

Unidad 1

- Periodismo y cultura.

Periodismo y cultura

El periodismo y el concepto de cultura

El llamado “periodismo cultural” se ajustó a lo largo de su desarrollo histórico a dos concepciones básicas de la *cultura*: la concepción ilustrada que restringía el campo a las producciones selectivas de las “bellas letras” y las “bellas artes”, y la que —sobre todo a partir de la expansión de las perspectivas de la antropología cultural— lo ampliaba hasta convertirlo en una muestra más abarcativa e integradora.

La primera concepción puede ser adscripta a un tipo de definición de *lo cultural* como la que surge, por ejemplo, de los textos de Eliot, Ortega y Gasset, Croce, Pareto, Leavis, etcétera, y que podría sintetizarse como *el recorte escogido —destinado a una minoría de conocedores— de las producciones más refinadas del espíritu humano*. O dicho de otro modo: el tipo de menú selecto que servían a sus lectores revistas como *The Criterion*, la *Nouvelle Revue Française*, la *Revista de Occidente*, *Sur* y otras publicaciones destinadas a una minoría de consumidores de arte y literatura en su nivel más decantado.

La otra concepción, en cambio, tendría en definitiva su punto de partida en la vieja definición integradora que propuso E. B. Taylor hacia 1874, cuando hablaba de *la cultura* como “conjunto complejo que incluye conocimiento, creencias, arte, moral, ley, costumbres y otras capacidades y hábitos adquiridos por el

hombre como miembro de la sociedad", con los ajustes y actualizaciones que se fueron incorporando como consecuencia del desarrollo de la antropología moderna desde Boas, Linton, etcétera.

La primera concepción tendió a privilegiar y legitimar la difusión a través de medios específicos y selectivos, como los que mencionamos, en tanto que la segunda se infiltró en los medios en general, y en cierta forma es la que nos provee hoy —a través de suplementos, revistas de divulgación, colecciones fasciculares, etcétera— con una variedad de ofertas culturales antes confinadas a órganos del primer tipo, o no reconocidas totalmente por ellos.

Una parte sustancial del periodismo que intentaremos describir se relaciona con la reproducción y circulación del capital cultural objetivado de una sociedad, por fuera de canales institucionales como la escuela y la universidad, pero en cierto sentido la prensa cultural también es una fuente de creación de capital, y en sí misma es capital objetivado. Conviene no olvidar, en consecuencia, esta doble condición *creadora* y *reproductora*, cuyos componentes aparecerán, según los casos, como dominantes o como términos complementarios.

Uno de los primeros temas a discriminar en este campo es la sutil e hipotética divisoria de aguas que se tiende entre la producción *creativa* (aquella que explora —con fines de producción— campos estéticos e ideológicos inéditos y disponibles) y producción *reproductiva* (la que contribuye a la difusión o divulgación tanto de patrimonios "tradicionales", como de patrimonios incorporados al acervo por los operadores del primer universo).

La producción *creativa* puede ser el fruto de artistas o intelectuales que producen dentro de los marcos convencionales del mercado cultural, o incluso en contradicción con las lógicas de ese mercado (la producción de la vanguardia, por ejemplo), en tanto que la segunda se ubica casi invariablemente en los perfiles más típicos de la llamada industria cultural, como promotores de la circulación y el consumo de bienes de esa naturaleza.

Un grupo de escritores de vanguardia que investiga nue-

vos modos de producción poética, empleando una revista de pequeño formato y circulación restringida para difundir sus hallazgos, no reivindicará el campo del “periodismo cultural” con los mismos argumentos (y por las mismas razones) que esgrimiría un escritor de ensayos de divulgación, e incluso un crítico literario, que produce regularmente para un suplemento cultural de gran circulación.

La revista de pequeño formato será reivindicada, en definitiva, como el lugar por excelencia de la exploración y la revelación de la “verdad” literaria o artística, en tanto que el suplemento quedará ancilarmente reducido, desde esta óptica, al papel periférico de divulgador que debe adecuar su tratamiento a otro tipo de reglas de juego, sospechadas a su vez de ser vehículos de superficialidad y banalización: las de la difusión masiva para públicos no especializados.

Un riesgo nada imaginario consiste, precisamente, en que la rama *creativa* concluya por desconocer el estatuto y la trascendencia funcional de la otra, reivindicando el carácter *cultural* como una pertenencia indivisa y exclusiva; o su inversa: que los productores de la segunda rama nieguen —como también ocurre— la competencia de la vía experimental y exploratoria, soslayando que se trata de una zona que también incumbe al periodismo y que muchas veces lo alimenta y enriquece con sus descubrimientos e invenciones.

La disyunción restringido/masivo y las “dos culturas”

No faltan, por cierto, quienes objetan a las publicaciones culturales su excesiva especialización en las cuestiones del arte y la literatura. Desde esta perspectiva restrictiva, se dice, un conjunto de temas y problemáticas que en definitiva son eminentemente culturales quedan fuera de la agenda, ahondando, por ejemplo, la brecha entre los saberes puramente humanísticos y los saberes científicos y tecnológicos; o lo que es peor: entre problemáticas que en los horizontes contemporáneos deberían tener mayor complementariedad individual y social.

La clásica y ya rancia polémica entre Snow y Leavis, en el marco de los años '50, a propósito del peso de lo humanístico y lo científico en la educación y en la configuración del campo cultural, fue tal vez uno de los puntos de toma de conciencia más intensos a propósito de esta cuestión, planteada en términos generales como una polarización irreductible.

Los perfiles del nuevo universo posindustrial, con sus profundas revoluciones en los terrenos de la tecnología, las mediaciones sociales y los consumos culturales, parecen obligarnos en la actualidad a un replanteo que si no se ubica en la línea tópica de Snow y Leavis, recoge al menos la imagen de una dicotomía riesgosa y contraproducente: la de los especialistas departamentalizados en dos mundos en definitiva complementarios pero artificialmente antagónicos.

No se trata, desde luego, de desplazarlos de sus antiguas incumbencias y convertir a los medios y periodistas culturales en improvisados especialistas en cuestiones de física teórica y biología genética, porque este mero dislate sólo contribuiría a acentuar la fractura que se intenta remediar, sino de llamar la atención de los implicados de uno y otro campo sobre un pequeño número de cabos que han quedado inexplicablemente sueltos:

1) Una de las cuestiones que es necesario reanudar de manera impostergable —y el periodismo y los restantes medios culturales tienen buenas oportunidades comunicacionales en este sentido— es la de las miradas globales e integradoras que deben presidir necesariamente el diseño conceptual de las *políticas culturales*, que son ante todo *políticas de conjunto*, que pueden y deben homogeneizar la dirección social de cosas muchas veces heterogéneas y sectoriales.

