu, Pierre, *Por una internacional de los intelectuales* (1992), en **Op. cit.**, 2005, pp. 187ss.

³⁰ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2003, p. 10.

³¹ “Las reconversiones se traducen en otros tantos desplazamientos en un espacio social [verticales o transversales, es decir, en un mismo campo o entre campos respectivamente]”. Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2003, p. 128

reproducción de la clase o grupo, ya sea conservando o aumentando el patrimonio, y manteniendo o mejorando la posición en la estructura de relaciones. Las estrategias dependen del volumen y estructura del capital que hay que reproducir o aumentar. Entre los intelectuales, como entre otros agentes se trata de reconvertir una especie de capital a otra más rentable, legítima o accesible.

Aquí nos sumamos a lo que explica Fernando Castañeda cuando comenta que “En la cultura moderna la distinción entre intelectual comprometido e intelectual liberal remite a dos compromisos diferentes”,³² en el sentido de que la filiación con una de las dos tendencias dominantes de la toma de posición de los intelectuales ante el poder, es una forma de recrearse en el mundo cultural, aceptando compromisos que los distinguen entre ellos, pero que no son definitivos ni mucho menos perennes, y que en el estudio individual podemos ver como un juego de oscilaciones ligados a las condiciones estructurales del campo.

Si ahora avanzamos sobre la identificación de esas posiciones, que más que ser descripciones científicas han aparecido como condensaciones de postulados normativos, hemos de encontrar dos líneas antagónicas en lo que se refiere al discurso: el comprometido con las luchas políticas y el independiente o liberal que defiende su coto disciplinar. Son dos *deber ser* que establecen principios de división social, y aunque difícilmente se encontrarán agentes que corroboren toda la congruencia que demandan, lo que importa son los usos que han posibilitado en el tiempo de la aguerrida defensa de unos u otros.

Cuando unos abogan por la participación política, al lado de un partido, al lado de los marginales o como grupo de intelectuales militantes, o cuando otros denuncian esta participación y exigen el distanciamiento y el cumplimiento de una función especializada

³² “Los dos modelos de actividad intelectual son idealizaciones y con frecuencia se mezclan. Muchos intelectuales que podríamos llamar liberales se interesaron por la libertad, la pobreza, la marginalidad, la opresión, la injusticia y muchos intelectuales que podemos llamar comprometidos, se interesaron y usaron saberes modernos autonomizados y pretendieron, por ejemplo, hacer una ciencia de la emancipación.” Castañeda Sabido, Fernando, **Op. cit.**, 2004. Ver pp. 294-295.

separada de toda acción mundana, ambos están defendiendo una forma de *ser* que es parte de la disputa del campo, una disputa a la que pueden traer las propias maneras como los modos legítimos de relacionarse con los políticos y empresarios.³³

Estos principios, que también podrían ser llamados estereotipos, han tenido una función de división social que separa las maneras, consideradas legítimas, de relacionarse con los intereses políticos y económicos. Tener a una forma por legítima y a la otra no, reduce el horizonte de análisis. Por eso las reacciones a lo que se mira como reduccionismos no han sido mínimas. Diversos estudios, como los que se concentran en la obra coordinada por Juan F. Marsal, intentan superar la parcialidad con análisis particulares que nos muestren cuán revestidas de ideales están ciertas reflexiones sobre el intelectual. Gloria Cucullú y Hernán Godoy, por ejemplo, cuestionaron los presupuestos que pesaban sobre el intelectual latinoamericano: un supuesto distanciamiento de la realidad (*idealismo–arielismo*), un antiindustrialismo y anticientificismo, y para ello utilizan encuestas, conceptualizan teniendo en cuenta los contextos históricos y las especializaciones, para comprender los distintos campos de trabajo del intelectual, despojándose del ideal del *intelectual total*. Esto les permite examinar hacia adentro de las *generalizaciones normativas*, y a nosotros constatar los presupuestos (no empíricos) que se usaron para comprender al intelectual, en una versión totalizante que caricaturiza la composición –en realidad compleja– de este grupo social.³⁴

Quizás ahora asistimos a la divulgación de otras tomas de posición, o al menos a posiciones que no necesariamente son la conjugación de las otras dos dominantes pero que están adquiriendo cierta influencia. Estas posiciones que establecen otros parámetros de diferenciación y relación con los mundos de la política y la economía, también son normativas, pero plantean una reflexión frente a los estereotipos de intelectual comprometido y el autónomo dominantes desde principios del siglo XX.

³³ Ver, para el comprometido Said, Edward, **Representaciones del intelectual**, España, Paidós, 1996; Gouldner, Alvin W., **El futuro de los intelectuales y el ascenso de la nueva clase**, España, Alianza, 1980; Mills, C. Wright, **Poder, política y pueblo**, México, FCE, 1981; y para el distanciamiento Bobbio, Norberto, *Julien Benda*, en **Op. cit.**

³⁴ Cucullú, Gloria, *El estereotipo del “intelectual latinoamericano”. Su relación con los cambios económicos y sociales* y Godoy Urzúa, Hernán, *La sociología del intelectual en América Latina* en Marsal, Juan F. (coord.), **Op. cit.**

Para Pierre Bourdieu la crítica intelectual debe apostarse como contra-poder, fundado en el derecho ciudadano de ejercer una *vigilancia crítica* dirigida hacia el Estado y a ciertas organizaciones. Como una corriente *anti-institucional* que orienta la crítica intelectual a convertirse en una *fuerza social*, que recíprocamente apoya la crítica intelectual. Bourdieu no ve una sumisión de alguno de los lados: ni los intelectuales deberían rendirse ante la disciplina de las organizaciones, ni las organizaciones serían dirigidas por los intelectuales. Desde su punto de vista, el intelectual debería interesarse por la *verdad*, que implica afirmar la lucha por la autonomía del campo y sus productos (entre ellos la crítica intelectual), a fin de incrementar la eficacia de las acciones políticas de los intelectuales. Goldfarb, criticando a los que él denomina los *subversivos* y los *cívicos*, considera que la participación de los intelectuales en la sociedad democrática requiere que éstos superen, tanto la exaltación de las demandas particulares de grupos marginales, como el distanciamiento en los espacios de élite, con la finalidad de coadyuvar a la formación de un público democrático que aprenda a deliberar sobre los problemas públicos basado en un sentido común informado. Eco, el que más esconde su posición en la crítica de los *apocalípticos* y los *integrados*, representa esa posición-de-no-posición. Pero aún así, se pueden encontrar palabras donde reivindica formas de actuar y pensar: a propósito de la televisión dice que:

pueden proyectarse empresas de este tipo [responsables] sólo si se cree que es posible una <<cultura democrática>>, es decir, si no abriga la secreta persuasión de que la cultura es un hecho aristocrático, y de que ante la república de los hombres cultos se yerguen las masas, incorregibles e irrecuperables, para los cuales, como mucho, se puede preparar una subcultura (la cultura de masas), para criticar luego sus modos y efectos.³⁵

No se puede omitir que la relación entre este universo de representaciones sociales normativas y las acciones específicas como los intelectuales se relacionan con otros poderes, es siempre muy compleja y está vinculada a cambios imprevistos. No obstante, las relaciones encuentran puntos de estructuración particulares como el que observa Gouldner, en donde los intelectuales tienen el papel principal en la

³⁵ Ver Eco, Umberto, **Apocalípticos e integrados**, España, Lumen, 1999, p. 339; Goldfarb, Jeffrey C., **Op. cit.**; y Bourdieu, Pierre, *Reencontrar la tradición libertaria de la izquierda* (1981), en **Op. cit.**, 2005. Junto a Eco puede ubicarse a Bartra, Roger, *Las ironías de la victoria* en Baca Olamendi, Laura e Isidro H. Cisneros (comp.), **Los intelectuales y los dilemas políticos en el siglo XX, Tomo I**, México, FLACSO-Triana, 1997, quien ve entre el *intelectual orgánico* y el *intelectual vigilante* una <<playa desconocida>>, un espacio de <<pensamiento nomádico>> en el que sólo queda la <<máscara de la ironía>>.

organización y dirección de los movimientos revolucionarios (como en Rusia, o Cuba);³⁶ o el que analiza César Graña, donde los intelectuales participan *dando sentido* a las naciones latinoamericanas aprovechando el tan elevado grado de consagración que han ocupado.³⁷ En ambos casos aparecen como una especie de instrumento de legitimación de otros órdenes, de los que ellos pueden beneficiarse, consagrándose a una tarea altamente valorada en las esferas políticas y económicas: la de interpretar *correctamente* la realidad.

Independientemente de si los intelectuales consideran importante su cercanía o lejanía con los intereses políticos y económicos, existen diversos planos en los que la disputa continúa. El primero es donde se demanda la existencia y mantenimiento de las condiciones de posibilidad por las que se reproduce el campo cultural. Se trata de la libertad de expresión y el rechazo a la censura, que regularmente se demanda a las diferentes organizaciones políticas, entre cuyas necesidades está la de la disciplina, que ha operado como limitador de aquella. Si tomamos las palabras de Gouldner, la disciplina sería la oposición política a la Cultura del Discurso Crítico. Esto implica dilemas para los intelectuales: como *habitantes* del campo cultural no pueden omitir la demanda original del respeto a la verdad de su palabra; pero como *afiliados* han de respetar la ideología.

Otro punto de encuentro donde la tensión se manifiesta es consecuencia de la condición dominada del campo cultural en el espacio social, y en esa misma dirección se encuentran los intelectuales, son los dominados entre los dominantes. Son los poseedores privilegiados de capital cultural, y sin embargo, sus posesiones están infravaloradas, en términos generales, colectiva y objetivamente al comparárseles con los capitales político y económico. En el texto de Marta R. F. de Slemerson, estudio de caso sobre la situación de un grupo de artistas plásticos, se le denomina a esa situación “incongruencia de status”,³⁸ pues conlleva las dificultades para integrarse en los

³⁶ Gouldner, Alvin W., **Op. cit.**, Cfr. *Tesis X Los intelectuales revolucionarios*.

³⁷ Graña, César, *La identidad cultural como invento intelectual* en Marsal, Juan F. (coord.), **Op. cit.**, pp. 65-66.

³⁸ R.F. de Slemerson, Marta y Germán Kratochwil, *Un arte de difusores. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público* en Marsal, Juan F. (coord.), **Op. cit.**, p. 189.

ámbitos donde las jerarquías de las posesiones son más evidentes a favor de los políticos y los empresarios, y las reconversiones de capital no son fácilmente realizables. En el terreno donde compiten diferentes capitales (vistos como poderes o instrumentos) hay desigualdades que los intelectuales también enfrentan, aun cuando sean los agentes especializados en la producción de bienes culturales.³⁹

La tensión se expresa también cuando se reconoce que los intelectuales son parte de los actores que le dan sentido a la *violencia simbólica*. Esto es posible en cuanto la dominación también se mueve en el plano del sentido, y la lucha existe también por el poder simbólico, es decir, el de la imposición de significados que se intentará hacer pasar por positivas. La lucha por legitimar la forma correcta de ver el mundo, de un orden, es un punto de sumo interés para los actores de otras esferas, particularmente para los políticos.⁴⁰ Ser los conformadores de *sistemas de enclasmiento*,⁴¹ de *sistemas de clasificación* (de jerarquización) de los objetos, transforma a los intelectuales en puntos de inflexión para la continuación de cierto tipo de relaciones de orden en otros espacios sociales, especialmente porque añade refuerzos a algunas formas de comprender el mundo (quizá sólo habría que ver los efectos de la ciencia y el arte secular sobre la interpretación de la autoridad religiosa). Los intelectuales, como profesionales licitan, legitiman y consolidan estilos de vida, gustos, y esto los introduce en una difícil disputa que supera su cercanía o alejamiento de las posiciones ideales del comprometido o el autónomo.

1.2.1. LA CRISIS DE LAS IDEOLOGÍAS. CUESTIONAMIENTOS A LA FUNCIÓN DEL INTELLECTUAL

La denominada *crisis de las ideologías*, asociada a la caída del muro de Berlín, a la desaparición del bloque comunista, la aparición de nuevas naciones, a la Guerra del Golfo, a la desilusión de los metadiscursos y las grandes ideologías que *dominaron*

³⁹ Gouldner, Alvin W., **Op. cit.**, 90-91, *Tesis XI La alienación de los intelectuales y la intelligentsia*.

⁴⁰ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2005, p. 10. Son las luchas por la definición de la cultura (la taxonomía) legítima.

⁴¹ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2003, p. 490. Sería interesante conocer cómo participan los productos del campo cultural en la estructuración de los *habitus* –esquemas que sistematizan las prácticas y las representaciones de los agentes).

durante el siglo XX, se transforma en un referente histórico de suma importancia con el que se quiere englobar los cambios en las representaciones y las evaluaciones del mundo que emergieron después de las transiciones económicas, políticas y culturales en todo el mundo.⁴² Lo que se ve después de esta ruptura es una especie de fragmentación de los discursos dominantes (sin que ello incluya la anulación de las jerarquías), generando muy diversos cambios en la configuración y concepción del intelectual contemporáneo. Si se sigue a Norbert Lechner, se puede entender que estas transformaciones son algo más que simples desilusiones ante los modelos utópicos que guiaron una buena cantidad de acciones durante el siglo XX, para él:

A la evidente crisis de los mapas político-ideológicos que se hizo palpable con el derrumbe de los Estados comunistas, hay que añadir una mutación cultural más profunda que se muestra en la erosión de nuestros mapas cognitivos. Las grandes transformaciones en curso no podían sino modificar igualmente los códigos interpretativos mediante los cuales ordenamos la realidad y damos sentido al desarrollo social.⁴³

La crisis de las ideologías, si continuamos tal afirmación, no sólo conllevó el cuestionamiento de las grandes utopías, sino que implicó un cambio más profundo en las formas de observar al mundo, una especie de revolución que todavía sigue en movimiento. Quizá habría que aclarar que este cambio estuvo atravesado por la modificación de las posiciones de los discursos sobre el mundo, y con ello, los movimientos de las posiciones que ocupaban los intelectuales. La mutación de la jerarquización de las formas de comprender al mundo corrió paralela a la de las posiciones cambiantes de los intelectuales. Se puede aludir a esto pensando en las denominaciones de los intelectuales y las nuevas posiciones que tienen unas respecto de otras: entre posmodernos, marxistas, liberales, comprometidos, hubo cambios.

La *crisis de las ideologías*, como modificación de los parámetros dominantes para evaluar los discursos existentes, aparentemente caracterizada por una mayor susceptibilidad de crítica a la pretensión de universalidad de los discursos, es un contexto del cual están siendo producto los intelectuales, y el cual han contribuido a

⁴² No debe entenderse a la *crisis de las ideologías* como *fin de las ideologías*, sino como el cuestionamiento de los enfoques que dominaron la interpretación del mundo durante la mayor parte del siglo XX, lo cual impuso un reordenamiento de las agendas ideológicas, y una jerarquización en la que otros temas sobresalen, como el medio ambiente, la democracia y la diversidad.

⁴³ Lechner, Norbert, *Intelectuales y política* en Baca Olamendi, Laura e Isidro H. Cisneros (comp.), **Op. cit.**, p. 34.

conformar. La sistemática crítica de los intelectuales a los estados comunistas, al Estado de bienestar y al *american way of life*, ha sido parte del eclipse de los paradigmas (comunista/capitalista), cuyas consecuencias en el ámbito cultural ha involucrado el cuestionamiento del papel de los intelectuales como productores de respuestas a dilemas. La *duda*, producto preeminente de la llamada *crisis de las ideologías*, ha sido producida y divulgada también por los intelectuales, con las consecuencias que eso tuvo para el propio campo, donde diversas posiciones, especialmente aquellas que se identificaron con el papel que les asignaba la representación del poder ideológico, que se creían la “conciencia” de su tiempo y “representaron” la ética del mundo, fueron afectadas, y con ello, la estructura jerárquica de relaciones del campo cultural se modificó.

Esto que se ha identificado como cambio de posiciones de los discursos y que va acompañado de reposicionamientos en el campo intelectual, puede verse en las observaciones de Norberto Bobbio al respecto de los efectos de la *crisis de las ideologías*. Además del paso crucial de las sociedades totalitarias a las democráticas y pluralistas, y de la aparición de una amplia fragmentación del poder ideológico, la emergencia de los que él llama los *intelectuales realistas*, que han sido la opción al dominio y al desprestigio poscomunista del *intelectual idealista*, nos habla de la relevancia que están tomando otros parámetros en la estructuración de los agentes que participan del campo intelectual.⁴⁴

Del intelectual que se postulaba como el albacea de los intereses de unos u otros pueblos, no se ven ya claras las certezas. Después de la caída del Muro de Berlín, reclamar al intelectual en su función de utopista (intelectual orgánico) es muy riesgoso, pues domina aún la imagen de éste y su relación con los regímenes ideológicos de los estados modernos. Goldfarb, por ejemplo, selecciona Polonia como un ejemplo de esta subversión que no llega a concretarse en un nuevo modelo totalitario de orden, sino que el intelectual participa, dadas las nuevas condiciones, en las guerras por la diversidad cultural y su semblante nacionalista.⁴⁵

⁴⁴ Bobbio, Norberto, **Op. cit.**, p. 18.

⁴⁵ Goldfarb, Jeffrey C., **Op. cit.**

No son menores las secuelas de estas transformaciones en el ámbito de las representaciones sobre las funciones del intelectual. Desde sus respectivos puntos de vista, Bourdieu, Goldfarb, Said, y Bobbio, insertan una reflexión sobre las nuevas condiciones en las que los intelectuales se desempeñan en el campo cultural. Abarca también nuevas batallas, donde renacen las antiguas y donde se intentan síntesis diversas en el plano normativo, y que es lo que proporciona datos para los nuevos estudios sobre los intelectuales. Al menos esto es lo que se puede deducir de la situación deficitaria en la que quedó el intelectual después de ser un pilar en la formación de las grandes ideologías, y posteriormente, su gran crítico:

Al final del siglo XX, existe una confusión fundamental de perspectiva política, una incertidumbre general sobre qué es izquierda y qué es derecha. Los intelectuales de las sociedades democráticas intentan afrontar este cambio de situación, al mismo tiempo que abordan los problemas de la diversidad. Las grandes tradiciones políticas modernas del liberalismo, el conservadurismo y el socialismo, el pan de cada día de los intelectuales políticos en la era moderna, se han visto socavadas por el derrumbamiento del comunismo y el anticomunismo, y por la crisis de los Estados de bienestar de Europa y Norteamérica. Ello proporciona la oportunidad de evitar los viejos clichés ideológicos del pasado reciente, redescubrir las responsabilidades discursivas de los intelectuales, esquivar las tentaciones ideológicas, pero también conduce a confusiones políticas.⁴⁶

Considerar que las condiciones y las reflexiones sobre el papel del intelectual, durante y después de la *crisis de las ideologías*, potencian alternativas y la búsqueda de nuevos caminos, no puede convertirse en la nueva versión optimista del plano normativo, sino que el análisis necesita contemplar cómo todavía existe cierto arraigo a las viejas pretensiones universalistas de las grandes ideologías y definiciones del quehacer de la intelectualidad. Más aún si reconocemos que en el *nuevo* contexto, la definición de las reglas del campo cultural continúa atravesada por las tensiones entre las posiciones y las tomas de posición, y donde parece que se han multiplicado las posibilidades de *cómo ser* un intelectual, dada la flexibilidad de la construcción de la identidad del intelectual y las condiciones de la relación del campo con la economía y la política. Puede decirse que intelectuales *autónomos* y *heterónomos* están presentes, que siguen siendo producto del campo, y que la *crisis de las ideologías* no necesariamente representa democracia y pluralismo, o unidad y pacifismo. Estamos ante un campo donde las disputas están a la orden del día, producto de su fragmentación estructural en posiciones diferenciadas.

⁴⁶ Goldfarb, Jeffrey C., **Op. cit.**, p. 97-98.

1.2.2. LOS INTELLECTUALES EN LOS AÑOS 90. NUEVAS REPRESENTACIONES

La *crisis de las ideologías* ha acompañado las reflexiones sobre el papel del intelectual, y sus efectos han planteado nuevas preguntas sobre su quehacer, preguntas que atraviesan no sólo el espectro de las representaciones, sino que se asocian a las definiciones de las prácticas específicas en los diversos ámbitos institucionales a los que pertenecen. Dada la dinámica propia en la que se construye la identidad social del intelectual y las formas particulares de sus prácticas en el ámbito público, los cambios pueden observarse en la jerarquía de las posiciones, especialmente por aquellas que han sido devaluadas como parte de los amplios procesos sociales de reestructuración del mundo soviético y de las dictaduras latinoamericanas, que le dan fuerza a la emergencia de las democracias contemporáneas desde los años ochenta, y además confieren de otros horizontes al campo de producción cultural.

Los límites del campo cultural desde los años noventa no han estado exentos de los conflictos delimitadores. Entre aquellos en que desde otros campos lanzan demandas específicas para la definición del quehacer intelectual, y las propias luchas de demarcación entre las distintas posiciones, podemos ver los intentos para devaluar ciertos *modelos* de intelectual, desde los extremos heterónomos y autónomos del campo. Disputas en las que se intenta determinar la forma dominante de relacionarse y representarse al intelectual.

Hacia 1970, César Graña ya cuestionaba algunos papeles de los intelectuales en los países latinoamericanos. Su crítica, enfocada a una forma de ser intelectual que mantuvo su dominio desde principios del siglo XX, menciona los procedimientos con que se convertían determinados tipos de bienes culturales en formas de consagración con los ámbitos político y económico. Cuando el autor reprocha a los intelectuales latinoamericanos su defensa de la idea de la *americanidad* por esencialista, está señalando los usos que los intelectuales hacen de los conceptos ligados a la idea de *identidad cultural*, en este caso, en forma de *entes metafísicos* o *grupos sociales* a los

que los intelectuales se refieren y exaltan, como si ellos tuvieran el acceso privilegiado para su conocimiento, incluyendo el giro que les permite a sus interpretaciones <<antropomórficas>>, de un <<nativismo geográfico, sociopsicológico u ontológico>> llegar a ser las más valoradas en el mercado de bienes simbólicos, las legítimas.⁴⁷

Argumentando contra lo que denomina la <<falacia antropológica>> y la <<metáfora antropomórfica>> de estas interpretaciones de la realidad latinoamericana, Graña no hace sino devaluar lo que fue un modelo dominante de interpretación intelectual en diversos países latinoamericanos. Sanciona las cualidades de que se apropian los intelectuales y atenta contra las fórmulas de conocimiento con que se posicionaban algunos agentes del campo, las cuales defendían la observación de las sociedades latinoamericanas como entidades cerradas a través de un modelo teórico que demandaba una síntesis cultural, o que entendía a las culturas como personajes descriptibles biográficamente.

¿Qué tipo de valor podían tener estas interpretaciones en el campo cultural? El valor no aparece como una cualidad intrínseca a las obras, sino que habría que reflexionar sobre las demandas existentes en ese momento al interior y al exterior del campo, y que participan en las dinámicas de adjudicación social del valor. Esto se refiere a las representaciones y necesidades que agentes de otros campos sostienen acerca del deber ser del intelectual, y que interfieren en las posibilidades de existencia de las prácticas específicas del campo, en su forma. La pregunta por las demandas que se le hacen al campo de producción simbólica y el tipo de prestaciones que éste hace a otros campos, da pistas sobre la conformación del valor y la posición de los bienes que producen los intelectuales, consagrándolos o devaluándolos a ellos también en determinadas circunstancias. Por ejemplo, cuando se exige que el intelectual de sentido a una nación, cuando se les pide que promuevan un movimiento político, o incluso cuando se quiere que ellos den, basados en la especialización, las soluciones a las deliberaciones públicas sobre temas difíciles.

⁴⁷ Graña, César, *La identidad cultural como invento intelectual* en Marsal, Juan F. (coord.), **Op. cit.**

Así, Goldfarb cree que después de los años del derrumbe soviético, y con las críticas a las formas dominantes de *ser* intelectual (*subversivos* y *cívicos*) “Las ideas de los intelectuales y su identidad se juzgan en la medida en que cumplen funciones sociales para promover o inhibir el cambio social.”⁴⁸ Esta idea, que debería decirse que domina más en la vida cotidiana que en todo el campo intelectual, es en realidad una forma entre otras de abordar las demandas y las prestaciones en que participa el campo. No obstante, nos enseña cómo son recibidas las demandas externas por los agentes del campo, en este caso, a través de la aceptación de que los intelectuales *deben* contribuir con el ideal de construir un público democrático con un sentido común informado, sin caer en lo que cree son dos extremos superables: el intelectual cívico y el subversivo, no comprometidos con las necesidades *reales* de las sociedades democráticas.

Aunque Goldfarb aboga por una manera de ser frente a las demandas de la política, también aclara un conjunto de cambios que después de las crisis de los años noventa han modificado la configuración de las relaciones del campo cultural:

Las instituciones educativas, las editoriales, las galerías de arte y los teatros, los cines y las compañías cinematográficas eran apoyadas por el Partido–Estado [...] Llegar al público nunca fue un problema pues el público para la cultura también era administrado desde la política. Ahora el Estado está retirando su apoyo y los intelectuales se enfrentan a un nuevo conjunto de problemas. No sólo andan escasos de apoyo, sino que su público se ha vuelto incierto [la cultura de masas].⁴⁹

Como se puede apreciar, no es sólo un problema de posicionamiento. Están incluidas en estas transformaciones, además de las demandas externas al campo cultural, las condiciones de posibilidad que determinados órdenes políticos y económicos otorgan. Con los cambios en la delimitación de las responsabilidades estatales (de retirada, generalmente), los intelectuales afrontan escenarios muy desiguales en la búsqueda de la reproducción de los espacios de producción cultural, ya que las relaciones política–cultura–economía se han vuelto muy complejas y más inciertas. Con el declive de las ideologías totalitarias y la emergencia de otros modelos

⁴⁸ Goldfarb, Jeffrey C., **Op. cit.**, p. 57.

⁴⁹ Goldfarb, Jeffrey C., **Op. cit.**, p. 150.

de intelectual, la autoridad y la seguridad que otorgaba el campo en su relación con ciertas condiciones de la política y la economía antes de 1990, se han convertido a otros parámetros, los que se han divulgado con la *crisis de las ideologías*: la consolidación de unos agentes como intelectuales se juega en un campo donde las grandes ideologías (ortodoxia) están afectadas por la fragmentación de los discursos y las prácticas, que puede ser visto como el ascenso de una heterodoxia, de una herejía contra los modelos dominantes, la de los *posmodernos*, como eclécticos que incorporan representaciones del mundo mucho más relativistas, como sintéticos, revisionistas, etcétera. Formas que pretendieran entrar como *inter-medios* de las clasificaciones ortodoxas anteriores.

Con sus respectivas diferencias, tenemos algunas de estas evoluciones en el giro de algunos intelectuales que dejaron de ser ideólogos para convertirse en *formadores de opinión*. Esta mudanza, como la presenta Fernando Castañeda, se produce en el contexto de la *crisis de las ideologías*, del despunte de las sociedades democráticas, donde las esferas públicas son más complejas, donde los medios de comunicación masiva desbordan los ámbitos de control estatal, y donde es más incierto el papel del intelectual, que ya ha sufrido los efectos de la crítica y la duda sobre los antiguos grandes papeles dominantes.⁵⁰

Este proceso está asociado a la constitución grupal del campo, a los procesos de formación y disolución de los grupos de intelectuales, ya que las formas de acumulación de capital simbólico y las formas de invertirlo responden a otras condiciones de las relaciones del campo en el espacio social, y a las *nuevas* jerarquías en la valoración de los productos culturales. La que de por sí era una desigual participación de los beneficios simbólicos, económicos y políticos, ahora gira para que el beneficio efectúe la ruptura en otras posiciones, siendo desigual todavía. En estas condiciones sociales de escasez, los intelectuales observan que el acceso a las posiciones dominantes es complicado y ya no está sobredeterminado por el cumplimiento de las demandas de la

⁵⁰ “en la década de los ochenta se vivió una verdadera crisis de ideologías, que provocó la transformación de los intelectuales **de ideólogos en los setenta a formadores de opinión en los noventa.**” Castañeda Sabido, Fernando, **Op. Cit.**, p. 114.

política o la economía –bajo el modo de ideología, sino que la imposición del valor autónomo se ve impulsado con la devaluación de las posturas *idealistas* durante y después de la *crisis de las ideologías*.

Aunque Goldfarb exponga sus análisis mezclando constantemente lo normativo con lo descriptivo, coincide con otros autores en las dificultades del intelectual para consolidar una *identidad social* convincente y de unidad en un campo que parece cada vez más dominado por un valor específico, y en que el papel que puedan llegar a definir estará situado en un espacio social donde la tendencia dominante de organización de la vida pública es la *democracia*, la cual demandará determinadas prácticas y representaciones:

Los intelectuales son tipos especiales de extranjeros que prestan atención singular a sus facultades críticas, que actúan de forma autónoma de los centros de poder y se dirigen a un público general, desempeñando en las sociedades democráticas el papel especializado de fomentar la discusión informada sobre temas sociales urgentes.⁵¹

En el caso de Goldfarb tal afirmación adquiere un cariz preceptivo, pues los intelectuales *deberían* aceptar este papel de productores culturales acotados por la necesidad de catalizar los conflictos, informando y promoviendo la defensa de las conversaciones mesuradas y los acuerdos consensuados. Aunque no abandonan las pretensiones universales de establecer las formas correctas de pensar e imaginar el mundo, los intelectuales ven con mayor incertidumbre su propio papel frente a las demandas del espacio social, pues en parte merma el valor particular del campo, pero también les permite definirse en el espacio social, y como hemos visto, inevitablemente están inscritos en posiciones que interesan a otros agentes. De los cambios sucedidos durante los años ochenta y noventa, uno preponderante es el cambio en los parámetros de las prácticas y las representaciones de los intelectuales, que como se anunció en la primera parte, aún tienen que ser definidos por su pertenencia a las luchas de un campo –por su heteronomía o su autonomía. Un aspecto que se vincula a todo el proceso estructural de diferenciación de las esferas de actividades culturales, donde las ciencias y las artes modernas, característicamente seculares, mantienen una acentuada

⁵¹ Goldfarb, Jeffrey C., **Op. cit.**, p. 55.

disputa por su autonomía ante la religión, del Estado y la economía capitalista, al menos en lo que respecta a la definición de lo que es *verdad, bello y bueno*. Esta autonomía de la cultura se vuelve además la clave para el entender los desplazamientos en la jerarquía (y las tensiones) de las representaciones y las prácticas (expansivas y limitativas) del intelectual frente a la política, la economía y la moral, que en otros tiempos no existía, sino hasta la aparición del intelectual como un agente moderno.

1.2.3. DISCUSIONES SOBRE SU ÁMBITO DE COMPETENCIA. PROFESIONALIZACIÓN

Después de la crisis de las ideologías vemos las disputas en muy diversos ámbitos del espacio social y por muy diversas causas, entre las que se incluyen los conflictos por las condiciones de posibilidad de existencia de los intelectuales, sus demandas ante los agentes de otros campos y sobre las demandas de otros campos. Todas estas se debaten en la esfera pública, dados los medios privilegiados que poseen los intelectuales para definirse (reconocerse) entre los demás agentes de las sociedades contemporáneas. Un proceso de definición del papel de los intelectuales no olvida ya los efectos y las discusiones de los años poscomunistas, sino que se inscriben en las desilusiones y en las incertidumbres producto de la duda sobre las grandes ideologías. Trazar un nuevo camino para el desempeño público de los intelectuales está sujeto a las condiciones actuales de la inestabilidad de los significados unívocos.

Se habla, como en el caso de Jeffrey Goldfarb, de la necesidad de un intelectual adecuado a las necesidades de las democracias contemporáneas, uno que sustituya las viejas promesas y soluciones que enarbolaron los <<intelectuales orgánicos>>, y que al mismo tiempo reconozca la parcialidad de los productos intelectuales, y la imposibilidad de la neutralidad y el distanciamiento absoluto.⁵² El mismo autor que denuncia esta ausencia y que postula los parámetros del *nuevo* intelectual, nos avisa del horizonte de posibilidades que se ha abierto resultado de la crítica a los diferentes

⁵² Goldfarb, Jeffrey C., **Op. cit.**, p. 254.

papeles del intelectual. Sin embargo, en los procesos de continuidad y discontinuidad histórica, es necesario asumir una postura que reconozca al pasado (como las disputas anteriores que definieron la historia del campo) como condición de posibilidad de la emergencia de nuevos modelos.

En otras palabras, la revisión de los antiguos criterios dominantes acerca del papel del intelectual confiesa el importante papel que aún siguen teniendo después de una década de reflexiones. La emergencia de *nuevos* principios y verdades sobre el intelectual se configuran en la *duda* de las antiguas autoridades intelectuales, así sucede con aquellas que invocan la desaparición del consenso y el ataque a las autoridades tradicionales. Sobre esos viejos dioses se erigen las nuevas y fragmentadas versiones normativas del intelectual contemporáneo.

Podemos advertir cómo con los cambios provenientes de las *crisis de las ideologías* se afianzan viejas demandas intelectuales en el formato de reivindicaciones *universales* que vinculan el mundo intelectual con las necesidades de otros campos, y que son dirimidas públicamente en varios medios del campo cultural. Un ejemplo particular es el que presenta Goldfarb, quien confronta los papeles pesimistas y distanciados del intelectual con un modelo de responsabilidad cívica que convoca a la lucha contra la xenofobia, la injusticia, el nacionalismo y el totalitarismo y a favor de la verdad y la tolerancia. Este planteamiento confluye con la posición de Edward Said, quien opina que el intelectual debe sumarse a la lucha contra la injusticia y convertirse en un fiero defensor del “principal bastión del intelectual laico[:] la libertad incondicional de pensamiento y expresión: [ya que] abandonar su defensa o tolerar falsificaciones de cualquiera de sus fundamentos es de hecho traicionar la llamada del intelectual.”⁵³

En el conjunto de propuestas está la que reivindica Alvin Gouldner: reúne la Cultura del Discurso Crítico con su forma pública: la Teoría Crítica. Aunque no explica con claridad qué implica ésta, considera que se convierte en el medio por el cual los intelectuales se hacen visibles en la esfera pública, pues divulga sus observaciones del

⁵³ Said, Edward W., *Op. cit.*, p. 96.

mundo, conteniendo éstas el potencial de <<revolucionar>> diferentes ámbitos de la realidad social.⁵⁴ Gouldner no abunda en el tema, mucho menos en una reflexión sobre los efectos que el conocimiento producto del campo cultural genera en la esfera pública, sino que sólo menciona cómo la *intelligentsia* aporta al cambio tecnológico, y cómo, en ciertos casos, la crítica es un arma desenfundada por los intelectuales en la disputa por el monopolio de la representación del mundo.

Como buena parte de la nueva búsqueda para delimitar el actuar intelectual remite a los modos de participación en la esfera pública, se acentúan las declaraciones de distanciamiento con los poderes. Edward Said es un representante de esta vertiente, y como diría Goldfarb, es un *subversivo* que da su voz a los marginados, lo cual es congruente con las palabras del propio Said: “Para mí, el hecho decisivo es que el intelectual es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y a favor de un público.”⁵⁵

Con ello se afilia a la opinión de que el intelectual asume el riesgo y la vulnerabilidad de la subversión de los principios dominantes en un tiempo y un lugar. Considera él que denunciar las maneras como las ortodoxias enmiendan u ocultan sus insuficiencias y contradicciones es una forma responsable de actuar intelectual, capaz de dar sentido a las nuevas representaciones de sí mismos. Cuestionar a los poderes políticos y económicos por la forma como ejercen su relación con la libertad y la justicia es la bandera de Said, y asume que las vejaciones y las mentiras deben ser expuestas públicamente por los intelectuales. El paralelismo de su posición con la antigua escuela de Zola y con su contemporáneo Bourdieu es claro, serían los nuevos señores de una moral universal, a pesar del desgaste a que ésta ha sido sometida.⁵⁶

En este plano normativo, tanto Said como Bourdieu, recuerdan la posición de C. Wright Mills, un arduo defensor de la libertad de palabra y decisión de los intelectuales, quien hizo el llamado constante a la apropiación de los medios de producción intelectual y de comunicación como parte de un programa por la emancipación de las artes y las

⁵⁴ Gouldner, Alvin W., **Op. cit.**, especialmente *Tesis III La Nueva Clase, visible e invisible*.

⁵⁵ Said, Edward W., **Op. cit.**, p. 29.

⁵⁶ Es conocida la particular opinión que mantuvo Said de los imperialismos europeos y de la lucha palestina, a la cual se adhirió y defendió como una forma de cuestionar los embates de los poderes político y económico.

ciencias de los intereses políticos y económicos. Esta “escuela” es la de la oposición a las *corporaciones* y sus principios, y ha sido retomada después de la crítica a la sujeción estatal de la producción intelectual. Mills, que avanzó en la idea de formar un partido de intelectuales capaces de intervenir en la lucha por el poder político, pero con la *pureza* de sus principios de verdad y crítica, marcó la pauta para una relación autónoma no indiferente de la realidad social.⁵⁷ La fórmula la encuentra Bobbio: *Independientes pero no indiferentes*. Mills convoca a que los intelectuales actúen como gremio, definiendo y defendiendo sus metas, procurando apoderarse del aparato cultural. Apela a que los intelectuales coordinen sus propias acciones políticas (preservando los principios *universalizables* de verdad y justicia), y que no intenten representar un papel definido y definitivo en otros movimientos políticos.

Aquí se encuentra un problema muy complejo de la relación de los intelectuales con la vida pública: cómo se vincula el conocimiento producido por los intelectuales (en forma de estudios científicos o críticas artísticas) con los cambios en la vida cotidiana o en ciertas esferas del espacio social, como la moral o la política. Si consideramos lo antes dicho sobre las relaciones entre campos, las demandas y las prestaciones en un espacio social diferenciado (funcionalmente) y las respuesta en los diversos lados, hemos de reconocer el peso determinante de la lógica interna (de la estructura) de los campos para la recepción diferenciada de la demanda o la prestación. Ni se puede apelar a una homogeneización ni a un relativismo, pues entran en juego estructuras particulares en los campos y en los agentes de cada campo. La comunicación está entonces sujeta a las posibilidades condicionadas de la recepción, la cual en cierta medida subsume la demanda a los criterios del campo particular.⁵⁸

De la diferenciación y de la desigualdad estructural en la aplicación de criterios sobre las recepciones de las demandas y las prestaciones, así como de los intereses particulares de los agentes, se generan las disputas con otros campos, como controversias en las que los intelectuales toman posiciones respecto a otros

⁵⁷ Mills, Wright C., *La decadencia de la izquierda*, en **Op. cit.**, p. 13.

⁵⁸ De allí, por ejemplo, que “La separación del discurso científico de la vida pública es la forma en que las sociedades modernas pueden incorporar ese conocimiento a la vida social y hacer funcional el carácter crítico del quehacer científico con su reproducción. *La validez y significado del discurso científico es independiente de los sujetos sociales concretos que actúan en la vida pública aun cuando los científicos se sientan comprometidos con esos acontecimientos.*” Castañeda Sabido, Fernando, **Op. cit.**, p. 174. (el subrayado es mío).

intelectuales y a grupos externos al campo. Así, por ejemplo, pueden disputarse espacios y representaciones sobre la libertad académica, los derechos del ciudadano, las tareas de la industria, las políticas públicas, la honestidad y la eficacia gubernamental o los movimientos sociales. Además de que en estas confrontaciones se objetivan los intereses materiales e ideales de los intelectuales –a veces en forma de dudas⁵⁹, y se hacen evidentes las diferencias estructurales de los campos como condicionantes de las interacciones entre grupos.

Una cuestión que ha generado disputas y posicionamientos diversos entre los intelectuales es la de la especialización. Ésta, que es la forma moderna de adquirir el capital cultural requerido por el campo intelectual, y que además es la condición para los procesos de consagración de los artistas y científicos en sus respectivos ámbitos prácticos, es la marca de la reproducción de los intelectuales, que aunque menos marcada entre los artistas, establece relaciones donde se imponen las credenciales de posesión.

La especialización es la consolidación de formas particulares de adquisición y producción de conocimiento, que respeta los criterios centrales de producción de las ciencias y las artes, pero que al mismo tiempo merma otros parámetros pertenecientes al campo (como la idea, durante mucho tiempo dominante, del *intelectual total*, que encarnaba la autoridad de intervención en un sinnúmero de ámbitos: la política, la moral, las ciencias, las artes; o de géneros: la novela, el teatro, la poesía, la filosofía). Nora Rabotnikof dice: “El *hombre de cultura* de nuestro tiempo es un especialista [que] renuncia a *la personalidad total*”.⁶⁰ En otras palabras, los intelectuales son los modernos especialistas en prácticas y representaciones, fundados en una dinámica interna del campo intelectual que se entrelaza con las disputas entre los grupos de artistas, científicos y humanistas.

⁵⁹ “¿En qué medida debería implicarse un intelectual? ¿Debería uno vincularse a un partido, ponerse al servicio de una idea tal como la encarnan procesos, personalidades y cargos políticos actuales, y por lo tanto convertirse en un verdadero creyente? O, después de todo, ¿hay tal vez alguna manera más discreta –pero no menos seria y comprometida- de intervenir sin tener que sufrir la pena del rechazo y la desilusión posteriores? La propia lealtad a una causa, ¿hasta dónde le obliga a uno a permanecer coherentemente fiel a ella? ¿Puede uno conservar la independencia de mente y, al mismo tiempo, *no* pasar por las angustias de la retractación y la confesión públicas?” Said, Edward W., **Op. cit.**, p. 111.