2) Otro de los temas que conviene estimular —en las formaciones individuales tanto como en las curriculares— es la preocupación de científicos y humanistas por conocer recíprocamente los productos y los avances de sus campos respectivos, o aun mejor: *el sentido general de sus objetivos y líneas de acción*.

3) Una tercera zona de contacto e intercambio debería tomar en cuenta que los viejos campos de las “bellas artes” y

las “bellas letras”, junto con los nuevos de la comunicación masiva, se han alimentado secularmente con aportes específicos de la tecnología y de la ciencia, y ése, precisamente, es el punto en que las “dos culturas” coinciden e interactúan productivamente.

Un breve texto de Wylie Sypher en *Literatura y tecnología* resumía hacia fines de la década del '60 la situación enunciada en el punto anterior:

Las teorías de la relatividad se han utilizado para explicar el concepto vigente en la pintura a partir del cubismo. Las técnicas empleadas en la psicología de la visión han contribuido al arte óptico; la topología, la electrónica y la dinámica de campos han influido en el expresionismo abstracto, en la música concreta, en la poesía letrista. La interacción entre la tecnología, la ciencia y las artes nunca ha sido más frecuente. Los tecnólogos a su vez han adoptado los métodos del expresionismo abstracto.

Desde 1968, fecha de la edición inglesa del libro de Sypher, podrían agregarse a ese sucinto catálogo, tanto en los terrenos de la creación como en los de la crítica y la producción de teoría, los avances espectaculares de la informática, las nuevas posibilidades del hipertexto, los “fractales” de Mandelbrot, la realidad virtual, la “teoría de las catástrofes” de Thom, el CD-ROM, las concepciones de Prigogine, la inteligencia artificial, la interactividad, etcétera.

Todo periodismo, en definitiva, es un fenómeno “cultural”, por sus orígenes, objetivos y procedimientos, pero se ha consagrado históricamente con el nombre de “periodismo cultural” a una zona muy compleja y heterogénea de medios, géneros y productos que abordan con propósitos creativos, críticos, reproductivos o divulgatorios los terrenos de las “bellas artes”, las “bellas letras”, las corrientes del pensamiento, las ciencias sociales y humanas, la llamada cultura popular y muchos otros aspectos que tienen que ver con la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, sin importar su origen o destinación estamental.

Cabría excluir precautoriamente de la denominación, si

bien se trata de materiales constantemente presentes en las publicaciones de este tipo, a los textos *específicamente literarios*, en tanto responden a usos y maneras retóricas y lingüísticas que poseen su propia tradición cultural. La coexistencia de estos textos con otros de naturaleza informativa periodística es la que contribuye, precisamente, a acentuar la complejidad de los territorios y a confundir muchas veces los límites del universo que intentamos circunscribir. Convencionalmente se admite que un poema o un cuento incluido en una revista o un suplemento no poseen el estatuto "periodístico" que sí se confiere a una nota de divulgación, una reseña bibliográfica e incluso un ensayo, aunque en este último caso (y pensemos concretamente en la producción de Borges) la atribución posea ya una gran labilidad.

Podría decirse, de forma transaccional, que los textos literarios de creación son *insumos* empleados por la prensa cultural, pero que sólo la definen de modo parcial. Tan parcialmente, por lo menos, como el empleo exclusivo de insumos informativos.

El campo del "periodismo cultural" no es por cierto uniforme ni reductible a unos pocos prototipos de fácil identificación. La gama es amplia, incluso en su aspecto formal, y permite considerar indistintamente como tal a una revista literaria de pequeña circulación, el suplemento de un diario de tirada masiva, una publicación académica altamente especializada, un *fanzine*, una revista de divulgación que trabaja con recortes temáticos muy diferenciados entre sí, una colección fascicular, etcétera.

Ni la naturaleza de los públicos, que pueden ser amplios o restringidos, especializados o profanos, ni los objetivos ideológicos o estéticos que se propone defender o promover, ni el grado de profesionalidad de quienes lo realizan, son patrones que permiten definir rigurosamente al periodismo cultural, idéntico a sí mismo (nadie confundiría, naturalmente, una revista cultural con una deportiva o de información general), pero siempre saturado de matices y peculiaridades distintivas.

Un sector de este periodismo ejerce real influencia en la

configuración de las ideas y el gusto público de una época, mientras que otro se limita a reproducir sus modos sin aportar elementos genuinamente originales o contradictorios. Algunos medios colaboran seriamente con los procesos de elaboración de nuevas doctrinas, pero éste es un rasgo comparativamente raro. Un diario como *Le Globe*, fundado en 1824, fue decisivo para la expansión en Francia del romanticismo y las ideas liberales, del mismo modo que lo fueron a fines del siglo XIX *La Plume*, *La Revue Blanche* y el *Mercure de France* respecto del movimiento simbolista.

Algunas revistas culturales expresan de manera excluyente la ideología o la estética de un grupo, como ocurrió en general con las publicaciones de la vanguardia (es el caso, por ejemplo, de *La Revolution Surrealiste*), pero este tipo de revistas puede registrar y promover, sin embargo, dentro de los perfiles dogmáticos de la renovación estética, más de una “escuela”, como sucedió con los casos de *Martín Fierro* o *La Cruz del Sur* en los años '20 rioplatenses. Otros medios, en cambio, como *La Nouvelle Revue Française*, *Scrutiny*, *Revista de Occidente* o *Sur*, se asocian más eclécticamente a la difusión del “espíritu de la época” que a estéticas, doctrinas o ideologías particulares, y en este sentido son divulgadores de fenómenos, autores y corrientes de pensamiento más generales e incluso más contradictorias entre sí.

Sea cual fuere la perspectiva que elijamos, el tema del “periodismo cultural” remite, en definitiva, a una línea de fractura preliminar y todavía en curso, a pesar de las apariencias. La línea que deslinda pares de conceptos opuestos como:

elite/masa
cultura especializada/cultura general
tradicción/modernidad
palabra/imagen
erudición/vulgarización
homogeneidad/heterogeneidad, etcétera.

Un examen somero de la historia del “periodismo cultural” remite invariablemente a los diversos términos y combi-

natorias de esta dicotomía, organizados por lo general de conformidad con dos grandes agrupamientos: un tipo de publicación se fijaba como objetivo la hegemonía de un modelo de cultura especializada, erudita y homogénea, destinada a un núcleo de conocedores más o menos calificados (lo que se llamó *cultura cultivada*, *cultura de elite*, *cultura alta* o *high culture*), en tanto que otro trabaja más bien sobre los patrones de la vulgarización, la heterogeneidad y la cultura general en su sentido más difuso (el territorio de la *cultura media*, o *midcult*, según la nomenclatura norteamericana).

El primer caso suponía tradicionalmente un abordaje temático y formal que se singularizaba por acudir a repertorios de cuestiones humanísticas o artísticas muy acotados, y a un estilo directamente emparentado con las retóricas de la crítica y de la literatura ensayística, mientras que el segundo acortaba las distancias que podían existir con la prensa general y se convertía, en los hechos, en una mera prolongación de esta última, en un campo circunstancialmente más acotado y específico: el de la difusión de patrimonios culturales organizados y consumidos en mosaico.

De manera convencional se agrupa a las publicaciones del primer campo como pertenecientes a un perfil de cultura minoritario y especializado, aunque no se trate necesariamente del perfil de la *high culture*, ya que por su origen pueden pertenecer indistintamente a este universo una revista académica dedicada a alguna rama de las humanidades o una publicación contracultural de vanguardia, si a ambas las califica la pertenencia a un campo o saber unitario, la circulación restringida y la destinación a un público *cognoscenti*. Más sencilla, en este sentido, resulta la catalogación de las publicaciones correspondientes al segundo campo, pues para discriminarlas bastará con advertir en ellas un monto significativo de voluntad vulgarizadora o divulgatoria (la que caracteriza, por ejemplo, a la mayoría de los suplementos o colecciones fasciculares).

En las últimas décadas el primer grupo se ha hecho cada vez más raro, por lo menos con las viejas características de las revistas de elite, y con frecuencia resulta difícil advertir, en lo

que respecta al segundo grupo, distinciones muy netas entre prensa general y prensa cultural de divulgación, en gran medida por la búsqueda constante de un estilo que declina la anotación demasiado erudita o el lenguaje excesivamente especializado.

La proliferación de medios y de proyectos culturales ha incrementado en las últimas décadas la profesionalización y la dedicación casi exclusiva a las diferentes especialidades del periodismo cultural. Históricamente se ha verificado, desde luego, una doble vertiente de especialización profesional y de colaboración adventicia y a veces accidental. En la primera mitad del siglo XIX un escritor-periodista como Thomas de Quincey ubicó a la totalidad de su voluminosa producción en revistas como *The Westmoreland Gazette*, *The London Magazine*, *Blackwood's*, *Tait's Edinburgh* y otras similares, convirtiéndose en modelo prototípico del periodista cultural de su tiempo. Igual destino le cupo a la producción de Edgar A. Poe, dispersa en revistas como *The Gift*, *Burton's Magazine*, *American Review*, *Graham's Magazine*, etcétera, pero un polígrafo abundante como Gilbert K. Chesterton tipifica ya el caso del escriba que reparte su producción entre el libro y el periódico. Razones de prestigio letrado hicieron que generalmente se subestimara la pertenencia al campo periodístico, y se reivindicase exclusivamente la condición de letrado y el formato del libro, aunque en la mayoría de los casos memorables la revista o el periódico acogieron textos genuinamente representativos para la historia de la cultura contemporánea.

Las reticencias o los ataques al espíritu vulgarizador de la prensa son obviamente de antigua data, y podría decirse que desde su origen tipifican un *corpus* argumental que no se transformó significativamente con el tiempo. El Renacimiento y la Ilustración no hicieron más que reforzar las ideas de lo intelectual y lo ético como ejes de la actividad cultural, y en cierta forma como garantías del exclusivísimo papel asignado al humanista y al poeta en relación con la sociedad.

Tal sobrevaloración, paradójicamente expandida en el momento en que las ciencias, la tecnología y la propia vida social se aprestaban a transformaciones radicales, determinó

al cabo el enfrentamiento de dos universos culturales aparentemente irreconciliables: el mundo de los *cognoscenti* abroquelados en un saber exclusivista que circula por los salones, las academias y los libros, y el vasto universo de los consumidores de periódicos, folletines, obras de divulgación, oleografías y teatro de feria, que “bastardean” mercantilmente los valores estéticos y conceptuales del primero (a pesar del optimismo con que muchos asisten desde el siglo XVIII a la creciente socialización de las letras, las artes y el conocimiento).

Matrices de la nota y el ensayo cultural

Las notas y los ensayos que hemos leído o que leemos corrientemente en las revistas y en la prensa cultural pueden ser sometidos a una clasificación que remite generalmente a grandes corrientes teóricas, que cumplen para el caso el papel de matrices histórico-culturales. La mayor o menor presencia de improntas de ese tipo determinará una actitud dominante del autor frente a los materiales, que según los casos será analítica, interpretativa o crítica, y de ahí el tono preponderante que observaremos en el texto y en el propio abordaje del tema.

Una parte importante del material ensayístico destinado al periodismo cultural tiende a ubicarse frente a los temas, fenómenos o procesos con una actitud marcadamente *analítica*, que establece un rasgo diferencial en relación con el carácter puramente *informativo* y *descriptivo* de la prensa general, que muchas veces informa sin arriesgar evaluaciones de ese carácter.

La nota cultural, desde esta perspectiva analítica, parte de la evaluación de los datos conocidos de un problema o de una casuística determinada, para llegar de manera lógica, consecuente y verificable a una conclusión valedera sobre la misma. Análisis y síntesis, en este caso, son momentos complementarios, pues se trata de omitir en la nota o el ensayo toda incursión argumentativa en lo puramente especu-

lativo, para que el resultado sea formal y conceptualmente impecable.

Es el tipo de nota cultural basada en la claridad y la solidez argumental de los enunciados, que se proponen no sólo el abordaje de un tema sino su radical agotamiento como objeto de escrutinio. A ese tipo exigente pertenecen algunos ensayos de T. S. Eliot en *Criterion*, de John Ransom en *Kenyon Review*, o de F. R. Leavis en *Scrutiny*, para citar sólo algunos ejemplos específicos de esta modalidad.