⁶⁰ Rabotnikof, Nora, *Max Weber: el sentido de la ciencia y la tarea de los intelectuales* en Baca Olamendi, Laura e Isidro H. Cisneros (comp.), **Op. cit.**, p. 117.

La oposición a la especialización y a las formas modernas de profesionalización de los intelectuales considera que ésta silencia y limita las posibilidades de intervención en la vida pública, pues acota el ámbito de acción de las reflexiones intelectuales. Evidentemente aquellos que propugnan por una palabra expuesta a los públicos amplios de las sociedades contemporáneas mantienen otros principios del ser intelectual, y consideran importante allanar el camino a la crítica y al compromiso político. Condenan de manera central el lenguaje especializado, pues se erige como una barrera para la plena divulgación de las *verdades*. Oponerse, como lo hacen Goldfarb y Said, a las formas modernas de profesionalización y especialización integra parte de la pugna entre intelectuales en el reconocimiento de una dinámica propia de los campos relativamente autónomos, que conforme avanza su historia van acumulando conocimiento producto de su autonomía y desarrollan discusiones que conciernen y son capaces de discutir sólo aquellos que se especializan, conformando comunidades de conocimiento y lenguaje particularizados que requieren de una formación específica.

Para Said, el profesionalismo recae en una forma de indolencia del intelectual, pues forja comportamientos que simulan una <<neutralidad>> y que limitan las capacidades críticas. Aquí aún resuenan las campanas de Julien Benda y su crítica al intelectual recluido en su palacio de cristal, suena incluso una vuelta al *intelectual total*.⁶¹ Es la denuncia del intelectual comprometido con las normas y criterios de sus disciplinas científicas y artísticas, a los que se les demanda terminar con las prácticas que los distancian de problemas políticos y sociales que se imponen en su tiempo. Tanto Goldfarb como Said ven en las prestaciones que un intelectual puede dar a su *sociedad* la actitud más responsable, pero como en toda lucha por la imposición de la representación del mundo y de las prácticas, no existe parámetro imperecedero que diga que apearse a la lucha por consolidar la verdad o lo artístico sea deleznable en sí mismo.

En conclusión, las distintas apreciaciones sobre las ventajas y desventajas de la profesionalización se generan en los procesos de lucha entre las diferentes posiciones que ocupan los intelectuales, y es quizá éste uno de los temas más polémicos de la

⁶¹ Véase Said, Edward W., *Op. cit.*, p. 82, 103 y 106. Coincide en esto Goldfarb, Jeffrey C., *Op. cit.*

contemporaneidad, ahora envueltos en los intentos por promover o demeritar la interdisciplinariedad, la transdisciplinariedad y otras formas de colaboración entre intelectuales y de construcción de conocimientos u objetos artísticos. Seguimos de otra manera en la balanza de las posiciones que se mueve según las condiciones de los tiempos, y en los que emergen grupos que envejecerán socialmente. Es la balanza que se inclina y –que en función de los criterios de su diferenciación: búsqueda incansable de la verdad o lo artístico– a veces consolida a grupos y enfoques y a otros los limita y condena, dando forma a las dinámicas históricas de las prácticas sociales.

El que la lucha por la autonomía se haya vuelto un tema dominante desde los años 70, y que eso imponga nuevas relaciones con la política y la economía, o que desde los 90 se acentuara la preocupación de los intelectuales por la oscilación entre los campos de especialización y las responsabilidades civiles, tiene que ver con los grupos dominantes al interior del campo cultural y los cambios en el campo de poder. La última palabra sobre cuál de las posiciones dominantes en disputa es la mejor para el desarrollo y desempeño de los intelectuales es algo que no se puede finiquitar, y ante cualquier intento por dogmatizar una de las formas, la dinámica de la duda y la revolución que caracterizan al campo intelectual impedirá dormir tranquilos a los ostentadores de cualquier monopolio del conocimiento artístico y científico.

2. EL PERIODISMO CULTURAL

2.1. DEFINICIONES

El segundo elemento de mayor importancia para el desarrollo de este trabajo es el del periodismo cultural, particularmente por las implicaciones que tiene para la comprensión y definición de los suplementos culturales. Al tratar diversos asuntos del periodismo cultural se abre la posibilidad de entender las dinámicas en que están involucrados los intelectuales al participar en su producción, así como las características relacionadas con la emergencia y la posición de los suplementos culturales en un mercado simbólico sujeto a jerarquías y valoraciones de muy distinta índole.

Un suplemento cultural es el producto de múltiples factores, uno de ellos remite a las selecciones que los agentes (los intelectuales, los profesionales del periodismo, los directivos del diario, los editores) efectúan en el marco de sus intereses, sus disposiciones, sus avenencias y discrepancias (resultado de orígenes y trayectorias sociales particulares), las cuales delimitan los contenidos y los tratamientos de los temas que se publicarán en determinados momentos. Un suplemento es también el producto de dinámicas históricas que trascienden las individualidades y condicionan las selecciones de los agentes, lógicas de producción que establecen límites temporales y espaciales: como el ser un apartado de un diario que existe en medio de tensiones estructurales: económicas, políticas y morales; y como el ser un producto cultural diferenciado al interior de la producción periodística que demanda de sus agentes determinadas características (competencia) y de los productos (ensayos, artículos, reportajes, crónicas, entrevistas) ciertas particularidades (pertinencia).

El periodismo cultural es un ámbito de la producción cultural, en cuyas lógicas particulares y diferenciadas se elaboran los suplementos culturales. En éste los intelectuales encuentran una forma estructurada que les posibilita la configuración y la divulgación de sus representaciones del mundo, entre las que se encuentra su forma de concebir la *cultura*. El periodismo cultural, como fruto también de selecciones específicas realizadas por agentes particulares en determinados momentos, se

encuentra en las encrucijadas de las disputas que se sostienen en el mundo cultural por el monopolio de la definición de los bienes simbólicos, y por ello los suplementos se transforman en objetos estratégicos para varios agentes.

Por lo anterior se hace necesario explorar las diversas dimensiones comprendidas en la producción de los suplementos culturales, con lo cual se apuntalará el camino hacia la explicación de cómo la relación entre intelectuales y periodismo cultural constituye un pilar para la definición (social e histórica) de la cultura. En este sentido, es interesante considerar algunos enfoques que descubran aquellos componentes estructurales que constituyen el periodismo cultural contemporáneo, aquellos que se han ido consolidando desde mediados del siglo XIX y que en nuestros días son parte fundamental de las posibilidades de reproducción del periodismo como práctica cotidiana de las sociedades modernas.

Mirar a través de diversos cristales al periodismo cultural involucra una serie de dificultades teóricas, por lo que habrá de tenerse la atención de reconocer las distancias que existen entre las diferentes propuestas con que se quiere entender la producción de los suplementos culturales. Se advierte que las diferencias entre las diversas fuentes que ayudan a comprender aspectos del fenómeno, se integran en el cuerpo del texto con la intención de conformar una imagen general de las condiciones de producción del periodismo cultural.

Uno de los primeros y más importantes niveles de reflexión es aquel que nos permita comprender que la producción de los suplementos culturales está enmarcada en el fenómeno más amplio conocido como los medios de comunicación de masas, o *mass media*. Este primer plano de análisis que recupera los principios de autonomización y de estructuración histórica de determinadas formas de observar el mundo, adelanta algunas nociones de aquellos factores que condicionan la producción de las definiciones de cultura a través del periodismo cultural.

Niklas Luhmann, en el marco de sus análisis de la sociedad desde una perspectiva sistémica, elaboró un breve estudio sobre los medios de comunicación de masas⁶² en el que ya anota este grado de diferenciación de los *mass media* con respecto a otros ámbitos de observación de la sociedad. Con ello el autor quiere decir que es un sistema de comunicación al interior del sistema sociedad con un código propio que le permite procesar información y reproducirse diferenciándose de su entorno. En el lenguaje propiamente luhmanniano, los medios de comunicación de masas habrían evolucionado hasta convertirse en un sistema operativamente cerrado con la capacidad de comunicar sobre la realidad social y el mundo, seleccionando la información y procesándola con su código específico. Para Luhmann, la relevancia de la emergencia de los *mass media* se debe a su dimensión comunicativa, es decir, a su capacidad de procesar sentido, la cual, acompañada del despliegue tecnológico (empezado por la imprenta), constituye el gran salto cualitativo en la comunicación: <<prescindir de la comunicación sujeta a la interacción entre presentes>>. Los suplementos culturales se hallan bajo esta condición de las interacciones de los *mass media*, pues la comprensión de lo que comunican no depende de la interacción entre el autor y el lector, sino que median un conjunto de procesos en los que el periódico mismo ya marca una distancia espacial y temporal.

Los medios de comunicación de masas, explica Luhmann, funcionan con el código *lo–informable/lo–no–informable*. En esta distinción está depositada su selectividad y su construcción de realidad. Efectuando la operación que marca la diferencia entre *lo–informable* y *lo–no–informable* es como se decide lo que comunicará sobre la sociedad y el mundo, produciendo la parcialidad en la observación y la *duda* ocasional sobre lo que se comunica.⁶³ Una interpretación similar es la de Salvador De León Vázquez, quien dice en su estudio –éste apegado al interaccionismo simbólico, enfoque que deposita en los agentes el papel selectivo– que “la noticiabilidad es posible en la medida en que se construyen convenciones profesionales que ayudan a

⁶² Luhmann, Niklas, **La realidad de los medios de masas**, Barcelona, Ibero-Anthropos, 2000.

⁶³ Luhmann, Niklas, **Op. cit.**, concretamente el capítulo 3 *Codificación*. Este sistema hace reflexiva la distinción entre información/no-información, operación que otros sistemas también realizan pero no reflexivamente. En este texto Luhmann intenta desmontar la idea de que los medios son *perversos* manipuladores, pues adjudica parte de su parcialidad a la selectividad producto de la diferenciación funcional.

determinar lo que debe ser noticia, legitiman los procesos de producción y definen criterios que otorgan a ciertos acontecimientos la calidad de ser trabajados para convertirlos en ella.”⁶⁴ En este caso, los periodistas han aprendido las selecciones pertinentes que les facultan para producir el material periodístico publicable.

La diferencia con Luhmann radica fundamentalmente en que los sistemas anteceden y posibilitan la coordinación de las comunicaciones, que no es lo que en *La construcción del acontecer* se entiende como la *exigencia organizacional* de la aplicación de los valores noticiosos (claridad, temporalidad, proximidad cultural), pues ésta remite a un plano de acciones reguladas, y no a una dimensión de lo constitutivo de la sociedad. No obstante, lo que encontramos en ambos es un marco de condiciones estructurales de los *mass media* que permiten la producción de los suplementos culturales: una autonomía que acompaña a la diferenciación, la cual mantiene determinados criterios de selección en la forma de observar el mundo y la sociedad (*lo-informable/lo-no-informable, la noticiabilidad, los valores noticiosos*), los cuales orientan la producción de los suplementos.

Aunque los medios de comunicación de masas son un ámbito de comunicación singular que observa desde criterios definidos (su código), es indudable el importante papel que tienen en una sociedad compleja: construyen la realidad del mundo y de la sociedad. Aquí Luhmann también es de gran trascendencia, ya que su propuesta del *constructivismo radical* orienta sobre las dinámicas que están implicadas en las decisiones que toman los *mass media* y que conducen a definir lo que se comunica. Aquello que los medios reconocen como realidad, es producto de sus operaciones, de las observaciones que efectúan a través del cristal que es su código particular. Así, aquello que denominan política, economía, arte, etcétera, no es sino una representación generada desde los parámetros con que construyen realidad los medios de comunicación.⁶⁵

⁶⁴ De León Vázquez, Salvador, *La construcción del acontecer. Análisis de las prácticas periodísticas*, México, Universidad Autónoma de Aguascalientes-UAG-CONEICC, 2003, p. 37.

⁶⁵ Luhmann, Niklas, *Op. cit.* Esto nos lleva al problema particular de la *autorreferencia* y la *heterorreferencia* tratados en el Capítulo 2.

Es importante señalar que los medios de comunicación de masas tienen su tiempo, y forman sus operaciones presuponiendo su continuación, pues cumplen, según Luhmann, con las características específicas de la diferenciación funcional: clausura operativa, reproducción autopoiética, autoorganización y determinación de sus estructuras, proyectando su continuación espacio-temporal como sistema. Esto es que mantiene un horizonte de expectativas de comunicación que se reproducirán masivamente,⁶⁶ así como un conjunto de operaciones sociales que no pueden ser vistas como los instrumentos de promoción de otros ámbitos (la política que usa a los *mass media*), sino que éstos son observados y comunicados (*construidos*) por los *mass media*.

Al ubicar a los suplementos culturales como productos de procesos particulares de los *mass media*, tendría que sintetizarse: 1) recurren a la distinción básica entre *lo-informable* y *lo-no-informable*, 2) son producidos masivamente, y 3) son dirigidos a receptores desconocidos (el público).⁶⁷ Y aunque muy diversas las consecuencias de estas comunicaciones, una de las más relevantes es que establecen condiciones para la construcción continua de la realidad, pues han generado <<una necesidad que asegura altos grados de comunicación>>.

Reconocer desde un primer momento que la producción del periodismo cultural está definitivamente vinculada a desarrollos históricos particulares, obliga a recurrir a otras evaluaciones sobre las características de los componentes que condicionan y posibilitan la elaboración de los suplementos culturales. Especialmente aquellos que den cuenta de las particularidades que orientan la construcción de un tipo de realidad (filtrada por criterios particulares), porque como indica Pierre Bourdieu “La construcción social de campos de producción autónomos va pareja a la construcción de principios

⁶⁶ En otro lado se dice: “Gran parte de los contextos receptivos y las interpretaciones generalizadas nos llegan hoy a través de los medios de comunicación [...], cuya importancia es esencial para Jaus, en la configuración y verificación del horizonte de expectativas que es necesario reconstruir”. Fernández, Ana, *La especialización periodística en el ámbito literario: vínculos epistemológicos desde la perspectiva de la estética de la recepción*, en Fernández del Moral, Javier (coord.), **Periodismo especializado**, España, Ariel, 2004, p. 224.

⁶⁷ Ver para las cuestiones de la *reproducción masiva* y del *receptor desconocido* Luhmann, Niklas, **Op. cit.**, *passim*. Son interesantes sus anotaciones sobre la recepción y la dificultad para determinar al receptor, así como su solución para la continuación del acto comunicativo con la procuración de un *público idóneo*.

específicos de percepción y de valoración del mundo natural y social.”⁶⁸ Los cuales, dando cabida a la importancia de los agentes en la reproducción del mundo social, habilitan a los intelectuales para producir determinados bienes simbólicos (como libros, pinturas, caricaturas, artículos, reportajes), todos ellos diferenciados y jerarquizados.

Para el periodismo cultural, la estructuración de sus principios de percepción – pilares de su autonomía en el campo– está relacionada con el papel de los escritores y otros intelectuales en la construcción estética de los objetos. El periodismo cultural sería, desde este punto de vista, un influyente espacio social de competencia por el monopolio de la legitimidad en la constitución estética de los objetos, así como de la definición *correcta* de los posicionamientos ante la política, la economía y la moral. Por medio del periodismo cultural los intelectuales se transforman –ampliando la expresión que Bourdieu aplica a los críticos– en <<productores de metadiscursos>>⁶⁹ por antonomasia, en *evaluadores* de las producciones artísticas del campo cultural.

Introducir al periodismo cultural en una lógica que dirige la observación a otras distinciones, ahora estéticas –que se añaden a la central de seleccionar entre *lo-informable* y *lo-no-informable*– nos proporciona algunos cuestionamientos al problema de la autonomía, especialmente en lo que se refiere a su relación con el arte. Su emergencia histórica vincula al periodismo cultural con las prácticas literarias y sus parámetros, que son los del estilo, la extensión, la puntualidad, los cortes, los temas propios, y que además, recuerda el papel central del editor y el proceso de *editing*.⁷⁰

Esto nos recuerda que “el periodismo cultural [puede ser visto] como discurso periodístico complejo que se articula no sólo con prácticas, saberes y convenciones históricamente determinadas, sino con cánones estéticos situados en el mismo contexto.”⁷¹ Es decir, el periodismo cultural tiene una historia de observaciones que lo vinculan a dos prácticas sociales: la del periodismo y la de las artes. Ambas prácticas son determinantes en la construcción de las representaciones que efectúan los intelectuales que participan de este campo.

⁶⁸ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2002, p. 201.

⁶⁹ **Ibid.**, p. 209.

⁷⁰ Rivera, Jorge B., **El periodismo cultural**, Argentina, Paidós, 1995.

⁷¹ Villa, María J., *Una aproximación teórica al periodismo cultural*, en **Revista Latina de Comunicación Social**, número 35, de noviembre de 2000, La Laguna, en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/argentina2000/09villa.htm>

Aunque predominantemente son criterios periodísticos y estéticos los que conducen la elaboración del periodismo cultural, no se pueden omitir las intervenciones de otras prácticas y parámetros en las confecciones de los bienes simbólicos. En el campo cultural, o en el campo periodístico, los intelectuales y sus juicios –como se mencionó en el primer capítulo– están sometidos a las tensiones de un campo subordinado en el espacio social a los capitales económico y político, que frecuentemente, bajo formas como los plebiscitos, los sondeos, las cifras de venta, las audiencias, otorgan a agentes de otros campos una influencia sobre los productos, al evaluarlos y ejercer una presión que responde a criterios ajenos a las condiciones específicas de evaluación y producción.⁷²

Si se recuerda que ésta es una tensión de intereses manifestada en los agentes, habrá de pensarse en la vulnerabilidad de las fronteras entre prácticas y representaciones, donde los productos científicos y artísticos, por ejemplo, son *traducidos* a los criterios del periodismo, y de esta manera presentados en la esfera pública. La amenaza que representan los parámetros extrínsecos se observa en la tendencia a mantener las pautas singulares de observación y producción. Desde el punto de vista de la ciencia o el arte, toda observación hecha desde el periodismo cultural sobre ellas puede ser una simplificación o una manipulación interesada. Mientras que en buena medida lo que se hace es someter a un tratamiento particular lo observado.⁷³ Para el periodismo cultural, esto significa *regular* una demanda que insiste en que se haga un tratamiento *ampliado* y *serio* de algún problema de la ciencia o el arte. Procura hacer la diferenciación de que hacer periodismo sobre otras dinámicas impone su propia lógica, ya que no se hace ciencia ni literatura, sino algo apegado a la producción periodística.

En esto juegan un papel determinante los valores autónomos de los *mass media* (el código particular en Luhmann). Los *valores noticiosos* “pueden ser conceptuados como valores profesionales y criterios de organización legitimados como práctica social

⁷² Bourdieu, Pierre, *La causa de la ciencia* (1995), en **Op. cit.**, 2005, p. 114.

⁷³ La *traducción* que efectúa el periodismo cultural de otras esferas sociales es observada por Anaya, Héctor, **Hacerse de palabras**, México, CONACULTA, 2002, p. 16, así: “si de lo que se trata es de hablar de [...] las artes, las letras, las ciencias, [...] se entiende que el hecho de informar, de hacer relatos documentados, es más un quehacer artístico-literario que científico.”

a partir de los cuales los periodistas definen la elaboración de las noticias.”⁷⁴ Estos valores, que forman parte de una dimensión estructural de los medios, permiten coordinar acciones que concluyan en la producción del periodismo cultural. Los agentes (los intelectuales) sincronizan sus acciones a la producción estructurada de los suplementos culturales –como una aceptación tácita de los valores que sustentan las condiciones de producción social del periodismo cultural. De no existir tales valores, no se podrían constituir las piezas (reportajes, crónicas, artículos, ensayos o caricaturas) que conforman el periodismo cultural y que se objetivan en revistas y suplementos. En resumen, forman parte de ese horizonte de expectativas para una comunicación continuada.⁷⁵

Se debe señalar que existen diferencias entre los principios de los *mass media* relacionados con la producción de noticias, y aquellos que conducen a la elaboración de los suplementos culturales. Mientras que las noticias están vinculadas a las nociones de notoriedad, objetividad, institucionalidad, actualidad y exclusividad; el periodismo cultural además de introducir un conjunto de criterios estéticos, mantiene otros preceptos tratándose de objetividad y actualidad, “patrones [que] establecen un modelo de cultura (‘superior’, ‘letrada’) y una ‘lectura’ particular de los textos de la cultura (producción cultural)” frente a los productos diarios del periodismo. Un ejemplo de la diferencia es el “abordaje de carácter académico” de los textos.⁷⁶

Uno de los procesos históricos más complejos e interesantes que contribuyeron a la consolidación de los diarios tal y como los conocemos hoy, fue el de la diferenciación interna de los *mass media*, que transformó a los medios en plataformas de discusión y difusión complejas con espacios de contenidos especializados. En el periodismo también se le conoce como *departamentización*, que es la consolidación de secciones fijas con delimitaciones temáticas. La diferenciación temática, que implica formas

⁷⁴ De León Vázquez, Salvador, **Op. cit.**, p. 35.

⁷⁵ “permiten reducir la incertidumbre acerca de lo que es noticia”. De León Vázquez, Salvador, **Op. cit.**, p. 36.

⁷⁶ Villa, María J., **Op. cit.**, en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/argentina2000/09villa.htm>. Fernández, Ana, *La especialización periodística en el ámbito literario...*, en Fernández del Moral, Javier (coord.), **Op. cit.**, p. 231, habla de un “horizonte de expectativas [...] literario (premisas de género, concepción de la belleza, criterios de valor de la obra, escritores y obras contemporáneas a las que sea objeto de estudio...), [...] que a su vez condiciona la creación y el consumo literario”.

diversificadas de procesar la información, no supone una organización definitiva, pues aun en este plano complejo de selección se presentan asimetrías e invasiones:

En la actualidad este fenómeno puede detectarse y observarse con relativa facilidad porque casi no hay un solo periódico diario en el país que no incluya un suplemento o una sección cultural, por lo menos [como ejemplo de la diferenciación temática]. Sin embargo, en el pasado las firmas de los literatos se entremezclaban, dentro de los artículos y las notas informativas, con las de quienes 'cubrían la fuente' como reporteros [como ejemplo de invasiones y asimetrías]. El fenómeno se debía tanto a cuestiones económicas como a razones profesionales o gremiales.⁷⁷

El periodismo cultural –uno de estos departamentos que se objetiva en los suplementos– ratifica que los procesos de diferenciación interna son muy largos, y plantean en su desarrollo coincidencias y discrepancias con las posiciones generales de interpretación o definición de lo informable, en el sentido de que existe una tensión interna por mantener sus condiciones de existencia.

Dado lo anterior, la emergencia del periodismo cultural como un ámbito singular de valoración y análisis de los fenómenos culturales, sólo ha sido posible en condiciones de complejidad que no todos los diarios alcanzan, como lo confirman la mayoría de los diarios locales, los cuales no cuentan con una sección especializada. Algunos autores han señalado que la ausencia de periodismo cultural se debe a circunstancias de orden económico (los costos de la publicación), artístico (la pobreza de actividades) y político (las relaciones entre los dueños de los diarios y los intelectuales).⁷⁸

Al tiempo que concurren en el sostenimiento de las estructuras generales de reproducción de los *mass media*, los suplementos culturales operan conservando su singularidad dentro de los periódicos, demarcando sus características frente a otras secciones –algunas más antiguas, como las de política, economía y sociales. Ahora los grandes periódicos establecen divisiones internas que configuran *lo informable*, alejándose notablemente de la cotidianidad del periodismo de mediados del XIX y hasta

⁷⁷ Dallal, Alberto, **Periodismo y literatura**, México, UNAM, 1985, pp. 156-157.

⁷⁸ De León Vázquez, Salvador, **Op. cit.**; Esteinou Madrid, Javier, *El periodismo cultural en los tiempos de las grandes ciudades*, en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n10/esten.html>, otorga primacía a la urbanización; Villa, María J., **Op. cit.**, a la ausencia de un público más sectorizado.

mediados del siglo XX, que presentaba la información sin separaciones más complejas, cuestión observable también en los agentes, que además de periodistas eran literatos y políticos.

Cuando se dice que los periódicos son importantes medios de comunicación, porque transmiten y permiten conocer el mundo y la sociedad, la actualidad y los puntos de vista, de lo que se está hablando es de su papel como productores y reproductores de capital cultural. Lo que cae en el lado de *lo-informable* es el producto de un conjunto de decisiones socialmente logradas, y será objeto de reproducción masiva para ser dirigido hacia un público desconocido. Lo que distribuyen los *mass medias* son bienes simbólicos. Un suplemento cultural es un bien simbólico, capital cultural objetivado.⁷⁹

Los suplementos son desde esta perspectiva, medios de producción y reproducción de capital cultural. Objetivan las decisiones y las posiciones diversas que con respecto a la cultura se tienen, y se considera que son espacios de *libertad creadora* para muchos intelectuales. Pero no se puede acoger tal idea de *creación* plena, pues en tanto espacio de producción y reproducción, un suplemento cultural es un ámbito socialmente regulado, adherido a determinadas premisas históricamente constituidas. Es un espacio social que instituye condiciones sociales para la libertad, la innovación y el cambio.

Producir y reproducir capital cultural es representarse el mundo de cierta manera, es construir realidad apelando a parámetros sociales. No es reflejar la realidad, sino dotarla de sentido, lo que es una operación social que involucra niveles estructurales de la vida social y orígenes y trayectorias de los agentes implicados, como individualidades históricamente situadas: “La noticia [el suplemento] es un producto social, una reconstrucción de la realidad porque se reconoce que los mensajes no son el resultado de voluntades individuales, sino de procesos sociales en los que las organizaciones de medios tienen un lugar especial.”⁸⁰

⁷⁹ Ver Rivera, Jorge B., **Op. cit.**; y Villa, María J., **Op. cit.**

⁸⁰ De León Vázquez, Salvador, **Op. cit.**, p. 39.

Puede decirse de esta otra manera, los *mass media* contribuyen a la construcción de visiones del mundo al poner a circular formas simbólicas que reproducen observaciones particulares de la realidad a través del lenguaje periodístico. Los suplementos –aunque con fronteras específicas– efectúan esta misma operación, pero en un espectro más restringido de procesamiento de información, *administra* información preferentemente del lado de las artes. Mas, como se sugería al principio, tal producción de capital cultural impone selecciones y perspectivas en un campo de disputas entre actores cuyos intereses son la difusión y la obtención del monopolio de la representación de la cultura en el terreno del periodismo cultural. Es decir, la selección de lo que se produce y reproduce no es ajena a las luchas por el arte como luchas por un arte de vivir, de representarse el mundo:

no existe ninguna lucha relacionada con el arte que no tenga también por apuesta la imposición de un arte de vivir, es decir, la transmutación de una manera arbitraria de vivir en la manera legítima de existir que arroja a la arbitrariedad cualquier otra manera de vivir.⁸¹

Los agentes (principalmente intelectuales) que participan en la producción de los suplementos culturales toman partido por ciertos principios estéticos, ideológicos y morales dentro del espectro de la reproducción de los *mass media*. Tales criterios son formulados normativamente como *principios universales*, e inciden en las decisiones sobre lo publicable. En este sentido, artistas e intelectuales son inventores y profesionales de la <<estilización de la vida>>. Son los agentes dominantes en la determinación de las formas dominantes de apropiación simbólica de los objetos. Y esto está plasmado en el periodismo cultural de manera más frecuente que en las noticias diarias, dadas las posibilidades que abren las formas de los géneros periodísticos para exponer posiciones. A esto hay que sumar el potencial que revelan estas prácticas como elementos distintivos de grupos de intelectuales que procuran la consagración en la lucha por el monopolio de las formas de producción.⁸²

⁸¹ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2003, p. 54.

⁸² "Para los intelectuales, acreditados o aprendices, prácticas como la frecuentación del teatro, de las exposiciones o del cine artístico, [...] obedecen, de alguna manera, a la búsqueda del máximo de 'rentabilidad cultural' [...] que proporciona la apropiación simbólica de la obra. Ellos esperan el beneficio simbólico de su práctica de la obra en sí, de su singularidad y de las conversaciones que mantendrán con respecto a la misma (al salir, ante una taza de café, o en sus cursos, sus artículos o sus libros, y mediante el cual se esforzarán por apropiarse una parte de su valor distintivo." **Ibid.**, pp. 267-268. También Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2002, p. 26: el periodismo como industria de consagración.

Si se sigue esta vertiente que recupera ciertas dimensiones de poder y estrategia vinculadas a la reproducción de los medios de comunicación de masas, se podrán atender ciertos problemas relacionados con las disputas entre los intelectuales por la definición de los contenidos de los suplementos culturales. Porque así como los agentes atienden las limitaciones propias de la producción periodística, responden a posiciones diferentes y antagónicas que modelan las publicaciones, ya que ofrecen bases para la selección y el tratamiento de la información: proporcionan jerarquías y construyen lo publicable.

En esta dimensión las representaciones sobre qué debe ser la cultura, o sobre cómo se debe elaborar el periodismo cultural, son prioritarias, y van ligadas a los agentes y sus posiciones. Así, producir y distribuir bienes simbólicos encierra la promoción de una ideología o estética de grupo, y la acotación de un concepto de cultura como parámetro de actuación, del quehacer periodístico. Esto conlleva limitaciones para los agentes del campo periodístico, pues tendrán que responder en la producción a parámetros temáticos, a intereses comerciales, al universo de usuarios posibles y a los responsables del proyecto editorial. Todos componentes de la reproducción endogrupal al erigir límites de inclusión y exclusión de agentes y de procesos que definen el bien simbólico.⁸³

Pierre Bourdieu llama a mirar en la relación que existe entre la definición de los contenidos y el estilo de vida del intelectual. Si el estilo de vida es distintivo de determinadas condiciones de existencia, y éste entra en una disputa con otros estilos de vida, que a su vez se asumen como legítimos y antagónicos de otros, los contenidos del periodismo cultural serán producto y favorecerán la construcción de la identidad social (pública) del intelectual. Ha sido común en el periodismo cultural la difusión de estos estilos de vida; artículos, reportajes, crónicas y entrevistas son espacios que muestran directa o indirectamente las prácticas de los intelectuales. Enfermedades, creación, locura, drogas, alcohol, reconocimientos, obituarios, la bohemia..., forman parte del nexo entre el estilo de vida y los contenidos del periodismo cultural.⁸⁴

⁸³ Rivera, Jorge B., **Op. cit.**, pp.28 y 76.

⁸⁴ De esto existen múltiples ejemplos: Anaya, Héctor, **Op. cit.**, sobre la identidad pública *Escribir es de locos*; sobre drogas, alcohol y creación *La última y nos vamos*; sobre cómo escribir *Escritores de buenos principios*. Las

Como se verá más adelante, la definición de los contenidos está mediada por varios conjuntos de disputas, debates que se objetivan como clasificaciones de los grupos, las prácticas artísticas, los trabajos científicos y de las humanidades, etcétera, y en los cuales se asumen posiciones (unas muy conocidas son las que distinguen entre arte burgués, arte social y arte por el arte). Son categorías que indican tendencias dominantes y en disputa, con representaciones y prácticas que comparten un mismo espacio social (el mercado simbólico) y ámbitos de producción (como el periodismo cultural). Este es el espacio donde domina la polisemia, el uso de las palabras se vuelve multifacético, antagónico, como un producto de posiciones distintas, de relaciones y luchas que marcan históricamente los contenidos.

Adjudicar al periodismo cultural el carácter de *especializado* supone dos cosas, primero que éste se transforma en un mecanismo específico de observación de los productos del campo cultural; y segundo, que adquiere una posición en la estructura jerárquica de los bienes simbólicos. Las apropiaciones simbólicas de los suplementos culturales tienen un valor social que las coloca frente a otras en términos de desigualdad. La forma *letrada, académica, cultural, estética*, de otorgarle valor a ciertos objetos en las páginas semanales del diario, afecta el valor propio del grupo productor en el espacio social. Lo mismo que el apego (ortodoxia) o la distancia (herejía) con respecto a las formas legítimas y dominantes de configurar el valor de las obras en el suplemento cultural.⁸⁵ La selectividad de los intelectuales en la configuración del periodismo cultural está ligada a su posición como élite cultural, como agentes competentes en el dominio de las observaciones estetizadas de la realidad social dado su capital cultural dominante.

Pero en un campo de múltiples grupos con posturas antagónicas sobre diversos tópicos, hay que poner énfasis en las disputas y en las formas como los suplementos se transforman en espacios de "legitimación de los productos de ese campo [cultural]", es

entrevistas a Juan José Arreola, Juan Soriano, Ricardo Garibay, José Luis Cuevas y Serge Gruzinski, son buena muestra del desglose de habilidades, experiencias y reconocimientos vinculados a la vida intelectual.

⁸⁵ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2002, p. 308.

decir, que van marcando las diferencias entre los objetos legítimos, los legitimables y los indignos.⁸⁶ Decisiones que se dan en el marco de la búsqueda del monopolio de las definiciones *correctas* y de las censuras *pertinentes*.

Aunque con las respectivas reservas que ya se mencionaron en el capítulo 1, las categorías de *apocalípticos* e *integrados* ilustran cómo en función de las orientaciones de los agentes se delimitan los contenidos de los bienes culturales. Cuando los intelectuales *apocalípticos* ven en la cultura de masas y en los *mass media* una especie de *anticultura* de la cual es necesario disentir, están simultáneamente marcando aquello con lo que sí coinciden: tal vez una cultura aristocrática vinculada a las bellas artes, elitista, que debe ser difundida de manera dominante ante la amenaza de otras. Los intelectuales *integrados*, antagónicos a los *apocalípticos*, optimistas y defensores de la cultura de masas por sus efectos democratizadores, procuran la inclusión y la valoración de bienes culturales, por ejemplo, populares. Las orientaciones divergentes (producto de capitales diferentes y desiguales) posibilitan interpretaciones y definiciones diferentes sobre cuestiones particulares, como la masa, la cultura, la industria cultural, que conviven en una disputa por la jerarquización legítima y dominante.⁸⁷

No se debe desatender la relación que existe entre las definiciones de los contenidos de los bienes simbólicos (asociado a la defensa de ciertos parámetros estéticos e ideológicos) y las disputas por el monopolio de la jerarquización legítima de las formas de *ser* en el espacio social. Especialmente en un ámbito como el del periodismo cultural, cuya historia de disputas marca las formas actuales de hacer los suplementos culturales en tanto modos de conservar y conquistar la herencia de la producción de grupos anteriores.

En este punto, las cuestiones de la conservación o la conquista de la herencia de las formas de producir el periodismo cultural dirigen la mirada hacia las demandas o exigencias que los suplementos culturales imponen a los agentes. Es el asunto de

⁸⁶ Villa, María J., **Op. cit.**, en <http://www.ull.es/publicaciones/latina/argentina2000/09villa.htm>. Véase Bourdieu, Pierre, *Método científico y jerarquía social de los objetos* (1995), en **Op. cit.**, 2005, p. 148, sobre objetos legítimos, legitimables e indignos.

⁸⁷ Eco, Umberto, **Op. cit.**, pp. 28 y 36-37.

cómo se integran los agentes a la disputa reconociéndoseles socialmente su competencia en el periodismo cultural por la adquisición de una formación *profesional* que no se circunscribe a la enseñanza formal, sino al cumplimiento de las expectativas respectivas de una especialización práctica. Lo cual cabría en los conocimientos generales de que la competencia cultural es una adquisición práctica que trasciende lo escolar, y aunque en la vida cotidiana muchas veces se asume tal competencia como resultado de una *naturaleza*, debe afirmarse el verdadero peso que tienen el origen social y las trayectorias de vida en la posesión del capital cultural y de las disposiciones que posibilitan la participación en ámbitos sociales que demandan cualidades específicas para continuar su reproducción:

la competencia cultural (o lingüística) permanece definida por sus condiciones de adquisición que, *perpetuadas en el modo de utilización* —es decir, en una determinada relación con la cultura o con la lengua— funcionan como una especie de ‘marca de origen’ y, al solidarizarla con cierto mercado, *contribuyen también a definir el valor de sus productos en los diferentes mercados*.⁸⁸

De estas disposiciones requeridas, centrales son las que tiene que ver con una mirada estetizante y especializada, y las propias de la producción periodística. Dos ejemplos muy particulares que explicitan esta exigencia son el de Héctor Anaya y el de Jorge B. Rivera, trabajos en los que queda clara la relación entre condiciones de reproducción del periodismo cultural y competencia de los agentes, como disposiciones adquiridas (dominio de conocimientos especializados y capacidades prácticas). El primero dice:

Si entendemos por periodismo la *difusión* o incluso *divulgación* de los hechos, las ideas, el pensamiento, las costumbres presentes y pasadas, la creación, la reflexión y la crítica en todas sus manifestaciones, tendremos que necesariamente el periodismo se nutre de la cultura y *requiere de personas cultas y preparadas, escritores que dominen el oficio de la palabra, pero que además tengan una formación idónea en los campos de las ciencias sociales y económicas, la sociología, la antropología, la política, las ciencias y las artes*⁸⁹

Jorge B. Rivera sostiene:

⁸⁸ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2003, p. 63, (*subrayado mío*). Rivera, Jorge B., **Op. cit.**, remite a la vocación, al interés por desempeñarse en un ámbito comunicacional particular, a la academia y el mercado laboral.

⁸⁹ Anaya, Héctor, **Op. cit.**, p. 15 (*subrayado mío*).

El ejercicio profesional y eficiente en este campo particular, exige, desde luego un conjunto de atributos y conocimientos que parecen insoslayables. En primer término, la posesión de una cultura de carácter general suficientemente extensa y profunda, que permita identificar y correlacionar fenómenos, épocas, autores y obras significativas, tanto en el orden local como en el universal. En segundo lugar, una fuerte dosis de creatividad o, en su defecto, una capacidad para sistematizar y sintetizar procesos complejos en una apropiada fórmula comunicacional. En tercer término, un estilo formalmente correcto, fluido y atractivo, que demuestre en quien lo posee un apropiado dominio del idioma y de lo ensayístico-periodístico.⁹⁰

Adquirir las disposiciones que permiten incorporarse a la producción del periodismo cultural no forma parte de un proceso homogéneo, sino de condiciones sociales que generan una diversidad de cualidades manifiestas en el interés, *el llamado*, por participar (la vocación). La confluencia de esta diversidad cómplice adquiere su significación en la producción de los suplementos culturales –como modo de utilización de lo adquirido. Con una lectura que cruza la distinción entre *conciencia práctica* y *conciencia discursiva* en Giddens,⁹¹ Salvador de León se acerca al uso de las disposiciones adquiridas en la producción de noticias. *Lo noticiable*, dice, proviene de la competencia práctica, de “[a]prender a producir noticias [Requiere de] [e]sas habilidades [que] se obtienen gracias a un proceso de socialización en donde los periodistas aprenden a fabricar noticias mediante éxitos y derrotas que son juzgados por la organización noticiosa a la que pertenecen.”⁹² Donde, recurriendo a esa dimensión social histórica, aprenden qué es informable y qué no lo es, acudiendo además a las distinciones de corte estético o académico que el periodismo cultural demanda de sus agentes, consagrados o novicios.

Reflejo de estas exigencias es la autorización o la prohibición del *uso de la palabra* en el foro que son los suplementos culturales: cuando algún agente adquiere el reconocimiento simbólico necesario es que su competencia en el ámbito del periodismo cultural adquirió el valor necesario para integrarse a los procesos de producción de esta práctica. El caso contrario es la exclusión y la marginación. Como se observó, tal

⁹⁰ Rivera, Jorge B., **Op. cit.**, p. 102. Navarro Rodríguez, Fidela, *La cultura y su periodismo. Un planteamiento antropológico, un acercamiento al método etnográfico y una perspectiva profesional para reflexionar acerca de la cultura y los periódicos en México*, en **Sala de prensa**, México, en la siguiente dirección electrónica (URL): <http://www.saladeprensa.org/art529.htm>, le otorga un peso significativo a la vocación, pero esto abriría el debate hacia el terreno de las determinaciones sociales en lo que aparentemente es una decisión intrínsecamente individual, como en Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2003.

⁹¹ Ver Giddens, Anthony, **La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración**, Argentina, Amorrortu, 2003.

⁹² De León Vázquez, Salvador, **Op. cit.**, p. 95.

posibilidad ha sido condicionada por las posiciones en el espacio social, por historias que anteceden a los agentes y que los marcan en sus disposiciones y en los usos que de ellas hagan.

Poseer competencia, y que ésta sea reconocida, también potencia el acceso a grupos o la conformación de nuevos. La unión o la separación entre agentes estaría cruzada por la pertenencia a determinadas competencias, en la que jugaría un papel particular el *gusto*, en el sentido que Bourdieu lo presenta, entiéndase: una *expresión distintiva* “producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, [que] une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican.”⁹³

Un grupo de intelectuales que participe en la producción del periodismo cultural será producto de la posesión de las competencias exigidas por el campo, es decir, de ciertas disposiciones que son semejantes entre sus agentes (una de ellas, la disposición estética, parte del capital cultural dominante en los intelectuales, que les permite transformar un objeto de la vida diaria en objeto pertinente para el suplemento cultural). Los modos como invierten su capital en la producción los distingue ante otros agentes, no sólo los del campo, también aquellos que conviven en el espacio social, como los empresarios, los religiosos, los obreros, pues con ese capital se apropian de manera distintiva de los objetos, y esto actúa sobre los contenidos de los bienes culturales como clasificaciones.

Entre disposiciones semejantes los agentes encuentran a sus pares, se reconocen y contribuyen a la valorización de ciertos bienes simbólicos, proceso en el que interviene la producción de los suplementos culturales, que a su vez son valorados, clasificados y jerarquizados por sus formas de observar el mundo cultural. Así,

⁹³ Bourdieu, Pierre, **Op, cit.**, 2003, p. 53.

mediados por la dinámica de la producción periodística, por las demandas de la elaboración del periodismo cultural y por las competencias entre agentes que se disputan visiones del mundo, los suplementos culturales componen un apartado del universo de bienes simbólicos que circulan dirigidos a un público *desconocido* del que se tienen ciertas expectativas sobre sus conocimientos, prácticas y gustos (el público de los suplementos culturales).⁹⁴

Los suplementos culturales al ser productos que objetivan formas de representarse el mundo circulan en un *mercado cultural*⁹⁵ –idea no muy distante del *mercado simbólico* de Pierre Bourdieu– en donde cada producto adquiere un valor diferente en relación a jerarquías de producción y consumo. Ahora, este valor no es uniforme, sino que existe en función de los criterios dominantes en la estructuración de las jerarquías del campo, criterios que como se ha visto están bajo la presión de una disputa que produce y reproduce distancias entre los productores y los productos.

Mientras se crea en el valor de la cultura, y mientras ésta sea materia de una lucha por definir *qué es*, será en el mercado simbólico, en la aplicación desigual de los criterios de valoración, donde los bienes simbólicos adquirirán una posición en disputa con otros bienes. Este espacio común donde circulan libros, revistas, videos, suplementos culturales, prácticas artísticas como la danza, el teatro, etcétera, es el espacio social donde cada bien adquiere un valor social históricamente instituido, resultado de las evaluaciones relacionadas y en disputa de múltiples agentes e instituciones del mercado cultural. En una estructura histórica de relaciones sociales y representaciones es en la que los agentes intentan constantemente apuntalar el valor de obras e interpretaciones, porque en ello también se juegan privilegios añadidos a su posición y el mantenimiento de una identidad pública.

Cualquiera que sea el valor de un objeto en el mercado cultural, éste ha sido el producto de las formas de evaluación, y en ello participan los suplementos culturales, ya que exponen formas legítimas de apropiarse de otros objetos, como los libros, las obras

⁹⁴ Villa, María J., **Op. cit.**, en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/argentina2000/09villa.htm>

⁹⁵ Rivera, Jorge B., **Op. cit.**

de teatro, las fotografías, las exposiciones, los encuentros de intelectuales, etcétera. Ellos mismos son también apropiados por el público, quien los clasifica y jerarquiza según sus disposiciones. Y aquí se abre el panorama de los usos sociales de múltiples prácticas evaluadas desde el periodismo cultural, ya que los consumos a través de los suplementos “no son independientes de los intereses y de los gustos de quienes los aprehenden y no imponen la evidencia de un sentido universal y unánimemente aprobado [si bien en un momento dado lo pudieran intentar bajo la lógica de ambicionar hacer entrar la *cultura* en la *Cultura*]”.⁹⁶

Un tema que ha dominado parte de las discusiones en el periodismo cultural y que puede ejemplificar estas disputas por posicionarlo con respecto a otros productos del campo, es el de la distinción periodismo/literatura. Las consecuencias de analizar esta dicotomía han sido cientos de palabras en periódicos, libros, revistas, conferencias, en las que se han discutido los alcances de una y otra práctica, que regularmente tiene como trasfondo ubicar las prácticas en un mercado que aplica valoraciones diferentes que generan desigualdad.

Las discusiones sobre las fronteras entre el periodismo y la literatura han tenido un papel fundamental en el posicionamiento de ambas prácticas, pero con efectos más contundentes para el periodismo cultural, cuyas evaluaciones lo han llevado de la desvalorización al elogio. Y esto un tanto como efecto de los agentes que participan en su elaboración, agentes que juegan en el campo literario también; pero primordialmente como resultado del sometimiento de obras literarias a las evaluaciones del periodismo, y de la aplicación de criterios literarios en la evaluación de productos originalmente del periodismo. Como prácticas distintas, los agentes que participan en una y otra aplicarían los criterios pertinentes que resultan en inclusiones o exclusiones de obras. El rechazo supone que la obra no cubrió los criterios históricamente aceptados en una u otra práctica, y lo contrario con la aceptación; aunque en ambas se reconozcan los efectos de la posición de los grupos en la valoración. Las obras del periodismo cultural y de la literatura cruzan por filtros exigentes en lo que se refiere a estilo, extensión,

⁹⁶ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2003, p. 98.

puntuación, tema y originalidad.⁹⁷ Así es como una obra puede ser clasificada por sus “méritos literarios” o por sus “méritos periodísticos”. Se trata de la selección de materiales desde distintos códigos, que en las evaluaciones se vuelven pertinentes para el campo o no. Estos principios se encuentran en las problemáticas evaluaciones, y los resultados de su aplicación son muy diversos, como lo muestran las compilaciones de Héctor Anaya y René Avilés Fabila, obras que consignan los matices de las jerarquías del mercado simbólico.⁹⁸

Son los parámetros diversos que utilizan los agentes los que delimitan las formas de la jerarquía, por ejemplo, León Trotsky, Renato Leduc y Salvador Novo clasificaron al periodismo por debajo de la literatura. Con el *New Journalism*, <<periodismo con pretensiones estéticas>>, se creyó en la superación de la literatura por el periodismo. Se ha considerado a la literatura el mundo de la <<entera libertad>> creadora, y al periodismo el de las <<normas establecidas>>,⁹⁹ lo que desacredita el potencial de los géneros periodísticos y eleva a la literatura entre los bienes simbólicos. Ernest Hemingway calificó al periodismo de actividad secundaria y obstáculo del escritor. Alejo Carpentier, igual que Gabriel García Márquez, dijo que el periodismo era funcional al literato, aunque simplificaba los temas. Camilo José Cela abogaba por la igualdad entre periodismo y literatura, y concentraba la calidad en las capacidades de los periodistas y los literatos. Para Mario Vargas Llosa, sólo la literatura alcanza un gran status, los demás géneros, incluido el periodismo, son <<sus siervos>>. Él, como Antonio Gala y Renato Leduc, aunque establece la jerarquía, alcanza a matizar reconociendo que literatura y periodismo funcionan con lógicas y criterios distintos. Norman Mailer advierte sobre el periodismo: arte menor frente a la novela. Salvador Novo, normativamente invita a ennoblecer el trabajo periodístico, procurando su perdurabilidad (que sería utilizando géneros menos efímeros que los artículos, como la crónica y el ensayo). En la

⁹⁷ “tanto el literato como el periodista viven a la caza de grandes temas para sus obras, se alimentan de tragedias y problemas; de personajes y sucesos siniestros, poseen eso que Hemingway llamaba con toda claridad el ‘detector de mierda’ que permite dar con el asunto adecuado para sus materiales.” Avilés Fabila, René, **La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura**, México, Fontamara-UAM, 1999, p. 8.

⁹⁸ Ver diversos ensayos de Anaya, Héctor, **Op. cit.**, y Avilés Fabila, René, **Op. cit.**

⁹⁹ Avilés Fabila, René, **Op. cit.**, p. 9. Aunque el autor se equivoca si cree que el mundo de la literatura es el mundo de la volición absoluta, puesto que la inexistencia de reglas no existe, sino que la *libertad* está regida de una manera distinta. Los agentes del campo literario sancionan sus productos con los criterios o cánones históricamente existentes en el campo.

comparación entre literatura y periodismo, Manuel Buendía rescata las condiciones de la producción periodística y muestra la complejidad de la elaboración de los contenidos, sin subordinarla a la literatura. Tom Wolfe, representante del *New Journalism*, enaltece al periodismo y difama a la literatura, descubriendo la disputa entre dos prácticas y sus productos, circulantes en un mercado simbólico que se estructura también desde la producción.

Estas referencias nos muestran distintos momentos de una discusión en la que la emergencia y el desarrollo de diversos agentes (grupos) se encuentran con la búsqueda de la consagración de posiciones y puntos de vista que abordan las jerarquías en el mercado simbólico y las formas de producción de los bienes culturales. Tales controversias descubren los matices de la relación periodismo/literatura, que va acompañada de otras problemáticas, como la distinción realidad/ficción, la selección de temas, estilos, formas de estetización (presentes en el periodismo cultural) que se engloban en las condiciones diferenciadas de producción, tanto del periodismo cultural como de la literatura, condiciones que estructuran la singularidad de las observaciones y la desigualdad de las evaluaciones sobre los productos de cada ámbito. Asimismo, en este plano de diferencias y desigualdades, los suplementos culturales se disputan posiciones con las revistas culturales en el mercado simbólico. De esto informa la distinción *medios de información general/medios de difusión minoritaria*,¹⁰⁰ cuyo parámetro está centrado en el público (presupuesto) al que se dirige el producto cultural, elemento con el que también se guían los contenidos de los suplementos y que los sitúa frente a otros bienes simbólicos en posiciones que expresan jerarquías de consumidores (como modelos que interpretan *correcta* o *incorrectamente* las ofertas informativas).

Inevitablemente ubicar al periodismo cultural y a los suplementos culturales en el mercado simbólico precisa de ponderaciones claras, que recuperen sus características fundamentales (su reproducción masiva con criterios estéticos y periodísticos, dirigida a un público desconocido) como puntales de la explicación de sus posiciones frente a

¹⁰⁰ Fernández, Ana, *La especialización periodística en el ámbito literario...*, en Fernández del Moral, Javier (coord.), **Op. cit.**, pp. 227-229.

otros bienes simbólicos (como la literatura). A esto habría que agregar el importante papel que tienen los suplementos culturales como espacios donde los intelectuales, en el contexto de sus disputas, constituyen objetos como obras propias para ser evaluadas con una mirada estética.¹⁰¹

En esta línea se desarrollan las observaciones de María J. Villa, en cuyo trabajo se dan algunas señales para localizar al periodismo cultural en el mercado simbólico considerando como parámetros de evaluación las tensiones en que se produce y se consume:

El del suplemento cultural de la prensa es un territorio que se delimita por su designación y presentación, pero más complejo en su constitución discursiva. Se integra a la prensa diaria y por lo tanto a la posibilidad masiva de recepción pero a la vez se distancia, tanto en las condiciones de producción (saberes y prácticas especializadas) como en las de recepción.¹⁰²

Por los criterios con que se produce (con un conocimiento especializado), pero por las condiciones (presupuestas) en que se plantea su consumo (el de un gran público), el suplemento cultural estaría en una <<zona intermedia>> entre el *campo de producción restringida* –dirigido a públicos que exigen el cumplimiento de cierta especialización del lenguaje y los contenidos, y que buscan las “firmas de renombre”, los temas y los enfoques particulares del periodismo cultural–, y el *campo de producción a gran escala* –dirigido al público diverso y multiforme que consume el periódico y al que se invita a leer el periodismo cultural como un consumo más sofisticado.

Esta posición *intermedia* se le adjudica porque su producción no depende de los criterios del periodismo diario (diarismo), sino de agentes que coordinan la producción con las pautas de la especialización (estética y académica). Son los intelectuales, como *expertos colaboradores*, agentes reconocidos y autorizados en otras esferas de la vida social (la universidad, u otras instituciones artísticas, principalmente) para hablar con un conocimiento disciplinario, cualificado por sus pares, artistas o investigadores, por

¹⁰¹ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2003, pp. 282ss.

¹⁰² Villa, María J., **Op. cit.**, en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/argentina2000/09villa.htm>

ejemplo. Producen con criterios muy semejantes a los de sus espacios originales de consagración, pero considerando que sus principales destinatarios –dadas las dinámicas del periodismo contemporáneo– serán públicos diversos y poco especializados.

Por último, este espacio intermedio de circulación en el que se encuentran los suplementos culturales se debe a la influencia que ejercen los intereses comerciales en su producción y distribución. Mientras que sus contenidos pueden estar sujetos a los criterios del periodismo cultural, el diario en que se inserta participa de una lógica de competencia que busca la mayor rentabilidad, lo que significa que el valor simbólico (propio del *campo de producción restringida*) entra en competencia con el valor económico (propio del *campo de la gran producción*), generando un efecto de tensión que reorienta constantemente la producción de los suplementos culturales y sus posiciones en el mercado simbólico.¹⁰³

2.1.1. LA ALTA CULTURA Y LA ARISTOCRACIA LECTORA

“[L]a contemplación estética [...] la contemplación artística tiene que llevar aparejada [...] un *componente erudito apropiado para alimentar la ilusión de la iluminación inmediata*, que es uno de los elementos indispensables del placer puro.”¹⁰⁴ Y esto se concreta en los contenidos de los suplementos culturales, pues como se dijo anteriormente, un conjunto de criterios estéticos son condición de la producción y de la diferenciación del periodismo cultural ante otras formas del periodismo. Es a partir del mantenimiento de la autonomía de los criterios que los agentes son capaces de construir los productos pertinentes para el periodismo cultural, lo cual no es ajeno a la existencia de agentes con las disposiciones correspondientes que pueden coincidir con las dinámicas de una esfera de producción cultural que los trasciende en el tiempo.

¹⁰³ **Ibid.**

¹⁰⁴ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2003, p. 28. (*subrayado mío*).

De no existir las condiciones sociales que posibiliten esa forma de observación, el eje de la distinción que separa al periodismo cultural de otras prácticas no podría reproducirse. Esta mirada particular que postula la separación de la *forma* de la *función*, se ha establecido como la manera dominante de *estetizar* los objetos, capacidad que no todos los agentes poseen, y que les impide a muchos utilizarla como elemento distintivo, es decir, asumirse como poseedores de un *gusto puro* y no de un *gusto bárbaro*.

Este *gusto puro* que se configura como rechazo a la estética popular, separa o une socialmente a los agentes, y es una de las disposiciones características de los intelectuales, agentes privilegiados en la posesión de la contemplación estética favorablemente valorada en el periodismo cultural. Lo interesante es que lo que resulta de la adecuación entre disposiciones adquiridas –por un origen y una trayectoria social– y formas dominantes de estructuración del periodismo cultural –los criterios estéticos– es un potencial de uso distintivo de los espacios de producción cultural, y los suplementos han sido una muestra de las distancias sociales inscritas por la desigualdad en la posesión de las disposiciones y de las capacidades para adecuarse al manejo dominante de los criterios estéticos (el éxito cultural).

Un agente poseedor de las disposiciones para la contemplación estética tiene poder para constituir objetos cualquiera en obras de arte, y es lo que hacen los intelectuales cuando participan en el periodismo cultural, pues someten la diversidad de objetos a determinados cánones y relaciones que los reclasifican. Este poder de hecho supone los orígenes y las trayectorias de los intelectuales, el tiempo y las condiciones para adquirir tales capacidades y utilizarlas en el medio preciso, donde son valoradas por su adecuación. Sugerir que los objetos adquieren un nuevo valor por la forma de apropiación significa que entran en un

juego de alusiones eruditas y de analogías que remiten indefinidamente a otras analogías que, como las oposiciones cardinales de los sistemas míticos o rituales, nunca tienen necesidad de justificarse, haciendo explícito el fundamento de las relaciones que operan, teje alrededor de las obras una estrecha red de experiencias ficticias que mutuamente se afirman y refuerzan, red que *constituye* el encantamiento de la contemplación artística.¹⁰⁵

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 50.

Estas construcciones en forma de circuitos que conectan obras e interpretaciones distinguen y establecen modalidades de apropiación simbólica que en el periodismo cultural se *universalizan*. Los intelectuales juegan aquí este papel determinante en la difusión de estilos de consumo, en la adquisición de capital cultural y simbólico, que podrían ser reconvertidos en beneficios económicos, sociales o políticos.

La obra de Bourdieu, *La distinción*, señala que la adquisición de la mirada estética está vinculada a una serie de condiciones privilegiadas que permiten distanciarse de la *necesidad*, de la búsqueda de la satisfacción de las necesidades inmediatas de la existencia. Los intelectuales, en este sentido, se encuentran liberados de esta necesidad, lo que les permite concentrarse en las tareas propias de las prácticas artísticas, las tareas del *intelecto*.¹⁰⁶ Son la *aristocracia lectora* que construye la *alta cultura*, aplicando los criterios pertinentes de la contemplación estética. Ellos están liberados de la necesidad económica, lo que potencia la <<estilización de la vida>>. En esta ausencia de necesidad, en esta distancia ante el mundo, hay un enfoque de control del mundo, de libertad como dominio de las decisiones, de apropiación de los objetos de manera legítima.

La defensa de criterios de una *estética pura* en los procesos de producción del periodismo cultural, funda las relaciones de estos grupos con otras estéticas, con disposiciones incluso opuestas, con los matices de la selección y evaluación de los criterios estéticos que componen la continuación del periodismo cultural. Bourdieu contrapone a la *estética pura* la *estética popular*, como condensación de otras disposiciones y otras posiciones que hacen de contraparte a la fórmula dominante de contemplación estética. Algunas de sus características son: 1) demanda a la obra una *función*, en lugar de centrarse en la *forma* que remite a la finalidad sin fin del arte puro, moderno (a la red de conexiones que se justifican por sí mismas); 2) no separa el signifiante del significado, apoyando el juicio en la moral, lo sensible o lo informativo, buscándosele generalmente un *uso social* a las obras; 3) busca un placer de las

¹⁰⁶ **ibid.**, p. 51. Representación de la *libertad* que es usada para distinguirse como creadores, *libertad* que en ocasiones suprime el análisis de las condiciones de producción y de la existencia de los agentes.

sensaciones ligado al placer estético, sin hacer la separación del arte culto dominante; y 4) rechaza la investigación formal (la erudición) en torno a la obra; se quiere legibilidad, adecuación expresiva.¹⁰⁷

Conviene ahora acercarse a las características de la *contemplación estética*, mirada dominante que transforma los objetos del periodismo cultural y distingue a los intelectuales de otros agentes. Fundamentalmente, lo que hace la contemplación estética pura en el periodismo cultural es establecer los elementos que *deben* ser apreciados, y mostrar la manera de verlos. Como los intelectuales participan con la lógica de las pugnas por el monopolio de las representaciones, lo que *señalizan* –lo resaltado de los objetos con su mirada estetizante– intenta imponer una autoridad, clarificar y ordenar las obras en las taxonomías que acompañan sus puntos de vista. Los suplementos culturales nunca promoverán los criterios estéticos y los puntos de vista *universales* sobre otros temas, sino aquellos que grupos *particulares* defienden en contextos históricos específicos. Las preguntas al respecto son ¿qué piden los intelectuales y los suplementos culturales que se retenga de los objetos? ¿cómo los transforman en objetos valorables estéticamente, con qué parámetros? ¿a qué objetos excluyen de esta mirada? ¿qué es publicable y qué no? ¿qué miradas están en oposición a la transformación estética que suplementos e intelectuales específicos operan?

Lo que se señala es parte de las perspectivas que aspiran a dominar los espacios de definición de *lo cultural*, de *lo publicable*, de *lo valorable*. Es una clasificación que posibilita la selección de los contenidos y que distingue a los suplementos y a los agentes que en él participan en un campo de posiciones en disputa. Con ellos aseguran una singularidad como producto y como grupo que reclama “un *beneficio de legitimidad*, beneficio por excelencia, que consiste en el hecho de sentirse *justificados de existir* (como se existe), de *ser como es necesario (ser)*.”¹⁰⁸ Así,

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 38-40. Para Bourdieu la *estética popular* está ligada a un *ethos popular y pequeño-burgués*, mientras que la *estética pura* a un *ethos burgués*. La diferencia es resultado prioritariamente de condiciones de existencia desiguales.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 226.

las apropiaciones particulares de los objetos se convierten en capital cultural, en un instrumento de dominación que por su carácter distintivo, ocupa posiciones relevantes en el mercado simbólico.

Entonces, el tratamiento estético de los objetos acompaña las necesidades estructurales que coordinan y definen *lo publicable*. La selección no sólo atiende las especificaciones de lo periodístico, sino que integra las necesidades e intereses de agentes posicionados en el tiempo que comparten la creencia en el valor de la reproducción de la práctica del periodismo cultural. Interés que se manifiesta en la constante explicitación y sistematización de los puntos de vista, de las valoraciones, como afianzadoras de una identidad social pública. El suplemento cultural las exhibe.¹⁰⁹

¿En qué sentido la contemplación estética conforma una aristocracia de la *cultura*? Cuando coloca límites a la participación en la producción, exigiendo de los agentes disposiciones estéticas que no todos poseen, o que no se adquieren fácilmente, pues imponen altos grados de consagración para el acceso. También cuando los contenidos del producto cultural demandan del público ciertos parámetros para el consumo *adecuado*. Cuando se jerarquiza a los productores y consumidores, estableciendo marcas de distinción que excluyen dependiendo de las disposiciones poseídas, incluso al margen de las intenciones de discriminación.¹¹⁰

Una selección aristocratizante sería aquella que pone límites a las condiciones de producción y consumo con la intención de proteger un *numerus clausus*. Los productos que son objeto de este tratamiento juegan el papel de marcas distintivas, pues proporcionan privilegios simbólicos a sus productores y consumidores. Productos de una estética que pocos poseen, se refuerza la cualidad distintiva de los objetos artísticos: no todos entienden las discusiones en torno a ellos, pocos alcanzan a percibir con las mismas herramientas los objetos vueltos valores simbólicos. Sólo los

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 492. “Las propiedades más enclasantes y mejor enclasadas son aquellas que expresan, como ‘signos de distinción’ o ‘marcas de infamia’ la pertenencia a determinada clase, y en definición con el tiempo la identidad social.”

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 223. “la *relación de distinción* [entre los objetos estéticamente valorados] se *encuentra objetivamente inscrita en él* [ellos] y se vuelve a activar, se sepa o no, se quiera o no, en cada acto de consumo, mediante los instrumentos de apropiación económicos y culturales que la misma exige.”

predispuestos por su origen y trayectoria *comprenden*. Un producto aristocratizante plantea esta distancia desde el principio y la hace evidente, aun cuando su difusión sea masiva y accesible, los efectos de la distinción se ven en los posibles consumidores.

A los productores y consumidores de los suplementos culturales –como a los de pinturas, libros, fotografías, teatro, danza, etcétera– se les demanda una manera legítima de invertir capital cultural. Pero por las condiciones de desigualdad en que éste se aprehende, y a pesar de la masificación del producto, las relaciones distintivas se mantienen e incluso se acentúan, pues el hecho de que el suplemento se contenga en un medio masivo, no supone su consumo igualitario. Los productores –que también poseen diferentes y desiguales capitales– son sometidos a exclusiones semejantes que determinan su participación en la producción de los suplementos. Esto, finalmente es parte de

La lógica del funcionamiento de los campos de producción de bienes culturales y las estrategias de distinción que se encuentran en la base de su dinámica hacen que los productos de su funcionamiento, ya se trate de creaciones de moda o de novelas, estén dispuestos para funcionar *diferencialmente*, como instrumentos de distinción¹¹¹

Los poseedores de las formas dominantes y legítimas de contemplar los bienes simbólicos –como los intelectuales que participan en el periodismo cultural– erigen parámetros de inclusión y exclusión entre productores y consumidores, de los cuales no siempre son reflexivos, pues ignoran u omiten su función distintiva, y el beneficio que de ella resulta.

Un ejemplo de los defensores de esta alta cultura aristocratizante en términos ideológicos son los intelectuales que Umberto Eco definió como *apocalípticos*. Su postura central es la negativa a apoyar la masificación, pues simplifica la comprensión de los fenómenos artísticos. Es una posición clara en el mantenimiento de las distancias entre las prácticas de producción y consumo *cultas* y las *vulgares*. La cultura de masas ha sido denostada por estos intelectuales, porque supone el relajamiento de las exigencias de la producción cultural *culta*, y el periodismo cultural no ha estado

¹¹¹ *Ibid.*, p. 231.

excluido, de allí que se le contraponga con la literatura, y se le considere género menor cuando no se guía por la *estética pura*. Desde este *gusto culto*, se ha cuestionado como falso igualitarismo a las posiciones optimistas que postulan el uso de los medios de comunicación de masas, pues amenazan los modos *correctos* de apreciar el arte.¹¹²

2.1.2. PLURALISMO, ANHELOS DEMOCRÁTICOS Y DEFINICIÓN DE LA CULTURA

El desarrollo de una vertiente que considera *la cultura*, ya no recurriendo al elitismo de la *alta cultura*, sino partiendo de interpretaciones que intentan mostrar la pluralidad de grupos y manifestaciones que existen en el mundo, ha sido la contrapropuesta a la jeraquización dominante del mercado simbólico. Este enfoque que abre el espectro de objetos sometidos a la mirada estética (la que distingue y desiguala) y que medianamente relativiza las jerarquías de la producción y el consumo, ha sido relacionado con ciertas interpretaciones antropológicas que construyeron un concepto de cultura integrador y totalizante, como el de Edward Taylor, de 1871: "conjunto complejo que incluye conocimientos, creencias, arte, moral, ley, costumbres y otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad"¹¹³. Este concepto apuntaló una ideología por la *anulación* del orden escalonado de la alta cultura –como eliminación de la desigualdad– a fin de sólo edificar diferencias culturales que conviven.

La asimilación de este punto de vista en el periodismo cultural ha confrontado los formatos elitistas de producción y consumo, particularmente con la consigna de incluir de objetos y prácticas marginales, pues todo es susceptible de ser integrado a los contenidos, y no sólo las bellas artes. Asimismo, ha propugnado para que exista alguna relación funcional entre la producción de los bienes culturales y las necesidades políticas o ideológicas. Lo que se pide a los intelectuales y sus productos es una inclinación hacia el lado heterónimo del campo de producción, dejando que parámetros

¹¹² Eco, Umberto, **Op. cit.**, *passim*.

¹¹³ Citado en Navarro Rodríguez, Fidela, **Op. cit.**, en: <http://www.saladeprensa.org/art529.htm>, y en Rivera, Jorge B., **Op. cit.**

de la vida cotidiana, de la política, de la economía o la moral se integren a los bienes simbólicos, perdiendo dominio la aplicación más autónoma de los criterios de producción periodísticos y estéticos.

Esto se acompaña de una diferencia en el uso de las disposiciones adquiridas, y no precisamente de la ausencia de la contemplación estética y periodística. Aunque en su caso, habría que atenerse al estudio particular para saber si existe una falta de competencia estética en la forma dominante y una relación con el tipo de percepción (que realiza la función) y las preferencias en la selección de productos publicables.¹¹⁴ Como los productos culturales van singularizados por el uso de las disposiciones adquiridas, es importante saber cómo disposiciones semejantes entre agentes generan perspectivas diferentes y en disputa, lo que conlleva la introducción de otros parámetros en la producción y el consumo, tales como distanciarse de los criterios autónomos y elitistas del periodismo cultural para vincularlo con problemas extrínsecos; tal vez resistiéndose a la predilección por temáticas acumuladas de la alta cultura, o introduciendo manifestaciones de grupos excluidos por el resalte de las prácticas artísticas dominantes.

Se espera que el periodismo cultural aporte algo más comprometido con causas sociales, así como de los intelectuales se desea que den voz a los marginados y excluidos. Dice Mario Vargas Llosa que en “América Latina, ser un escritor significa primera, y a menudo únicamente, una responsabilidad social. Al mismo tiempo y a veces antes que una obra de arte, se espera del escritor una acción política.”¹¹⁵ Se forman expectativas de adhesión política, que hagan de la *concientización*, de la *actitud crítica*¹¹⁶, la bandera de sus producciones. Lo que irremediamente tiene consecuencias en la definición de los contenidos.

¹¹⁴ “Enfrentados a las obras de arte legítimas, los más desprovistos de competencia específica les aplican los esquemas del *ethos*, los mismos que estructuran su percepción ordinaria de la existencia ordinaria [...] De ello resulta una ‘reducción’ sistemática de las cosas artísticas a las cosas de la vida.” Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2003, pp. 40-41.

¹¹⁵ Vargas Llosa, Mario, *La utopía arcaica*, **Sábado**, núm. 220, citado en Anaya, Héctor, **Op. cit.**, p. 233.

¹¹⁶ Dallal, Alberto, **Op. cit.**, p. 109 (*¿Qué sucede con la crítica literaria en México?* Conferencia de 1972).

Por ejemplo, Javier Esteinou denuncia que el periodismo cultural <<se ha alejado de la realidad nacional>>, argumento con el que ataca la versión elitista de la producción de los suplementos, y en el que concentra una serie de demandas para cambiar el rumbo de los contenidos. Señala el autor la *necesidad* de ampliar los objetos a tematizar, y todos ellos están vinculados a una función social, son adecuados a los requerimientos inmediatos de una ideología política:

es central que el Estado Mexicano y los organismos civiles abandonen sus tradicionales desviaciones 'aristocráticas', 'folkloristas', 'elitistas' y 'culturalistas' que han practicado durante varias décadas a través del periodismo cultural y otras prácticas educativas [...] y la replantee ahora en un sentido amplio como la producción de una nueva Cultura Orgánica que responda a las principales problemáticas cotidianas que la sociedad mexicana tiene que resolver para sobrevivir [...] propiciar el desarrollo de las ciudades del país a través de la creación de mayores niveles de conciencia sobre nuestras trabas que nos impiden crecer como sociedad. Es decir, el examen y la difusión de los grandes problemas nacionales debe cruzar por el terreno del periodismo cultural.¹¹⁷

El motor de estas posturas heterónomas es la proposición de que los productos culturales pueden tener una función social, lo que incluye una lectura *positiva* del uso de los medios de comunicación de masas y una confrontación con la idea de que sólo algunos tienen las capacidades para la producción y el consumo del arte y de la cultura. No obstante estas observaciones optimistas al respecto de la pluralidad de consumos y los alcances de la reproducción masiva, no puede perderse de vista que el acceso a materiales del ámbito artístico y a las reflexiones de los intelectuales genera recepciones que responden a las estructuras de los consumidores, de quienes sería necesario efectuar un estudio para reconstruir los patrones de consumo dominantes del periodismo cultural.

Reconocer que el periodismo cultural es un producto de la cultura de masas por la manera masiva de su reproducción, y por los receptores masivos probables a los que llega, ha contribuido a ponderaciones positivas y negativas sobre las funciones que cumple y los caminos que debiera de tomar para con las masas. El potencial informativo, es decir, de representar el mundo de un manera, asegurado con la reproducción masiva del producto por una industria cultural en crecimiento, hace

¹¹⁷ Esteinou Madrid, Javier, **Op. cit.**, en: <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n10/esten.html>.

cuestionarse qué papel puede jugar en la manipulación o en la educación. Tales pensamientos se fundamentan y consolidan con ideales que trascienden lo informativo, se trata de *formar*, dicen. Lo cual impone otros dictados a la producción y a los contenidos. Queda en el aire de estas interpretaciones el estudio sobre los efectos múltiples de la recepción de lo emitido, pero ello no disuade de las pretensiones pedagógicas que se vinculan a un compromiso político con la masa, el pueblo.

Evaluar a los suplementos culturales desde estos confines del compromiso, nos muestra la imposición de parámetros extrínsecos a los del *arte por el arte*, o *la información por la información*. Estos, arte e información, adquieren sentido sólo si se sujetan al anhelo de transformar, y cuando no, la sentencia: “el sujeto de nuestra comunicación ha sido el manejo de las técnicas informativas y no la transformación de los seres humanos”¹¹⁸. Aquí se vuelve evidente el predominio de un proyecto de humanidad, de sociedad, de nación, de pueblo..., y a él *debe* contribuir la producción y aquellos que participen en ella.

Los *integrados* de Umberto Eco reaparecen como el prototipo de esta defensa del uso del periodismo cultural. Con su enfoque positivo de la cultura de masas, acentúan el potencial que tienen en la consolidación de una sociedad democrática, capaz de incluir la pluralidad de formas culturales, rompiendo con el monopolio de las artes dominantes sobre la definición de *lo popular* o *lo nativo*. En los *mass media* depositan las esperanzas de la igualdad de derechos, de la <<toma de conciencia>>, del acceso igualitario a la producción de lo que ha estado restringido a los especialistas por su alto valor simbólico (y económico), de la eliminación de la discriminación por el modo y las posibilidades del consumo.¹¹⁹

El ímpetu de la propuesta, que coloca a los suplementos culturales en un papel de atención a estas demandas, puede ocultar que las condiciones de la reproducción del periodismo cultural exigen un alto grado de competencia a sus agentes, transformándolos en una élite especializada en el dominio de la configuración de bienes

¹¹⁸ **Ibid.**

¹¹⁹ Eco, Umberto, **Op. cit.**, p. 65.

simbólicos, restringiendo así el acceso a la producción y al consumo *correctos*. También puede disminuir la atención de cuán implicados están los intereses comerciales, políticos y morales en la producción y el consumo del periodismo cultural, eliminando del espectro de observación cómo participan agentes cuyos principios de acción son los del beneficio económico, la difusión de una moral religiosa, o de una ideología política.

Al defender el uso del periodismo cultural para el reconocimiento de bienes culturales que han sido excluidos por las formas dominantes de construir los objetos artísticos (publicables), o para *forjar* una democracia o los derechos de los ciudadanos, este enfoque muestra que la lucha por el cambio de los criterios de evaluación que sitúan a los objetos en el mercado simbólico, está mediado por condiciones de desigualdad a las cuales se oponen, ya sea en defensa de una ideología de igualación del valor de los productos culturales, ya sea para obtener beneficios (simbólicos, económicos o políticos) de las nuevas jerarquías.

2.1.3. LÓGICA DE LA PRODUCCIÓN DEL PERIODISMO CULTURAL

Al apuntar este estudio hacia la lógica de la producción del periodismo cultural, se propone observar diversos procesos y relaciones fundamentales comprendidas en el plano organizacional de la elaboración de los suplementos culturales. Los elementos que aquí se contemplan son parte del proceso que concluye en el objeto específico que entra al mercado simbólico. El conjunto de relaciones estructuradas que posibilitan la reproducción masiva de los suplementos culturales, son la condensación de las definiciones entre aquellas dinámicas que con sus tiempos y espacios propios, autónomos, demarcan la producción periodística de otras esferas. También son la concreción de las participaciones de los intelectuales, cuyas orientaciones estéticas adquieren la forma de *lo publicable*, con lo que por fin toman posiciones públicamente sobre tópicos diversos, principalmente del ámbito artístico (literatura, danza, poesía, teatro, fotografía, pintura, etcétera)

Primero está el hecho de que todo suplemento cultural se transforma en un bien que circula masivamente porque está incluido en un periódico que se produce en grandes tirajes. Esta relación plantea una dinámica inicial: las definiciones que constituyen el suplemento son afectadas por decisiones jerárquicamente superiores de producción del diario, como disposiciones de espacio para publicidad, línea editorial o presiones de tipo político o comercial. El diario a cuyo cuerpo se integra un suplemento cultural juega en una dimensión de comercio simbólico donde la antigüedad, la historia de su calidad, el tipo de escritores colaboradores y los reconocimientos, en suma, el prestigio¹²⁰, tienen un papel central del cual *debe* participar el suplemento, ya que conforman el capital simbólico con que se les valorará en el mercado correspondiente.

Aunque exista un cuidado de la relación entre suplemento y diario, ésta no es equitativa, porque de hecho la existencia del diario es condición de la existencia del suplemento. Pero tampoco se debe entender como una subordinación irrestricta, ya que la demanda de autonomía del periodismo cultural abre un horizonte de interpretaciones que hacen posible que el suplemento “no guarde simetría y estricta coincidencia con las posiciones sustentadas por el diario en materia política, económica o social.”¹²¹

Como se veía al inicio de este capítulo, una de las características centrales de los *mass media* es que se reproducen masivamente gracias al despliegue tecnológico comenzado por la imprenta, prescindiendo de la interacción entre presentes para la continuidad de la comunicación. Este despliegue exhibido en los tirajes, en los circuitos de distribución y en las dimensiones de los diarios (por lo que contienen en cada ejemplar), constituye el pilar de una influencia masiva sobre las formas de representarse el mundo, de darle sentido al mundo: “los grandes medios parecen ser los más eficaces en los procesos de generación de tendencias destinados a amplios sectores de consumo o asimilados por ellos.”¹²²

¹²⁰ Bourdieu, Pierre, *Una revolución conservadora en la edición* (1999), en **Op. cit.**, 2005, p. 225.

¹²¹ Rivera, Jorge B., **Op. cit.**, p. 93.

¹²² **Ibid.**, p. 35.

Todo aquello que se comunica en los suplementos culturales responde a las condiciones sociales de su producción, a las condiciones de espacio y tiempo socialmente estructuradas, por eso, las revistas culturales o especializadas pueden llegar a ser su referente *opuesto* cuando les reclaman *superficialidad* o *simplificación* en el tratamiento de los temas. Al ser reproducidos masivamente, los suplementos tienen un efecto en las valoraciones de sus contenidos: Walter Benjamin muestra que aquel producto que era *único*, ahora es transformado en miles o millones predispuestos para el consumo masivo. Incluso el tiempo de su consumo es modificado, adquiriendo una doble cualidad: mientras la dinámica de producción hace envejecer al suplemento cada determinado tiempo, en el consumo el tiempo se prorroga indefinidamente (al menos mientras perduren las condiciones para que la base material de la información exista). Pero ese tiempo no es igual al de un libro, un video, una pintura, y la presión de un nuevo suplemento semanal o quincenal que se acerca extingue el *aura* que éste posee entre el público masivo que pudiera llegar a consumirlo.¹²³

El suplemento además *acerca* las obras a públicos masivos con un sesgo periodístico y estético, consolidando así ciertas representaciones del mundo, aquellas que han sido objeto del trabajo estilizante, académico y periodístico de los intelectuales. Es un *acercamiento* de los bienes simbólicos al gran público consecuencia del *distanciamiento* entre el productor y el consumidor por la lógica organizativa de los *mass media*. El sociólogo norteamericano Wright C. Mills hizo una lectura pesimista de estos fenómenos al resaltar el papel que las élites del poder tienen para darle un giro manipulador a los *media*, un pequeño ejemplo de su punto de vista es éste:

otros [políticos y empresarios] que poseen y operan los medios de comunicación masivos se sitúan entre nosotros y nuestro público potencial. [...] estamos perdiendo el control de los medios mismos de producción cultural. La situación del trabajo intelectual, así como de la distribución de sus productos, es cada vez más burocrática. Una porción cada vez mayor de la cultura se convierte en adjunta del mercado, de la ética burocrática o de ambos. [...] Estamos aislados del posible público y el público que queda es convertido en masa por los negociantes o comisarios que controlan los medios de comunicación. En sus manos, éstos son medios de comunicación con menos frecuencia que medios de distracción en masa.¹²⁴

¹²³ Benjamin, Walter, **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**, México, Itaca, 2003, p. 44. "La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido."

¹²⁴ Mills, Wright C., *La decadencia de la izquierda*, en **Op. cit.**, p. 171.

La crítica de Mills quiere poner a pensar en alternativas a las que han sido hasta ahora las condiciones dominantes de reproducción del periodismo, las mismas que Salvador De León señaló en su estudio¹²⁵: la empresa periodística es una organización burocrática, capitalista, con un sistema jerárquico de trabajo. Con su división del trabajo que hace efectiva la publicación de todas las secciones, suplementos y revistas que pueden conformar un diario, con su sistema jerárquico que posibilita la toma de decisiones en los procesos de elaboración y que acopla a los intelectuales a los criterios del periodismo.

En cuanto que la empresa periodística es una organización, lo primero que organiza es el tiempo y el espacio para su reproducción. Al determinarlos estipula los tiempos y los espacios con que los agentes cuentan para publicar. Los suplementos culturales disponen en esta gran administración de cierto número de páginas, en las cuales se pueden colocar cierta cantidad de caracteres e imágenes. Tienen establecidos tiempos de entrega a los que *deben* adaptarse los colaboradores para resultar competentes en el periodismo: un suplemento semanal, una columna diaria, un artículo mensual, etcétera. Los límites de la producción son los límites de las acciones de los agentes, pues son dinámicas de trabajo que imponen las condiciones de selección. Es la cuota de aportaciones escritas que hacen los intelectuales en un determinado tiempo, según los criterios que se han planteado para la elaboración del periodismo cultural.

Cuánto y cómo escriben los intelectuales será valorado antes de integrarse al suplemento cultural, aunque ellos ya han de haberse planteado cuánto y cómo escribirán. Es este acoplamiento que se logra con la interiorización de las disposiciones de competencia para un campo específico. Aquellos que colaboran en el periodismo cultural tendrán sus tácticas para solucionar la demanda que se les hace desde el diario, y se consignarán sus aportaciones y sus incumplimientos, así como las fluctuaciones de sus colaboraciones, de las cuales debe darse cuenta para lograr una comprensión precisa de los ritmos implicados en la elaboración de los suplementos: los

¹²⁵ De León Vázquez, Salvador, **Op. cit.**, *passim*.

del periódico (tiempos de entrega, distribución de los espacios, número de caracteres, cantidad de imágenes) y los de los intelectuales que participan (tiempos de investigación y de redacción), así como las adaptaciones y revisiones en los procesos de publicación.