Desde el punto de vista filosófico podría decirse que el positivismo lógico, la escuela de Cambridge, el grupo de Oxford y la escuela de Chicago (y en especial pensadores y críticos como Bertrand Russell, John Wisdom, I. A. Richards, Susanne Langer, Wittgenstein, etcétera) contribuyeron en los años '20 y '30 a perfilar un tipo de abordaje *analítico* que se extendió desde su campo específico a territorios como la crítica literaria y el ensayo cultural, especialmente —aunque no de modo exclusivo— en el área de producción angloamericana.

Junto con los materiales de tipo *analítico* también son frecuentes en el periodismo cultural los que se proponen *interpretar* las claves o el sentido de los acontecimientos, aunque en este caso desde una perspectiva más *hermenéutica* que *analítica*, y aquí también se podría hablar de un trasfondo filosófico que alimentó modelarmente a críticos y ensayistas, desde los aportes tempranos de Wilhelm Dilthey hasta los más cercanos del Heidegger de la reflexión poética y estética, muy en boga en ciertos círculos de lectores de *Sendas perdidas*.

Un bloque no menos importante de materiales prefiere ubicarse, en cambio, en la perspectiva de una *crítica* cultural que puede elegir a su vez diferentes perspectivas (sin perder, por supuesto, la impronta fundamental del enfoque *crítico*). Se tratará, por ejemplo, dentro de una casuística bastante frecuente hasta nuestros días, de una *crítica* global o sectorial a la industria cultural abastecida teóricamente por la Escuela de Frankfurt, o bien de una aproximación *crítica* basada en los presupuestos de la “teoría culturoológica” (con inspiraciones que van de Edgar Morin a Marshall McLuhan), o de una *crítica*

más propiamente ideológica o político-cultural, o incluso de un *criticismo* doctrinario de raíz filosófica que averigua las bases racionales de los fenómenos porque no cree en el conocimiento sin una *crítica* previa de sus datos y fundamentos.

Cabría agregar a esta clasificación tentativa un cuarto tipo, que en cierta forma está presente en los casos anteriores, aunque construye también su propio espacio autónomo. Nos referimos a la nota de exposición *erudita*, que exhibe vastos repertorios de saberes específicos o multidisciplinarios a propósito de un punto o un tema determinado.

El ensayo *erudito* se inspira en fuentes bastante diversas, aunque las más frecuentemente detectables, desde el punto de vista histórico, son la tradición filológica, el comparatismo literario, la crítica textual y los estudios estilísticos, y en este sentido podemos citar como modelos inspiradores y puntuales a Amado Alonso, Américo Castro, Benedetto Croce, Paul Van Tieghem, René Wellek, Joseph Bédier, Charles Bally, Helmut Hatzfeld, Leo Spitzer, Karl Vossler y otros maestros de la erudición literaria de la primera mitad del siglo XX.

En el área hispanoparlante la línea del ensayo *erudito* ha sido fecunda y pueden citarse ejemplos ilustres de esta manera como Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, María Rosa Lida, Raimundo Lida, Joaquín Casaldueiro, Amado Alonso, etcétera, dispersos generalmente en publicaciones universitarias o especializadas, aunque no falten materiales de este tipo en revistas menos específicas, como *Nosotros*, *Sur*, *Cuadernos Americanos*, *Revista de Occidente*, etcétera.

Pero una catalogación tipológica como la que hemos propuesto no agota, desde luego, el vasto campo de la nota o el ensayo cultural. Existen eventualmente otro tipo de matrices, u otro tipo de cruces que enriquecen y matizan el campo. Los textos ensayísticos de Borges (destinados en primer lugar a diarios o revistas) se ubican en relación con estas tipologías de manera complejamente cruzada. Borges comienza por calificar a sus textos como “inquisiciones” que parten de un pretexto molecular —una cita, un verso, una metáfora, una hipótesis científica o filosófica— sobre el cual se tejerá la trama del ensayo. Como toda “inquisición”, las de Borges son

operaciones indagatorias que emplean la vía de la razón o la vía de la conjetura, tal vez una de las dominantes de su universo ensayístico.

Borges tal vez se proponía esos juegos textuales no tanto como una crítica a la gnoseología operativa, o como una antropología integradora, sino como un ejercicio estético que generalizaba y abstraía diferencias y analogías a partir de fragmentos minimalistas; tan heterogéneos en su variedad que resulta difícil someterlos a tipologías demasiado cerradas. La mayoría de esos textos conjeturales —que no reivindican para sí, aunque la posean, la condición de analíticos, especulativos, críticos o eruditos (porque en todo caso deberían reivindicar al conjunto)— se transforman muchas veces en reflexiones de gran riqueza incitativa, como se comprueba por su influencia sobre críticos y pensadores centrales de nuestro tiempo, como el Michel Foucault de *Las palabras y las cosas*, o el George Steiner de *Después de Babel*.

Tampoco podrían reivindicarse como pertenecientes a alguna de las tipologías enunciadas, ciertos textos misceláneos escritos por el Julio Cortázar de la madurez, en los que se cruzan experiencias de lectura y de formación intelectual de gran fuerza iluminativa. Pensamos no en sus textos críticos iniciales, como “Situación de la novela” o “Para una poética”, sino en aproximaciones escritas entre 1975 y 1981 como “Notas sobre el gótico en el Río de la Plata”, “Roberto Arlt: apuntes de relectura”, “Felisberto Hernández: carta en mano propia”, “Recordación de don Ezequiel” o “Reencuentro con Samuel Pickwick” (cfr. *Obra crítica*, 3), en los que el escritor abandona las veredas del análisis, la crítica y la erudición (algunos de los atributos de sus primeras maneras ensayísticas) para abordar el tema desde la perspectiva de experiencias existenciales profundas en su aparente nimiedad y circunstancialidad.

Citamos los anteriores ejemplos de Borges y Cortázar porque son representativos de modos de abordaje de la nota, la crítica o el ensayo muy personales y cruzados. De “cruce” entre lo analítico, lo crítico, lo especulativo, lo erudito y lo conjetural (en el caso, por ejemplo, de la mayoría de los en-

sayos de Borges recogidos en *Inquisiciones, Discusión, Historia de la eternidad u Otras inquisiciones* y destinados originalmente a diarios o revistas), o de “cruce” crítico entre la obra de un autor y la propia experiencia biográfica (en el caso del Cortázar maduro que afirma que haber vivido en ciertos hoteles, o pasado por ciertos trances, permite entender por qué el Felisberto Hernández de “Mi primer concierto” o “Nadie encendía las lámparas” escribe de determinada manera).