Como lo señala Salvador De León, el periódico es un medio de comunicación masiva que genera relaciones rutinarias, <<estrategias de elaboración>>¹²⁶, que aseguran las expectativas de todos los involucrados. Las rutinas permiten a todos los actores mantener la seguridad sobre la producción de noticias, reportajes, artículos, ensayos, crónicas, fotografías, viñetas, y dibujos, y aunque bajo una presión desigualmente repartida (por las jerarquías), es en estas rutinas en las que los agentes (entre ellos los intelectuales) se coordinan con el ritmo de la producción. Es preciso advertir que la rutina no es una planeación o programación formal de objetivos y metas diarias, sino la confrontación cotidiana con las contingencias e inseguridades de la coordinación.

Una estructura organizacional como la que tienen los medios de comunicación no es una cosa sencilla ni menos importante, su existencia es definitoria en la construcción social de la realidad que difunden. Todos los actores introducen elementos en la delimitación de los contenidos, ya que las selecciones que hagan desde posiciones jerárquicamente localizadas, pero funcionalmente acopladas, marcarán el producto final. Lo más importante es que este producto que es el conducto por el que se filtran algunas representaciones de objetos está hecho de las selecciones que procesa la estructura organizativa:

las noticias son producto de las interacciones de los individuos en un tiempo y en un lugar determinados, con condiciones propias en instituciones de medios particulares [...] las noticias llevan implícitas todas estas interacciones que son fundamentales no sólo para producirlas, sino para entenderlas como discursos acerca del mundo social. Estas prácticas permiten la asimilación de estructuras de interpretación del entorno a través de un proceso de socialización mediante el cual, los periodistas aprenden lógicas institucionales para aproximarse a la realidad y narrar el acontecer.¹²⁷

¹²⁶ **Ibid.**, p. 72.

¹²⁷ **Ibid.**, p. 21.

Estos son los espacios del consenso, de la negociación y de las imposiciones, donde las disposiciones del intelectual y del periodista juegan para decidir qué se dice y qué se publica. Es una red de relaciones que custodia desde la recolección de información hasta la selección de *lo publicable*. En esta lógica en la que paralelamente contribuyen criterios estéticos y periodísticos, además de los intelectuales que participan produciendo el material necesario para los suplementos culturales, existen otros agentes medulares en la selección y jerarquización del material. Como se consigna en algunas obras¹²⁸, son los *editores (gatekeepers)* una importante autoridad en los medios impresos para la adjudicación de valor a las obras. Estos agentes especializados en seleccionar de entre el cúmulo de textos aquellos que tendrán la relevancia y podrán ser publicados, intervienen no sólo sobre el contenido, sino también en las posibilidades de consagración de los colaboradores. El editor tiene el poder de seleccionar *lo publicable*, de hacer públicos a los autores y sus obras: haciéndolos conocidos y reconocidos. Esto es posible por las funciones adjudicadas a esta posición en el campo, estructuralmente hablando. Al guiarse por la *línea editorial*, adquiere poderes, recursos, con los que orienta las decisiones de lo publicable.¹²⁹

La reproducción de los criterios dominantes para la selección es la función central de los editores. Son ellos los agentes que refinarán o purgarán los artículos, reportajes, crónicas, entrevistas, etcétera, en un trabajo muy riguroso que se ajusta normativamente a los parámetros de edición y formato que el diario posee. Sus decisiones se mueven en un juego de responsabilidades que depende de una línea vertical de autoridad, cuya función principal es la jerarquización de *lo publicable*. Con estas definiciones pretenden disminuir las implicaciones mercantiles, políticas y simbólicas negativas que conlleva una publicación masiva. Se trata de conservar el prestigio y la rentabilidad del bien cultural. Así, definen *lo más importante* y distribuyen el espacio de forma jerárquica para su presentación pública.

¹²⁸ Bourdieu, Pierre, *Una revolución conservadora en la edición* (1999), en **Op. cit.**, 2005; Chartier, Roger, **Cultura escrita, literatura e historia**, México, FCE, 2003; De León Vázquez, Salvador, **Op. cit.**, especialmente 44ss.

¹²⁹ Bourdieu, Pierre, *Una revolución conservadora en la edición* (1999), en **Op. cit.**, 2005, p. 223.

Un editor en el periodismo cultural, además de los intereses comerciales que atiende por ser parte de una empresa capitalista, debe apuntar al respeto de los criterios periodísticos y estéticos. Es esta una tensión estructural de intereses incluso contrapuestos (como el del interés estético y el del económico) en la que ha sido formada la posición del editor desde su emergencia, fluctuando el peso de cada interés en cada situación particular. El editor del periodismo mantiene una relación similar a la que juega en el editor de libros: “debe saber conciliar el arte y el dinero, el amor a la literatura y la búsqueda del beneficio, en estrategias que se sitúan de alguna manera entre los dos extremos –la sumisión realista o cínica a las consideraciones comerciales y la indiferencia heroica e insensata a las necesidades de la economía–.”¹³⁰ Si a éstas sumamos la competencia periodística resultará que la confluencia de criterios en que se mueve el editor supone un gran conocimiento de su medio de trabajo, y una consagración en el ámbito fundada en la experiencia y el conocimiento.

Entre los colaboradores, especialmente entre los intelectuales, existen posiciones privilegiadas. El *convenio de columna*¹³¹ es una ellas. El convenio asegura la reproducción del diario o del suplemento al inaugurar un espacio donde *lo publicable* es resultado del reconocimiento simbólico otorgado sólo a ciertos consagrados. El agente (el columnista) convierte el convenio en un mecanismo de utilización de su capital cultural, temporal y espacialmente regulado. Las garantías obtenidas por la consagración disminuyen la incertidumbre y las desventajas que pesan en la amenaza de no ser publicado. El convenio es la posibilidad de establecer una relación privilegiada ante otros colaboradores, más jóvenes, inexpertos, poco reconocidos en el ámbito, o menos eruditos. En esta particular relación, es necesario contemplar la influencia de otros factores, como las afinidades ideológicas, las amistades, la intimidad entre los agentes, las cuales comparten el espectro de la consolidación de un suplemento cultural.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 242-243.

¹³¹ Román Rivera, Alejandro, *La literatura erótica en los suplementos culturales sábado y La Jornada Semanal 1992-1994*, México, Tesis de Licenciatura-UNAM, 2001, p. 112.

Las estructuras organizativas del periodismo cultural no podrían comprenderse sin la emergencia y consolidación de grupos diversos (de intelectuales, en muchos casos). La correlación entre las afinidades de distintos agentes que conforman grupos y la participación en el periodismo cultural es una constante. Su *correspondencia* no es sólo un problema de voluntades unidas por propio deseo, sino de condiciones sociales posibilitadoras de la reunión y la organización que persiguen fines semejantes. En un mundo social cruzado por disputas en campos diferenciados, la presencia o la formación de grupos proporciona a los agentes “[un] instrumento de acumulación y de concentración del capital simbólico”¹³², que aprovecharán los agentes competentes para diferenciarse en un entorno de identidades sociales semejantes y antagónicas.

El grupo al intervenir en el mercado simbólico produciendo algún bien que entre a la disputa va asegurando una identidad que envejece socialmente en el tiempo, y que puede en ese lapso adquirir consagración u olvido. Ello dependerá de las disputas mismas, y de su competencia para hacer de sus productos culturales bienes valorados en el mercado, pues así se constituirá su identidad social y aquel *núcleo* unido, y los colaboradores serán entonces reconocidos en el espacio social. Los suplementos juegan este estratégico papel para los intelectuales, lo que no evade la manera como la lógica de producción de aquellos, estructura la participación de éstos, transformándose en “foco de atracción, de repulsión o, en todo caso, como *referencia* en las luchas de clasificación que se producen en todos los campos.”¹³³

Producir un suplemento cultural es una forma colectiva de consolidar el capital simbólico poseído y una identidad pública en el espacio social, con las ventajas y desventajas de las tomas de posición para los agentes involucrados. Tal unión, efecto de disposiciones semejantes (de orígenes y trayectorias confluyentes en posiciones parecidas), marca a los miembros con características clasificables en el espacio social. La prensa escrita es uno de esos productos clasificables con los cuales los intelectuales pueden consagrarse y legitimarse, consagrando y clasificando representaciones particulares del mundo. Si de ellas obtienen beneficios simbólicos y materiales, éstos

¹³² Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2002, p. 398.

¹³³ **Ibid.**, p. 405.

serán repartidos desigualmente –generalmente–. Como lo dice Pierre Bourdieu, <<un artículo crea una reputación y labra un porvenir>>, y como se anotó antes, coloca a los agentes en un espacio de constantes valoraciones sobre lo que dicen y hacen (literatura/periodismo, alta cultura/cultura popular, pluralismo/elitismo, etcétera).

Consagrados y novatos, agrupados por sus disposiciones, hacen un compromiso en el que refuerzan las posibilidades de adquirir e invertir eficazmente el capital colectivo. Ese compromiso puede ser producto de muchas circunstancias, como lo muestra la aparición del periodismo marginal o *underground*: afirmación social de un grupo muy ligada a condiciones políticas, sociales, económicas y simbólicas desfavorables, cuya existencia es también respuesta a “la censura, la represión política o el peso de las convenciones y prejuicios sociales, pero también como elección diferencial frente al mercado o al predominio de una estética ‘oficial’, o por simple pertenencia a minorías discriminadas o marginadas.”¹³⁴

Son los diversos grupos los que comprometen sus puntos de vista sobre el mundo en la producción de los suplementos culturales, y su participación en el periodismo cultural, en sus temas, con sus textos, se constituye sobre una base estructurada de relaciones sociales que cruzan las relaciones particulares de la producción periodística. Este conjunto de relaciones grupales son parte de la lógica de producción, hacen intervenir las perspectivas semejantes de agentes afines por orígenes y trayectorias, fundando la base ideológica que delinea al suplemento en el ámbito público.

¹³⁴ Rivera, Jorge B., **Op. cit.**, p. 100.

3. EL PERIODISMO CULTURAL Y LOS INTELLECTUALES EN LA ESFERA PÚBLICA: LA DEFINICIÓN DE LA CULTURA

3.1. DELIMITACIÓN DE LA CULTURA A TRAVÉS DEL PERIODISMO CULTURAL. DINÁMICAS DEL PERIODISMO CULTURAL FRENTE A LA POLÍTICA, LA ECONOMÍA Y LA MORAL

Como se ha mencionado en los capítulos anteriores, existe una constante determinación entre las condiciones estructurales de la producción y reproducción de los intelectuales y del periodismo cultural, y las intenciones contextuales de los agentes que se disputan en un espacio específico las posiciones del campo cultural. Asimismo, se indicó cómo las subsistencias de las relativas autonomías del intelectual y del periodismo cultural son logradas en una tensión frente a campos sociales como la política, la economía y la moral. *Definir la cultura* es resultado de dinámicas sociales que entrelazan procesos estructurales históricos complejos y a agentes diversos cuyos posicionamientos los alían o confrontan. *Definir la cultura* es primero reproducir y producir las funciones gnoseológica y política de los sistemas simbólicos en contextos de disputa entre actores sociales, intentando *delimitar* en los productos culturales las fronteras de las representaciones.¹³⁵

Al tiempo que ayudan a construir la realidad cultural ordenando el mundo, haciéndolo cognoscible desde diferentes categorías, los agentes están igualmente haciendo de la palabra una manifestación de la disputa por la clasificación del mundo. No se desestima la intención de dar sentido al mundo, pero ésta se ha acompañado del propósito continuo de imponer una determinada ordenación: es la violencia simbólica, y

¹³⁵ Bourdieu, Pierre, *Sobre el poder simbólico* (1977), en **Op. cit.**, 2005. Bourdieu considera los *sistemas simbólicos* como universos de producción de sentido, estructurados y estructurantes (*modus operandi* y *opus operatum*), donde participan las subjetividades llegando a consensos y las estructuras immanentes de la producción de sentido. Esta primera distinción, ligada al debate sujeto/estructura, se complementa con una segunda distinción: la función política y la función gnoseológica de los sistemas simbólicos. La primera, que se alimenta de la tradición marxista, los observa en su dimensión de dominación, como legitimación de un orden material en el que se impone una clase dominante. La segunda, vinculada al funcionalismo durkheimiano, destaca su función integradora como medio de comunicación. Con esta síntesis Bourdieu reconoce el carácter fluctuante y paralelo del desarrollo de estas dos dimensiones que impactan en las interacciones, haciendo de la producción de los sistemas simbólicos condición de posibilidad tanto del sentido como de la violencia simbólica. Ver también Mills, Wright C., *El aparato cultural*, en **Op. cit.**, 1981, pp. 319-320, quien anotó en 1959 la misma doble función del conocimiento producido por el *aparato cultural*, aunque mostrándonos un contexto de su subordinación a la política (la autoridad).

se presenta paralelamente a otros tipos de disputa entre grupos con intereses particulares, aspecto que además confirma el carácter arbitrario de la integración de un cuerpo clasificatorio de la vida social, cultural, política o económica.

En esta dualidad interpretativa de la que Bourdieu se propone una síntesis, hay que destacar que los medios de comunicación de masas son un elemento importante en las sociedades contemporáneas. Luhmann, más centrado en el problema cognitivo, indica cómo los *mass media* tienen un papel preponderante <<manteniendo el fondo de realidad>>, pues producen los objetos que fundan la estabilidad de la sociedad con su masiva y diaria exposición del presente, <<logrando que se den a conocer los objetos>>, generando una <<representación de lo público>>, una <<autovaloración de la sociedad>>, lo suficientemente acelerada que se distingue temporalmente de las <<autovaloraciones>> que realizan la ciencia o el arte. Incluso el periodismo cultural vive bajo esta lógica, pero a un ritmo distinto del *diarismo*, las artes, la academia o la ciencia.¹³⁶

Los suplementos son importantes receptáculos de las representaciones que grupos específicos presentan a fin de hacer masivas sus formas de clasificación y posicionamiento ante la realidad artística, política, económica y moral. Son un espacio de memoria de lo que en determinadas épocas las élites culturales consideran *informable*. Esto nos lleva a pensar en el acotamiento del papel de los suplementos culturales en los sistemas simbólicos, considerando el grado de especialización (de diferenciación) de sus criterios de observación de la sociedad. La diferenciación de los criterios ha ido acompañada de fluctuaciones relacionadas con los intereses políticos y económicos, por eso las guerras, el presidencialismo, las dinámicas de las empresas informativas, las presiones partidistas y la situación de los intelectuales, acompañan la conformación de los medios dedicados al periodismo cultural. Por ejemplo, la relación entre la emergencia de grupos de intelectuales y la publicación de suplementos, revistas o gacetas, y las disputas, como la de la construcción de un nacionalismo antiacademista capaz de integrar un arte nacional (simbólica y objetivamente) en tiempos de *El Renacimiento* de Ignacio Manuel Altamirano.¹³⁷

¹³⁶ Luhmann, Niklas, **Op. cit.**, pp. 32-33 y 141-151.

¹³⁷ Batis, Huberto, **Por sus comas los conoceréis**, México, CONACULTA, 2001.

Hay entonces un juego particular de referencias entre los intelectuales, el periodismo cultural y los sistemas simbólicos de determinadas épocas (*espacio de los posibles* bourdieuano), participando los tres en la disputa simbólica de agentes en constante posicionamiento, aunque no se reduzcan los sistemas simbólicos a un problema de colocación estratégica de los agentes, sino que ésta forma parte de su lógica de reproducción, posibilitando la coexistencia de representaciones del mundo dominantes y dominadas.¹³⁸ El periodismo cultural participa en esta jerarquización de las representaciones y en la distribución de los beneficios. Allí los intelectuales y artistas comunican públicamente sus opiniones, reproducen su identidad y confrontan a otros agentes del campo en aras de una mejor posición.

Caben aquí, en esta querrela, todos los objetos, todos pueden ser tratados, pero nunca en una óptica uniforme, sino en condiciones de desigualdad en las que unos valen más que otros, porque ésta es una disposición del campo cultural y sus criterios de selección. Es la dimensión del poder la que atraviesa las evaluaciones de los intelectuales, no sólo la disposición a construir objetos que respondan a los criterios periodísticos o estéticos, sino a aquellos incrustados en las múltiples tradiciones en disputa del campo cultural. Entonces, en su papel de importantes reproductores y productores de sistemas simbólicos, los suplementos culturales van marcando pautas en la evaluación de bienes simbólicos seleccionados por una élite cultural, “sirven de guías por su material clasificado y especializado”¹³⁹, permitiéndole a los lectores considerar determinadas rutas para el conocimiento de la realidad.

Esa autonomía relativa de la que es poseedor el periodismo cultural, es la que nos permite plantearnos una construcción y una orientación particulares de los puntos de vista. En los suplementos, por ejemplo, las opiniones de los intelectuales contribuyen en la constitución del gusto y los consumos de un público intransparente a los medios. Críticos, reporteros, artistas y académicos elaboran definiciones particulares de objetos

¹³⁸ Brunner, José Joaquín y Ángel Flisfisch, **Op. cit.** Los autores señalan que los intelectuales tienen que efectuar comportamientos estratégicos para la expansión o conservación de *influencia* (poder) en el campo cultural, en situaciones de fuerza cambiantes. El juego se da en términos de valorizar las propias posiciones.

¹³⁹ Calixto Albarrán, Jairo, **Suplementos culturales en México y su evolución: El Búho de Excélsior, un caso específico**, México, UNAM, 1996 (Tesina de Licenciatura).

en condiciones estructurales que los elevan al rango de autoridades en la materia (la cultura), son los divulgadores legítimos del arte nacional, de vanguardia, democrático o revolucionario. Walter Benjamin insistió en el análisis extensivo de los productos industriales para entender cómo participan de “la reproducción masiva de actitudes y desempeños humanos.”¹⁴⁰

Con los intelectuales la opinión personal adquirió un peso importante en la individualización de la posición ideológica, y su defensa ha sido un criterio que acompaña la producción de bienes culturales. La consigna: la libertad de expresión y de prensa.¹⁴¹

Este primer avance sobre la influencia de los medios aún tiene diversos resquicios, que se tratarán con mayor detenimiento en el apartado sobre el público y los suplementos culturales, pues básica es la pregunta sobre la capacidad de influencia que tienen los *mass media* sobre agentes indeterminados, con orígenes y trayectorias de vida muy diversas. Y si nos adentramos aún más, se haría necesario tratar los procesos que intervienen en la modificación de las estructuras de la individualidad, estructuras que “funcionan más allá de la conciencia y del mismo discurso, luego fuera de las influencias del examen y del control voluntario: [y que existen] orientando prácticamente las prácticas [...] y [ofreciendo] los principios más fundamentales de la construcción y de la evaluación del mundo social.”¹⁴² ¿Cómo y en qué grado los suplementos culturales contribuyen a la configuración del gusto, de esquemas cognitivos y sensitivos sobre las prácticas culturales, políticas y morales? ¿Qué sucede con las opiniones de los intelectuales que son leídas por un público que les reconoce (o no) autoridad en materia de literatura, pintura, danza, teatro? ¿Cuáles son los cambios posibles en una comunicación que contrapone estilos de vida, construcciones sobre lo estéticamente pertinente y que suprime la interacción entre presentes?

¹⁴⁰ Benjamin, Walter, **Op. cit.**, 2003, p. 115.

¹⁴¹ Un brevísimo ejemplo en el que habla Juan García Ponce: “no debíamos hacer una *Revista* que reuniera antologías literarias, sino más bien nuestras propias opiniones sobre las actividades literarias, y sobre todo que mostrara nuestras propias opiniones; en este sentido la *Revista* va volviéndose cada vez más elitista, en el sentido de que queríamos publicarnos a nosotros mismos y queríamos publicar a los autores que nos gustaban.” Batis, Huberto, **Op. cit.**, 2001, p. 114.

¹⁴² Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2003, p. 477.

También puede añadirse, a propósito de la contraposición de estilos de vida, que estos límites a la *cultura* transmitidos masivamente son muy diversos, muchas veces antagónicos. Incluyen, excluyen y forman sistemas clasificatorios informes de la realidad, siempre sujetos a la crítica y su modificación, a la resistencia. Lo transmitido resulta del posicionamiento ante la herencia del campo, y en la recepción se toma postura ante lo dicho. Así, en la oferta periodística de finales del siglo XIX encontramos el “reporteo”, que empieza a consolidarse por aquellos años, en confrontación con los modelos dominantes anteriores del oficio periodístico. En la emergente autonomía relativa del campo, caben los redactores “graves, eruditos, sedentarios y polemistas”, y los reporteros “jóvenes, ágiles, maliciosos, dúctiles, comunicativos”¹⁴³, pero jerarquizados en función de sus posiciones, de las tensiones del campo con otros campos, de los parámetros dominantes en un espacio social determinado. Por ello vemos cambios en las posiciones, en la adjudicación de beneficios, y en las preferencias de consumo ligadas a la producción del periodismo cultural. En nuestros días han de agregarse no únicamente las tradiciones periodísticas y estilísticas, sino las nuevas bases tecnológicas de difusión del periodismo cultural que existen en el Internet (*blogs, podcasts, agregadores de noticias, bitácoras, directorios de enlaces, feeds RSS, foros, indexadores colectivos, mailing lists, red comunitaria, sitios personales, videocasts, wikis*) como espacios de distinción entre los productores y sus lectores.¹⁴⁴

En el periodismo mexicano hay quienes se han erigido en oasis promotores de la cordialidad entre intelectuales y en los lineamientos de producción del periodismo cultural. *Sábado de unomásuno*, bajo la dirección de Huberto Batis, representó la afrenta a la diversidad conflictiva, y en esta misma línea de unificación y compromisos se asume *El Búho* de René Avilés Fabila, que aunque han agrupado a una pluralidad de escritores, no han controlado la fluidez del conflicto en el medio cultural.¹⁴⁵ Medio donde la preservación de la identidad como distinción de otros grupos es realmente importante, y abarca cualquier nivel de construcción de los objetos periodísticos o

¹⁴³ Velasco Valdés, Miguel, **Historia del periodismo mexicano**, México, Manuel Porrúa, 1955, p. 121.

¹⁴⁴ Villarreal, Rogelio, **El periodismo cultural en tiempos de la globalifobia**, México, CONACULTA, 2006, pp. 50-51. También Fogel, Jean-François, *Veinte apuntes sobre el ciberLeviatán*, en **Letras Libres**, N° 103, México, Junio/2007, p. 21

¹⁴⁵ Batis, Huberto, **Op. cit.**, 2001, pp. 282 ss. Sobre Avilés Fabila en Calixto Albarrán, Jairo, **Op. cit.**, 1996.

artísticos. Un vasto ejemplo es el de la construcción y apropiación de lo nacional (del arte nacional), el cual ha mostrado grandes matices en la interpretación de la diversidad y la unidad desde los años treinta del siglo XX, y en la que han tenido un papel central los intelectuales.¹⁴⁶

Tras esta breve recapitulación que retoma muy diversos aspectos de la participación de los intelectuales en el periodismo cultural, y varios elementos de la tensión estructural en que se produce la autonomía relativa de los suplementos culturales, se puede tener en cuenta el entramado complejo de relaciones que marca cada situación particular de la producción cultural. Las relaciones intelectuales–periodismo cultural–intereses político/económico/morales–espacio público, confluyen finalmente en lo que Luhmann adjudica a los *mass media* en términos sistémicos: “Quizás el resultado más importante [...] es que los medios de masas construyen realidad, pero no realidad que obligue a consenso. Los *media* permiten, sin prueba consistente, la ilusión de una realidad accesible al conocimiento.”¹⁴⁷

3.1.1. LOS INTERESES POLÍTICOS, ECONÓMICOS Y MORALES EN EL PERIODISMO CULTURAL

La intervención de diferentes criterios en la producción del periodismo cultural afecta cualquiera de los trabajos publicados en un suplemento, posiciona cada opinión, cada punto de vista, en una relación particular con otros ámbitos de la vida social. Los principios periodísticos y estéticos implicados en las producciones intelectuales que se seleccionan para el periódico compiten y se coordinan con los políticos, económicos y morales enarbolados por diversas instituciones y agentes sociales. Esta relación *no obliga al consenso* porque está tensionada por las jerarquías de capitales del mundo social y por los intereses de los agentes vinculados a la producción de bienes culturales.

¹⁴⁶ Dos ejemplos: Héau, Catherine y Gilberto Giménez, *Versiones populares de la identidad nacional en México durante el siglo XX*, y Machuca, Jesús Antonio, *Reconfiguración del Estado-Nación y cambio en la conciencia patrimonial en México*, en Béjar, Raúl y Héctor Rosales (coord.), **La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas**, México, UNAM-CRIM, 2005.

¹⁴⁷ Luhmann, Niklas, **Op. cit.**, 2000, p. 132.

Percibir este ambiente de tensión o de criterios diversificados en los que se elabora un suplemento cultural, conduce a observar los agentes (también varios y diferentes) que los postulan; sin embargo éstos no pueden trascender las condiciones estructurales de la comunicación de los *mass media*, así es como la tensión se coordina con la función comunicativa que diariamente reproducen los medios de comunicación de masas. La función, que es el afianzamiento de los criterios autónomos de producción, es propensa a ser afectada por otros criterios, es lo que llamamos manipulación, corrupción o parcialidad de la prensa, pero que juega contextualmente con la necesidad imperiosa de comunicar algo sobre diversos ámbitos de la vida social. Se decía arriba que los *mass media* vuelven públicos muy diversos eventos sociales, hacen público lo que se hace en la política, la economía, la ciencia, etcétera, y lo clasifican en diversidad de apartados (política, mundo, estados, ciencia, cultura, economía, finanzas, capital, etcétera). Los suplementos culturales enfocan un ámbito de la vida social de manera prioritaria: el campo del arte, y lo *reducen* a sus criterios de observación.

Esta tarea de difusión, de colocación en un espacio público de los objetos responde a la función comunicativa estructurada por una historia de diferenciación, de lucha por la autonomía. No son los *mass media* ni sus sistemas clasificatorios (secciones o suplementos) medios de otras estructuras sociales, sino distribuciones que les permiten comunicar organizadamente lo que acontece, proceso que enlaza con la diferenciación interna, la profesionalización del periodismo y las disputas entre agentes por mantener tales diferencias. Las secciones de un diario nos hablan de intereses particulares, de relaciones específicas de agentes con agentes, de campos con campos. Sostiene Niklas Luhmann en *La realidad de los medios de masas*: “los medios de masas, en estos campos programáticos [noticias, reportajes, publicidad, entretenimiento], conservan y reproducen diferentes acoplamientos estructurales y, por ello, distintos tipos de interdependencias con diversos sistemas de funciones.”¹⁴⁸ Los temas permiten establecer enlaces, como Publicidad = Medios de masas–Economía, Entretenimiento = Medios de masas–Arte, Noticias = Medios de masas–

¹⁴⁸ Luhmann, Niklas, *Op. cit.*, 2000, p. 97-98.

Política/Deportes. La relación del periodismo cultural con otros campos conlleva la tensión entre la función y los intereses, utilizando como vía los géneros periodísticos: entrevista, crónica, nota informativa, ensayo, reseña.

Cualquier enlace entre la función de los *mass media* y los intereses de otros ámbitos de la vida social es transitado por un espacio de poder. Mientras los *mass media* efectúan diariamente su función, los otros ámbitos de la vida social ejercen una presión para que el tipo de comunicación que estos emitan sea acorde a sus criterios (aumento de la heteronomía). Instituciones de muy diversos ámbitos están constantemente reclamando atención a los medios de comunicación, pues producen información que consideran *debe* ser difundida. Este es el punto de la generación de tensión:

Las fuentes desean tener cobertura por parte de los medios porque aquello les ayuda a mantener su presencia en el espacio público y político, mientras que los reporteros acuden a ellas en búsqueda de la información que la organización periodística les exige como parte de su lógica normativa.¹⁴⁹

Resulta no del todo sorprendente que en un espacio social donde los capitales económico y político son estructuralmente dominantes, se tenga un predominio del papel ideológico y distintivo de la producción cultural. Este dominio de las lógicas de poder político y económico no es algo nuevo, pero sus características acentúan la tensión entre la autonomía y la heteronomía de la producción del periodismo cultural. El reclamo de los intelectuales mexicanos por la *independencia* del periodismo ha sido constante, pero también su participación en la heteronomía del mismo. Propietarios de los medios de masas, políticos y gobiernos, han sido el blanco de estas evaluaciones; aunque es claro que no es sólo un problema de nombres, sino de criterios dominantes en la toma de decisiones y en la ejecución de acciones que orienten el desarrollo del periodismo. Está de por medio el juego de interrelaciones entre criterios comerciales, políticos, morales, periodísticos y estéticos, que enarbolan los agentes al participar en ciertas dinámicas sociales. En *El periodismo mexicano. Ardua lucha por su integridad*, Francisco Torres da algunos ejemplos de cómo se han confrontado criterios

¹⁴⁹ De León Vázquez, Salvador, *Op. cit.*, 2003, p. 118.

económicos y políticos con aquellos que han intentado marcar el desarrollo autónomo del periodismo nacional. Uno de ellos lo constituye la presión de los modelos comerciales del periodismo estadounidense y su adaptación en el mexicano; son estas influencias con las que este autor explica la derrota de cualquier código deontológico en México, y la clasificación de la prensa mexicana como <<económicamente co-dependiente, políticamente pro-autoritaria y conservadora, y filosóficamente deshonesto y carente de valores>>. Huberto Batis expone sus opiniones al respecto desde la experiencia adquirida en la disputa por *Excélsior* en los setenta, cuando desde 1972 los integrantes de este diario vieron afectadas sus finanzas al retirarles los empresarios la compra de publicidad, haciéndoles depender del apoyo gubernamental.¹⁵⁰

Como esta situación constituye una condición de la disputa por el monopolio de la representación del mundo, en la que actores muy diversos postulan sus *verdades*, podemos interpretar que los embates gubernamentales, de grupos políticos, de empresarios, y de los mismo artistas, se producen cuando los diarios parecen convertirse en instrumentos de oposición a alguna otra posición, aunque esto pudiera ser producto del interés por promover un periodismo autónomo. Las libertades de expresión y de prensa son banderas políticas de occidente, y han generado oposiciones entre grupos, algunas confluentes con la demanda de autonomía de los diarios modernos, con la defensa de su diferenciación. Todas las publicaciones, además de cumplir con los requisitos económicos y los marcos jurídicos de su subsistencia, tienen que marcar sus posiciones con respecto a otras dimensiones de la política, la economía y moral de la sociedad. Conviene entonces acercarse a ciertos ejemplos de las complejas relaciones entre el periodismo –en particular el cultural–, la política, la economía y la moral.

No existe periodismo sin posición, sin ligazón con determinadas preferencias, sin productores agrupados por afinidades político-ideológicas. Aunque no hay relación necesaria entre tales posiciones y criterios y su predominio en la producción, el

¹⁵⁰ Torres A., Francisco Javier, **El periodismo mexicano. Ardua lucha por su integridad**, México, Ediciones Coyoacán, 1999, pp. 142-143. Batis, Huberto, **Op. cit.**, 2001, pp. 190, 237-240, 255 tiene una opinión parecida sobre la presión que ejercen otros campos sociales y que condicionan la producción periodística.

nacimiento del periodismo mexicano estuvo marcado por una intensa relación con las dinámicas de la política. Pensar en la estructuración de un vínculo heterónimo así es parte de la historia nacional, de las disputas en otros campos de poder y de la débil autonomía de los criterios periodísticos y estéticos de producción, así como de un campo intelectual cruzado constantemente por demandas externas.

Considerando que el periodismo es uno de los medios que comunica haciendo públicos infinidad de detalles de los otros ámbitos de lo social, para los grupos que participan predominantemente en las lógicas de la política es de suma importancia la divulgación controlada de la información, puesto que ésta adquiere un papel relevante en la constitución de sus identidades públicas (ahora en términos masivos), lo que es indiscutiblemente una porción de la disputa por el monopolio de la construcción simbólica de la realidad, en ámbitos de interpretación diferenciada estructuralmente:

A veces la obra de un artista es un acto intelectual, una intervención pública, incluso política, y a veces un acto puramente artístico, según se interprete, es transformado en una intervención intelectual, y otras veces un arte profundamente político es despolitizado.¹⁵¹

En el espacio social, donde un determinado texto es interpretado desde parámetros diferentes dado que todos los bienes culturales son evaluados por agentes que representan sus orígenes, sus trayectorias, sus clases, gustos y homologías, es difícil creer que no pueda jugar un papel político de disputa entre capitales por posiciones con beneficios económicos, políticos y simbólicos socialmente escasos. Los álgidos tiempos de disputa política de los siglos XIX y XX enmarcan las dinámicas de producción y reproducción del periodismo cultural y de los intelectuales; productos y productores no son ajenos a la preponderancia de los temas políticos, incluso los incentivan, rechazando y reconociendo grupos, idearios y acciones. Dice Miguel Velasco:

Lenguaje ampuloso, ergotismo y debate sistemático dieron carácter campanudo a la prensa, eminentemente doctrinaria, de los tercios segundo y último del siglo XIX. Las discusiones en que se hacía gala de cultura, enfáticas y sobrecargadas de retórica, ocupaban aún a los más connotados escritores. Todo era réplica y contrarréplica, y apenas si un noticierismo anémico hacía acto de presencia en unas cuantas líneas y, en ellas, el comentario predominaba.¹⁵²

¹⁵¹ Goldfarb, Jeffrey C., **Op. cit.**, 2000, p. 134.

¹⁵² Velasco Valdés, Miguel, **Op. cit.**, 1955, p. 59.

En un campo de relaciones sociales transversales y longitudinales mediadas por el poder, los antecedentes y la emergencia del periodismo cultural van acompañados de las disputas político–ideológicas, y se revelan como posicionamientos ideológicos derivados también de la tensión entre criterios, pero donde dominaban los políticos, de allí que se asuma en ocasiones que <<informar era ideologizar>>. Las fluctuaciones entre criterios son históricas, y tan antiguas como el proceso de diferenciación que permitió la existencia de los medios de comunicación; sin embargo, han sido más visibles las tensiones entre política y periodismo en contextos de disputa política, cuando el segundo es considerado un apéndice de la lucha. Durante la independencia los medios impresos adquirieron un papel central por sus implicaciones estratégico–ideológicas. Eran el espacio para la reflexión y la tergiversación, para la difusión de la *verdad* durante una época de dificultades políticas. En aquel cuarto del siglo XIX, de guerras por el control de un territorio, las imprentas fueron un medio de producción de propaganda y material político para los grupos en disputa, promover sus intereses, su visión del mundo, era una actividad forzosa que requería de la vigilancia de la representación de la *realidad*.¹⁵³

Durante el siglo XIX, la relación oscilante entre periodismo y política no obstruyó la aparición de diversas publicaciones dedicadas a otros temas, pero incluso aquellas que se dedicaron a la narrativa encontraron en sus productores –los intelectuales– diversos puntos de encuentro y debate con la política, y también, pero en varias escalas, fueron sometidas al rigor de la lucha. Hubo, por ejemplo, estricto control gubernamental de la prensa durante la guerra entre México y Estados Unidos¹⁵⁴, los diferentes grupos políticos expusieron sus planteamientos ideológicos en medios de limitada distribución, pero siempre giró su producción en torno a la actividad política que ellos realizaban. El resto de los temas era evaluado con estos criterios políticos o eran relegados a un interés secundario. Las intervenciones de los intelectuales estaban tensionadas por la toma de posición político–ideológica. Hablar de economía, educación, moral, religión o arte, conllevaba un impacto en un espacio público dominado por élites que deseaban monopolizar los parámetros de organización del

¹⁵³ Ver Velasco Valdés, Miguel, **Op. cit.**, 1955 y Díaz Alaniz, Martha Catalina, **La industria editorial mexicana frente a las nuevas tecnologías**, México, UNAM, 2001 (Tesis de Licenciatura en Bibliotecología).

¹⁵⁴ Velasco Valdés, Miguel, **Op. cit.**, 1955, pp. 68 y 79.

mundo social. Allí está el papel de los intelectuales agrupados en el periódico *El Renacimiento* de Ignacio Manuel Altamirano, cuya producción contribuía a construir una imagen de lo nacional, de lo disputable.¹⁵⁵

A finales del siglo XIX y principios del XX, los periódicos tienen papeles preponderantemente ideológicos, y cruzan continuamente la frontera con la política uniéndose al combate. Hay entonces una interesante relación entre los líderes militares-políticos y la producción periodística, la cual llega hasta tiempos de Porfirio Díaz. Entre dominantes y dominados hay medios de comunicación que divulgan sus proposiciones sobre economía, moral y arte, casi siempre a través del filtro de la organización política:

La prensa fue el medio a través del cual se forma la moderna opinión pública. Para ello necesitaba un discurso que estructurara la relación de los lectores con lo público: la ideología. La ideología y la prensa tienen una deuda mutua de creación y desarrollo, aunque ahora la prensa rompa ese maridaje y busque formas menos comprometidas, más 'informadas', más 'técnicas' de formación de opinión.¹⁵⁶

En el sentido de la referencia anterior, el siglo XX mexicano, con la revolución y la consolidación de una hegemonía sobre las ideas de Estado y nación, muestra cómo la política puede ser el eje dominante de la vida social marcando las pautas de la producción del periodismo con demandas ideológicas, pero también coadyuvando en la expansión tecnológica de los medios de comunicación masiva, como lo hizo el gobierno mexicano procurando el despegue económico y la unidad ideológica, la modernización del país y la construcción de una nueva estructura de relaciones sociales con privilegios para una emergente élite política, económica y cultural.¹⁵⁷ En este periodo se sentaron las bases del moderno periodismo mexicano, se forjaron endeblemente algunas de las condiciones presupuestas en términos tecnológicos y simbólicos para que el periodismo se reprodujera masivamente al replantearse sus procesos de producción y contenidos. *El Imparcial* era producto de este complejo de intereses, pero remató con la aparición de *El Universal* en 1916, siendo éste el primer diario de su tiempo con alta tecnología tipográfica y con nuevos horizontes conceptuales sobre la selección de contenidos.

¹⁵⁵ Batis, Huberto, **Op. cit.**, 2001, p. 59.

¹⁵⁶ Castañeda Sabido, Fernando, **Op. cit.**, 2004, p. 200.

¹⁵⁷ Torres A., Francisco Javier, **Op. cit.**, 1999, p. 55.

Del periodo posrevolucionario, cabe destacar sobre la relación entre periodismo (cultural) y política el tema de la construcción de la identidad nacional, como representación generada en el entramado de relaciones de los campos político, intelectual y periodístico. Aunque son evidentes las participaciones de otros ámbitos, como el educativo, son los intelectuales y el periodismo cultural los integrantes que ahora interesan, pues desde los años veinte y treinta intervienen en las definiciones públicas de *lo nacional*, ya sea desde posiciones dominantes o desde los márgenes de los discursos hegemónicos. En este debate se trataba de construir la imagen que definiera al país en su singularidad, se intentaba encontrar el sentido de la nación, y fue tarea preferente de los intelectuales localizar las unidades que explicaran esto. Como élite cultural se trasladaron de las representaciones cultas a las populares, y el producto intentaba sintetizar aquello que definiera al “pueblo”, a la “nación”, a la “patria”.¹⁵⁸ Ampliamente estudiadas han sido las obras de intelectuales como José Vasconcelos, y se ha insistido –casi en términos heroicos– en cómo esa gran avanzada cultural y educativa intentó orientar el sentido de la nación con una <<revolución cultural>>. El punto de partida, el ideal o el objetivo: la unidad nacional como unidad identitaria. Y ésta un reflejo de la Cultura.¹⁵⁹

Fueron los intelectuales de aquellos años acérrimos definidores de este problema, y lo hicieron en un contexto de fuertes cercanías entre la política y el campo intelectual. Se trataba de un tema sumamente importante, en él se jugaba la configuración de un nuevo orden simbólico, que en nada estaba exento de las disputas entre los grupos por imponer su visión del México nuevo. Allí estaba el germen de una nueva hegemonía en las representaciones del país que se coordinaba con los intereses de los grupos dominantes que comenzaban a consolidarse en las posiciones políticas y económicas de México. Es el tiempo en que predominan los ímpetus ideológicos y la fuerte influencia institucional del movimiento de los muralistas y escritores de la revolución, de quienes provinieron los criterios dominantes de la producción artística e

¹⁵⁸ Ver como ejemplos de esta construcción: Machuca, Jesús Antonio, *Reconfiguración del Estado-Nación y cambio en la conciencia patrimonial en México*, y Pérez Montfort, Ricardo, *El pueblo y la cultura. Del Porfiriato a la Revolución*, en Béjar, Raúl y Héctor Rosales (coord.), **Op. cit.**, 2005.