Pero existen otros ejemplos que podríamos poner a contribución por su atipicidad frente a las convenciones y las departamentalizaciones de género o de pertenencia teórica. En un texto aparecido en 1987 en el *Diario de Poesía* de Buenos Aires, Elvio Gandolfo hace intervenir a un personaje de ficción, el inspector Suárez, para que descubra por qué razones a Mario Benedetti no lo incluyen en las antologías de poesía latinoamericana. En otro, aparecido en *Punto y Aparte* de Montevideo, en julio de 1989, Gandolfo inventa un día supuesto de la vida de Onetti para hablar de sus ochenta años, o mejor: de la trayectoria de esa parábola que se inició con *El Pozo* y culminaba en ese tiempo recreado con los borradores de *Cuando ya no importe*.

Se trata, indudablemente, de textos de “cruce” entre la literatura ficcional y el periodismo, que buscan separarse de ambos en una nueva forma en la que se filtran y empastan, “de otra manera”, elementos de los dos universos. Toda una búsqueda.

Los temas del periodismo cultural

La gama de temas e incumbencias del periodismo cultural es por cierto variada y heterogénea, pero puede decirse que la *amplitud* o *restricción* del concepto de cultura al que adhiera una publicación *limitará* o *expandirá* considerablemente su campo de intereses, y consecuentemente las posibilidades de elección temática de sus colaboradores.

Para un observador norteamericano de la vertiente “optimista”, como Edward Shils, la heterogeneidad de los recortes

temáticos no dependerá, sin embargo, sólo de un puro enmarcamiento conceptual, referido a lo que se entiende convencionalmente por *lo cultural*. La heterogeneidad temática sería más bien el resultado de una decisión de tipo económico, que explora públicos masivos con el propósito de incrementar en última instancia sus regalías. La reproducción y difusión de materiales culturales se manejaría, desde esta perspectiva, con la lógica de los beneficios en una escala y con un nivel de mezcla y de públicos no conocido antes en la historia.

De todas maneras el segmento de consumidores de cultura *superior* (y por lo tanto unitaria) no parece haber sufrido más alteraciones cuantitativas notables que las vinculadas al crecimiento relativo de los integrantes del campo intelectual y su periferia: un grupo que incluye profesores universitarios, científicos “duros” y “blandos”, estudiantes superiores, escritores, artistas, profesores de enseñanza media, profesionales de distintas disciplinas, periodistas y funcionarios de cierto rango, además de cuadros políticos, tecnócratas, hombres de negocios y tal vez miembros del clero y las fuerzas armadas, aunque no pueda afirmarse que la totalidad de estos integrantes de elite posea verdaderamente inclinaciones o intereses intelectuales muy definidos (y muchos escritores no escapan a esta afirmación).

Las agendas de las publicaciones adscriptas al universo de la cultura *superior* se especializan, por lo general, en repertorios restringidos y unitarios de carácter histórico, filosófico, artístico, lingüístico, etcétera, que no contemplan la divulgación sino el abordaje monográfico de carácter académico, o bien el seguimiento de una investigación especializada, la discusión de una nueva tesis aportada al terreno del conocimiento científico o el examen exhaustivo de una obra de aporte significativo.

Desde la óptica a la que adhiere un crítico y evaluador como Shils, los recortes temáticos tendrán que ver fundamentalmente con las dimensiones del *universo de usuarios* y con la elección que hagan en este sentido los responsables del proyecto editorial. El alto grado de especialización y uniformi-

dad de la cultura *superior*, por ejemplo, no constituye una posibilidad seria de competir en la dirección de los beneficios. Sus temas serán necesariamente de circuito más limitado y no superarán una agenda relativamente restringida, porque las regalías se miden en términos de incrementos del conocimiento y no de beneficios crematísticos.

La cultura *media* —tal vez la zona más expansiva desde la invención de la imprenta— es la que ofrece en cambio mayores posibilidades de heterogeneidad y mezcla. Condicionados por la ejemplaridad modelar de la cultura *superior*, pero también por las exigencias del mercado, los productores de este campo son los responsables de la ingente masa de adaptaciones, textos de divulgación, revistas, proyectos editoriales, colecciones fasciculares y otros artefactos destinados a recoger, sintetizar y difundir los patrimonios del conocimiento en las esferas más variadas, y de ahí la frondosidad potencial de sus repertorios temáticos, que atraviesan sin sentimientos de culpa las culturas clásicas, las vanguardias, la actualidad, los medios masivos, las literaturas marginales, las ciencias políticas, las cuestiones sustanciales de las ciencias “duras”, etcétera.

La cultura *baja* o *brutal*, según la tipología que acepta Shils, ocupa una posición favorable en relación con el mercado, pero sus cuadros de productores profesionales, sus medios y sus ofertas temáticas son comparativamente más limitados (y subestimados) que los de ese gran y exitoso homogeneizador que es el campo *medio*. Crónicas deportivas, literatura macabra, pornografía, *fait divers*, correos del corazón y otras especies de ese tipo son los muros que la delimitan y constriñen temáticamente, separándola de la cultura *superior* y de la cultura *media*.

Muchos de esos productos *brutales* reflejan, sin embargo, un estimable grado de refinamiento en su género, y son el fruto de creadores de verdadero talento. En este sentido Edward Shils afirma que:

Algunos géneros de la cultura “brutal” han producido obras de gran estima, que, a veces, pasan a través de la cultura “media” y llegan hasta el extremo límite de la cultura “superior”. Algunas obras de pornografía se han ubicado en la cultura “supe-

rior”; también han llegado hasta ella algunas obras de literatura macabra, como también las crónicas deportivas. Como la cultura “brutal” no limita ni mucho menos su público a las clases incultas, muchas obras de cultura “brutal”, dotadas de un elevado refinamiento formal, realizan su propia ascensión y tras ellas van sus productores.