¹⁵⁹ Berman, Sabina, y Lucina Jiménez, **Democracia cultural. Una conversación a cuatro manos**, México, FCE, 2006, pp. 85-101.

intelectual, y que culminaron en el sistema clasificatorio que selecciona lo que es patrimonio cultural y lo que no, en tanto elemento simbólico monopolizado por los agentes dominantes de la política y la cultura nacional.¹⁶⁰

Se entiende en este momento que los medios de comunicación masiva tuvieron ese papel de transmisores ideológicos junto con el incipiente sistema educativo. Los diarios primero, y posteriormente con mayor contundencia el radio, el cine y la televisión, fueron determinantes agentes en estos debates: hacían público un intento de homogeneización mientras disparaban las posibilidades de heterogeneidad en lo relativo a *lo nacional*. La palabra de los intelectuales iba cargada de las definiciones, de los intereses, de las representaciones diversas y posibles de un campo cultural particular. ¿Hasta qué punto fueron determinantes en la configuración de identidades, o cómo participaron en la consolidación de nuevos estilos de vida como consumos y reproducción de dinámicas sociales? No es algo fácil de responder sin caer en un sinnúmero de clichés formados por la retórica nacionalista oficial, y finalmente la respuesta está ligada al problema de la recepción del lector. No obstante, es más fácil reconocer las intenciones planteadas públicamente por los intelectuales en el naciente periodismo cultural mexicano, donde existía una centralidad del tema de la identidad nacional:

En su primer editorial escrito en *México en la cultura*, el 6 de febrero de 1949, Fernando Benítez dice: 'Hasta hoy, la casi totalidad de nuestros suplementos eran simples desvanes donde iban a verterse los desechos de los diarios. *Novedades* ha superado esta deficiencia y abre una nueva perspectiva. Aspira, en primer término, a convertirse en un resonador de la cultura nacional [...] que en nuestros días conturbados, es un motivo de orgullo, y una lección de callado heroísmo.'¹⁶¹

En la presentación de *Diorama de la cultura de Excélsior* se decía: 'mostrar al gran público de México, en amplias líneas de conjunto, el estado actual de nuestra cultura, haciendo ver cómo nuestra actividad espiritual ha venido a matizar la cultura occidental, y a veces señalaremos cuál ha sido nuestro aporte al progreso del conocimiento del arte. Pero lo que más nos preocupa es hacer que los mexicanos tomen conciencia de su propio ser para que descubran que virtualmente no son inferiores a ningún otro pueblo de la tierra y que podemos igualarlos y superarlos, si en ello ponemos nuestro empeño y situamos como primera virtud el trabajo, que habrá de ser acompañado por el orden y la constancia.'¹⁶²

¹⁶⁰ **Ibid.**, pp. 237-273. Sobre el patrimonio cultural Machuca, Jesús Antonio, *Reconfiguración del Estado-Nación y cambio en la conciencia patrimonial en México*, en Béjar, Raúl y Héctor Rosales (coord.), **Op. cit.**, 2005.

¹⁶¹ Calixto Albarrán, Jairo, **Op. cit.**, 1996, pp. 76-77.

¹⁶² **Ibid.**, pp. 157-158.

Al intentar definir *lo nacional* desde el periodismo cultural entraron los intelectuales a una disputa más amplia por la representación de la nación. Este proceso no anula una de las distinciones más controvertidas de la vida intelectual: la separación entre la representación producida por una élite cultural, poseedora de un amplio capital cultural, y la que generan las “clases bajas” desde la cultura popular, sin el refinamiento y contundencia de un discurso hegemónico y legitimado por una estructura de relaciones sociales desigual. Incluso los suplementos culturales reproducían esta distancia al discutir cuestiones de pedagogía e ingeniería social. Allí subyacían algunas de las posturas criticadas y acusadas ahora de higienistas y anti-indigenistas. Pero debe subrayarse que también en estos espacios del periodismo cultural se abrieron discusiones sobre *lo popular*: construcciones de la élite que colocaron en la plaza pública representaciones del nacionalismo popular, de la localidad, de los dominados o excluidos. Es entonces que el legado patrimonial del periodismo cultural mexicano se consolida en un vaivén que integra jerarquizadamente las representaciones y selecciones de diferentes grupos que disputan históricamente la definición de la nación, aunque ésta desembocará “en una versión hegemónica de la nación y de la identidad nacional, que en México se expresa en el discurso político oficial, en los medios de comunicación masiva y en los libros de textos escolares.”¹⁶³

La <<comunidad imaginada>>, de Héau y Giménez, que presentan los suplementos culturales al definir *la cultura de la nación* interviene en el fortalecimiento de la constitución de una realidad unitaria haciendo a un lado la diversidad existente. No obstante, pretender el monopolio de la representación del mundo es posible sólo en un campo de diferencias, en el que es posible la crítica de la representación dominante como crítica a esencias y trascendentalismos, como ha acontecido en México con los debates contemporáneos sobre identidades y diversidad cultural, y con los efectos de la crisis de las ideologías y el impulso de la democracia como inclusión simétrica de grupos en las esferas de la política y la economía.

¹⁶³ Héau, Catherine y Gilberto Giménez, *Versiones populares de la identidad nacional en México durante el siglo XX*, p. 83, también Pérez Montfort, Ricardo, *El pueblo y la cultura. Del Porfiriato a la Revolución*, en Béjar, Raúl y Héctor Rosales (coord.), **Op. cit.**, 2005, p. 60.

No es que el problema de la identidad nacional fuera un tema introducido estrictamente por las dinámicas de la política en el campo cultural como búsqueda de justificación, y que éste dejara de ser un tema legítimo para su discusión entre los intelectuales a través de los medios de comunicación. La cuestión es que la representación de la nación tenía (y tiene) un papel central como ideología de Estado, y su tematización era de interés para los agentes de la política.

Es indudable que las dinámicas de la política contribuyen a crear las condiciones de existencia de un campo relativamente autónomo como el de la cultura, pues las relaciones que en ella hay afectan los marcos objetivos y subjetivos que se presuponen para la reproducción del periodismo cultural y del intelectual. En un país como México en el que el desarrollo institucional de las prácticas artísticas ha dependido del subsidio gubernamental, las mediaciones de la política en el arte y el periodismo han sido fuertemente asimiladas y evaluadas.

Evaluaciones que se preguntan sobre la efectividad de la inversión estatal en la cultura o sobre las consecuencias (positivas o negativas) de esa intervención, están captando las fluctuaciones de una relación tensionada entre la búsqueda de grados de autonomía y la existencia de una heteronomía histórica. Los márgenes de esas discusiones sobre la intervención, sobre las condiciones de la relación, están en las posiciones de los agentes históricamente situados, quienes procuran la subsistencia del campo dirigiendo sus acciones según los criterios dominantes de sus decisiones. Uno de los focos de esta relación política–cultura es la de las políticas culturales – instrumentos del gobierno que posibilitan parte de la reproducción de las prácticas artísticas– que a través de cierta infraestructura e incentivos permite que productores (artistas e intelectuales) y público existan; es referirse a becas, escuelas, museos, teatros, y a todos los aspectos de la llamada *Cultura subsidiada*, es decir, a esa estructura gubernamental de apoyo a las artes que incluye al INAH, al INBA, y en últimos tiempos, el CONACULTA.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Preguntas y evaluaciones recurrentes sobre estos temas en Berman, Sabina, y Lucina Jiménez, **Op. cit.**, 2006, *passim*. Un ejemplo de posicionamiento posible en contextos de fluctuaciones es cuando dicen: <<hay que asegurar la intervención del Estado en la promoción de las artes, pero manteniendo la distancia para evitar censura>>.

Como se ha visto no hay tersas relaciones entre la política y la cultura, y los subsidios van acompañados de restricciones legales y de intervenciones entre agentes que responden a criterios de decisión y acción diferentes –siempre evaluables como deformaciones, abusos, corruptelas, imposiciones y censuras– y a jerarquías de gusto que intentan imponerse y condicionar las formas de producción. Tal es también el caso de las diferencias partidistas que han existido entre los intelectuales que integran un periódico, un suplemento cultural o alguna otra forma de publicación, y que en ocasiones marcan las pautas de la disputa, como cuando la crisis de *unomásuno* permitió el reconocimiento de varios grupos confrontados por la definición de los criterios de selección de *lo informable*. Dice Huberto Batis, uno de los involucrados en el conflicto:

Vino entonces el gran conflicto interno del *unomásuno*. Cuando la aparición del PSUM (coalición de las izquierdas), el periódico pareció convertirse en el vocero de ese partido. Se aprovechó un largo viaje de Manuel Becerra Acosta a Europa, y el subdirector Carlos Payán tomó virtualmente el mando, secundado por Carmen Lira, Miguel Ángel Granados Chapa, Héctor Aguilar Camín, Humberto Musacchio y otros. Después intentaron apoderarse de la administración. Le propusieron a Becerra Acosta conservarlo como *director fundador* y que le cediera a Payán la dirección. La maniobra no prosperó.¹⁶⁵

Un acercamiento de intelectuales partidarios de alguna fuerza política conlleva cambios en la selección y producción del material periodístico, se trata además de modificaciones en la distribución del espacio en las páginas, tanto por cuestiones de propaganda como por contenidos orientados a la lucha ideológica. En el entramado del compromiso político se vierten contenidos que entran en la tensión mencionada en el capítulo 1 sobre la disciplina, los objetivos de la participación política y la autonomía del oficio periodístico. La apreciación de Batis, de cómo el grupo de Carlos Payán Vélver pretendía <<‘vestir, uniformar política e ideológicamente al *unomásuno*’>> con la línea <<comunista>> del PSUM, ofrece un escenario de disputa en el que Manuel Becerra Acosta, acompañado de Luis Gutiérrez y del propio Batis, sostienen posiciones más autónomas contra el grupo que genera heteronomía en los parámetros de producción.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Batis, Huberto, *Op. cit.*, 2001, p. 330.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 338.

Aquel año de disputa en el *unomásuno* amplió la separación a otros actores, quienes tomaron posición ante una determinada situación que exigía poseer el monopolio de la definición del diario. Octavio Paz y su grupo marcaron distancia del suplemento *sábado*, al igual que José De la Colina, quienes centraron su trabajo en *El Universal*, *Novedades* y la revista *Vuelta*. Los llamados disidentes del *unomásuno* fundaron *La Jornada* y concentraron su atención en la revista *nexos*. Con esta separación, que llevaba en su origen la tensión entre criterios políticos y periodísticos, se rompió –en palabras de Batis– el proyecto incluyente y plural del suplemento cultural *sábado*, pues de los bandos implicados se dejaron de enviar materiales para la publicación. Otro interesante ejemplo es el de la relación que se estableció entre Manuel Becerra Acosta y la Corriente Democrática dirigida por Cuauhtémoc Cárdenas, Rodolfo González Guevara, Porfirio Muñoz Ledo, y que también coloca al centro los debates sobre *lo publicable* y la intervención de la política en el periodismo, caso en el que pareciera existir un halo de voluntarismo que deja decidir libremente sobre el apoyo a determinadas fuerzas políticas y la exclusión de otras.¹⁶⁷

No puede soslayarse en el estudio de las relaciones política–*mass media* un tema de gran resonancia pública: el de las formas de control gubernamental sobre el periodismo nacional. El tema ha sido expuesto constantemente por los mismos periodistas, y es una preocupación de muy diversas instituciones nacionales e internacionales, pues afecta las condiciones de reproducción de periodismo y la existencia de los intelectuales. Este fenómeno pertenece a las dinámicas de la política en la dimensión de control de las representaciones difundidas masivamente por una práctica que construye lo público y puede estructurar las percepciones del mundo en miles de individuos. Lo que implica la actuación del periodismo en la vida pública al develar imágenes de la política no es poca cosa para los agentes que estructuran su vida en torno a lógicas que pueden ser evaluadas en expresiones positivas o negativas (caso crítico, por ejemplo, el de los columnistas que cuestionan el ejercicio del poder, adjudicando responsabilidades).

¹⁶⁷ **Ibid.** Ver Martínez, Alegría, **Manuel Becerra Acosta. Periodismo y poder**, México, Plaza & Janés, 2001.

Lo que construyan como imagen pública es el foco del conflicto entre política y periodismo, y afecta toda la composición de un diario como censura o marginación, o como amenaza de éstas. Las discrepancias que determinados grupos políticos consideren existentes con alguna publicación resultan del conflicto en la definición de la identidad del grupo entre miles de probables lectores. La discrepancia puede manifestarse como control de la libertad de prensa y de expresión, y está ligado a coyunturas y a la importancia que el definido le otorgue a lo publicado, pero la política es altamente irritable con respecto a la difusión pública que generan los *mass media*. La censura en México tiene una larga historia rastreada y comentada por intelectuales y políticos, opiniones de las cuales se puede extraer un inventario de los mecanismos que permiten ese control de la prensa por grupos dominantes sometidos a lógicas de campos distintos (como el económico y el político). Se puede seguir la lista que presenta Francisco Torres: control de la distribución de materia prima (papel y tinta), bloqueo del acceso a la información, amenazas y sobornos a periodistas, fomento de una competencia injusta entre medios (subsidios, financiamientos, compra desigual de publicidad) o aplicación parcial de las reglas.¹⁶⁸

El periodismo mexicano, el cultural, estará sujeto a las tensiones de disputa de varios campos, y será susceptible hasta el punto de la dominación y el control explícitos, manifestados como animadversión al periodista y la búsqueda de su eliminación, o como corrupción, a fin de interferir en la producción periodística del sentido del mundo (como eliminando o tergiversando temas de la publicación: narcotráfico, pobreza, prostitución, corrupción, asesinato, u otros). Si se intenta controlar al periodismo se pondrá atención a las condiciones de reproducción material del diario, y en este rubro entra el control de las materias primas y los medios de su distribución. Ni la existencia ni la inexistencia de un monopolio anula las posibilidades de escasez o su distribución desigual de las materias primas, y en el caso de México, la *Productora e Importadora de Papel S.A. (PIPSA)*, constituyó un instrumento de presión política para los periódicos que enarbolaban a la oposición del régimen priísta desde 1935 hasta su privatización.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Torres A., Francisco Javier, **Op. cit.**, 1999.

¹⁶⁹ **Ibid.**, pp. 127-131.

Golpizas, atentados, amenazas, secuestros, han sido medios de control violento sobre los agentes del periodismo (intelectuales, reporteros, administrativos y directivos), aunque también lo han sido las <<comisiones>> (“embutes”, “chayotes”, “iguales”)¹⁷⁰ que permiten delimitar la corrupción del periodista. Todas las formas de control pretenden afectar las condiciones que permiten la reproducción del periodismo en su ruptura con las demandas políticas, económicas y morales, es decir, en el sentido de permitir la permanencia de su diferenciación con respecto a otras prácticas, y que con ello no permanezca como un apéndice de otras lógicas.

La otra dimensión tensionada es la de economía–periodismo cultural. Ésta se vuelve problemática si consideramos una condición institucional del periodismo: es posible sólo si existe un fundamento económico que posibilite su reproducción como estructura en el tiempo, histórica. En este sentido resulta relevante conocer cómo el periodismo contemporáneo ha generado una constancia no sólo en la demanda de información como comunicación cotidiana, sino también una necesidad de rentabilidad en tanto empresa capitalista inserta en la lógica de la ganancia.

En su calidad de empresa privada, la empresa periodística está ligada a los intereses de lucro y evalúa también su producción en términos de otorgamiento de servicios por los cuales ha de recibir una determinada remuneración. Recurriendo a lo expuesto en el capítulo 2 sobre la dinámica de producción del periodismo cultural y sus tensiones con otros campos, se necesita plantear cómo se manifiesta esta imbricación de criterios económicos, periodísticos y estéticos, pues el predominio circunstancial de unos u otros es observable en el producto, en el semanario cultural. Con esto se intenta alejarse de la lectura que reduce exclusivamente los ritmos y espacios de producción del periodismo cultural a los de las necesidades de la economía capitalista¹⁷¹, e integrar

¹⁷⁰ Términos que pertenecen al argot del periodismo y que se refieren a los pagos efectuados a manera de soborno con el fin de orientar lo publicado en beneficio intereses específicos. Se dice que los reporteros o periodistas reciben “chayotes”, “iguales” o “embutes” para favorecer a un político, un producto, una compañía, etcétera.

¹⁷¹ Particularmente Mark Fishman, citado en De León Vázquez, Salvador, **Op. cit.**, 2003, p. 31-33, quien dice que “la finalidad última de la empresa noticiosa no es informar sino vender”. Se dice “hay que sentar, como regla casi absoluta [...] que las empresas periodísticas son industrias a las que se hallan vinculados quienes invirtieron en ellas grandes capitales y necesitan acrecentarlos o por lo menos conservarlos, hasta donde sea posible, a salvo de grandes riesgos” en Velasco Valdés, Miguel, **Op. cit.**, 1955, p. 229.

así las fluctuaciones del predominio de los criterios y sus efectos en la reproducción del diario o en la evaluación de los bienes culturales, incluyendo en la perspectiva el problema de la participación de un producto en dos mercados: el económico, donde es mercancía, y el simbólico, donde el suplemento es un bien cultural.

Si bien es cierto que los intelectuales y periodistas se insertan en una empresa con estructuras de propiedad capitalista, los principios autónomos de producción se debaten con los de la lógica de producción industrial y el interés de captar una ganancia mayor en un mercado de competencia entre empresas de la información. Quienes invirtieron en una empresa periodística para generar las condiciones mínimas de producción sí reclamarán que ésta sea rentable y eficiente, pero contemplando los parámetros autónomos dominantes que permiten a un periódico competir en una lógica de producción de información medianamente distanciada de los intereses económicos o políticos. Ahora, no es posible que la consecución de una lógica puramente periodística o estética permita la reproducción de un suplemento en un mundo regido por la competencia capitalista, forma de generación de los bienes básicos para producir de otros bienes.

México ha tenido una historia interesante en este tema de la imbricación de criterios diferenciados que fungen como condición de existencia del periodismo. La política, como se mencionó antes, y la economía, han tenido un papel determinante para la aparición de varios de los más importantes diarios de circulación nacional. *El Universal* incluso dispuso de financiamiento extranjero con el fin de impulsar su crecimiento como empresa periodística.¹⁷² En el cruce de intereses económicos y políticos los agentes del periodismo alcanzaron cierta estabilidad como empresa, pero siempre bajo la custodia de las instituciones gubernamentales y los empresarios.

La independencia económica de un diario depende en gran medida de la compra de espacio para publicidad y de los suscriptores, de tal forma que este ingreso les permita suministrarse los insumos básicos para producir el periódico. La publicidad es

¹⁷² Torres A., Francisco Javier, **Op. cit.**, 1999, p. 61. La embajada estadounidense le dispuso un fondo en 1917.

comprada por el gobierno y los empresarios y la han utilizado como mecanismo de presión, pues se sabe que un diario difícilmente se mantendría de suscripciones. La historia del periodismo mexicano nos muestra cómo éste requiere consolidarse como empresa periodística competitiva, pero que llegar a este punto ha conllevado la relación desigual e inestable con los agentes dominantes de la política y la economía.

Se “dice que el Estado mexicano es el creador de la prensa moderna, ya que sin su constante ayuda (léase dinero pagado por conceptos de publicidad oficial), la prensa no sobreviviría más allá de lo que le permitieran sus reservas de papel.”¹⁷³

La publicidad es el soporte de la empresa periodística, y su presencia proviene de la necesidad de cumplir con criterios económicos como principio de reproducción del diario (en cuanto producto de un conjunto de relaciones sociales diferenciadas que transforman bienes materiales en bienes simbólicos y mercancías). La publicidad comercial, pagada por empresas privadas, y la publicidad gubernamental, pagada de las partidas presupuestales destinadas a la difusión de las actividades oficiales, contribuyen financiando y posibilitando este plano material del periodismo, y al mismo tiempo han mantenido latente la amenaza de que dos capitales dominantes (el económico y el político) constriñan al capital cultural y al simbólico, con la consigna de eliminar los contratos. El riesgo de transformarse en una empresa sin fondos también amenaza a las cooperativas, como en el caso de los periódicos *Excélsior*, *unomásuno* y *La Jornada*, cuyos momentos de dificultad económica han estado ligados al valor de las acciones, los préstamos bancarios, las cuotas de los trabajadores, el financiamiento de la publicidad privada y gubernamental.

¿En qué sentido podría adquirir relevancia económica la publicación de un suplemento cultural? Los suplementos han sido valorados positiva y negativamente. Si es positiva la evaluación entonces es rentable. Se le ha adjudicado al *prestigio* de los suplementos un valor que realza al periódico en términos simbólicos. Pero la ecuación ha ido más allá, al punto de considerar al prestigio del suplemento como criterio para su existencia, pues éste puede contribuir a generar mayores ventas. No obstante tal

¹⁷³ Torres A., Francisco Javier, **Op. cit.**, 1999, pp. 127-128.

posibilidad, el periodismo cultural está siempre en los primeros lugares de la lista de depuración en momentos de crisis. Y esto abre la evaluación negativa, que entiende la aportación simbólica pero que no reconoce al suplemento como fuente de ingresos, pues se valoran otras cuestiones, como el imperio de la necesidad de vender espacio, ahorrar papel, tinta, la satisfacción de los consumos dominantes de los lectores, configurando un escenario que puede prescindir de este espacio que estetiza la vida.¹⁷⁴

La concentración de los medios de producción del campo cultural produce también esta necesidad empresarial de mayores ganancias, no sólo la condición de hacer permanente la obtención de los insumos básicos, introduciendo de manera decisiva un criterio comercial que afecta la autonomía estética, incluso las cuestiones del gusto dominante de los intelectuales. Las posibilidades de decisión (de imposición) del ejercicio del universal estético se encuentran acotadas por los agentes competentes en la búsqueda del beneficio. A esto Pierre Bourdieu le llama imposición del modelo del *entertainment* (adjudicado a la expansión del dominio cultural estadounidense).¹⁷⁵

Esta tendencia dominante, *economizante*, de carácter mundial no se ha impuesto como resultado de una condición de diferenciación de las prácticas intelectuales: su emergencia dependió de su ruptura con la política, la economía y la moral. El autor francés indica constantemente que los campos de producción cultural se organizan estableciendo una distancia objetiva y subjetiva respecto al mercado y la demanda, por lo que <<nunca alcanzan la subordinación total y cínica al mercado y sus exigencias>>.¹⁷⁶ Lo que se tiene entonces en cada situación es un dilema del agente, que en ocasiones estará en condiciones de utilizar su capital cultural para redundar en la producción cultural con la mínima injerencia de las necesidades económicas, pero en otras ocasiones considerará de forma dominante el potencial beneficio económico de su propia producción.

¹⁷⁴ Algunas opiniones al respecto en García, Jaime Eduardo, **Oasis de lectura. Suplementos culturales en la ciudad de México**, en <http://www.etcetera.com.mx/pag54ne15.asp>

¹⁷⁵ Bourdieu, Pierre, *Una revolución conservadora en la edición* (1999), en **Op. cit.**, 2005, p. 254.

¹⁷⁶ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2002, p. 214. Esto es lo que admite la existencia de lo que Bourdieu denomina la <<economía al revés>>, porque obedece a lógicas inversas. Es una economía antieconómica, orientada a la acumulación de capital simbólico, pues rechaza así las formas *vulgares* del mercantilismo, y oculta sus fines interesados. Con ello se hace hincapié en la distancia con el valor de los materiales necesarios para producir la obra, y se acentúa ese otro valor agregado socialmente por el campo artístico.

Al producir los periódicos con fines estéticos o económicos estamos finalmente frente a un fenómeno fundado en la necesidad social de este bien. La confrontación de criterios encuentra unidad en la demanda continua de información, así acontece con el periodismo cultural, que ya sea atendiendo más o menos estos criterios permanece entre las páginas de varios diarios. La discusión entre los agentes sobre estos temas pertenece a un ámbito de posicionamiento en la búsqueda de las maneras legítimas de hacer el periodismo cultural. Cualquier intención de acuerdo dependerá de que basan sus argumentaciones en la parcialidad de sus concepciones, de sus orientaciones (tradiciones) prácticas y discursivas.¹⁷⁷

Si se prosigue con lo que piensa Mouchon, que “[a]presados en el movimiento general de la mercantilización del producto cultural, los medios están cada vez más sometidos a las reglas del marketing que imponen una lógica de tipo comercial”¹⁷⁸, tenemos un marco en que los intereses comerciales marcan la pauta y la exclusión de los intereses autónomos del campo, periodísticos y estéticos. Aunque se debe ser cauteloso, pues, un posible predominio de publicidad aún sigue comunicando, determinándose con el código *lo–informable/lo–no–informable*. Esta inclinación que hace un mayor enlace con lo económico, encuentra sentido en las intenciones de retener más público y de generar más ganancias por publicidad. También en el posicionamiento de los intelectuales y periodistas, entre quienes habrá algunos acusados de desviar desde sus textos el sagrado fundamento de valorar las obras, orientando sus palabras a la búsqueda del profano beneficio económico. Podríamos seguir a Carlos Monsiváis sobre el actual predominio de esta última tendencia en la producción:

en la enseñanza de la comunicación pasa a tercer término, si les va bien, la información literaria y el deseo de escribir bien. Informar es ya usar a fondo la tecnología, no el idioma, y las ventajas de la inmediatez extrema ocupan todo el espacio [...] Se debilita la ambición de poseer un lenguaje variado y con matices.¹⁷⁹

¹⁷⁷ En Navarro Rodríguez, Fidela, **Op. cit.**, en: <http://www.saladeprensa.org/art529.htm> se pueden leer varios posicionamientos de intelectuales y periodistas acerca de la tensión economía-periodismo cultural.

¹⁷⁸ Mouchon, Jean, **Política y medios**, España, Gedisa, 1999, p. 43.

¹⁷⁹ Monsiváis, Carlos, **Las alusiones perdidas**, España, Anagrama, 2007, pp. 83-84.

Situación de la enseñanza de la comunicación que está encuadrada en un diagnóstico negativo de Monsiváis, pues coincide con procesos como la gran diferencia de alcances entre medios electrónicos y medios impresos, el trastrocamiento de los criterios que dominan en el mercado literario, artístico y cultural: lo *light*, lo flexible, la reducción del uso de un amplio vocabulario en la producción periodística, la lucha encarnizada por la primicia que afecta la profundización en los temas, y el menor efecto que tiene el *escribir bien* como canon literario.

El giro hacia un predominio de lo económico en la producción del periodismo cultural no es del todo claro, pues como se ha mencionado, éste es posible sólo como tensión con los criterios periodísticos y estéticos. Sin embargo no es insignificante la preocupación de diversos intelectuales, quienes a favor o en contra reflexionan sobre las industrias culturales, que vinculan al periodismo cultural por las condiciones industriales de su reproducción y distribución masiva. En este medio de discusión se menciona que el periodismo como empresa privada orientada hacia la búsqueda de la ganancia, atenta contra la calidad y la diversidad cuando no existe un contrapeso político, artístico o ciudadano capaz de concentrar atención sobre la estética y el periodismo *puros*.¹⁸⁰ La estructuración de *lo-informable* intenta lograr un alto consumo del proyecto, la preferencia de los públicos: la primicia, el asombro, el escándalo, la exclusiva.

Aunque es también un problema de regulación jurídica, esto no representa la sujeción íntegra de los criterios comerciales (como los contenidos particulares de un diario, la televisión y la radio), sino una parte de las decisiones en la producción. Criterios normativos de este orden impulsan la presión desde distintos lados y con diferentes argumentos, algunos ligados a la libre expresión, a la libre prensa, otros enarbolan las disposiciones de la libre empresa y competencia, o los que abogan por el respeto a las preferencias del público. El *quid* es la diferencia que se establece con respecto a una visión pura (estetizante) del periodismo cultural frente a una lectura de éste como industria cultural, es decir, <<como sector de creación, producción y

¹⁸⁰ Berman, Sabina, y Lucina Jiménez, **Op. cit.**, 2006, p. 176.

comercialización de bienes y servicios culturales basados en contenidos intangibles de carácter cultural (y que van *protegidos por el Derecho de autor*) [que] construyen y *difunden* valores culturales, la diversidad cultural, *democratizan* la cultura y *crean empleo y riqueza al apoyar la creación e innovar en la producción y distribución de estos productos*>>. ¹⁸¹

Conviven de manera difícil ambos lenguajes en un intento de coordinación entre intereses económicos e intereses periodístico–estéticos. Pero el predominio de lo económico se impone en los defensores de la industria cultural, que ven la *verdadera* importancia de esta producción en la estructura empresarial cuyo poder ideológico acompaña procesos globales de intercambio de productos con valor comercial. Pero el alegato a favor de las industrias culturales no está exento de ambigüedades. Además de las propiamente económicas, como la existencia de aduanas, la aparición de monopolios y de estrategias mercantiles de competencia poco reguladas, las industrias culturales enfrentan dilemas muy complejos en el ámbito simbólico: como el debate sobre la homogeneización de contenidos, la desigualdad de acceso a los bienes culturales, la diversidad cultural y los conflictos de valores.

Pero estos temas pueden resultar tangenciales para los defensores de las industrias culturales, cuyos esfuerzos teóricos y prácticos se orientan a resolver el crecimiento de aquellas para generar el desarrollo nacional. Incrementando su participación en el Producto Interno Bruto (PIB). Esta concepción más económica de la producción de bienes culturales transforma al producto cultural, no es que éste no exista en la dualidad mercancía/bien simbólico, sino que el peso de lo económico parece ocultar al otro. Entra, por ejemplo, de manera determinante en la lógica de los derechos de autor. Y lo mismo acontece con el concepto de *servicios culturales*; se invierte en ellos porque son rentables, porque se pueden comercializar, y habrá agentes capaces de explotar su demanda.

¹⁸¹ Del Corral, Milagros (dir.), **Cultura, comercio y globalización. Preguntas y respuestas**, España, UNESCO, 2000 (*subrayado mío*). Tales industrias son: edición impresa y multimedia, producción cinematográfica y audiovisual, producción fonográfica, artesanía y diseño, arquitectura, artes plásticas, espectáculos, deportes, manufactura de instrumentos musicales, publicidad y turismo cultural. Ver también García Canclini, Néstor y Carlos Moneta (coord.), en **Las industrias culturales en la integración latinoamericana**, México, Grijalbo-UNESCO-SELA, 1999.

El deseo de expandir las industrias culturales busca integrar este sector al desarrollo, tomarlo como indicador de la economía nacional y de su participación en el mercado internacional. Proviene su importancia de lo que se ha llamado *sociedad de la información o del conocimiento* en un contexto de globalización, y ha acentuado el interés por la producción y comercialización de bienes y servicios culturales desde los años ochenta, ligando nuevamente cultura y comercio, y recreando algunos de los dilemas de la ruptura original entre arte, economía, política y moral (e.g. consolidación de la competitividad nacional en el ramo, disparidades regionales y nacionales, reivindicaciones nacionalistas y cosmopolitismos, marcos legales nacionales e internacionales reguladores de los flujos simbólicos y económicos, etcétera).

Cuando se trata de la relación entre moral y periodismo, se tiene que ésta provee los elementos para que la diferenciación de una y otra se realice constantemente, no obstante el frecuente choque de intereses que esto supone entre los agentes. Luhmann señala que “Los medios de masas proveen sólo de una continua autoirritación a la sociedad; se encargan de la reproducción de la sensibilidad moral, tanto en el nivel de los individuos, como en el de la comunicación”¹⁸². Cuando se habla de una persecución continua de lo nuevo, del presente, y se publican infinidad de textos sobre los acontecimientos de otros ámbitos de la vida social, aquéllos contienen elementos que en la vida cotidiana y en los ambientes especializados son valorados desde criterios morales, estableciéndose un posicionamiento en cada ocasión de lectura.

Cualquier lazo entre moral y periodismo estará ligado a los temas y las maneras como se evalúan o se presentan esos temas en un determinado diario, y agentes de varios ámbitos pueden efectuar una siguiente evaluación sobre lo ya dicho, ampliando las posibilidades de interpretación y relación social en la vida cotidiana. El *escándalo* y la *exclusiva* tienen un potencial para la evaluación moral, pero de hecho, todo artículo publicado abre un panorama de interpretaciones diferentes que se confrontan en el espacio público y privado. Los *mass media* lo hacen masivo.

¹⁸² Luhmann, Niklas, **Op. cit.**, 2000, pp. 48-49.

Se pueden recordar los llamados que hizo Edward W. Said a los intelectuales para que asumieran una posición ante problemas como la pobreza, las guerras, la corrupción política, y sobre el mismo *distanciamiento* de los especialistas hacia el mundo. Demandar una actitud crítica a los intelectuales desde los medios masivos, o cuestionar los fundamentalismos, las luchas por el petróleo, o la hambruna, impone una lógica de aceptación o rechazo a determinadas situaciones, prácticas o discursos, así como la adjudicación de responsabilidades a agentes o instituciones, y adquieren, dada la autoridad del intelectual y las cualidades del periodismo, un carácter masivo y público.¹⁸³

Pero esta no es la única dimensión en la cual los *mass media* y los intelectuales generan una irritación a la moral. Cuando quebrantan los límites de lo obscuro y lo pornográfico en una sociedad atentan contra las jerarquías de la moral, y con ello contra determinados agentes de las instituciones religiosas y las élites políticas y económicas, quienes se integran en defensa de ciertos criterios de belleza y bondad. Durante el siglo XX muchas veces se esperó que el intelectual y los periódicos fomentaran la adulación y la alabanza a los personajes dominantes de la política, pero se hubo de convivir con muy diversas publicaciones que criticaban e ironizaban sobre sus actividades y sus discursos. Exponían otros horizontes de interpretación, pero también soportaban las formas hegemónicas de la élite mexicana y su moral. Ejemplos importantes se refieren a las reformas sobre libertad de expresión, ofensa moral y difamación, cuyos debates muestran no sólo un trasfondo político, sino también una preocupación sobre aquello que es correcto para publicarse y lo que no, pero no desde criterios periodísticos, sino desde morales particulares de grupos políticos o religiosos.

El control de la prensa debido a cuestiones de obscenidad o pornografía ha pretendido funcionar de manera efectiva, pero sus parámetros abarcan las relaciones entre periodistas y figuras públicas de la política, la economía, la religión, es decir, relaciones que involucran individuos en disputas legales sobre la ofensa y la difamación (incluso de cuestiones abstractas, como la *moral social*, las *buenas conciencias*, los

¹⁸³ Ver Said, Edward W., *Op. cit.*, 1996.

niños, las *damas*) que son constantemente superadas por dinámicas que saturan cualquier supervisión.¹⁸⁴ Además de que lo que era una tendencia vigilante está siendo superada por una flexibilidad y respeto por lo que escriben los intelectuales y periodistas. Aquello de <<listas negras de palabras sentenciadas a no aparecer en letras de molde>>, <<ocultamiento de los atributos físicos>> de hombres y mujeres, la eliminación de imágenes grotescas ligadas con la muerte, de cadáveres u otros <<eufemismos>> de *lo-publicable*, han ido disminuyendo en severidad para permitir mostrar una ruptura con la moral de hace algunas décadas.¹⁸⁵

Los suplementos jugaron un papel interesante en esta flexibilización del uso de criterios morales para determinar *lo-publicable*, pues fueron también espacio de ruptura con la política, la economía y la moral, subvirtiendo la jerarquía de la moral al utilizar lenguajes más estilizados y atrevidos que evitaban el predominio de intereses comerciales, políticos o morales en la producción. Un ejemplo es el suplemento *sábado* del *unomásuno*, publicación que abrió un frente de confrontación con la moral dominante y la censura gubernamental al hacer público lo erótico, lo obsceno y lo pornográfico.¹⁸⁶

3.1.2. LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DESDE EL PERIODISMO CULTURAL. LUCHA POR LA AUTONOMÍA

Lo revisado anteriormente nos presenta un mínimo campo de tensiones entre las prácticas y condiciones del periodismo mexicano, un esbozado contexto del oficio periodístico. Política, economía y moral son antecedente y presente de un periodismo que lucha por su autonomía, y lo son al mismo tiempo para el periodismo cultural, que desde los primeros años del siglo XX ha representado la ruptura estetizante del periodismo con respecto a otras prácticas. Apuntar con Pierre Bourdieu que “Únicamente la historia social del proceso de autonomización puede permitir dar cuenta

¹⁸⁴ Veáse Borrás, Leopoldo, *Historia del Periodismo Mexicano*, México, UNAM, 1983, p. 119.

¹⁸⁵ Iñigo, Alejandro, *Periodismo literario*, México, Gernika, 1988, p. 28.

¹⁸⁶ Batis, Huberto, *Op. cit.*, 2001, pp. 466-471.

de la libertad respecto al <<contexto social>>¹⁸⁷, orienta en la búsqueda de los elementos que han permitido la diferenciación de determinadas prácticas y representaciones. El periodismo cultural y la aparición de los suplementos culturales en México resultan de la consolidación de criterios particulares de observación del mundo, de la tematización de ciertos objetos y su constitución como materia de reflexión recursiva, en este caso, de la estetización de los objetos en los medios masivos de comunicación y de las prácticas artísticas como ejes de observación.

Esta autonomía ha sido producto de la construcción de un mundo con criterios particulares. Los intelectuales como agentes del campo cultural, las dinámicas de la producción periodística y la introducción de los parámetros estéticos, formaron en álgida tensión con otras prácticas los primeros productos de un mundo singular, un mundo *especializado*, con un uso del lenguaje alejado de la vida cotidiana, y que fue requiriendo de una organización del trabajo tal que permitiera su reproducción y divulgación. El periodismo cultural nace cuando los intelectuales ya existían, se nutre de sus reflexiones, de sus disputas, de su organización y forma de reproducción, forman unos y otro una interdependencia en el mismo campo, posibilitando la valorización de su propia existencia en la sociedad:

El periodismo cultural se gana lugar como una de las fracciones en que se divide el oficio periodístico. Es la parte que se dedica, auxiliado por los géneros y herramientas del periodismo, a captar, desmenuzar, reflexionar, sistematizar toda la información (tanto nacional como internacional) referente a los asuntos del arte, los espectáculos, la creación literaria, la plástica, el ensayo, la investigación humanística e intelectual, el pensamiento histórico.¹⁸⁸

Como se vio, la diferenciación ha estado mediada por tensiones generadas desde otros ámbitos de la vida social. Pero el periodismo ha tenido diferenciaciones internas que acompañan su historia, una primera tiene que ver con la separación entre el suplemento y el diarismo: significa la implementación de dos dinámicas temporales en la producción del periódico y dos tipos de productos, tanto en contenido como en formato. Elaborar un suplemento (de política, de economía, de cultura, de ecología) ha supuesto fronteras temporales que siempre se reúnen en el producto cultural, pero también distinciones entre lo inmediato y lo profundo, la evaluación y la descripción,

¹⁸⁷ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2002, p. 370.

¹⁸⁸ Calixto Albarrán, Jairo, **Op. cit.**, 1996, p. 23.

entre la nota informativa y el ensayo, el reportaje, la entrevista a profundidad, entre la abstracción, las disciplinas académicas, la literatura y el reporteo diario, como caracterizaciones de los contenidos. La segunda dimensión de esta diferenciación es la *departamentización*, son las secciones diarias que se ocupan de temas diferentes, que suponen el acento en la observación de determinadas prácticas y la organización interna de *lo-informable*. Las secciones de *Sociales*, *Deportes*, *Política*, *Policía*, *Finanzas*, *Espectáculos*, *Capital*, etcétera, dotan de sentido a las notas diarias y le otorgan un status a lo publicado. De éstas también se diferencia el suplemento, pues tienen el papel de <<forjar las relaciones eruditas>> de las que habla Bourdieu, y ello requiere su propio espacio.¹⁸⁹ El proceso ha involucrado una distinción que no se concretó sino hasta los años cuarenta, y que es la aplicación del término *periodismo cultural*, diferente del anterior: el periodismo literario, que refería a un espectro menor de observación y reflexión: la literatura, y no *la cultura*. Hay cierto paralelismo entre el predominio del problema político–intelectual de la *identidad nacional* y el establecimiento de esta distinción interna. Otra de las divisiones que dieron vida al periodismo cultural fue la separación de la sección de *Cultura* de la de *Sociales* y *Espectáculos*.

De la tensión con la economía es necesario rescatar cómo ésta proporciona el capital para que se instalen las tecnologías que masifican los bienes culturales, elemento que también participa de la diferenciación y de la constitución del producto cultural. Hablar de la dimensión tecnológica o económica (aun con sus tensiones) es hablar de los mecanismos e instituciones sociales imprescindibles para la producción, distribución y consumo de un suplemento. La emergencia de suplementos especializados se da en contextos económico–políticos favorables para las actividades periodísticas, ya que implican el acercamiento a temáticas (la observación de prácticas) particulares. Los más antiguos son los suplementos de política, economía y cultura. Con la irritación provocada por movimientos sociales, el periodismo comenzó a producir suplementos especializados en ecología, sexualidad y ciencia.

¹⁸⁹ De esto habla Calixto Albarrán, Jairo, *Op. cit.*, 1996, pp. 24-32. Luhmann, Niklas, *Op. cit.*, 2000, p. 77, dice sobre el *entretenimiento*, a propósito de su diferenciación en los *mass media* que “el corte que se produce [por el entretenimiento] en la realidad y mediante el cual se constituye un segundo mundo se lleva a cabo mediante una marca acústica u óptica: como libro, como pantalla, como secuencia de ruido que, en este sentido, se percibe como <<tono>>.” Algo parecido acontece con el suplemento, que es en sí mismo la marca que distingue entre dos tiempos y dos contenidos, ampliándose la diferencia hasta los tiempos y tipos de lecturas.