El francés Gustave Le Rouge fue a comienzos de este siglo un fecundo productor de materiales de esta naturaleza. Blaise Cendrars lo evoca cumplidamente en uno de los capítulos de *El hombre fulminado* (1945), en una viñeta que puede ser considerada como la auténtica apología del poeta empeñado en las duras y desprestigiadas faenas de la cultura *baja*:

¿Cómo definir a ese polígrafo de erudición viva y espontánea, nunca falto de argumentos? No era ni un negro ni un destajista: ese trabajador infatigable, aun en sus oscuros folletos anónimos que sólo se vendían en los kioscos, puestos de diarios, papelerías y mercerías de barrio o de provincias, nunca desmereció de su oficio de escritor, que tomaba muy en serio y del que se enorgullecía. Al contrario, en esas publicaciones populares que no firmaba —gruesos volúmenes como un “Clef des Songes”, un “Livre de Cuisine” (que recomendé a todos los gourmets que conozco), un “Miroir de Magie”— y en publicaciones que apenas llegaban a folleto, simples hojas impresas plegadas en cuatro, en ocho o dieciséis dobleces, que se vendían a diez, veinte, cincuenta céntimos y que los vendedores de periódicos pregonaban a la salida del metro los sábados por la tarde (¡me refiero a la época antediluviana anterior a 1914!)— “Le Langage des Fleurs”, “Choisis ta Couleur, je te dirais qui tu es”, “Comment coller les Timbres-Cartes”, “Les Lignes de la Main”, “Le Grand Albert”, “Le Petit Taro”, etcétera, es donde se abandonaba a su demonio tutelar, apelando a la ciencia y a la erudición, no para presumir de sus conocimientos enciclopédicos —Le Rouge había leído todos los libros y anotaba todas las tesis universitarias y las revistas técnicas especializadas, de las que recibía a diario una cantidad prodigiosa—, sino para destruir la imagen, no sugerir, castrar el verbo, no hacer estilo, limitarse a los hechos y solamente a los hechos, decir el máximo de cosas con el mínimo de palabras y, finalmente, descolgarse con una idea original, ajena a todo siste-

ma, aislada de toda relación, vista como desde el exterior, bajo cien ángulos a la vez y con abundante ayuda de telescopios y microscopios, pero iluminada desde dentro. Eran equilibrios y juegos malabares. Ese juglar era un gran poeta antipoético, y no cambiaría toda la prosa y versos de Stéphane Mallarmé por uno de sus efímeros opúsculos...

Lo cultural y las cualidades de la nota informativa

Comencemos el punto con una interrogación: ¿desde el punto de vista específicamente “noticioso”, existen afinidades o diferencias perceptibles entre el periodismo cultural y el periodismo general?

La *noticia*, se dice corrientemente, es el insumo fundamental del periodismo, y en este sentido debe poseer ciertas cualidades intrínsecas y extrínsecas, mencionadas de modo puntual en los manuales y en las obras teóricas. La *noticia* debe ser en primer lugar *veraz*, y en este sentido la cuestión enlaza simultáneamente con aspectos deontológicos de la prensa y con el añejo problema filosófico de la verdad y la verosimilitud, tal como ha sido tratado históricamente por filósofos, lógicos y epistemólogos.

En su aspecto *noticioso* o *informativo* el periodismo cultural no se aparta de esta norma, y produce sus materiales sin falsear ni ética ni conceptualmente los límites de la verdad conocida, aunque en ocasiones se pueda jugar —por razones contextualmente precisas— con las ideas de verdad, apariencia y verosimilitud. Como un emblema de la posmodernidad mediática de los '80, el polémico “episodio Balbastro” montó con verosimilitud, en el programa televisivo *El Monitor Argentino*, la existencia de un oscuro intelectual olvidado por la memoria cultural, con lo que hizo estallar reverenciadas convenciones sobre la verdad de la información y la confiabilidad de los medios.

Las *noticias* de la prensa general versan casi siempre sobre la *actualidad* en sus diversas facetas, con lo que satisfacen supuestamente una demanda específica de los usuarios. Una

parte sustantiva de los materiales producidos por el periodismo cultural se adecua a esta norma, pero otra zona equivalente trabaja con autores, obras y fenómenos que pertenecen más bien a la esfera del pasado, y en este sentido el discurso cultural se hace más historiográfico y retrospectivo que “periodístico” en el sentido señalado.

Uno de los objetivos de la prensa es aportar al lector un monto de *información* sobre lo que *desconoce* por hallarse todavía en curso o no pertenecer a la esfera de sus intereses o competencias dominantes. La cualidad de *novedad* no está desde luego ausente de las agendas del periodismo cultural —y una buena parte del mismo trabaja precisamente con el perfil de *la actualización, lo novedoso y lo experimental*—, pero la misma naturaleza del campo plantea frecuentemente *la recapitulación y la vuelta sobre lo ya conocido*, incluso bajo sus formas más estereotipadas y previsibles. Muchos de los acarreos temáticos del periodismo cultural son “historias vueltas a contar”, como las de Hawthorne y Lu Sin.

La *noticia* opera desde luego a favor de una mecánica que parece la médula misma de la prensa de información general: el *interés* que puede suscitar en el lector por *su originalidad, su color o sus facetas humanas*. Es altamente improbable que un diario otorgue espacio a una *noticia* que no reúna alguno de sus requisitos, y éste es uno de los aspectos que mayores problemas plantea a las publicaciones y materiales culturales: *su sintonía real con el interés del lector, o con los medios legítimos a los que se puede apelar para suscitar y mantener dicho interés*. No son pocos los medios que cultivan una actitud francamente prejuiciosa y restrictiva frente a “lo cultural”, por considerarlo (casi siempre erróneamente) como *ajeno a la esfera de los intereses del lector corriente*.

También el lector adiestrado y receptivo reacciona de manera *interesada o desinteresada* frente a los materiales que le propone el periodismo cultural, y en este punto se plantea para él la necesidad de reflexionar sobre un dietario temático que contemple modas, revivalismos y tendencias vigentes en el universo de sus lectores devotos o potenciales, especial-

mente en etapas de transición y fractura —como las actuales— en las que se reacomodan los repertorios culturales según líneas ambiguas y todavía confusas.

Una disyuntiva noticiosa: ¿captar o crear tendencias?

La sagacidad para *detectar las tendencias vigentes* es una de las claves del periodismo cultural, pero podría decirse también que la capacidad para *generar una tendencia* es la forma superlativa de esa clave. Un autor como Shakespeare puede ser señalado como uno de los escasos ejemplos con vigencia permanente y segura a partir de la abundancia de puestas convencionales o experimentales de sus obras, tanto en el campo teatral como en el cinematográfico. Resulta improbable, en consecuencia, que una nota e incluso un servicio entero sobre el dramaturgo inglés deje impávidos o marginados a los lectores, a pesar de los miles de textos que se han hilvanado y “refritado” en el último medio siglo sobre sus excelencias y misterios más notables.