Su aparición y la necesidad social de su existencia (*illusio*) impactan directamente sobre las exigencias aplicadas a los agentes que participan como críticos calificados en las diferentes prácticas artísticas. No cualquiera es competente para elaborar o participar en un suplemento cultural. Se requiere de tiempo y recursos, por eso es interesante lo siguiente: “En quince años hemos logrado integrar un equipo de críticos en todas las disciplinas, equipo que por azares del destino de cada quien va renovándose continuamente.”¹⁹⁰ La diferenciación interna demanda especialización de los agentes: críticos de pintura, fotografía, escultura, arquitectura, literatura (poesía, cuento, novela), cine, teatro, música, danza, TV y radio, especialistas en ciencias naturales, sociales y humanidades, traductores, entrevistadores, caricaturistas, diseñadores gráficos y tipográficos. Un intelectual puede saber de varios temas, pero *debe ser* especialista en ellos.

En México, la aparición de los suplementos en la vida pública es resultado del ejercicio de su diferenciación y de la complejización del oficio periodístico. Jairo Calixto Albarrán considera que existe el periodismo cultural desde el siglo XVI en América¹⁹¹, sin embargo, como hemos observado en los capítulos anteriores, éste no puede ubicarse antes de la emergencia de un campo intelectual autónomo ni de agentes modernos como los intelectuales. El periodismo cultural puede reconocerse plenamente en el siglo XX, ya que las revistas literarias del siglo XIX apenas pueden ser calificadas como protoformas de la especialización posterior, como los albores de una tradición que examina las prácticas artísticas en su forma moderna. Antes de estos siglos no existían las clasificaciones autónomas del periodismo y del intelectual en América que dieran cuenta de las formas contemporáneas del periodismo cultural. No obstante este error de ubicación, dice acertadamente Jairo Calixto: “La conformación del oficio periodístico significa, esencialmente, el encuentro con la permanencia, con la consolidación de un aparato que luchara contra la eventualidad y pergeñara sus bases en la periodicidad.”¹⁹² Y esto es lo que acontece después de la segunda mitad del siglo XX.

¹⁹⁰ Batis, Huberto, **Op. cit.**, 2001, p. 294.

¹⁹¹ Calixto Albarrán, Jairo, **Op. cit.**, 1996, pp. 49-56.

¹⁹² Calixto Albarrán, Jairo, **Op. cit.**, 1996, p. 47.

Aunque se ubica 1946 como el año crucial de la aparición de los suplementos culturales en México, con la publicación *La cultura en México* dirigida por Fernando Benítez en *El Nacional*, hay una larga tradición de revistas literarias en el país, en las que ya se inscriben las producciones de importantes pensadores nacionales e internacionales. Asimismo se encuentra en el medio una importante red de periódicos financiados por distintos grupos políticos y empresarios. Según Fidela Navarro, algunos de los importantes medios que trazaron el periodismo cultural en México fueron *El Renacimiento*, revistas como *La Biblioteca*, *México Moderno* y *Martín Fierro* (Argentina), *Amauta* (Perú) y la *Revista Azul* y *Cuadernos Americanos*, esta última relevante por su continuidad y contenidos sobre las artes, la literatura, la ciencia y las humanidades.¹⁹³ Intelectuales como Jesús Silva Herzog, Alfonso Caso, Alfonso Reyes, Octavio Paz y Julio Cortázar fueron sus colaboradores.

Después de aquel suplemento en *El Nacional* vemos una escalada en la introducción de éstos en los diarios más importantes del país. Es indudable que Fernando Benítez contribuye a establecer toda una red de colaboraciones que permiten su producción. En la década de los cincuenta y de los sesenta las revistas y los suplementos culturales de algunos periódicos se convirtieron en influyentes foros para la polémica en torno a la cultura y la política. Las revistas *Política*, *Siempre!* y *Espejo* son ejemplos de posicionamientos clave en la ruptura con las interpretaciones dominantes de la política acerca de determinados tópicos (la revolución cubana, la censura y la intolerancia). Más adelante *Plural* mantendría esta tendencia crítica con Octavio Paz al frente. En las dos últimas décadas los periódicos han ido creando sus propios suplementos y revistas culturales, que generalmente aparecen los fines de semana. En la actualidad los tres periódicos principales de México –*Reforma*, *La Jornada* y *El Universal*– dedican a la cultura entre 4 y 6 páginas diarias y un suplemento o revista semanal.

Al seccionar la sociedad en temas el periodismo organiza su representación. Es una tematización relativamente estable, con cierta continuidad y con cambios producto de la complejización y la disputa de los agentes. Sus distinciones remiten

¹⁹³ Navarro Rodríguez, Fidela, *Op. cit.*, en: <http://www.saladeprensa.org/art529.htm>

constantemente a las clasificaciones de las prácticas artísticas: literatura, música, cine, etcétera, y han adoptado otros temas, ligados a las disciplinas académicas, la filosofía, la sociología, la antropología, etcétera, y no han excluido la reflexión sobre la política, la economía o la ecología. La particular tematización que adquiere un suplemento es histórica y responde a lo que Bourdieu ha denominado el *espacio de los posibles*, que es la herencia *impuesta* a manera de universo de problemas históricos que indica caminos y posibilidades de solución (temas, estilos, tradiciones, que pueden los agentes rechazar o aceptar, pero que están objetivamente cuando ellos nacen), como el problema de la *identidad nacional* o el *cosmopolitismo*.¹⁹⁴

Si en ocasiones se ha acusado a los suplementos de plantear temas que remiten a la recursividad de su producción, esto se debe en buena medida al alto grado de reflexividad que construyen cuando se han diferenciado y se plantean problemas singulares que forman parte de su historia y han de resolverse desde sus criterios tensionados. Es un proceso normal de acumulación temática que enlaza con lo planteado en el pasado. Los géneros periodísticos erigen la producción desde el espacio de los posibles en cuanto que son marcos facilitadores y constrictores de una comunicación continuada: son los principales medios –las maneras dominantes– para darle contenido a los suplementos culturales contemporáneos tratando de manera especial la información.

Pero el manejo claro de los géneros no ha sido la preocupación central de los intelectuales al pensar la producción del periodismo cultural; lo han sido los criterios de estetización de *lo publicable*. Y sobre ello hay muchas palabras escritas, consignas favorables y denuetos. Se habla de pulimentar lo escrito, de escribir con elegancia y sensibilidad, y de aguzar la memoria. Con su texto, Rafael Cardona pretende aleccionar a los escritores, mostrándoles cómo la práctica del periodismo cultural requiere de un excelso trabajo de escritura, de un dominio de los géneros y del idioma español.

¹⁹⁴ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2002, p. 348. Son *criterios históricos* que marcan lo pensable y lo impensable. Son los temas dominantes y los dominados de un tiempo sobre los que se puede <<seguir trabajando>> y tomar posición en tanto *ars obligatoria* y *ars inveniendi*.

Aunque se presente una nostalgia por el periodismo del siglo XIX y principios del XX, estamos frente a la conmoción generada por un campo que demanda mucho capital cultural a sus agentes; esa es la base para la evaluación de la competencia.¹⁹⁵

No obstante esta demanda generalizada del campo a los agentes, no se puede asumir una unidad en las observaciones de los intelectuales, sino que es necesario observar sus posiciones, conocer sus intereses y reconocer sus trayectorias, su forma de pararse frente al mundo, de construirlo. Se trata de saber cómo hacen efectivo su capital cultural en la producción periodística y en la reproducción de sí mismos, cómo son competentes al desplegar ciertas capacidades poseídas y valorizables en el mercado económico y simbólico cuando se encuentran en contextos de tensión de criterios de producción, heterónomos y autónomos. Fidela Navarro describe la oscilación y su relación (no necesaria) con el uso de los géneros:

Ciertos géneros y temas culturales en profundidad se dejan para los suplementos culturales semanales ("La Jornada Semanal", "Él Ángel, Revista Cultural" de Reforma, el suplemento de *El Universal*...) evidenciando dos tratamientos distintos de abordar la cultura: *uno aferrado a una actualidad, el del día a día, más cercano al público en general y con una visión más mercantilista de la cultura, y otro más reposado, profundo y dirigido a un público más preparado y minoritario*; el primero utiliza el género de la noticia, la crónica y el reportaje y entrevista corta, mientras que el segundo, en general, suele basarse en el ensayo, el reportaje y la entrevista de fondo, mostrando productos culturales con una visión –al menos de contenido– más extensa y crítica.¹⁹⁶

Tematizar las prácticas artísticas pasa por estos discernimientos objetivamente inscritos en la lógica de producción de periodismo cultural. Las *columnas* comprenden una posición privilegiada en el suplemento, pero también son producto de la complejización de los medios informativos contemporáneos, pues se espera encontrar en ellas *las más relevantes* letras y *los más importantes* temas: libros, música, medicina, tecnología, ciencia, teatro, cine, danza, política, poesía, pintura, etcétera. Esto que denota jerarquías de legitimidades en el tratamiento de los textos, se extiende a los objetos tratados y es parte del sistema de valores acumulados dominantes y dominados. Nuevamente Cardona es referido como ejemplo de estas propuestas que

¹⁹⁵ Cardona, Rafael, *El espejo de los días*, México, CONACULTA, 1996, pp. 13 y 51. Batis, Huberto, *Op. cit.*, 2001, p. 29, ve la diferencia en el apego al *objetivismo* en el siglo XX y a la literatura durante el XIX.

¹⁹⁶ Navarro Rodríguez, Fidela, *Op. cit.*, en: <http://www.saladeprensa.org/art529.htm> (*subrayado mío*).

jerarquizan y norman la producción, así incluye a quienes sigan parámetros estéticos en la elaboración y excluye, desde su posición, a quienes ejercen mal el oficio periodístico en el suplemento o la sección cultural diaria.¹⁹⁷

Como se enunció en el capítulo 2 a propósito de los dos polos que participan en la representación de la cultura: la *alta cultura* y los *anhelos democráticos* ligados a la *cultura popular*, y vinculándolos con la cualidad expansiva de los *mass media* para tratar cualquier tema (a la condición del campo intelectual en el que se pueden “constituir como obras de arte unos objetos insignificantes o, [...] tratados ya como obra de arte pero según otro modo, por otras clases o fracciones clase”¹⁹⁸), es interesante que en las últimas décadas ha habido un ímpetu integrador de determinados intelectuales, quienes luchan por la inclusión de más agentes a la producción de bienes simbólicos en tiempos en que las tecnologías lo permiten, aunque esto suponga la flexibilización de la estetización legítima y dominante dadas las competencias desiguales en que participan. Volver a los agentes y a sus posiciones en el espacio social es indispensable para entender la valoración diferenciada de los objetos y su ingreso al mercado simbólico jerarquizado.

Resulta importante porque aquí es donde se juega una dimensión de la identidad del grupo, del intelectual. El suplemento comunica desde el formato trazando líneas de identidad objetivadas. Hay una propuesta visual que mantiene un emblema, se define la tipografía y algún logo. Se construyen y sedimentan símbolos de identidad; también cuando se establece la ilación entre el texto y la imagen. La identidad del suplemento, ingrediente de la identidad del intelectual, es el resultado de la coordinación de quienes participan en la lógica de producción del suplemento, desde diseño hasta redacción, y hacen del producto esa marca distinguible guiada por criterios estéticos, la cual condiciona incluso el modo como leeremos las páginas.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Cardona, Rafael, **Op. cit.**, 1996, p. 134

¹⁹⁸ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2003, p. 282.

¹⁹⁹ Puede consultarse sobre la identidad del suplemento Calixto Albarrán, Jairo, **Op. cit.**, 1996, pp. 8 ss. Iñigo, Alejandro, **Op. cit.**, 1988, p. 23, dice “Cada periódico tiene su propia personalidad. A partir del logotipo de la cabeza, usan los mismos formatos, tipos, cabezas y un determinado número de notas y grabados o fotografías en la primera plana.”

Se ha hablado de la división del trabajo y del papel central que ha venido jugando el *editor* en las publicaciones periódicas y en el mundo del libro. Este agente localizado en una posición de ambigüedades constantes participa de la orientación heterónoma o autónoma de un suplemento, participando en la definición de los límites de la diferenciación del periodismo cultural y en la identidad de quienes participan en él. En México este agente no estuvo realmente diferenciado de otros como el redactor, el director, el editor, el fundador y el tipógrafo, sino hasta el siglo XVIII, como lo indica Miguel Velasco. Hablar de una división del trabajo más compleja en el periodismo nos envía al siglo XIX, cuando se distinguen ya algunas funciones administrativas, técnicas y manuales, de aquellas que realizan los intelectuales al escribir. Este fenómeno estuvo acompañado de la diferenciación de las librerías, que hasta la primera mitad del siglo XIX empiezan a especializarse y marcar su distancia con otros espacios de comercio, como la casa de impresión, separándose además de la casa editora.²⁰⁰

Al diferenciarse los oficios y distribuirse las tareas en el periodismo mexicano, encontramos un escenario en donde cupieron los conflictos. Relata Miguel Velasco que en 1933 se creó en *La Prensa* el puesto de *corrector de estilo*, y su ocupante detectaba infinidad de <<gazapos, anacronismos, faltas de sindéresis y hasta de ortografía, cometidos por los redactores>>. Quienes redactaban diariamente lograron la renuncia del corrector. Ahora éstos se han vuelto fundamentales –así como las nuevas tecnologías– para contrarrestar los errores probables en una comunicación y posibilitar una estilización mayor de *lo publicable*.²⁰¹

3.1.3. EL PÚBLICO DE LOS INTELLECTUALES Y DEL PERIODISMO CULTURAL

Uno no puede dejar de preguntarse sobre qué ha generado esta necesidad social de información que obliga a la reproducción de los *mass media*, de los periódicos, de los suplementos culturales. En sus respectivas temporalidades hay un trasfondo que invita a la recursividad, a la consecución de las operaciones que proporcionan diaria o

²⁰⁰ Sobre el editor: Velasco Valdés, Miguel, **Op. cit.**, 1955, p. 20. Sobre las librerías: Díaz Alaniz, Martha Catalina, **Op. cit.**, 2001, p. 15.

²⁰¹ Velasco Valdés, Miguel, **Op. cit.**, 1955, p. 55 (nota al pie).

semanalmente un paquete de papel con infinidad de palabras impresas. La demanda continua de información se encuentra en el cruce de los productores y los consumidores de bienes culturales, en la *illusio* del campo, en dinámicas echadas a andar tiempo atrás y que hoy aparecen como *necesarias*.

El público tiene un papel particularmente importante en la reproducción de los suplementos culturales, pero al mismo tiempo posee cualidades un tanto difusas. Uno se preguntaría sobre el tipo de información demandada, pero también reconocería la irrelevante intervención del público en la producción del periodismo cultural, considerando sus altos niveles de exigencia. Lo que sí puede suponerse es que hay un juego de demandas entre el público y los productores del periodismo cultural, en la que el suplemento o la revista hacen de detonador del uso del capital cultural y escolar poseídos. El productor hará un suplemento especializado en cultura, el lector debería tener ciertas cualidades para una recepción como la que esperaría el productor. Es el juego de homologías que dispara infinidad de recepciones diferentes y desiguales, que mientras tanto genera una necesidad de información y una velocidad en su producción que hacen decir a Batis que:

La voracidad de cada suplemento –un libro semanal– nos trae ocupados *cerrando* –como se dice en la jerga periodística– el número que va a imprimirse para su inserción en el diario sabatino (aquí entre nos, muy solicitado); mientras tanto, empezamos a fraguar los números con mucha anticipación, pues se han de configurar por necesidad de producción y diseño con mucho cuidado. Una efeméride del santoral literario, el deceso de uno de nuestros artistas, o acaso algún premio como el Nobel, nos va a hacer cambiarlo todo a la última hora. Es conocida la necesidad de hurgar en la carroña del último escritor velado en Gayosso, tanto que tengo siempre listos a cronistas *buitres*, que van preparando sus obituarios en cuanto huelen la cadaverina de los que están en capilla.²⁰²

Pero el que exista una necesidad de información no indica realmente qué hace que existan diferentes suplementos como oferta de cultura en el periodismo mexicano. Y para ello hay que recordar que el público de los *mass media* es más una construcción de ellos mismos que un referente concreto y específico observable. Por ello, cuando vemos que a la distinción de producción *alta cultural/cultura popular* se le suma la de

²⁰² Batis, Huberto, *Op. cit.*, 2001, p. 285.

*producción pura/gran producción*²⁰³, es que la idea de público cruza las selecciones de los agentes del suplemento o revista, intentando orientar el producto a un público restringido, elitista, o a un gran público, *masa*.

Lo que se tiene entonces es una dicotomía que supone un público diverso con estados de conocimiento diferenciados y desiguales. Según el tipo de público *idóneo* al que se pretenda llegar, será evaluado el suplemento, como elitista o masivo, teniendo estos adjetivos un juego permanente con lo legítimo y dominante para una sociedad jerarquizada. Y eso considerando que el suplemento cultural de hecho ya exige un mayor capital cultural para su lectura que aquella demandada para una nota informativa diaria. Si bien las tecnologías expansivas del periodismo contemporáneo viabilizan la masificación de un suplemento o una revista, su origen estuvo concentrado en las élites culturales, en los intelectuales, que constituían su propio mercado privilegiado en un mundo de analfabetas.²⁰⁴ Los lectores de los intelectuales eran fundamentalmente otros intelectuales, quienes sancionaban desde intereses simbólicos las obras de sus homólogos. Cuando el suplemento se produce pensando en el gran público, no es sólo por el potencial productivo de las nuevas tecnologías, hay también una dinámica entre los intereses comerciales y la suposición de un público menos calificado.

Tanto C. Wright Mills como Pierre Bourdieu plantean que objetivamente existe un tipo de homología que orienta favorable y negativamente la relación entre productos y consumidores. Bourdieu habla de homologías estructurales de *habitus*, que juegan como coincidencias de gusto entre bien cultural y agente. Es un encuentro mediado entre productor y público. Mills dijo: “una cosa que es bien sabida acerca de los hábitos de comunicación es que las personas de una u otra opinión tienden a seleccionar los medios de masas con los que está generalmente de acuerdo. [...] Esta autoselección de auditorios significa que la principal influencia de los medios de masas no es realmente *formar* o *cambiar* la opinión sino *reforzar* una línea de opinión ya sostenida o,

²⁰³ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2002, p. 185

²⁰⁴ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2002, p. 94-95.

cuando menos, ya bien conocida.”²⁰⁵ En estos casos, público y producto se encuentran positivamente, no es una imposición desde la oferta ni un deseo cumplido para la demanda, en un espacio social atravesado por diversidad de actores y gustos.

La idea de público que se tenga en el periodismo cultural y entre los intelectuales evoca directamente los problemas de la demanda de capital cultural, de los intereses y gustos estetizantes, de las homologías de *habitus* (es decir, de orígenes y trayectorias de vida). Por ejemplo, Noé Cárdenas, editor de *sábado*, expresó: “Muchos de los lectores de *sábado* son escritores en activo, sobre todo jóvenes que están por publicar o les interesa saber qué opinan de ellos, o qué se está haciendo en la literatura actual”; Luis Tovar apuntó que los principales lectores del suplemento *La Jornada semanal* son de <<clase estudiada>>, universitarios, que significaría lectores *cultos*, con cierto capital cultural y escolar. A la pregunta de cómo convencen al público en *El Ángel de Reforma*, se recurre a criterios estetizantes y periodísticos: “sorprendiendo al público con un suplemento a color, diseño atractivo y ambicioso artísticamente, [...] aunado a un consejo de expertos con arraigo en el medio cultural, [haciendo] un suplemento no sólo exquisito, con material de alta cultura, sino también abordando temas populares, cotidianos, para acercarle al lector materiales que no sean tan desechables.”²⁰⁶

El escueto perfil que pueden aportar los intelectuales y periodistas sobre el público del periodismo cultural se debe a la falta de estudios sobre consumos de este producto. Pero deben rescatarse algunas cuestiones relativas a la caracterización del *público potencial*, aquel que por sus condiciones no ha adquirido las disposiciones sociales que le permitirían acceder e interesarse en un suplemento cultural. Es el mismo que está al margen del consumo de otras prácticas artísticas, y al que se reconoce como producto de la crisis educativa y el abandono de la educación artística después de los setenta. Son el hombre y la mujer que alejados de la educación humanista no adquirieron las disposiciones para valorar (en términos de *illusio*) la literatura, la poesía, el ensayo, las ciencias o la filosofía. Es el público para el cual la cultura no es del todo una necesidad social.

²⁰⁵ Mills, Wright C., *El aparato cultural*, en **Op. cit.**, 1981, p. 457. Coincide Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2002, pp. 243 y 250.

²⁰⁶ García, Jaime Eduardo, **Op. cit.**, en <http://www.etcetera.com.mx/pag54ne15.asp>

Con la crisis educativa se desarticulan la educación artística de la formación masiva de disposiciones, generando agentes incompetentes en los temas y tratamientos que los intelectuales hacen de determinados objetos. Una de esas cualidades abandonadas es la del dominio del idioma español, mermando el capital cultural demandado por un producto intelectual.

Al humanismo se lo expulsa en definitiva del currículum educativo en la década de 1970, al encargársele a la iconosfera (el imperio de las imágenes) la formación de las nuevas generaciones. *No se le ve sentido a la brillantez verbal, y cada vez son menos los capaces de sentirla y admirarla*, la gran mayoría renuncia a la lectura de poemas, y el asunto se agrava al decidirse –sin razonarlo y sin deliberarlo– que la literatura ya no es el punto de partida de la estructura del conocimiento, sino, francamente, un entretenimiento que no alcanzó el grado de los deberes escolares.²⁰⁷

Pero esto nos regresa a si ha existido alguna sociedad donde este refinamiento esté realmente extendido y sea un problema de masas y no de élites. Las condiciones de diferencia y desigualdad en que se reproduce la vida social es un indicador de porqué ha preponderado el uso elitista del conocimiento artístico, aun con los intentos estatales que apuntala la escuela pública, la cual, como dicen Berman y Jiménez, a contracorriente <<no educa los sentidos ni fomenta la creatividad>>.²⁰⁸ Poca o deficiente escolarización son los fantasmas de los intelectuales que participan en el periodismo cultural mexicano, afectándose así el desenvolvimiento de un mercado autónomo de bienes simbólicos capaz de alcanzar a productos como los suplementos culturales. Entre pesimismo y triunfalismo permanecen los intelectuales mexicanos, dependiendo la manera como las intervenciones estatales, las crisis económicas y políticas, los medios electrónicos y la publicidad, aumenten o disminuyan al público competente para la apreciación estética.

²⁰⁷ Monsiváis, Carlos, **Op. cit.**, 2007, p. 59 (*subrayado mío*).

²⁰⁸ Berman, Sabina, y Lucina Jiménez, **Op. cit.**, 2006, p. 184. Mills, Wright C., *El aparato cultural*, en **Op. cit.**, 1981, p. 325, resume brutalmente así: “En los países subdesarrollados, el aparato cultural se limita generalmente a pequeños círculos y a una clase media rudimentaria. Con frecuencia consiste únicamente en unos cuantos distribuidores y consumidores, ligados por la educación a las maquinarias culturales de naciones más desarrolladas. Estos pocos infortunados forman muchas veces el único público disponible para los productos y servicios culturales. Sus países están llenos, con frecuencia, de masas cuyas vidas están dominadas por la batalla histórica de la subsistencia en la familia, en la aldea, la tribu y por el analfabetismo masivo y el agobio preindustrial de la pobreza. Estos hechos limitan y muchas veces hacen imposible un público más amplio o un apoyo más extendido de las actividades culturales.”

En la versión un tanto heroica encontramos jerarquías donde el periodismo cultural se coloca por encima en la ardua tarea de promover las prácticas artísticas, al considerarse que por sus características es posible que llegue a mas lectores que cualquier libro. Sin embargo esto no es comprobable aún, e incluso se mantiene en la oscuridad sobre asuntos como la recepción.

A la pregunta sobre las deficiencias en la adquisición de las disposiciones estéticas se ha contestado siguiendo la tradición de la responsabilidad estatal. Se considera que el Estado debería ser quien cimiente con la educación artística y la masificación de los consumidores un mercado de los bienes culturales. Introducir esta formación en la enseñanza pública en calidad de indispensable correspondería no sólo con la solución a una deuda con los marginados del mundo del arte, también implicaría la *desprivatización* de la adquisición de las disposiciones estéticas (adquiridas con la familia como herencia de clase).²⁰⁹

Entre un inestable público masivo y un público elitista, el intelectual y el periodismo cultural se reproducen generando representaciones de la cultura antagónicas o similares. En México, donde el eco de lo publicado pareciera ser mínimo en términos masivos, pero donde adquiere relevancia entre la élite cultural, al menos en términos de reconocimiento público por el *buen* trabajo, o por la irritación que pudiera generarle a la política, la economía o la moral, el valor del suplemento se contrasta con otros por cierto tipo de respuestas difusas –y muy olvidadas por la ciencia social– que recibe del público, como la conformación de colecciones particulares de suplementos, por el aumento de las ventas sabatinas del diario o por la resonancia de un artículo en otras publicaciones. La determinación del valor va ligada al público, que también recibe y valora la información proporcionada, los documentos trabajados por los agentes especializados en *debates*, en la formulación estética de la realidad, en cultura. Pierre Bourdieu ilustra esto con dos tipos de públicos:

Mientras que las fracciones 'intelectuales' más bien exigen del artista una *protesta simbólica* de la realidad social y de la representación ortodoxa que de ella da el arte 'burgués', el 'burgués' espera de sus artistas, de sus escritores, de sus críticos, así como de sus modistas, de sus joyeros o de sus decoradores, unos emblemas de distinción que al mismo tiempo sean unos instrumentos de *negación de la realidad social*.²¹⁰

²⁰⁹ Berman, Sabina, y Lucina Jiménez, **Op. cit.**, 2006, pp. 237-273.

²¹⁰ Bourdieu, Pierre, **Op. cit.**, 2003, pp. 292-293.

Los públicos, en el juego de las homologías y de las exclusiones, demandan también, así desde criterios políticos, económicos o morales, enjuiciando los suplementos, ciertos artículos o a algunos intelectuales. Valorán la redacción, el formato del suplemento, desde una visión del mundo particular ligada a las estructuras cognitivas y sensitivas del público. El valor del suplemento se genera, junto a los otros elementos mencionados, en las inmediaciones de la percepción del público, por más difuso y poco cuantificable que sea.

Recuperando finalmente a Luhmann, se explica que la *departamentización* o la aparición de suplementos esbozan una estructura de adecuación a los motivos personales de los espectadores. Esto es resultado de un proceso evolutivo muy complejo que hace que los motivos individuales sean accesibles como comunicación. No es, como otros supondrían, producto de una alienación, de un control sobre los individuos, sino de estandarizaciones que el individuo puede aceptar o rechazar. Aunque finalmente sea un producto que se guía bajo la representación de *público* de los *mass media*, como un mito que supone individuos *más o menos informados, capaces de toma decisiones y de ser responsables moralmente*.²¹¹

²¹¹ Luhmann, Niklas, **Op. cit.**, 2000, particularmente el Cap. 10 *Autorreferencia y heterorreferencia*.

4. EL CASO DE CONFABULARIO

Considerar el análisis de un caso específico requiere atraer los planteamientos directivos de los capítulos anteriores, ya que son ellos los que permiten realizar la lectura que redescubra lo producido por los intelectuales y que revele los contenidos de *Confabulario*. Desde el inicio se perfilaba a los suplementos culturales como productos sociales polifacéticos, en cuyas páginas se desgranaban infinitos temas, y *Confabulario* de *El Universal* se mantiene circunscrito a este mundo.

El suplemento aparece como el foro de múltiples voces que abordan diferentes cuestiones, y que con tonos y estilos heterogéneos acerca a los lectores a profundos temas. Un suplemento semanal sería en este caso un universo *diversificado* – fragmentado – por las múltiples colaboraciones, pero que arroja contenidos *unificados* sobre las prácticas artísticas y sus vinculaciones con la estética, la política, la economía y la moral, afianzando las señas que lo singularizan en el espacio de las producciones culturales, y esto es algo que se ha comentado principalmente en el capítulo dos: se trata de la estetización de sus contenidos, de la acotación periodística en que es producido, y de la presencia dominante de temas relacionados con las prácticas artísticas.

La revisión de los 52 números del primer año del suplemento cultural *Confabulario* (del 24 de abril de 2004 al 16 de abril de 2005) que se publica semanalmente los días sábado en el periódico *El Universal*, nos acerca a ese universo múltiple pero finito de colaboraciones que rodean la selección y el posicionamiento en torno a los temas de la cultura, y que así construyen una representación de ella, parcial y jerarquizada, pero rica en contenidos y ejemplo constante de la amplitud de un ámbito históricamente complejo.

En este último capítulo, la reflexión únicamente se centra en el producto cultural: el suplemento *Confabulario*: sus artículos, secciones, colaboradores, temas, contenidos y posicionamientos, en un afán de reconstruir desde criterios sociológicos lo que ya es

la objetivación de dinámicas sociales institucionalizadas, relativamente autónomas y en constante tensión con otros ámbitos de la vida social. Esta mirada inevitablemente nos limita el acceso a otros datos, los cuales requerirían herramientas metodológicas diferentes y una mayor extensión de tiempo para su análisis.

No obstante, lo obtenido de una lectura atenta de los 52 suplementos arroja interesantes datos sobre la constitución de un producto cultural que semanalmente es integrado al cuerpo de uno de los más importantes diarios de la República. En él ya están las definiciones con que intelectuales, artistas y periodistas evalúan acontecimientos y personajes de la vida artística, política, económica y religiosa, nacional e internacional. Sus apreciaciones están plasmadas y distribuidas, y consolidan no sólo una imagen de sí mismos en el ámbito público, también están reproduciendo lógicas de observación del mundo y dinámicas sociales pautadas de producción de información.

Confabulario embona en la recreación de la figura de los intelectuales, no como un espacio institucionalizado dominante en esta tarea, pero sí como un espacio de presentación pública de sus competencias, ya sea como especialistas en temas (los más emblemáticos: la literatura, el teatro, la cinematografía, las artes plásticas, la música, el manejo de la entrevista), o como sujetos de interés público (por sus bibliografías, trayectorias, encuentros, amistades o conversaciones). Son todos quienes escriben en el suplemento *Confabulario* agentes que prácticamente conocen las condiciones de producción del periodismo cultural, y en la estructura editorial, donde se encuentran algunos connotados intelectuales, sus trabajos son valorados favorablemente para su publicación.

El suplemento *Confabulario* es resultado de una lógica en la que intervienen las relaciones de muchos agentes, aquí se resaltan los que llenan las páginas, los que contribuyen determinadamente a que sea un medio para la definición de la cultura. A ellos se les recupera porque sus nombres y sus palabras construyen las fronteras del suplemento, aportan material fundamental para el mantenimiento de este producto

cultural al desarrollar los temas semanales. Ellos, con su profesionalización, se establecen como el pilar de los posicionamientos respecto a los mundos de las artes, la política, la moral y la economía.

Al revisar los espacios de contenidos especializados en que colaboran los intelectuales pueden atenderse los límites con que el producto se presenta y conserva una identidad a lo largo del tiempo, aspecto que asimismo posibilita la estructuración del espacio (las 16 páginas semanales que aparecieron durante el primer año). Las secciones y las columnas delimitan los temas, y también los tipos de voces que caben en ellas, no solamente en el sentido del estilo, sino en el tipo de colaborador y las competencias necesarias para contribuir en el espacio, pues son estos lugares para contenidos especializados, que como se vio anteriormente, son una versión de producción históricamente organizada.

También es necesaria la observación de los contenidos específicos con la finalidad de reconocer los posicionamientos, pues es a través de ellos que se configura la identidad del suplemento en el espacio público. No basta con saber los nombres o la asignación de un texto a una sección, se requiere reconocer la manera como las opiniones soportan una identidad que contrasta en el espacio público. Son las argumentaciones, con sus premisas sobre la producción artística, la política, la economía y la moral, una vía para identificar el perfil de *Confabulario*. Reconstruir su propuesta en un mercado periodístico y artístico conduce a una mirada selectiva sobre artículos, ensayos, reseñas y crítica, ya que a través de ellos enseñan formas de representar y vivir el mundo, de apreciar a los artistas, a los políticos y a las instituciones, difunden maneras de posicionarse ante contextos, de debatir sobre los recursos utilizados y las obras.

4.1. LOS PARÁMETROS DE SUS OBSERVACIONES

Hablar de los parámetros de las observaciones publicadas en el suplemento *Confabulario* requiere previamente reconocer que existen jerarquías visibles en cada número, las cuales están ligadas a la selección del tema semanal, pero que confluyen

con el nombre del colaborador (que presupone una trayectoria y un conocimiento del tema), la distribución del espacio en las páginas y su inclusión en una determinada sección. La jerarquía es fluctuante, depende del nombre del colaborador, de la calidad del trabajo, de su extensión, pero no de una colocación específica en el cuerpo del suplemento. La jerarquía parte del tema de portada, y posteriormente de la estructuración de las secciones que compongan el suplemento, de las columnas semanales o quincenales, sin que ello implique una recepción unívoca, pues ésta involucra las condiciones del lector.

Vinculados al juego de las jerarquías estructurantes de la producción están los planteamientos contenidos en cada uno de los artículos, ensayos, reseñas o críticas donde se depositan las simpatías y las antipatías de los colaboradores. Éstas muestran la tensión entre las posiciones, comparan obras, nombres, relaciones, demandan claridad sobre temas, abren caminos de interpretación, y asumen puntos de vista. Le ponen valor a los objetos culturales, definen adjudicando etiquetas, clasifican.

Con los textos ironizan, cuestionan, denuncian, refrendan, aclaman, homenajean, deploran, enarbolan, recuerdan, rechazan, redescubren las obras de intelectuales y artistas, la vida cotidiana y los acontecimientos de la política y el arte. En los textos reproducidos masivamente en un año se expusieron juicios diversos y se abrieron líneas para la interpretación sobre cuantiosos temas, procurando el impacto de una voz con calidad artística, donde se presintiera la proximidad con la literatura, con la estetización de la escritura. Sobre las páginas de *Confabulario* fluyen opiniones con gustos, intereses y preferencias que revelan las señas distintivas de un conjunto de agentes y sostienen la construcción de objetos culturales dirigidos a un público masivo.

En lo que se refiere a los problemas de la política, la economía y la moral, también establecen criterios de acercamiento o alejamiento a postulados específicos, y someten a evaluación la vida pública, aproximándose a los debates sobre el compromiso y la autonomía que se referían en el capítulo 1, exigiéndose entre ellos comportamientos, formas de pensar y participar en la vida pública. *Confabulario* es

asimismo el espacio donde por momentos se disputan las maneras de normar las relaciones con los agentes de la política y el mercado, los clasifican y debaten la tendencia hacia la que debe orientarse la producción cultural o la actividad de los intelectuales (preponderancia de parámetros estéticos o político-ideológicos).

Lo que se obtiene con la lectura del suplemento *Confabulario* forma parte también de la selectividad de los intelectuales, elemento esencial para la configuración del periodismo cultural de nuestros días porque responde a coyunturas de participación de la élite cultural de México en la vida pública, y delinea decisiones que involucran estructuras complejas, como ya se ha visto, y tensiones entre criterios, que conducen al producto cultural semanal. Lo seleccionado en contextos donde participan estructuras y agentes sociales se transforma en lo publicable, en lo informable, en lo que cada semana apareció durante el primer año del suplemento.

4.1.1. PREMISAS ESTÉTICAS: SECCIONES, TEMAS, TRADICIÓN Y NOVEDAD

Al revisarse cada uno de los 52 suplementos se pudo establecer primero que las secciones fungían como un canal que orientaba la publicación, en ellas se colocaban materiales incluso de varios autores, pero con una tendencia medianamente definida por un tema general: literatura, música, cine, plástica, crítica, vida cotidiana o entrevista (versando ésta sobre múltiples cuestiones). Esta distribución del espacio del suplemento ofrece regularidad en los tipos de textos a elegir para cada publicación y determina la exposición de las opiniones, porque implica que las premisas estéticas (los criterios de producción y consumo de las obras) que se puedan extraer están sujetas a los límites prefijados por la especialización que manifiestan las secciones de *Confabulario*.

Esto no expresa una rigidez en la exposición de las opiniones, sino sólo que las premisas declaradas por cada autor cruzarán el espectro de los temas posibles para cada sección, y después la singularización del que ellos estén presentando. Así se

indica desde el sábado 24 de abril de 2004 un camino para los intelectuales colaboradores, y para el reconocimiento de los posicionamientos con respecto a temas específicos en cada número (cine, teatro, literatura, obra plástica, entrevista, crítica).

La oferta cultural que *El Universal* ofreció ampliar el viernes 23 de abril de 2004 en un anuncio en portada de la sección Cultura, pudo leerse en los siguientes días bajo los siguientes rubros: *Portada, Cartografías, Crónicas medievales, Los libros que me hacen sudar, La conversación silenciosa, En breve, Espacio vacío, Connotaciones, Música para camaleones, Palacio chino, Luz negra y La vida en el estante*, ampliándose posteriormente con los materiales que comprenderían las secciones o columnas (duraderas, efímeras y coyunturales): *Galería Moebius, La ciudad que no fue, La silla eléctrica, A debate, Cuento, Música en el calendario, In memoriam, Efemérides, Novedades en el frente, Arco '05, Historias de muertos y Postales Navideñas*.

Las fronteras internas que se generaron a partir de las secciones, administraron y procesaron información relativa a las prácticas artísticas, la política, la economía y la moral, particularizándose las posiciones respecto a temas de coyuntura o a actualizaciones de debates anteriores. En esta configuración del suplemento participaron Héctor de Mauleón, director, Laura Emilia Pacheco y Juan Manuel Gómez, editores; Ana Rodríguez Talou, edición de diseño, y César Blanco, asistente editorial. El 26 de junio se incorpora Abraham Sólis en la edición de diseño, y el 25 de septiembre se presenta un Consejo Editorial conformado por Armando González Torres, Carlos Monsiváis, Alfonso Morales, Roberto Pliego, Alberto Ruy Sánchez y Julieta Tagüeña.

Fue esta alineación especializada y profesional la que dirigió el suplemento cultural *Confabulario* hacia un público masivo diverso y poco experto y hacia los pares de los colaboradores con portadas en las que escriben o aparecen notables artistas e intelectuales, divulgándose sus obras y sus vidas en lenguajes poco especializados. Quienes quedaron nombrados en las portadas fueron los siguientes y de la siguiente manera:

Suplementos revisados

No.	Fecha	Portada	Autor
1	24 de abril de 2004	Cartas de amor de Octavio Paz	Varios (temático)
2	1 de mayo de 2004	Ángeles del abismo. La nueva novela de Enrique Serna	Enrique Serna
3	8 de mayo de 2004	El ciudadano Twain	Michael Gorra
4	15 de mayo de 2004	La autobiografía de Fidel Castro	Norberto Fuentes
5	22 de mayo de 2004	Caras y paisajes	Agustín Yáñez
6	29 de mayo de 2004	Animales con cuento	Alberto Ruy Sánchez
7	5 de junio de 2004	Graham Greene y su camino sin dios	Álvaro Ruiz Abreu
8	12 de junio de 2004	James Joyce. El siglo de <i>Ulises</i>	Varios (temático)
9	19 de junio de 2004	Arnold Schönberg, constructor de bondades	Claudio Magris
10	26 de junio de 2004	Monsiváis por Monsiváis. Retrato de un cronista adolescente	Carlos Monsiváis
11	3 de julio de 2004	John Fante. La vida narrada con talento	Alessandro Baricco
12	10 de julio de 2004	Pablo Neruda y Alfonso Reyes: una amistad desconocida	Marco Antonio Campos
13	17 de julio de 2004	Chéjov	Varios (temático)
14	24 de julio de 2004	Primeras lecciones de cine	José Agustín
15	31 de julio de 2004	Cuatro poemas de Spoon River Anthology	José Emilio Pacheco
16	7 de agosto de 2004	Milagros de la memoria	Sergio Pitol
17	14 de agosto de 2004	La ley del afecto	Barry Gifford
18	21 de agosto de 2004	Un testamento poético	Czeslaw Milosz
19	28 de agosto de 2004	Todo Musil	Philip Payne
20	4 de septiembre de 2004	Ojos ajenos: Fotografías de extranjeros en México	John Mraz
21	11 de septiembre de 2004	S.NO.B Rescate de una revista	Varios (temático)
22	18 de septiembre de 2004	La Ganga. Un cuento inédito de Truman Capote	Truman Capote
23	25 de septiembre de 2004	El enigma de Caravaggio	Peter Robb
24	2 de octubre de 2004	Julio Verne y México	Philippe Valetoux
25	9 de octubre de 2004	Mi hermano Arthur	Isabelle Rimbaud
26	16 de octubre de 2004	Qué difícil llamarse Kafka	Roberto Calasso
27	23 de octubre de 2004	Correspondencia inédita. Las páginas de amor de Émile Zola	Alberto Román
28	30 de octubre de 2004	Historias de muertos	Varios (temático)
29	6 de noviembre de 2004	Celan y Heidegger. Diálogo en el silencio	George Steiner
30	13 de noviembre de 2004	Travestis literarios	Ana Clavel
31	20 de noviembre de 2004	El niño araña	Joyce Carol Oates
32	27 de noviembre de 2004	Brian Nissen: La secreta seducción del cangrejo	Alberto Ruy Sánchez
33	4 de diciembre de 2004	Vida de Fray Servando	Christopher Domínguez Michael
34	11 de diciembre de 2004	Tijuana	Sándor Márai
35	18 de diciembre de 2004	Ejercicio de navegación	Margo Glantz
36	25 de diciembre de 2004	Postales navideñas	Varios (temático)
37	1 de enero de 2005	1933-2004 Sontag por Sontag	
38	8 de enero de 2005	Pleroma	Mario González Suárez
39	15 de enero de 2005	Nerval bajo el sol oscuro de la melancolía	Alonso Cueto
40	22 de enero de 2005	La aritmética de Cervantes	Ignacio Padilla
41	29 de enero de 2005	La vuelta del simbolismo	Fausto Ramírez
42	5 de febrero de 2005	Arco ¿del triunfo? El arte mexicano contemporáneo en España	Varios (temático)
43	12 de febrero de 2005	Dos héroes trágicos. Poemas inéditos de Seamus Heaney	Seamus Heaney
44	19 de febrero de 2005	Octavio Paz: historia de una edición	Nicanor Vélez
45	26 de febrero de 2005	Guillermo Cabrera Infante 1926-2005	Guillermo Cabrera Infante
46	5 de marzo de 2005	El maletín negro de Walter Benjamin	José Luis Barrios

47	12 de marzo de 2005	Colombia	Martín Amis
48	19 de marzo de 2005	Clarice Lispector desconocida	
49	26 de marzo de 2005	De lo difícil que fue pintar una pared	Fernando Leal
50	2 de abril de 2005	Hans Christian Andersen. 200 años después	Harold Bloom
51	9 de abril de 2005	El legado de Bellow	J. M. Coetzee
52	16 de abril de 2005	El río	Flannery O'Connor

Los textos centrales de las portadas fueron escritas por Agustín Yáñez, Alberto Román, Alberto Ruy Sánchez, Alessandro Baricco, Alonso Cueto, Álvaro Ruiz Abreu, Ana Clavel, Barry Gifford, Carlos Monsiváis, Christopher Dominguez Michael, Claudio Magris, Czeslaw Milosz, Enrique Serna, Fausto Ramírez, Fernando Leal, Flannery O'Connor, George Steiner, Guillermo Cabrera Infante, Harold Bloom, Ignacio Padilla, Isabelle Rimbaud, J. M. Coetzee, John Mraz, José Agustín, José Emilio Pacheco, José Luis Barrios, Joyce Carol Oates, Marco Antonio Campos, Margo Glantz, Mario González Suárez, Martín Amis, Michael Gorra, Nicanor Vélez, Norberto Fuentes, Peter Robb, Philip Payne, Philippe Valetoux, Roberto Calasso, Sándor Márai, Seamus Heaney, Sergio Pitol y Truman Capote. En nueve ocasiones la portada divulgó temáticas en las que figuraban varios nombres: las cartas de amor inéditas de Octavio Paz, la obra de James Joyce, Chéjov y su obra, el rescate de la revista *S.NOB*, el día de muertos, fin de año (2004), la feria ARCO'05 en España, la muerte de Susan Sontag, y la publicación de obras inéditas en español de Clarice Lispector. En el juego de jerarquías, fueron estos textos los que se presentaron como los más interesantes, los escritos de importantes hombres del ámbito cultural cuya relevancia para el suplemento quedaba revelada por acompañarse de textos secundarios y de la imagen en portada.