Una puesta en escena, un filme o una edición con ciertas características pueden convertirse, sin embargo, en el detonante para el reflatamiento de una figura secundaria u olvidada, y en este sentido la mirada atenta del periodismo cultural puede servir para realimentar —aunque sea transitoriamente— las demandas informativas sobre el fenómeno, como sucede repetitivamente con los grandes medios de prensa y sus suplementos. Durante el último lustro figuras amortizadas de otras décadas, como Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras, John D. Salinger, Norman Mailer, Walter Benjamin, etcétera, han conocido un remozamiento impensable en momentos anteriores.

Durante la década de 1960 un auténtico *pool* de semanarios y diarios del Continente contribuyó a diseñar y promover un fenómeno que por otra parte tenía raíces y expresiones genuinas: el llamado *boom* de la literatura latinoamericana, que tuvo resonancias, por lo menos superficiales, en ámbitos más extensos que los del mercado literario convencional. Vale la pena

acotar que el dispositivo promocional del *boom* y de las figuras de Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y otros conspicuos, fue en primer término una operación de los grandes medios de quiosco, ampliada y corregida luego por las publicaciones más específicamente culturales.

Por sus dimensiones, tiradas y circuitos de distribución, e incluso por su influencia nacional e internacional, los grandes medios parecen ser los más eficaces en los procesos de generación de tendencias destinadas a amplios sectores de consumo o asimilados por ellos. Los pequeños medios, en cambio, son más eficientes en la selección y profundización de campos y fenómenos, y son los que algunas veces exploran y aportan las matrices novedosas o revivalistas sobre las que operarán luego —a otras escalas— los medios comerciales de gran formato. La inexistencia de ese trasvasamiento eventual limitaría la tendencia al campo restringido de los especialistas o iniciados, sin que pueda hablarse de todas maneras de una incapacidad de los pequeños medios para operar tendencialmente. Revistas menos influyentes que los grandes medios han anunciado, sin embargo, fenómenos que más tarde acapararían el interés de los lectores y se convertirían prácticamente en el tono dominante de la época, como el posmodernismo, la crisis de los géneros, el llamado “fin de las ideologías”, el minimalismo, la demolición del campo socialista, etcétera.

El periodismo cultural corre los mismos riesgos que la alta costura e incluso el *prêt-à-porter*, especialmente porque con frecuencia lo gobiernan los flujos de la moda. Un periodismo que se predica a sí mismo como más *estable* y *permanente* que su par de las efímeras “informaciones generales”, termina pareciendo tan rancio y anacrónico como éste al cabo de poco tiempo. Lo que fue actualidad y polémica crucial se convierte, más rápidamente de lo que se supone, en historia de la cultura. Toda cultura, en definitiva, es *historia* de sí misma.

Aunque no toda zona especializada, como dice Eco, es fagocitada realmente por la moda. No toda exploración, no

todo conocimiento, no todo avance en el terreno del pensamiento, pasa directa y vertiginosamente al territorio de la divulgación, y de éste a la zona “descartable” de la moda. Esta resistencia es la que marca tal vez diferencias entre publicaciones, aunque son cada día menos las que se reconcentran y abroquelan en el ámbito estricto de la especialización, marginándose de esa fecunda posibilidad de supervivencia y reproducción que crean precisamente la moda y la divulgación. O como dice Eco en uno de los textos “divulgatorios” de *La estrategia de la ilusión*:

Frente a las modas que origina, una cultura no debe plantearse tanto el problema de reprimirlas como el de controlarlas. La tarea de una cultura consiste en producir tanto saber especializado como saber espontáneo y difuso; y, en la crítica de los excesos de este saber espontáneo, su tarea no debe ser sólo reprimirlo, sino hacer surgir de él relaciones y oportunidades, otro saber especializado, en un movimiento más o menos ordenado en que el malentendido se transforma a menudo en “*serendipità*”. Como quiera que sea, se puede estar seguro de una cosa: una cultura que no origina modas es una cultura estática. No hubo ni hay modas en la cultura hopi, por ejemplo, porque no hubo proceso. La moda cultural es el acné juvenil del proceso cultural.

Tono, enfoque, sugestión...

Otras cualidades extrínsecas del periodismo tienen que ver con el tratamiento formal de los materiales, y se refieren más bien a rasgos de tono y estilo que todo periodista debería dominar profesionalmente, como la amenidad, el dinamismo y la capacidad sugestiva de lo escrito. Las cualidades de *claridad* y *conciación* han sido valorizadas por la totalidad de los manuales clásicos de periodismo, y son características advertibles en los ejemplos que suelen acompañarlos. Que un texto posea genuina capacidad para *sugerir* es ya un atributo personal que algunos no poseen o no llegan a dominar totalmente. Como dijo Homero Alsina Thevenet en un

célebre “manual de estilo” redactado para el semanario *Jaque* de Montevideo: “El estilo no es una salsa que se agrega a la prosa: es la manera de enfocar esa prosa, y esa manera comienza por la comprensión de su tema”.

Pero *claridad, concisión, sugerencia y capacidad de enfoque* no son los únicos atributos que se suele pedir a la prosa periodística. En este cuadro de cualidades extrínsecas también debería figurar el modo o carácter particular de la expresión con que se escribe una nota (su *tono*). Es indudable que ese *tono* está directamente supeditado al carácter del tema, pero con frecuencia se advierte una inadecuación entre uno y otro, que según los casos puede convertir a la lectura en una trivialidad o una pesadilla. *Tono y enfoque* son cualidades tan particulares como la capacidad sugestiva, y acreditan la real personalidad de un periodista o escritor.

Ningún argumento razonable justificaría que una nota cultural prescindiera de las cualidades de *claridad, concisión, sugerencia, tono y enfoque*, aunque existe un generalizado malentendido entre los defensores de esas cualidades inherentes a toda prosa y quienes sostienen que la complejidad y aridez de ciertos temas justificaría su omisión parcial o completa. Kant y los Rolling Stones son indudablemente diversos, pero nada impide —si no se tienen en cuenta estos recaudos— que se hable con soltura, claridad y fluidez sobre el primero, y de modo farragoso y melancólico sobre los segundos.