Acompañando esta relevancia del texto y del escritor, ha de considerarse que no son temas elegidos al azar; en algunos es evidente la confluencia con contextos de la vida cultural, y por ello dentro del mundo de la literatura, el cine o la pintura, es significativo recordar que algo es tradición o novedad, y por ello pertinente para su presentación en el suplemento. En este caso se proyecta el influjo que tiene sobre *Confabulario* la adecuación a los sucesos de la vida artística, cabiendo como problema el de la actualización de la agenda cultural y la importancia de retratar los sucesos y objetos que en ella se encuentran.

Desde esta perspectiva lo que semanalmente se publica en el suplemento viene invocado por los contextos de producción de los ámbitos artísticos, político, económico y moral que rodean al periodismo cultural. En el caso de las observaciones sobre el mundo del arte, la remisión constante a las clasificaciones de las prácticas artísticas es una remisión a su situación histórica particular, a los objetos significativos para esas áreas pero con tratamiento del periodismo cultural. En *Confabulario* se vuelve dominante la presencia de textos por motivos literarios (novedades editoriales y reediciones), siguiéndoles el paso los relacionados con fechas significativas en las vidas de intelectuales y artistas (algunos vinculados a las novedades editoriales o a las reediciones), posteriormente los de temas cinematográficos y musicales (estrenos, festivales y novedades discográficas), las exposiciones y la publicación de inéditos. Al final están los textos que conforman los suplementos temáticos y otros que remiten a contextos diferentes. Los siguientes incisos muestran los contextos expuestos desde la óptica del periodismo cultural:

- En la literatura, las nuevas publicaciones que orientaron los artículos fueron: Bob Dylan, *Chronicles Volume One*; Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana*; *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol's Interviews*; *El rock tapatío. La historia por contar* y *Paso del Nortec. This is Tijuana!*; Roberto Bolaño, *2666*; Arnaldo Antunes, *Doble duplo*; Karl Corino, *Robert Musil. Eine Biographie*; Alfredo Conde, *Rosamanta. Memorias inciertas del Hombre Lobo*; Sergio Pitol, *Obras reunidas III*; Enrique Serna, *Ángeles del abismo*; Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*; Imre Kertész, *Liquidación* y *Diario de la galera*; Pablo Neruda, *Odas elementales*, nueva edición de bolsillo; J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*; Daniel Sada, *Ritmo Delta*; Juan Villoro, *El Testigo*; Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje*; Hadrien France-Lanord, *Paul Celan et Martin Heidegger: le sens d'un dialogue*; Armando González Torres, *¿Qué se mueran los intelectuales!*; Christopher Domínguez Michael, *Vida de Fray Servando*; Amos Oz, *Una historia de amor y oscuridad*; Antonio Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan*; Peter Robb, *El enigma de Caravaggio*; John Updike, *Villages*; José Agustín, *Mi vida con mi viuda*; Paul Auster, *La noche del oráculo*; Virginia Woolf, *Londres*; Luigi Amara, *El peatón inmóvil*; Armando González Torres, *Zaid a debate*; Presentación de *Dos horas y*

25 años; Augusto Monterroso, *Literatura y vida*; Sándor Márai, *Tijuana*; Siri Hustvedt, *Todo cuanto amé*; Antonio Skármeta, *Neruda en mi vida*; S.NOB, edición facsimilar de la revista; Elfriede Jelinek, *Los amantes*; Gabriel García Márquez, *Memorias de mis putas tristes*; Alberto Ulloa, *Sendero en tinieblas*; Javier García-Galiano, *Historias de caza y Cámara húngara*; J.J. Armas Marcelo *Casi todas las mujeres*; Enrique Vila-Matas, *El viento ligero en Parma*; Norberto Fuentes, *La autobiografía de Fidel Castro*; Pablo Soler Frost, *1767. Una novela sobre el destierro de los jesuitas mexicanos*; José Agustín, *La ventana indiscreta*; Montero Glez, *Sed de champán*; Alma Guillermoprieto, *Dancing with Cuba*; Nick Hornby, *The Polysyllabic Spree*; John Conolly, *Todo lo que muere*; Carol Loeb Shloss, *Bailar en un velorio*; Lev Tólstoi, *Diarios 1895-1910*; Benedetta Craveri, *La cultura de la conversación*; Evodio Escalante, *La vanguardia extraviada*; Francisco José Cruz, *Maneras de vivir*; Fleur Jaeggy, *Proleterka*; Brain Nissen y Alberto Ruy Sánchez, *Visiones del fósil viviente*; Walter Benjamin, *Pasajes*; Luis Arturo Ramos, *Cuentos (casi) completos*; Roberto Pliego, *El libro inútil*; Eduardo Rojas, *Cuentos crueles*; Unica Zürn, *El trapecio del destino y otros cuentos*; César Aira, *El congreso de escritores*; Gerardo Kleinburg, *No honrarás a tu padre*; Hanif Kureishi, *Soñar y contar*; Fabio Morábito, *También Berlín se olvida*; Flannery O'Connor, *El negro artificial y otros escritos*; Fabrizio Mejía Madrid, *Hombre al agua*; David Miklos, *La piel muerta*; Simon Winchester, *El loco y el profesor*; José de la Colina, *Traer a cuento. Narrativa (1959-2003)*; Nelson Algren, *The man with the golden arm*, reedición; Condesa de Boigne, *Memorias*, reedición; Søren Aabye Kierkegaard, *Diario de un seductor*, reedición y revisión; Clarice Lispector, *Revelación de un mundo*; José Machado, *Grillo*; Martin Amis, *Colombia*; Barry Gifford, *The stars above Veracruz*, y Eugenio Aguirre, *Victoria*.

- Las fechas significativas fueron, durante 2004: el 150 aniversario de Arthur Rimbaud; los 70 años de la inauguración del Palacio de Bellas Artes; los 10 años de la fundación del movimiento literario *Crack*; los 10 años del descubrimiento de la reina Roja en Palenque; el 88 aniversario de Elena Garro; el 700 aniversario de Francisco Petrarca; los 50 años de la muerte de Frida Kahlo; el 90 aniversario de Nicanor Parra; el 80 aniversario de Ramón Xirau; el 72 aniversario de Paul Antragne; el bicentenario del

nacimiento de George Sand; la conmemoración de la muerte de Hugh Kenner en 2003; la muerte de Marosa Di Giorgio (poeta); la muerte de Ismael Rodríguez Ruelas; la muerte de Ray Charles; la muerte de Czeslaw Milosz; y los centenarios del nacimiento de Anton Chéjov, Agustín Yáñez, Alejo Carpentier, Dolores del Río, Graham Greene, Salvador Novo, Pablo Neruda, y los cien años de existencia del Palacio de Bellas Artes. Durante 2005: los 400 años de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*; los 150 años de la muerte de Gerard Nerval; el centenario del nacimiento de Leopoldo Fernández *Tres Patines*; los 60 años de la liberación de Auschwitz; los 100 años de la muerte de Marcel Schwob; los 100 años de la muerte de Julio Verne; el 90 aniversario de Efraín Huerta; el 90 aniversario de Gabriel Vargas; el bicentenario del nacimiento de Hans Christian Andersen; la muerte de Guillermo Cabrera Infante; la muerte de Saul Bellow; la muerte de Guy Davenport; la muerte de Susan Sontag; la muerte de Francisco Cervantes y el suicidio de Hunter S. Thompson.

- Los materiales inéditos que ocuparon espacio del suplemento fueron la correspondencia de Jeanne Rozerot, amante de Émile Zola; la carta de Jack Kerouak a su hermano Gerard tras su muerte; los poemas de Seamus Heany; y las cartas de amor de Octavio Paz a Elena Garro.

- En lo que se refiere al cine, los artículos tienen como tema estrenos o presentaciones cinematográficas, *La caída* de Oliver Hirschbiegel, *La mala educación* de Pedro Almodóvar, *Voces inocentes* de Luis Mandoki, *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore, *10 historias cortas de amor* de Rodrigo García, *Masacre en Texas* de Marcus Nispel, *Adiós a Lenin* de Wolfgang Becker, *El regreso* de Andrei Zvaginstev, *Un día sin mexicanos* de Alejandro Aura, *Palindromes* de Todd Solondz, *Alexander* de Oliver Stone, *Hellboy* de Guillermo del Toro, *Kill Bill Vol. 2* de Quentin Tarantino. También configuran artículos el 52 Festival Internacional de San Sebastián y el Festival de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México, así como la presentación en DVD de clásicos, como *Santa* de Antonio Moreno.

- Donde se trató de música y video, el tema principal fue detonado por las novedades discográficas o audiovisuales: Wilco, *A Ghost is Born*; Sonic Youth, *Sonic Nurse*; Cat Stevens, *Majikat*, DVD; Rennie y Brett Sparks, *Singing Bones*; José Juan Tablada, *Letra e imagen* CD-Rom; Andrea Echeverri, *Andrea Echeverri*, disco solista; Elvis Costello, *Il sogno*; Fernanda Porto, *Fernanda Porto y Giramundo*; Björk, *Medúlla*; Nick Cave and The Bad Seeds, *Nocturama*; Carlinhos Brown, *El milagro de Candeal*; Niel Young, *Greatest Hits*; *African rap*; PJ Harvey, *Uh Huh Her*, y Los Tigres del Norte, *Pacto de sangre*.

- En cuanto a la reflexión sobre la plástica, fueron las siguientes exposiciones motivos relevantes: *Turner, Whistler, Monet: Impressionist Visions* (Toronto, Paris, Londres); *Mónica Castillo 1993-2004*; Pintura figurativa en la Celda Contemporánea del Claustro de Sor Juana; fotografía en la galería Ava Vargas Photographic Works; *Diálogos en la oscuridad*; y *Los viajes extraordinarios Julio Verne en México*, durante 2004; *Armas y herramientas* (X Salón Bancomer); *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920* (MUNAL); y *Soledades sonoras* (Centro de la Imagen) en 2005.

- Los suplementos temáticos combinaron las colaboraciones de diferente autores: sobre la navidad escribieron Eduardo Antonio Parra, *Cuatro sombras enanas*; Fabrizio Mejía Madrid, *La noche de la justicia*; Severino Salazar, *Los Santos Reyes*; Claudio Magris, *El magistrado*; Carlos Monsiváis, *De cuando la Navidad tenía que ver con el Nacimiento*. Sobre la XXIV Feria de Arte Contemporáneo ARCO en Madrid escribieron Magali Tercero, *Arco, ¿del triunfo? Ilusiones y desilusiones de México en la Feria de Arte Contemporáneo*; Issa María Benítez Dueñas, *México en arco: cuentas de colores*; Berenice González Durand, *Carlos Ashida: arte vs mercado*; Armando Bartra, *Fetichismos de papel*; Alfonso Morales, *Demonios de la imagen*; José Luis Barrios, *Opereta en un acto y 34 escenas*; y Antonio Espinoza, *Saldos de una operación cultural*. Para el número del día de muertos escribieron Jorge Ibarguengoitia, *¿Con quién hablo?*; Eliseo Alberto, *Morir 18 veces en La Habana*; Roberto Pliego, *No le devuelvas la inquietud*; Guillermo Fadanelli, *Día de muertos*; Héctor de Mauleón, *El libro de hueso*; Héctor González Jordán, *Entrevista con Carlos Trejo, cazador de fantasmas*;

José Homero, *Todos los fantasmas*; Juan Pablo Ortiz del Toro, *Amado Nervo y el ocultismo*; Agustín Sánchez González, *Posada: los muertos como cuento de hadas*; y Myriam Moscona, *Juan Ramón Sáenz: La mano peluda*.

- Algunos de los otros elementos contextuales que se refieren en los textos son la celebración del Día Internacional de la Mujer, la conmemoración de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York y los del 11 de marzo de 2004 en Madrid, la conformación de una Asociación Civil de editoriales independientes, la instalación del Wal-Mart en Teotihuacan, la presentación de *Sigfrido* de Wagner en el Palacio de Bellas Artes, el aniversario del asesinato de Luis Donaldo Colosio; el encarcelamiento del poeta cubano Raúl Rivero; la encuesta de Letras Libres para definir a los mejores poetas contemporáneos, las elecciones presidenciales de Estados Unidos en 2004 y el *tsunami* que azotó Asia.

En todos los textos mencionados, que son aquellos cuyo origen está ligado a acontecimientos de la vida cultural, hay un conjunto de planteamientos que constituyen los pilares de la forma de ver el mundo, de clasificarlo y exponerlo públicamente. Se trata de esta contemplación estética que efectúa el periodismo cultural, son las marcas que indican cómo ha sido observada y evaluada la vida cultural. Cada sección del suplemento *Confabulario* aglutinó posiciones medianamente unificadas sobre la alta cultura y la cultura popular, sobre las prácticas artísticas y la vida cotidiana, conduciendo los cánones que construyen objetos cualesquiera en pertinentes para su publicación, dándole cabida al <<juego de alusiones eruditas y de analogías>> propias de un discurso estetizante y acumulativo de la historia propia del campo artístico.

Las posturas publicadas en *Confabulario* poseen además de las guías que impone una dinámica de producción artística desbordante, los criterios selectivos de los agentes productores de cada texto: los intelectuales y los artistas. Sus preocupaciones van atadas a las condiciones históricas del desarrollo de las artes, y son el resultado de la actualización de debates relacionados con ellas, así se encuentran en los artículos las definiciones sobre la lectura, las nuevas obras, las viejas obras, la vida y el

comportamiento de los artistas, el público, o la calidad de los trabajos. En cada sección del suplemento se puede dar cuenta de estas premisas, se las ubica por concentrar su atención en temas particulares y marcar el lado del que se está.

En *Portada* fue claro el interés por promover determinadas obras y autores, allí estaban los fragmentos de novelas, los cuentos, poemas o entrevistas que pretendían incentivar el consumo cultural y la lectura. En estos casos la obra se ofrece directamente, acompañada de textos secundarios o cintillos que enriquecen la presentación, indicando la novedad, lo inédito, la calidad del autor, la certeza de promover una buen escrito. Así fueron tratadas las siguientes: Enrique Serna, *Ángeles del abismo*; Norberto Fuentes, *La autobiografía de Fidel Castro*; James Joyce, *Ulises*; José Agustín, *Mi vida con mi viuda*; Sergio Pitol, *Milagros de la memoria*; Salvador Elizondo, *Necesidad y virtud de la coprofagia*; Juan Vicente Melo, *Donde se trata de las virtudes terapéuticas y de los efectos patógenos de la música*; Juan Manuel Torres, *¿Ha practicado usted la licantrópia?*; Peter Robb, *El enigma de Caravaggio*; Isabelle Rimbaud, *Mi hermano Arthur*; Emile Zola, *Correspondencia*; Christopher Domínguez Michel, *Vida de Fray Servando*; Sándor Márai, *Tijuana*; Margo Glantz, *Ejercicio de navegación*; Seamus Heaney, poesía inédita; Walter Benjamin, *Pasajes*; Martin Amis, *Colombia*; Clarice Lispector, *Revelación de un mundo*; Harold Bloom, *Hans Christian Andersen. 200 años después*; J.M. Coetzee, *El legado de Bellow*; y Flannery O'Connor, *El río*

Se difundió también la imagen de algunos autores, enfocándose en facetas específicas (vida privada, obra y amistades). Estos estudios reinterpretan partes de esas vidas, divulgan escándalos, preferencias e intenciones de su escritura, intentan dilucidar los procesos creativos y los contextos de producción: fundan la singularidad y la trascendencia de las obras y las vidas de los hombres y mujeres del ámbito de la producción artística. Se repasaron en esos números las vidas y obras de Mark Twain, Norberto Fuentes, Agustín Yáñez, Graham Greene, James Joyce, Lucía Joyce, Claudio Magris, Arnold Schönberg, Carlos Monsiváis, Anton Chéjov, Barry Gifford, Czeslaw Milosz, Robert Musil, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Juan Manuel Torres, Juan

García Ponce, Peter Robb, Julio Verne, Arthur Rimbaud, Franz Kafka, Robert Walser, Emile Zola, Paul Celan, Martin Heidegger, Brian Nissen, Fray Servando Teresa de Mier, Sándor Márai, Susan Sontag, Gérard de Nerval, Miguel de Cervantes, *El Quijote*, Seamus Heaney, Guillermo Cabrera Infante, Walter Benjamin, Fernando Leal, Hans Christian Andersen, Saul Bellow, y Flannery O'Connor.

Cuando se toma un tema (como los animales mitológicos, los fotoperiodistas extranjeros del siglo XX en México, el travestismo, la androginia, la frontera del país, el simbolismo mexicano, la violencia en Colombia, el muralismo), la vida del autor o su obra, se trata de meter al juego las habilidades estilísticas, las técnicas de escritura, el amplio bagaje que se posee sobre el tema, trayendo al texto la tradición y la novedad.

Las preocupaciones y la exigencia acerca de los criterios de promoción de la literatura, de la calidad de los trabajos publicados y de las habilidades que poseen quienes escriben se pudieron observar en *Cartografías*, espacio donde se celebran las novedades editoriales, se reconoce el rescate y revalorización de autores poco conocidos. En los textos se localiza la demanda de mejoras en las publicaciones (por ejemplo, disminución de erratas, supervisión de las traducciones). Se exige otorgarle un valor prioritario a la imaginación, la memoria, la belleza, la fantasía y la vida de los autores, a la disciplina y el rigor cuando se trabaja con las artes (se apela a seguir el ejemplo de intelectuales y artistas como Luis Barragán, Novo; Kenner, Serna, Flaubert, Emmanuel Carballo, Yáñez, Cardoza y Aragón, etcétera). Otro aspecto fue el de la búsqueda de las influencias entre intelectuales y artistas, reconociendo las obras que guiaron a otras en todos los ámbitos, procurando encontrar las sutilezas con que construyen sus obras.

Una particular posición fue la de oponerse a la rigidez de las clasificaciones de los géneros (por ejemplo, la exclusión y subordinación del humor a los géneros de la sobriedad ostentados por los jefes de la literatura). Al recomendar libros se alejan de las definiciones del canon, disputa en la que se absolutiza el papel de ciertas obras y se deplora el de otras. En este sentido de quebrantar los parámetros se encuentra la

intención de justipreciar las obras de Gabriel Vargas y de Enrique Serna por recuperar la cultura popular, por subvertir los cánones con la parodia, e incluso al revalorar la muy comercial novela rosa de Barbara Catland. También se le observa cuando se defiende la valía de objetos rutinarios como temas de la creación literaria (un pie, el amor, un viaje, la soledad, un chiste, un sueño, el crimen) o cuando Gabriel Zaid apuntala el deseo de que sea más constante la vinculación entre las prácticas artísticas.

La conversación silenciosa muestra los posicionamientos ante autores y obras, promueve la comprensión de las obras y vidas de autores de talla mundial como Tólstoi, Ezra Pound, Octavio Paz, Ramón Xirau, Monterroso, Fleur Jaeggy, Coetzee, Sergio Pitol, Bram Stoker, Salvador Dalí, Arthur Conan Doyle, Roberto Bolaño, Susan Sontag y Amos Oz. Además recomiendan las obras evaluadas positivamente por su manejo de la lengua y su calidad literaria, y resuenan los nombres de los autores de las novedades editoriales: Montero Glez, José Agustín, Fabio Morábito, Juan Villoro, César Aira, Francisco José Cruz, Pablo Soler Frost, Bob Dylan, Alfredo Conde, Nick Hornby, Eduardo Rojas, Carlos Martínez Assad, José de la Colina, Abilio Estevez y David Miklos.

Es este mismo espacio del suplemento se oponen al nacionalismo en la literatura, a los purismos en la relación entre prácticas artísticas, se promueve la escritura de ensayos por considerarse una tradición algo olvidada, se estima la escritura de diarios como creación literaria, se trata de la innovación literaria y se nombra como revolucionarios en este ámbito a Pablo Neruda y Nicanor Parra. Se distingue la labor de los novelistas gráficos (Marjane Satrapi; Art Spiegelman; Joe Sacco; R. Crumb; Daniel Clowes; Chris Ware), y se les da un lugar central entre los literatos. Algunas particularidades de la producción escrita también se reflexionan, como los movimientos de escritores, la relación entre literatura y realidad y el papel del escritor para conciliarlas, se trata sobre la manera de hacer crítica literaria y demandan su renovación en una opción opuesta a la erudición de Harold Bloom y James Woods, donde quepan la vida cotidiana, el ocio, lo accidental y la curiosidad, y por ello elogiando a Paul Auster y a Roberto Pliego.

Una sección especializada en temas de cine, *Palacio chino*, supone orientar la reflexión hacia las singularidades de esa práctica. Un criterio de los críticos apunta siempre hacia la búsqueda de un arte cinematográfico de alta calidad, donde pueden resaltar las cualidades del director que se desempeña bien y contrastarlas con quien queda en la medianía de sus habilidades en la dirección (por ejemplo, Quentin Tarantino, Gus Van Sant, Sergio Arau y Emile de Antonio vistos como grandes directores, y recibiendo la mala nota directores como Michael Moore y Oliver Stone). A esto se le puede agregar la defensa de un cine combativo, capaz de confrontar los parámetros de producción de una industria como Hollywood, y allí colocan a Alfonso Cuarón con *Harry Potter*, a Rodrigo García con *10 historias cortas de amor*, a Guillermo del Toro con *Hellboy* y a Marcus Nispel con *Masacre en Texas*. En estos casos, su mirada del cine rompe con las formas dominantes de dirección y producción del cine norteamericano. Un último precepto es el de rescatar filmes y directores del cine nacional, así se plantea en los textos donde se habla de Ismael Rodríguez y *Santa*, y de los pioneros hermanos Bell, Veyre y hermanas Elhers.

En la sección dedicada a la crítica teatral, *Espacio vacío*, escrita por Braulio Peralta, se realizan fuertes cuestionamientos a las obras de la cartelera, se evalúan las formas de crítica y se postulan los principios que ayudarían a mejorar el teatro nacional y la educación artística del público. Partiendo de lo que él llama la crisis del teatro nacional, considera que existe un letargo creativo en la escena teatral y una crítica complaciente incapaz de evaluar con responsabilidad la dirección, el texto dramático, la escenografía, la adaptación, la musicalización, la actuación, la iluminación y el vestuario que componen las obras, impidiendo así la formación de un público exigente. Si se guiara de esta manera, la crítica cumpliría una función irritante pero necesaria y sería un apoyo para sacar al teatro de la crisis en que está. Sus valoraciones abarcan detalles de las obras, y a cada una de las que comenta les reconoce cualidades y defectos, pues su aspiración es la constitución de un teatro total, por eso delibera sobre el alejamiento de los directores consagrados de los escenarios y sobre los graves déficits de formación de los espectadores.

El papel de *Música para camaleones* es similar al del especializado en literatura o en cine, pero concentrándose en las producciones audiovisuales. La construcción del objeto artístico abre su abanico cuando no escatima en tratar diferentes vertientes musicales: rock, country, ópera, electrónica, experimental o bossa nova. Se trata de destacar el trabajo de artistas que involucran la música y otras artes rompiendo los límites de la ortodoxia en la producción, y menciona las producciones musicales o audiovisuales de Arnaldo Antunes, Jim O'Rourke, las cantantes españolas de flamenco, Björk, Elvis Costello, Neil Young y Fernanda Porto. También caben músicos de country como Rennei y Brett Sparks, así como la banda de rock Nick Cave and The Bad Seeds. En la sección se celebran las colaboraciones entre artistas, siempre y cuando potencien el talento y la originalidad y no los intereses comerciales de las productoras (contrapone a la labor de Carlinhos Brown, Bebo Valdés, Marisa Montes y Caetano Veloso la propuesta comercial de Juanes y Nelly Furtado). Además de esta contraposición de los productos, homenajean a ciertos artistas, por su talla como cantantes (María Callas y Andrea Echeverry), y por su compromiso con un arte no atado a los gustos del público (Bob Dylan).

A la obra plástica la observaron los colaboradores de la sección *Galería Moebius*, allí cupieron principalmente los juicios sobre exposiciones. La opinión partió de que las exposiciones son una posibilidad para que el público mexicano supere la indiferencia hacia las obras de grandes artistas y así potencien su creatividad. Se considera que el público puede intervenir en la obra, como se reseñó en la exposición de Antoni Gaudí; se alabó la reivindicación de pintores como una manera de estrechar los vínculos de la nación con el extranjero, fueron los casos de exposiciones sobre Julio Verne, Joseph Mallord William Turner; James McNeil Whistler y Claude Monet. Al retratarse la vida y obra de artistas como Mónica Castillo, Paul Antragne, Unica Zürn, Vida Yovanovich y Phil Kelly, se revaloraba su producción y los criterios con los cuales la guiaban o guían. En su momento cuestionaron los criterios de selección de ganadores en concursos, pues impedían una apertura hacia la flexibilidad en el uso de las técnicas, ejemplos fueron la participación de Teresa Velásquez en el Rufino Tamayo, la exposición del grupo Realidad Aumentada y la intervención de Christo y Jeanne Claude en el Central Park de Nueva York.

Utilizando la parodia, pero sin dar un seguimiento o una exposición amplia sobre el tema, *La silla eléctrica* ofreció algunas opiniones sobre la producción artística: reclamó por la opinión negativa que dio Cristopher Domínguez Michel sobre la obra de Salvador Novo, y lo calificó de limitado por cercarlo en el periodismo, se burlaron sobre la cantidad de erratas que aparecen en los números de *Confabulario* cada semana, defienden los criterios artísticos sobre los comerciales en la elaboración de los suplementos culturales del país, y recriminan que los escritores sean soberbios al consagrarse y que se muevan políticamente para permanecer como beneficiarios de las instituciones culturales (caso de Sealtiel Alatríste y de la Asociación de Críticos de Teatro).

Una de las secciones donde se sostuvo esa observación sobre ámbitos no consagrados de la vida social fue la de Jorge Luis Berdeja, *La ciudad que no fue*. En ella se integran de manera prioritaria situaciones y personajes de la vida cotidiana, es la mirada del suplemento hacia detalles del acontecer en las comunidades y en la ciudad, y por eso pasan por sus letras los trabajadores de la calle, los vendedores de dulces, la vida en el tianguis (de La Lagunilla, del Mercado de La Bola), una noche en los cabarets Bombay y El Oasis, y las festividades donde participan los Reyes Magos, los Santa Claus del Monumento a la Revolución. En este rescate se entrevista con artistas cuyo reconocimiento se circunscribe a ámbitos reducidos o marginales, como el arquitecto Pedro Friedeberg, el fotógrafo Víctor Reyes, el clown David Larible y la promotora de espacios alternativos y del performance Doris Steinbichler.

En *Luz negra*, espacio dedicado a las entrevistas elaboradas por Myriam Moscona, se pueden leer posicionamientos sobre distintos temas de varios entrevistados, especialmente aquellos que tocan sus intereses o disciplinas: Raúl Ortiz y Ortiz, traductor y escritor, cuestiona el español propagado por los medios (Televisa, TV Azteca), por reducido y simplista. Jesús Martínez Malo, psiquiatra y gran lector, se pronuncia a favor del cruce de disciplinas y de la autoformación del sujeto. Juan Carlos Mena, diseñador y editor, apuesta por el estudio amplio de *lo naco* en el país. Luis Manuel Serrano, artista plástico, observa que el *collage* no es bien valorado en México y sí en el extranjero. Federico Serrano denuncia que no hay una cultura del circo, y que

en nuestro país se encuentra en el desamparo este arte. Javier Senosiain, impulsor de una arquitectura orgánica, deplora las ciudades grises que omiten la combinación de forma y funcionalidad en las construcciones. Así participan opinando sobre materias diversas, y sus opiniones son apenas atisbos de lo que podrían ser largas pláticas, pero cuya presentación en *Confabulario* está sujeta a las condiciones del espacio semanal.

En cada una de las secciones los colaboradores hacen de la palabra el medio para marcar los objetos, les atribuyen cualidades y toman posiciones respecto a modos de tratarlos. Así los productos específicos de la literatura, el cine, la música, las artes plásticas, la arquitectura o el teatro, son evaluados, y a la par, el desempeño de los intelectuales y artistas al trabajar con determinados criterios para la producción (el recuento de la tradición, el dominio de los temas, la apreciación de las novedades, que implica conocimiento de los agentes y las dinámicas del campo de producción artística).

Cada texto publicado lleva la carga de la promoción, de la divulgación de un producto cultural; libros, películas, exposiciones, puestas en escena, son los temas, y pretenden también orientar los consumos, pues otorgan o quitan prestigio a los autores. Los caminos que trazan para apreciar las obras se transforman en guías que los lectores consideraran aun cuando se opongan a lo propuesto por un colaborador de *Confabulario*. En el suplemento se recomiendan las obras de autores contemporáneos y de siglos o años anteriores aportando las opiniones y difundiendo a través de ellas criterios del gusto; y aunque la respuesta del público sea múltiple y no implique un consumo mecánico al que marca el artículo, queda ya registrada en el ámbito público la identidad polifacética con que se distingue *Confabulario* en el mercado de los suplementos culturales del país.

4.1.2. POSTURAS POLÍTICAS, ECONÓMICAS Y MORALES

Retomar los resultados de los capítulos anteriores conduce el trabajo del reconocimiento de los criterios estéticos a los de posicionamiento frente a la política, la economía y la moral, como campos de la vida social que son condición de posibilidad del campo de producción artística y fuente de tensiones constantes. Los sucesos de estos campos producen irritaciones en los ámbitos de producción cultural, y parte de

esos resultados pueden ser observados en el suplemento *Confabulario* como opiniones vertidas sobre temas confluentes, es decir, son *informables* desde los criterios del periodismo cultural y desde los intereses de intelectuales y artistas, pues generan tomas de posición entre los productores del suplemento.

Las tensiones afectan directamente a los agentes, y en *Confabulario* se pueden ver las maneras de representarse y posicionarse ante agentes de otros campos, a ellos se les evalúa en sus ámbitos de acción y por las orientaciones de sus decisiones y compromisos: ya sean cuestiones de política o economía que intervengan afectando los parámetros de la producción cultural. Medidas tomadas en la política y en la economía del país, y especialmente en las instituciones gubernamentales dedicadas a apoyar la producción cultural, son las más atendidas por los intelectuales, pues como se ha dicho anteriormente, existe también una jerarquía entre los campos, siendo dominantes aquellos sobre las artes.

En los textos se pueden localizar modos de relacionarse con los agentes de la política y la economía, se les acepta y se les rechaza, pues establecen juicios que los confrontan, o que son resultado de confrontaciones previas. En las secciones del suplemento se arrojan estos posicionamientos considerando la especificidad de la práctica y su relación con aspectos de la economía o la política, o se refieren a éstos en términos generales, como representación del estado de cosas en esas esferas de la vida social.

En una sección como *Cartografías*, que remite constantemente a autores de obras literarias, se plantean en entrevistas, ensayos y reseñas, posiciones heterogéneas acerca del papel de los autores frente a la política y sus demandas. Las variantes que se abren en el conjunto de opiniones particulares sobre la política son muchas, pero observables en los rangos de la propuesta sobre la heteronomía y autonomía, hallándose perspectivas que resaltan el compromiso político y la actividad crítica de los escritores. Se habla incluso del papel de la necesidad de ética en las acciones políticas y se señalan varios ejemplos de actitudes cabales frente al poder, sin

por ello dejar de apuntar las paradojas de la labor literaria cuando se involucra el escritor con la política. Los nombres son: Agustín Yáñez, Jaime Torres Bodet, Gabriel Zaid y Hunter S. Thompson. Resalta igualmente la condena enérgica que se hace a la censura gubernamental en Cuba, particularmente aquella que somete a la disidencia y genera alianzas de subordinación del intelectual al político. Y se pasa a la denuncia general: cuestionar toda dictadura que asesine intelectuales y artistas por motivos políticos; y hay más agravios: la burocracia que somete a los hombres (referencia a Franz Kafka), el sistema presidencialista que hace mancuerna con el conformismo y el olvido ciudadano para mantener regímenes llenos de argucias y abusos, la ausencia de disposiciones gubernamentales para proteger y mantener el patrimonio nacional (caso del Wal Mart en Teotihuacán, 2004), la deshumanización de la vida y la justificación de los criminales como aporte del fundamentalismo, y el uso del poder para apuntalar posiciones en el ámbito artístico (como corrupción de los criterios del arte para evaluar las obras). A esto se le opone la necesidad de hablar sobre la miseria y los conflictos en el mundo para develar lo que se oculta, la oposición a la guerra (de Estados Unidos en Medio Oriente), la reflexión sobre el pasado de América Latina (por ejemplo la guerrilla y el aporte cinematográfico de Luis Mandoki, *Voces Inocentes*), la crítica a los usos particularistas de la defensa de la democracia (en el contexto de la disputa entre Andrés Manuel López Obrador y Vicente Fox), y la presión a las instituciones culturales (CONACULTA y del GDF) para cuidar el patrimonio (como la casa de Luis Barragán en el antiguo barrio de Tacubaya).

Algunas de los posicionamientos expresados en los artículos y entrevistas respecto de la política en *La conversación silenciosa* apuntan hacia una supresión de los privilegios que implican miseria y subordinación de la mayoría. Así es como se difunde la opinión de escribir contra lo políticamente correcto, y evitar el uso de las becas y demás beneficios que otorgan las instituciones gubernamentales para establecer mecanismos de control de los intelectuales y artistas, pues este mal uso causa estragos en la voz crítica e independiente de los que deberían ser autónomos (un ejemplo que ponen en los Estados Unidos es el de Susan Sontag, disidente que en sus libros divulgaba incisivas verdades sobre su país y Occidente; en lo particular

consideraron que el gobierno de Vicente Fox no hacía lo necesario para apoyar la cultura nacional). En otro tema se enalteció la poesía de Neruda por adentrarse en la política, tal como se reconoció la afrenta de intelectuales estadounidenses frente a las declaraciones sobre los culpables de los atentados del 11 de septiembre de 2001. Parecida es la postura en relación a Cuba, los autores confluyen en el ataque a la intolerancia y el dogmatismo que dominó la Revolución, y se expresan a favor del derecho de los intelectuales de volver a su país y romper con el exilio.

Palacio chino es un ejemplo donde se cruza la revisión de las prácticas artísticas y el posicionamiento político de los artistas dedicados a la cinematografía. En el texto dedicado al 52 Festival Internacional de San Sebastián se hace una reflexión que enaltece al cine latinoamericano. Las cintas que en aquella ocasión concursaron estaban realizando un ejercicio de memoria y recuperación histórica que era indisociable de la reprobación de la política y la economía de sus países de origen, así como de la denuncia de la pobreza, la violencia y la marginación en las que viven millones de latinoamericanos. El otro caso significativo es el de Emile de Antonio, a quien se le dedicaron artículos que resaltaban su labor como cineasta opuesto al capitalismo estadounidense, y que además alzó las consignas del marxismo en tiempos de la persecución macartista. Su inconformidad se reveló en su cine, calificado de independiente, marginal y crítico, promotor de una revolución cultural, de la libertad y la igualdad.

En el anterior tenor se pronunció Jorge Hernández, primera voz de *Los Tigres del Norte*, quien apeló a una música de vertiente social atenta a la agenda de problemas nacionales (la migración, las muertas de Juárez, los niños de la calle). También se hizo en el artículo sobre la música africana, donde se destacó cómo el *hip hop* y el *rap* contemporáneos condenan la discriminación, el hambre, la miseria, el sida y el neoliberalismo en sus países, y conservan las lenguas excluidas convirtiéndose en medios de expresión de los desposeídos. El rockero Neil Young hace presente su interés por preservar la ecología, y desde su actividad promociona sus acciones (un filme sobre el derretimiento de los polos).

Braulio Peralta desde *Espacio vacío* ataca a los funcionarios, a las instituciones y a los artistas mexicanos inclinados hacia la ideologización de las artes, o por no interesarse en el teatro que demande mayor rigor artístico y menos cobertura ideológica de las causas particulares. Asesta la crítica contra Sara Bermúdez, presidenta de CONACULTA en aquel tiempo, y Vicente Fox, por ignorar la producción artística nacional y por mantener las pésimas condiciones de apoyo estatal al arte. A Jesusa Rodríguez le reclama haber abandonado su compromiso con el teatro y haberlo transformado en un panfleto político.

La silla eléctrica se concentra en deliberar sobre actores de la política y de las instituciones culturales del país en un breve espacio del suplemento. Andrés Manuel López Obrador es un personaje constante en sus letras, pues los videoescándalos de 2004 y el consiguiente conflicto producto del desafuero y de la oposición al gobierno federal de Vicente Fox, le hacen un sujeto público enjuiciable por sus acciones y opiniones. En primer lugar toman una postura opuesta al decir de la existencia de un complot contra AMLO, y se le reclama por tomar una actitud tibia frente a los indicios de corrupción en el Gobierno del Distrito Federal. Por el otro lado, las objeciones a AMLO y al GDF atañen a la dimensión de las políticas culturales en el Distrito Federal. El día que el GDF lanza un pasquín de promoción, se le condena por ser propaganda pagada con impuestos que pudieron servir a la cultura, y que con ello se contraviene la función de la Secretaría de Cultura, pues se le usa para defender y promover la figura de López Obrador.

A Sara Bermúdez y a Vicente Fox se les acusa de no tener un proyecto cultural nacional, y de ocultar las ineficiencias de CONACULTA, de contribuir así a la crisis educativa del país y de esconder la verdad sobre ese asunto. Una de las denuncias graves tiene que ver con lo que denominaron un caso de corrupción en el Sistema Nacional de Creadores y Artistas del FONCA, donde Hugo Gutiérrez Vega impulsó el otorgamiento de una beca a Luis Tovar, siendo irregular la entrega dado que el destinatario del apoyo era subalterno del primero en una empresa periodística. A esto se suma el reclamo por la evasión de responsabilidad de los funcionarios del CONACULTA y la baja calificación en transparencia que obtuvo la institución ese año.

Otro espacio de *Confabulario* que aglutina a una práctica artística y a la política fue la de *Arco 05*, sección que se dedicó a analizar la Feria de Arte Contemporáneo ARCO en Madrid, España, y la participación de México como país invitado. Aquí se reclamó que la participación intentó mostrar en España una imagen positiva del mercado del arte mexicano, a lo cual replicaron que no existe y que el gobierno federal de esa manera escondía su desinterés por las obras nacionales. Se acusó que la Feria Arco era un engaño institucional y de los artistas, pues no hay coleccionismo institucional ni un mercado fuerte. Se cuestionó que los curadores dirigidos por Carlos Ashida no entendieran y decidieran entrar a ese juego de democracias enmascaradas, de falsos apoyos al arte y de intereses económicos.

En secciones donde los temas y los entrevistados son más diversos y la unidad dada por alguna práctica artística o intelectual es más difusa, se expresan opiniones en las que se hace evidente la animadversión hacia la guerra, el terrorismo, la subordinación de un país a otro, la indiferencia del gobierno federal hacia los intelectuales, la censura, y la represión de la disidencia cubana (*Crónicas medievales*, de Jorge Volpi). *Luz negra* es ejemplo de la multiplicidad de opiniones: Raquel Tibol expone la ineficacia de CONACULTA y las tareas que suplanta al INBA y al INAH; Renato Sales (exsubprocurador de justicia del DF) deplora la corrupción de las instituciones públicas; Hugo Gola y Soledad Bianchi (poetas) luchan contra el autoritarismo, el olvido y el exilio; Alberto Kalach (arquitecto) cuestiona la desidia gubernamental ante el problema del agua; Julio Pliego (documentalista) denuncia la indiferencia del Estado ante su trabajo crítico; Ángeles González Gamio (cronista) considera favorable la inversión en el Centro Histórico

Los posicionamientos generados por el establecimiento de la distinción entre criterios estético-periodísticos son visibles en *Confabulario* refiriéndose principalmente al vínculo de las artes con los intereses comerciales. Diversas opiniones se mueven en ese terreno, y no en el de la reflexión sobre el peso de la publicidad en la reproducción del suplemento. En *Cartografías* y *La conversación silenciosa* las opiniones versan sobre las dinámicas comerciales que influyen en la producción de la literatura, se

cuestiona la existencia de categorizaciones con propósitos comerciales que clasifican la literatura y a los escritores, en este caso los *best-sellers*. El entretenimiento puede ser una forma de impulsar el interés por un tema, pero lo sesga debido a los intereses no académicos, históricos o artísticos, por ello *Alejandro Magno* de Oliver Stone y *El código Da Vinci* de Dan Brown difícilmente entrarán en las clasificaciones que apelan a lo no-comercial. Un caso aparte es de la autora Bárbara Catland, quien escribió 500 novelas de corte romántico y que por ello es despreciada en las jerarquías eruditas, sin embargo en *Cartografías* se insiste que a pesar de responder al interés comercial, es una obra que debería ser revisada por sus implicaciones en el mundo editorial. La oposición se establece con la literatura profunda, que no se encasilla en la moda, el dinero y el espectáculo, pues su constitución la aleja de la mercadotecnia, y que son lo grandes autores que se nombran en *Portada*.

La sección *Arco 05* hace algo parecido a lo de las secciones anteriores, pero centrada en la relación de los criterios comerciales con la exposición de obra plástica en España. En su revisión de la feria, es interesante darse cuenta que la demanda se centra en el afianzamiento de un mercado del arte mexicano, capaz de incentivar el consumo y evitar la dependencia de las becas y la compra gubernamentales. Tiene un papel relevante en esta opinión el que se reconozca la feria como un espacio de intercambio cultural sujeto a las leyes del mercado del arte internacional, pues se abren canales de promoción comercial y cultural entre galerías, museos y países. Al tomar en cuenta la dimensión económica de estos espacios de intercambio artístico, se reconocen las posibilidades de posicionar mejor la obra y el nombre, de obtener ventajas en la reproducción de la vida como artista, pues son espacios de promoción con proyección mundial. No obstante esta opinión medianamente favorable, las críticas a la participación tuvieron como punto el de la falta de impulso al coleccionismo, el de usar ARCO como un velo que oculta el atraso institucional en el arte mexicano. Un cuestionamiento más mostró que ARCO no cumple con un criterio de asimilación cultural del significado de la obra, sino sólo con un traspaso de mercancías: la imagen comercial del arte, que confunde el mercado con la cultura.

Siguiendo con la pintura, en *Galería Moebius* se ilustra con Jean-Michel Basquiat como los intereses comerciales (concretados en el coleccionismo y la especulación financiera del arte) reconstituyen el valor de las obras, inclusive aquellas que vienen de lo marginal, pero a condición de someter su apreciación a estos criterios económicos. En México discuten que un espacio como el X Salón de Arte Bancomer pretende crear coleccionistas y obra vendible, configurada desde los medios de comunicación y por la capacidad subversiva e intelectual que puede aportar el arte.

Otra cuestión que no se tocó mucho en el suplemento, pero se atisba, es el del papel de la industria discográfica y editorial en la conformación de la música y la contemporánea, por ejemplo, en *Música para camaleones* se menciona que la radio es una fuerte impulsora de la música, pero que los intereses comerciales que comparten con las disqueras seleccionan un corto espectro de la producción; en *Luz negra*, en entrevista con Carlos Cuauhtemoc Sánchez, escritor de los volúmenes *best-seller Juventud en éxtasis*, se evidencia el papel de una editorial poderosa, con un fuerte interés por la rentabilidad empresarial, en el terreno de la literatura; y en entrevista con Víctor Manuel Camposeco se observa la dificultad que enfrenta una librería alejada de los grandes intereses comerciales, y separada del público interesado en *best-sellers*.

La distribución del espacio del suplemento contempló semanalmente los lugares de la publicidad, y fue regular la presencia de ciertas instituciones gubernamentales enfocadas a la cultura, también algunas empresas dedicadas a los espectáculos o a la comunicación. La publicidad gubernamental o de instituciones públicas fue la que tuvo más presencia difundiendo la cartelera del mes, convocatorias, actividades literarias, música, teatro, danza, exposiciones, conferencias, programas de radio, proyecciones en video y actividades infantiles; en algunas ocasiones formaron parte los reconocimientos públicos a colaboradores del suplemento. Otra publicidad promovió la presencia de artistas reconocidos internacionalmente, el diario *El Universal*, libros, celulares o series de televisión.

La publicidad tuvo como contenido dominante las actividades culturales y los espectáculos promovidos por empresas privadas. El CONACULTA fue el principal promotor de actividades en los apartados de publicidad (la página 16, generalmente), en muy diversas ocasiones asociado con otras instituciones públicas y privadas, como la Universidad Iberoamericana, la estación de radio Horizonte 107.9, el Centro Cultural Helénico, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Centro Nacional de las Artes (CENART), la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil (FILIJ), el Gobierno del Estado de México, el Instituto Mexiquense de Cultura, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Las empresas privadas que acompañaron al CONACULTA fueron Music Frontiers, Ticketmaster, Telmex, el Teatro Julio Castillo, Fundación Televisa y Fomento Cultural Banamex.

Otras empresas que exhibieron publicidad fueron Fundación Cultural Integrus, Auditorio Nacional-Lunario; Agencia Azteca, El Universal, The Herald, People & Arts, Cablevisión, Digital, SKY, DIRECTV, Bodega Celular, TELCEL, UNEFON, Editorial Planeta/Joaquín Mortiz y Negra Modelo. En el ámbito gubernamental y educativo, fueron constantes el Gobierno del Distrito Federal-Secretaría de Cultura, la UNAM-Difusión Cultural, el Teatro de la Ciudad, la Universidad del Claustro de Sor Juana, el Fondo de Cultura Económica, el Instituto de Derechos de Autor, la Universidad Veracruzana y el Gobierno del Estado de Veracruz.

Sobre la relación entre criterios morales y estético-periodísticos, dimensión en la que se disputan los límites de las jerarquías de la palabra y la imagen, el suplemento *Confabulario* entabla una confrontación con la moral y la censura que diversos grupos quisieran hacer sobre lo erótico, lo obsceno y lo pornográfico. Esto es visible en los numerosos artículos en los que se habla sin disimulos de las vidas o las obras de los escritores (George Sand, Elfriede Jelinek, John Updike, Oscar Wilde), destacando que en su tiempo hicieron cosas que trasgredían la moral dominante. Asimismo queda claro cuando tocan temas que confrontan dilemas morales, o generan dificultades jurídicas, como la antropofagia, el canibalismo y la barbarie, o el socialismo, la justicia, la

esperanza y la belleza, o el sexo, la sensualidad y el cuerpo. En *Cartografías* cupo también la crítica a las religiones que limitan la vida democrática y promueven el fanatismo, la discriminación, y los conflictos étnicos y raciales

Resulta revelador para la posición que asumen en *La conversación silenciosa* que se repita el saludo a la irreverencia en la escritura, pues secunda la inicial opinión de atender lo sórdido, la inestabilidad, la oscuridad y lo descompuesto en las obras, evitando caer en las limitaciones que se impuso Bárbara Catland para escribir la novela rosa: cero obscenidad y lenguaje soez.

Algunos de los entrevistados en *Luz negra* mantienen en su diversidad la flexibilización de los criterios morales, y estos aparecen publicados, indicando que tampoco hubo problemas para considerarlos publicables. La voz atrevida queda plasmada: Martín Manzo, cirujano plástico, apunta el debilitamiento de los tabúes sobre el cuerpo; Sergio Berlioz, músico, exhibe una laxa relación entre religión (judía) y artes; Héctor Falcón, artista visual, cuestiona los estereotipos del cuerpo; Asunción Álvarez pugna por una aceptación de la muerte y de la eutanasia; Mildred García Balderas, convoca a asumir con naturalidad la sexualidad y la experimentación del erotismo; Emilio Suárez, actor gay de película porno, impulsa una mirada flexible sobre el sexo y una postura antieconómica de lo gay, así como el respeto y la tolerancia; los anteriores contrastan con la imagen que aparece de Carlos Cuauhtemoc Sánchez, conservador, homofóbico y machista, y que resulta la opinión minoritaria publicada en *Confabulario*.

Otros momentos: en *La silla eléctrica* se oponen a la palabra políticamente correcta, y condenan que en el programa televisivo de Ciro Gómez Leyva se haya mudado el título *Memorias de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez por el de *Memorias de mis sexoservidoras tristes*, y que el mismo reclamo lo haya hecho la diputada del Partido de la Revolución Democrática Angélica de la Peña por calificarlo de inmoral. Braulio Peralta se muestra conforme en su sección, *Espacio vacío*, con la obra *Marionetas del Pene*, porque no es convencional y trasciende los parámetros morales de los grupos conservadores (como PROVIDA), y complementa esta opinión diciendo que las religiones son el azote de la libertad, una cadena al tabú y a los prejuicios.

Palacio chino también contuvo posturas similares, pues resaltó la obra de Pedro Almodóvar y los tratamientos que otorga en sus películas a sus personajes marginales (travestis, prostitutas, pederastas, homosexuales, bisexuales). En lo que fue un análisis de la película *Palindromes* de Todd Solondz, confluye con lo anterior la intención de polemizar con la pedofilia, la sexualidad y el aborto, y así, con las productoras dominantes que proscriben estos temas en el cine. Incluso el cine de horror cabe en esta crítica a la moral y a las prácticas conservadoras, pues se interpreta que *Masacre en Texas*, con su violencia y canibalismo, contraviene el modelo de familia norteamericana puritana, por lo que vinieron las censuras en los setenta.

Revisar esta dimensión en *Confabulario* permite observar cierta admiración de la irreverencia, del rompimiento de los criterios morales y, a la par, la admiración de aquellos que la han practicado. *Música para camaleones* conserva una opinión favorable para PJ Harvey, la cantante inglesa de rock, quien incluye en sus letras el instinto, las drogas y los desplantes sexuales y amorosos; asimismo, asume una postura que beneficie el quebrantamiento de estereotipos, como se indica en *Galería Moebius* al hablar de la exposición *Diálogos en la oscuridad*, pues va contra el sentido despectivo de la palabra ciego.

5. CONCLUSIONES

Los capítulos precedentes son el acercamiento a las complejas dinámicas que entrelazan a los intelectuales con el periodismo cultural, y a la vez un tratamiento de ciertos aspectos de cada una de las partes analizadas. Durante la exposición del tema han ido apareciendo algunos de los principales elementos que caracterizan la reproducción de los intelectuales, y las dinámicas que estructuran la producción del periodismo cultural. En su momento, la revisión se orientó a algunos detalles de la emergencia del periodismo cultural en México, y al reconocimiento de los intelectuales como agentes fundamentales en su elaboración recursiva. En cada uno de los pasos que condujeron este trabajo se lograron ciertas conclusiones que ha continuación se enumerarán:

1. Los intelectuales. Éstos han de ser considerados como agentes típicos de la modernidad en lo que se refiere a la producción de imágenes, discursos y otras representaciones del mundo social y natural. Cómo son y cómo emergen son preguntas que no pueden desarticularse de las formas como ellos las han reflexionado, pues su mirada nos recuerda la relación que han establecido con el poder político, con las instituciones de la cultura, con la vida cotidiana, con los medios de masas, los intereses morales y económicos, en diferentes momentos históricos. Éste, que es el mundo normativo de los intelectuales, no debe obnubilar la construcción de un concepto científico de su emergencia, de las condiciones de su reproducción y de sus posicionamientos ante otros ámbitos de la vida social, es decir, de sus prácticas y representaciones. Por ello se resalta en la tesis que los intelectuales son productores y transmisores de ideas y conocimientos, agentes especializados en la producción de bienes simbólicos que emergen como producto de la modernidad (de los procesos de diferenciación que generan las prácticas estructuradas de nuestros días), y cuya reproducción está vinculada a diversas lógicas e instituciones que les confieren su autonomía en contextos de tensas relaciones con otras prácticas y agentes sociales.

Este concepto, que resulta operativo para comprender al intelectual como partícipe de la producción del periodismo cultural, liga la capacidad selectiva del agente con las estructuras sociales que posibilitan la producción de objetos culturales: campos relativamente autónomos que distinguen al intelectual de sus antepasados por sus tareas y condiciones de producción. En este mismo terreno se juega otro componente: el de su *identidad social*, la imagen pública que se genera y que involucra la distinción de otros grupos sociales, a los que se oponen determinadas cualidades: en este caso, fue destacada su manera de referirse al mundo, pues implica un *arte de vivir* distintivo forjado en la adquisición y aplicación de un capital cultural (que está también objetivado en los suplementos culturales como discursos especializados en el arte o en la ciencia).

Cuando se sitúa a los intelectuales como agentes competentes para la participación en determinados campos (estructuras estructuradas y estructurantes de la vida social) se tiene la oportunidad de conocer el origen estructural de sus elecciones, de comprender la manera como determinan *lo importante* y definen los objetos legítimos en el campo de producción simbólica. Es una tarea de doble cara, donde se pone atención a lo que hacen como intelectuales, en los rubros donde son expertos y disputan con otros grupos su grado de competencia, y donde se observan también, las relaciones que establecen con el resto del espacio social: la política, la economía, la moral, la vida cotidiana, etcétera.

Este trabajo de investigación permitió ver que la tensión en que se encuentran los intelectuales frente a los intereses económicos, políticos y religiosos, forma parte de un proceso paralelo de diferenciación de campos, donde se trata de expropiar la designación de los marcos que producen el arte y la ciencia; en estas dinámicas no se puede hablar de tomas de posición unificadas, sino de la multiplicidad de formas y contenidos en los que actúan las posiciones jerarquizadas, los orígenes y las trayectorias de vida de los agentes. En este sentido, se puso como tema de reflexión la denominada *crisis de las ideologías*, como contexto de reestructuración de las posiciones y de las tomas de posición de los intelectuales, porque planteó cuestionamientos a las que fueron formas dominantes de observar el mundo hasta

antes de la caída del socialismo soviético (con una acentuación de la duda sobre el *establishment* que compaginaba con el paso de las sociedades totalitarias a las democráticas y la fragmentación del poder ideológico).

Acompañando las reflexiones de autores como Jeffrey Goldfarb, Alvin Gouldner, Edward Said, C. Wright Mills, Norberto Bobbio y Pierre Bourdieu, fue claro que el posicionamiento favorable al compromiso político o al distanciamiento depende de los contextos históricos, de las representaciones dominantes que haya sobre las tareas de los intelectuales y de las posiciones objetivas de éstos en el campo, y que en dado caso, considerar esas posiciones remite a la dimensión normativa de la disputa entre agentes por el ser en el mundo: profesionales de sus especialidades, con una disminución de su cercanía con el mundo de los intereses políticos o agentes entregados a compromisos políticos de la más diversa índole.

2. El periodismo cultural. Hay que considerar varias cuestiones sobre este tema, pues el tratamiento que se le ha dado en este trabajo avanza por la participación de los intelectuales en su producción, por las cualidades que han de poseer para ser competentes, y por las condiciones históricas que han forjado el periodismo de nuestros días como un producto cultural, diferenciado y relativamente autónomo frente a los productos de otros ámbitos y al interior de la producción periodística.

Un suplemento cultural es producto en primera instancia del periodismo cultural, como lógica de producción al interior de los *mass media* que establece los parámetros para que exista en el mercado simbólico. Esta existencia se encuentra en medio de las disputas del mundo cultural, donde los agentes se juegan el monopolio de la definición de los bienes simbólicos, y con ello, el carácter estratégico de sus productos y la capacidad selectiva de los agentes. Intelectuales y periodismo cultural son así pilares de la definición (social e histórica) de la cultura. Dentro de los lineamientos estructurales de la producción del periodismo cultural, que son fundacionales de los *mass media*, se mencionó la distinción *lo-informable/lo-no-informable*, la ausencia de una comunicación sujeta a la interacción cara a cara, la reproducción masiva y los procesos de

estetización de cada producto. Con estos caracteres el periodismo cultural comunica de una forma singular lo que observa del mundo, se dice: construye la realidad siguiendo fluctuantemente los criterios que lo estructuran.

La tesis concluyente es que el periodismo cultural define, por medio de sus formas de objetivación (el suplemento), la cultura. Es la cultura del periodismo cultural la que se filtra en los espacios y los tiempos que constituyen la reproducción de los *mass media*, y no tiene una importancia menor, si se considera que es un espacio social de competencia por el monopolio de la legitimidad en la constitución estética de los objetos, de enunciación de las miradas *correctas* ante la política, la economía y la moral. Los intelectuales tienen el papel de seleccionadores contextuales sincronizados con las condiciones de reproducción social de los suplementos culturales, pues son un presupuesto del mantenimiento de la diferenciación del periodismo cultural, como *departamento* especializado en contenidos estetizados.

Cada suplemento cultural es un ámbito socialmente regulado, y en él se inscriben las reglas que lo transforman en capital cultural objetivado, en representaciones del mundo vueltas objeto de consumo masivo. Y es esta condición aunada a la transmisión de sentido lo que lo transforma en punto de partida para la tensión, pues es de interés para la economía y la política lo que allí se difunda por las consecuencias para las otras dinámicas y sus agentes.

Es inevitable que haya limitaciones para los agentes del campo periodístico, y que en diversos momentos los criterios constitutivos del periodismo cultural se vean tensionados en el corazón de su objetivación: los temas y sus tratamientos, ya que su reproducción está entrelazada con intereses comerciales, con un público difusamente representado y con los responsables de un proyecto editorial. Esto hace que incluso una élite cultural como la que elabora los ensayos, entrevistas, columnas y artículos de un suplemento encuentre condicionada su selectividad y su capacidad de explotación de su capital cultural.

Un punto importante de este trabajo está ligado a la demanda constante que hace el periodismo cultural a sus agentes: la posesión de una mirada estetizante y especializada –competencia fundamental para continuar con la producción de un suplemento-, que involucra la construcción de miradas al mundo bajo la lógica de la *forma* o la *funcionalidad*, en tanto miradas *cultas* o *bárbaras*, con criterios de inclusión y exclusión temáticos, con capacidad para loar o desprestigiar objetos y acontecimientos de la vida social y, que a su vez, establece distinciones entre productores y consumidores, entre intelectuales y lectores.

Por medio del suplemento cultural los intelectuales pueden definir y difundir estilos de consumo, condensando en ellos sus disposiciones como élite cultural, fundada en la posesión dominante de capital cultural y en la recreación constante de la contemplación estética, de la que ellos se consideran legítimos usufructuarios. Así hacen ver que conocen los elementos que *deben ser* apreciados y muestran las maneras de verlos, y esto es lo que fundamentalmente transmiten los suplementos culturales: miradas.

Los casos de disputa generados por el establecimiento de las miradas legítimas están conectados a una vieja pelea entre jerarquía de las artes puras y de las populares, donde sobresale una postura que relativiza la escala y apuntala la anulación del orden establecido, otorgando pautas para la inclusión constante de objetos poco legitimados (aunque con esta operación se legitimen, pero bajo otro orden).

Un último plano sobre el que se debe poner atención al estudiar las dinámicas de producción del periodismo cultural es el organizacional, el cual tiene un vínculo definitivo con los intereses económicos y con la objetivación de los criterios en juego. Al observar los procesos y relaciones centrales que concluyen en el suplemento semanal, como procesos estructurados con tiempos y espacios propios, demarcados de otras esferas, se pueden ver las jerarquías y las disyuntivas implicadas en la producción masiva de un bien cultural. Es entonces cuando se observa que la empresa periodística es una organización burocrática capitalista con una división del trabajo que contempla tiempos y espacios de trabajo, y que estas circunstancias también condicionan la selección de los productores y los resultados de los intelectuales.

La presencia de estas rutinas es imprescindible, pues la estructuración jerárquica de las relaciones permite la coordinación de un conjunto de agentes para tomar un ritmo de producción. Esta red de relaciones que va desde el suministro de las materias primas hasta la selección de *lo publicable* consolida en el tiempo y en el mercado simbólico a un producto como el suplemento semanal, en el que van vertidas las afinidades entre agentes distintos que conforman grupos y mantienen una identidad pública en el espacio social.

3. El periodismo cultural y los intelectuales en la esfera pública: la definición de la cultura. Entre la dinámica de reproducción de la identidad social de los intelectuales y la de producción del periodismo cultural adquiere un perfil la cultura, y se le puede definir en términos de los procesos que entrelaza, por su carácter histórico y por el conjunto de posicionamientos que difunde, ya porque nos dice algo del mundo, ya porque ese algo toma posición y confronta porque diferencia actores sociales al delimitar las fronteras de las representaciones. Entonces los atributos de la *cultura* son arbitrarios por ser productos sociales, son ese cuerpo clasificatorio de la vida cultural, política, económica y moral promovido por grupos específicos.

Son los suplementos los recipientes de una historia que fluye en su entorno y que a través de ellos se filtra de una manera particular: como representación de grupos específicos, de agentes que hacen masivos sus puntos de vista. En la singularidad de los casos es donde pueden observarse el conjunto de planteamientos anteriores, pues intelectuales y criterios de producción del periodismo cultural fluctúan por efecto de las tensiones entre grupos de intelectuales, por la disputa con agentes de los campos político, económico y religioso, y esto se vierte en cada suplemento semanal, donde se registran las evaluaciones contextualizadas de la disputa.

La revisión que se hace en la tesis del tratamiento de determinados tópicos muestra un periodismo cultural nacional siempre acompañado por los intereses políticos, siempre afectado por los intereses económicos, incluso en las que podrían denominarse protoformas del periodismo cultural mexicano. Ya fuera por las demandas

políticas de un contexto de guerra, o por la estructura presidencialista del régimen gubernamental, o por las dificultades económicas en que han vivido las empresas informativas, en otras ocasiones por la disciplina partidista o por la represión hacia los intelectuales, el periodismo cultural ha tenido contratiempos para mantener una mayor autonomía en el campo de poder.

Así las posiciones que ha podido tomar han estado atravesadas por constantes presiones de interés político o económico, de la jerárquica estructura editorial del diario en que se insertan. Ejemplo de esto es la preocupación inicial que funda el periodismo cultural en México, relacionada con la reflexión emprendida acerca de la identidad nacional, y de la que se expuso la conexión con el papel que entonces se asignaba a los intelectuales desde los órganos de gobierno. Se repite entonces la necesidad de voltear a los agentes, no sólo por la singularidad de sus nombres y su renombre, sino porque configuran en medio de esas tensiones y criterios diversificados *la cultura*.

Bajo esta condición, entrevistas, crónicas, ensayos, reseñas y otros textos e imágenes recortaron los intereses de un tiempo desde finales del siglo XIX, y a la manera contemporánea del periodismo cultural, desde mediados del XX, sin dejar de transitar el espacio de poder que es además la vida social, y donde se fungía generalmente como órgano de difusión de una ideología.

En México no fue extraña la íntima relación entre propietarios de medios de masas, políticos y gobiernos e intelectuales, y así como ellos fueron objeto de análisis y evaluación en los suplementos culturales, también se establecieron alianzas que viabilizaron una organización subordinada del periodismo a las necesidades ajenas a la *plena* autonomización. El desarrollo del periodismo cultural en México estuvo delimitado por decisiones y acciones distintas que lo colocaron en condiciones de dificultad para su reproducción, y la toma de posición tuvo que ser más arriesgada, pues era objeto más de oposición ideológica que de divulgación de la cultura (es decir, volcada exclusivamente hacia los problemas de las artes en México).

Es verdad que no hay periodismo sin posición, pero el tipo de posicionamientos pueden referirse de forma privilegiada hacia cuestiones extrínsecas a la lógica de campo o hacia cuestiones intrínsecas al mundo de las prácticas artísticas, y el periodismo mexicano estuvo marcado por una intensa relación con las dinámicas de la política. Entre tareas político-ideológicas pasaron varias décadas los suplementos en México, pensando la identidad nacional.

Otro de los focos de atención del periodismo cultural es el de las políticas culturales, y en el debate se valoran los instrumentos del gobierno que intentan apuntalar la reproducción de las prácticas artísticas, van desde la infraestructura hasta los mecanismos institucionales que incentivan económicamente a los productores (artistas e intelectuales) o que forman un público para esos bienes. Lo que se diga sobre las becas, escuelas, museos, teatros, etcétera, contemplará en todo momento la posición de los intelectuales y artistas en el campo, tendiendo hacia la autonomía o hacia la heteronomía, acercándose a alguna posición partidaria o conservando su distanciamiento, pero contemplando las que ha sido algunas de las formas de control gubernamental sobre el periodismo nacional, porque a los agentes de la política les interesa conservar el control sobre la forma de representarse a sí mismos, a sus acciones y decisiones.

Al bosquejarse la relación del periodismo cultural, los intelectuales y los intereses económicos, se reconoció que la reproducción de los dos primeros presupone la existencia de un fundamento económico capaz de suministrar lo básico para mantener la estructura. La cuestión es que la dinámica de reproducción de ese fundamento económico es capitalista y está ligada siempre al interés de lucro.

De esta manera se recordó que un suplemento es mercancía y bien cultural, y circula en dos mercados: el económico y el simbólico. Esta condición proviene del cruce de intereses económicos y simbólicos al procurar su producción. En el caso de México se observó que la estabilidad de los medios de comunicación de masas como empresa privada requirió de la confluencia con intereses políticos, en una amalgama que

consolido los grandes consorcios monopólicos que hoy conocemos. Esta estabilidad como empresa privada está en constante amenaza, depende de la publicidad como mantenimiento del soporte económico del periodismo, y esto afecta a los temas y los contenidos, pues se espera que éstos se vendan.

Al tratarse el vínculo entre moral y periodismo cultural se localizó que en México ha habido una constante disputa contra los criterios conservadores que definen lo obsceno, lo pornográfico y lo erótico. Este constante rechazo a las prácticas y discursos limitantes de la ruptura, la irreverencia, la sensualidad, el desnudo, la sexualidad y la diversidad se convirtió en oposición a preceptos religiosos y en la controversia constante con la moral de ciertas élites políticas y económicas. *Lo-publicable* para el periodismo cultural mexicano marcó un hito en la flexibilización de los criterios morales, se transformó en el espacio de transgresión al subvertir la jerarquía dominante, y lo popular, lo naco, el caló, la vida cotidiana, las artes menores y otras cuestiones, pasaron a ser objetos pertinentes para el periodismo cultural.

El periodismo cultural mexicano se ha involucrado fuertemente con estas distinciones, y ha corrido paralelo a la búsqueda de su autonomía en el interior de los diarios. El periodismo cultural nacional emergió avanzados los años cuarenta, en esos años comenzó la demanda de reconocimiento, y se volvió necesario al grado de permanecer en muchos medios de circulación escrita desde hace varias décadas. Dejó de ser *Espectáculos* o *Sociales* para transformarse en *Suplemento de cultura semanal*. Su configuración interna no es ajena a lo que es observar el ámbito de las prácticas artísticas, y éstas aportan sentido a su exposición: cine, teatro, danza, literatura, música, se convierten en secciones, en temas pertinentes a tratar, y a acumularse en la historia particular de lo observado por el suplemento, se vuelven su pasado y el espacio de los posibles en el futuro.

Los espacios que el periodismo mexicano ha destinado para reflexionar sobre su público no han sido pocos, y desde diferentes voces se hace eco de muchos problemas. Se le reconoce su calidad de imprescindible para la reproducción de los suplementos, y casi siempre se le dibuja de una forma poco precisa, pues no existen

datos suficientes para comprenderlo mejor. La difuminada figura que del público mexicano se presenta describe un público potencial que no ha tenido las condiciones para adquirir las disposiciones sociales que le permitan acceder de manera plena al disfrute y aprovechamiento del suplemento. Es un público mantenido al margen de las prácticas artísticas, instruido en los tiempos de la crisis educativa de los años setenta y posteriores, sin formación artística escolar, y alejado de las humanidades. Se trata del público potencial, mayoritario en un país como México, con serias limitaciones para comprender la literatura, la poesía, el ensayo, las ciencias y la filosofía, es un público para el que la cultura no es una necesidad socialmente adquirida.

Todas estas deficiencias que los intelectuales ven en el público al que destinan el suplemento cultural y en quienes no lo consumen, se convierten en demandas a los gobiernos o en peticiones de apoyo a los privados, para atender la poca escolarización que afecta al desenvolvimiento del mercado de bienes culturales nacional. Puede decirse que un pesimismo y un escepticismo dominan a los intelectuales mexicanos con respecto a las instituciones públicas que pudieran revertir esta condición de reproducción del periodismo cultural, pues no se cree que puedan modificar lo que se percibe como un casi nulo valor del periodismo cultural en el mercado simbólico.

4. El caso de *Confabulario*. No se trata de mostrar puntualmente la comprobación de lo anteriormente descrito, pero sí del descubrimiento de regularidades con respecto a las directrices que guiaron la investigación. *Confabulario* es el escenario para la multiplicidad de opiniones, y es un ejemplo de una clara orientación hacia los problemas acumulados del campo de producción artística, sin que ello implique la exclusión de algunos temas de la política, la economía y la moral, sino su tratamiento en función de cómo éstos se relacionan con el arte.

Concentrarse en el suplemento semanal y en cada uno de los textos que durante un año se publicaron, arrojó datos importantes para reconstruir los posicionamientos generales que postulaban la diversidad de voces participantes. Allí estaban las múltiples voces de agentes competentes, de reconocidos interlocutores del medio cultural, y dejaban claras sus posiciones para construir una representación de cultura.

Es posible a través de los nombres y de las secciones rastrear la profesionalización, la concentración de los esfuerzos y los conocimientos en áreas específicas del mundo artístico: desde la crítica al cine, a la música, a la literatura (de siglos pasados y contemporánea), a la pintura, a la política cultural, a los funcionarios capitalinos y federales, a la *distorción* del arte en espectáculo, son el pilar de una configuración del observar difundida a nivel nacional.

Al mostrar la propuesta periodística de *Confabulario* se consiguió un ejemplo del universo de bienes culturales producidos colectivamente, en una organización empresarial sujeta a los cánones del capitalismo, así como una apreciación de lo que un conjunto de intelectuales evalúa semanalmente para postular una forma de contemplación estética de infinidad de objetos, consagrados y ordinarios. La selección de lo leído muestra también las maneras de posicionarse ante determinados acontecimientos de la política y la economía, y aporta argumentos que pueden reflexionarse.

Un dato importante es que *Confabulario* es un suplemento cultural que se adecua a diversos sucesos de la vida artística, pues muchos de sus textos responden a contextos específicos, relacionados con las efemérides, con sucesos del pasado y del presente que son pertinentes para un suplemento orientado hacia el uso de criterios autónomos de evaluación del mundo y hacia la observación de la historia acumulada del campo artístico nacional e internacional.

Es importante mencionar que las posturas publicadas en *Confabulario* poseen el peso de los nombres de sus productores: los intelectuales y los artistas, y que en muchos casos existe la intención promotora de un producto cultural, se divulga para que el lector sepa qué leer, qué escuchar, qué visitar y qué ver; los temas de las secciones son guías para el consumo en el mundo del arte, no sólo en el sentido de lo que se puede o debe comprar, sino además referido a la manera correcta de apreciar, de degustar.

Confabulario mantiene posturas sobre la política, la economía y la moral, y se concentra en cómo éstas afectan la reproducción de las obras artísticas, ya sea obstaculizando o agilizando los procesos creativos. Si son intereses comerciales se observa cuando se les rechaza por mantenerse indiferentes hacia determinadas obras y orientar sus preocupaciones a la rentabilidad del espectáculo. O siguiendo con el ejemplo, si son criterios morales los que cuestiona, puede demandar la superación de las mojigaterías y la sensiblería, a fin de lograr un arte libre, capaz de tocar muchos de los tabúes de la existencia humana.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Anaya, Héctor, ***Hacerse de palabras***, México, CONACULTA, 2002.
- Avilés Fabila, René, ***La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura***, México, Fontamara-UAM, 1999.
- Baca Olamendi, Laura e Isidro H. Cisneros (comp.), ***Los intelectuales y los dilemas políticos en el siglo XX, Tomo I***, México, FLACSO-Triana, 1997.
- Batis, Huberto, ***Por sus comas los conoceréis***, México, CONACULTA, 2001.
- Béjar, Raúl y Héctor Rosales (coord.), ***La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas***, México, UNAM-CRIM, 2005.
- Benjamin, Walter, ***La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica***, México, Itaca, 2003.
- Berman, Sabina, y Lucina Jiménez, ***Democracia cultural. Una conversación a cuatro manos***, México, FCE, 2006
- Bobbio, Norberto, ***La duda y la elección. Intelectuales y poder en la sociedad contemporánea***, España, Paidós, 1998.
- Borrás, Leopoldo, ***Historia del Periodismo Mexicano***, México, UNAM, 1983.
- Bourdieu, Pierre, ***Intelectuales, política y poder***, Buenos Aires, Eudeba, 2005.
- Bourdieu, Pierre, ***La distinción***, México, Taurus, 2003.
- Bourdieu, Pierre, ***Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario***, España, Anagrama, 2002.
- Brunner, José Joaquín y Ángel Flisfisch, ***Los intelectuales y las instituciones de la cultura, Tomo I***, México, ANUIES/UAM-Azcapotzalco, 1989.
- Calixto Albarrán, Jairo, ***Suplementos culturales en México y su evolución: El Búho de Excelsior, un caso específico***, México, UNAM, 1996 (Tesis de Licenciatura).
- Cardona Jiménez, Rafael, ***El espejo de los días***, México, CONACULTA, 1996.
- Careaga, Gabriel, ***Los intelectuales y el poder***, SEP, México, 1972.
- Castañeda Sabido, Fernando, ***La crisis de la sociología académica en México***, México, UNAM-Miguel Ángel Porrúa, 2004.
- Chartier, Roger, ***Cultura escrita, literatura e historia***, FCE, México, 2003.

- Dallal, Alberto, ***Periodismo y literatura***, México, UNAM, 1985.
- De León Vázquez, Salvador, ***La construcción del acontecer. Análisis de las prácticas periodísticas***, México, Universidad Autónoma de Aguascalientes-UAG-CONEICC, 2003.
- Del Corral, Milagros (dir.), ***Cultura, comercio y globalización. Preguntas y respuestas***, España, UNESCO, 2000.
- Díaz Alaniz, Martha Catalina, ***La industria editorial mexicana frente a las nuevas tecnologías***, México, UNAM, 2001 (Tesis de Licenciatura).
- Eco, Umberto, ***Apocalípticos e integrados***, España, Lumen, 1999.
- Estrada García, María Concepción, ***Surgimiento de los suplementos culturales periodísticos en México 1940-1950***, México, UNAM, 1991 (Tesis de Licenciatura).
- Fernández del Moral, Javier (coord.), ***Periodismo especializado***, España, Ariel, 2004.
- García Canclini, Néstor y Carlos Moneta (coord.), ***Las industrias culturales en la integración latinoamericana***, México, Grijalbo-UNESCO-SELA, 1999.
- García Cantú, Gastón y Gabriel Careaga, ***Los intelectuales y el poder: conversaciones***, México, Joaquín Mortiz, 1993.
- Giddens, Anthony, ***La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración***, Argentina, Amorrortu, 2003.
- Giménez, Gilberto, ***Introducción a la sociología de Pierre Bourdieu***, Colección P.U., s/e.
- Goldfarb, Jeffrey C., ***Los intelectuales en la sociedad democrática***, Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- Gouldner, Alvin W., ***El futuro de los intelectuales y el ascenso de la nueva clase***, España, Alianza, 1980.
- Iñigo, Alejandro, ***Periodismo literario***, México, Gernika, 1988.
- Jiménez Romero, Araceli, ***Origen, desarrollo y transcendencia de los suplementos culturales en Excélsior y La Jornada***, México, UNAM, 2000 (Tesis de Licenciatura).
- Luhmann, Niklas, ***La realidad de los medios de masas***, Barcelona, Ibero-Anthropos, 2000.

- Marsal, Juan F. (coord.), ***El intelectual latinoamericano. Un simposio sobre sociología de los intelectuales***, Argentina, Editorial del Instituto, 1970.
- Martínez Pérez, Liliana, ***Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba***, México, FLACSO, 2006.
- Martínez, Alegría, ***Manuel Becerra Acosta. Periodismo y poder***, México, Plaza & Janés, 2001.
- Mills, C. Wright, ***Poder, política y pueblo***, México, FCE, 1981.
- Monsiváis, Carlos, ***Las alusiones perdidas***, España, Anagrama, 2007.
- Mosejko, Danuta Teresa, ***La circulación de discursos***, s/e.
- Mouchon, Jean, ***Política y medios***, España, Gedisa, 1999.
- Parsons, Talcott, ***El sistema social***, España, Alianza, 1999.
- Rivera, Jorge B., ***El periodismo cultural***, Argentina, Paidós, 1995.
- Román Rivera, Alejandro, ***La literatura erótica en los suplementos culturales sábado y La Jornada Semanal 1992-1994***, México, UNAM, 2001 (Tesis de Licenciatura).
- Said, Edward, ***Representaciones del intelectual***, España, Paidós, 1996.
- Shils, E., ***Los intelectuales en las sociedades modernas***, DIMELISA, México, 1976.
- Suárez-Iñiguez, E., ***Los intelectuales en México***, México, El Caballito, 1980.
- Torres A., Francisco Javier, ***El periodismo mexicano. Ardua lucha por su integridad***, México, Ediciones Coyoacán, 1999.
- Trujillo Muñoz, Gabriel, ***Señas y reseñas: periodismo cultural***, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, 1993.
- Tubau, Iván, ***Teoría y práctica del periodismo cultural***, Barcelona, ATE, 1982.
- Vega, Patricia, ***A gritos y sombrerazos***, México, CONACULTA, 1996.
- Velasco Valdés, Miguel, ***Historia del periodismo mexicano***, México, Manuel Porrúa, 1955.
- Vera, Héctor, *La clerecía del saber. Los intelectuales y la modernidad*, en Guitián, Mónica y Gina Zabłudovsky (coord.), ***Sociología y modernidad tardía: entre la tradición y los nuevos retos***, México, JP-UNAM, 2003.

- Villarreal, Rogelio, *El periodismo cultural en tiempos de la globalifobia*, México, CONACULTA, 2006.

HEMEROGRAFÍA

- *Confabulario. Suplemento de cultura*, publicación semanal, abril de 2004-abril de 2005, números 1-52, en *El Universal*, México.
- Fogel, Jean-François, *Veinte apuntes sobre el ciberLeviatán*, en *Letras Libres*, N° 103, México, Junio/2007.
- Mejía Madrid, Fabrizio y Julio Patán Tobío, *1988-1994: La demolición renovadora. Una crónica literaria*, en *Nexos*, N° 204, México, Diciembre/1994.
- Zabludovsky, Gina, "La conceptualización de los intelectuales en el pensamiento de Max Weber", en *Sociológica*, México, UAM-Azcapotzalco, No. 59, Año 20, septiembre-diciembre 2005.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- Esteinou Madrid, Javier, *El periodismo cultural en los tiempos de las grandes ciudades*, <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n10/esten.html> (consultado en septiembre 2007).
- García, Jaime Eduardo, *Oasis de lectura. Suplementos culturales en la ciudad de México*, <http://www.etcetera.com.mx/pag54ne15.asp> (consultado en septiembre 2007).
- Navarro Rodríguez, Fidela, *La cultura y su periodismo. Un planteamiento antropológico, un acercamiento al método etnográfico y una perspectiva profesional para reflexionar acerca de la cultura y los periódicos en México*, en *Sala de prensa*, México, <http://www.saladeprensa.org/art529.htm> (consultado en septiembre 2007).
- Villa, María J., *Una aproximación teórica al periodismo cultura*, en *Revista Latina de Comunicación Social*, número 35, de noviembre de 2000, La Laguna (Tenerife), <http://www.ull.es/publicaciones/latina/argentina2000/09villa.htm> (consultado en septiembre 2007).