Es moneda corriente que la pertenencia al fetichizado orbe cultural actúa a veces como una suerte de poderoso depresor, que liquida infaliblemente toda ligereza en el tono de las colaboraciones. Con su cuarto de siglo de experiencia como secretario y jefe de redacción de *Sur*, José Bianco comparaba la ligereza y osadía del estilo de Borges con “el tono trivial, o —lo que es peor— colérico o furioso de ciertos colaboradores que toman las cosas siempre a lo trágico, y que parece que cuando dejan la pluma por un instante es para arrancarse los cabellos”.

El ensayo, zona franca

Menos constrictivo, como género del periodismo cultural, parece ser el *ensayo*, una forma que preside en cierto modo el nacimiento y el desarrollo de los estilos de la prensa desde el siglo XVIII, con figuras británicas arquetípicas como Steele, Addison, Johnson, Swift, Defoe, Lamb, De Quincey, Chesterton, Beerbohm, etcétera.

Del *ensayo*, como texto de abordaje de materias muy variadas, se puede decir que proporciona ciertamente *información* pero también *interpretación*, *explicación* e incluso *especulación* sobre los hechos y temas que trata, y para el caso bastaría con releer cualquiera de los *essais* escritos por ese auténtico creador del género que fue Miguel de Montaigne, o los de muchos de los autores antes citados.

Adviértase que frente al texto científico, o frente al propio texto periodístico, el *ensayo* de autor supone casi siempre una formulación *provisional* y *no verificada*, redactada característicamente en un texto “elástico” que puede ser extenso o breve, objetivo o subjetivo, errático o conciso. Más que los atributos y las cualidades que se exigen a la prosa científica o periodística, el *ensayo* reivindica para sí las virtudes “estilísticas” de la escritura, de la prosa decantada, de la sugestión retórica, y se transforma por ello en una especie libremente disponible, no atada a otros pactos de lectura que los de la propia literatura. El ensayista se convertirá, en relación con el medio que lo contiene, en una criatura anómala, conflictiva y al mismo tiempo codiciada.

Más que con la existencia de la prensa general, a pesar de su decisiva vinculación matricial con ella, la forma *ensayo* concluyó por vincularse a las revistas literarias y de ideas, como la *Nouvelle Revue Française*, *Les Temps Modernes*, *The Criterion*, *Horizon*, *Cuadernos Americanos*, *Sur*, etcétera, sin que faltasen desde luego piezas muy estimables del género en diarios y suplementos culturales.

Las revistas albergaron sobre todo una especie característica, que integra en cierto modo un campo autónomo: el *ensayo especulativo*, destinado al asedio de cuestiones culturales

abiertas. Un caso ejemplar de este tipo de *ensayo* es el que practicó Jorge Luis Borges a lo largo de su vida. Cualquiera de los textos recogidos en *Otras inquisiciones* (1952) puede servir para ilustrar una variedad que en su caso ocupó las páginas de diarios como *La Prensa* y *La Nación*, y de revistas como *Sur*.

El tema de la difusión

El diario, el suplemento o la revista de interés cultural deben apelar a sus propias herramientas, entre ellas la imposición de patrones de prestigio, servicio y eficacia que los legitimen en el círculo de sus lectores, como *alternativas* válidas frente a otro tipo de agentes culturales (la escuela, la universidad, el museo, etcétera). Debe recordar en primer término, para organizar sus estrategias comunicacionales, que el lector establece, a partir de un medio determinado, un conjunto de relaciones de participación imaginaria con las cosas, convirtiéndolo de este modo —a través del consumo de crónicas de conciertos, entrevistas a personalidades relevantes, críticas de exposiciones, etcétera— en un agente genuino de contacto social, que puede estimular formas de participación directa y activa o limitarse a cumplir un papel sustitutivo y vicario.

Un periódico, se ha dicho, es mucho más que el contenido de un artículo o una entrevista. Se trata, más bien, de un producto con resonancias sociales y culturales polivalentes y enteramente disponibles, lo que obligaría a tener constantemente presente ese horizonte potencial de implicancias y resonancias que comienzan a detonar en cadena con el simple hecho de la publicación.

En líneas generales las revistas culturales tienden a prefigurar declarativamente su propio horizonte de expectativas, a través de textos que anticipan el tipo de resonancia que desean activar. Se trata, desde luego de *sus propias expectativas* doctrinarias, y no del complejo mundo de acciones y reacciones que se desatan más allá de la autorreflexión y la referencialidad interna del grupo emisor.

Este tipo de consideraciones hacen pensar obviamente en un conjunto de circunstancias y efectos que deberían ser tomados éticamente en cuenta para el diseño de los productos y de la propia actuación de los periodistas.

Ahora bien: los valores deontológicos de pluralismo, exhaustividad y objetividad que se esperan del periodismo informativo, no pueden ser exigidos de la misma manera, o por las mismas razones, de un periodismo que trabaja muchas veces sobre otros patrones de selección, restricción, subjetividad y marginalidad, como suele ocurrir con algunas especies del cultural. Parece inevitable —y no por un mero “privilegio de clerecía”— que estos medios no traicionen su propia naturaleza, aunque ésta resulte excéntrica a prototipos y tablas de valores al uso.

El crecimiento en las últimas décadas de las clientelas culturales potenciales crea un perfil de mayor heterogeneidad que el que podía observarse en otros contextos, en los que el grueso de los consumidores poseía un alto nivel de especialización y diferencialidad socio-cultural. En 1896 Paul Groussac conocía en detalle la idiosincrasia de los lectores de *La Biblioteca*, su revista de historia, ciencias y letras, pero apenas dieciséis años más tarde la encuesta de *Nosotros* sobre la mujer (*loc. cit.*, 43, 1912) ponía en evidencia que la revista de Bianchi y Giusti advertía una presencia lectora que tal vez no había sido percibida (o integrada) por Groussac. A partir de esa experiencia, una revista como *Nosotros*, abierta a la exploración de un público que comenzaba a hacerse más heterogéneo, implementará el método de la encuesta como modo de evaluar su campo y su propia posición periodística frente a los datos y fenómenos de la coyuntura, con un agregado que en cierta forma constituye una herramienta exploratoria complementaria: periódicamente la revista evaluaba la vigencia de los grandes nombres culturales consagrados, a través de números especiales que constituían un auténtico barómetro de su credibilidad.