

Unidad 4

- La situación del periodista cultural.

La situación del periodista cultural

Escritores, periodistas y mercado

Los periodistas de la primera etapa revisteril —la de *The Tatler* (1709) y *The Spectator* (1711)— son los precursores de un nuevo fenómeno socio-cultural: los escritores que comienzan a vivir de su trabajo profesional, colaborando en tareas literarias como la traducción, el ensayo periodístico, la corrección de pruebas, la redacción de obras populares de divulgación, el memorialismo, etcétera.

El mecenazgo como institución regular desaparece de hecho el día en que Samuel Johnson escribe su célebre carta a lord Chesterfield para anunciarle que ha concluido el *Dictionary* sin el auxilio de su contribución pecuniaria:

Siete años han pasado, mi señor, desde que estuve esperando en vuestra antesala o fui rechazado de vuestra puerta; tiempo durante el cual he ido adelantando en mi trabajo en medio de dificultades de las que sería inútil quejarse, y lo he puesto ya al borde de la publicación sin una sola actitud de ayuda, una sola palabra de aliento o una sonrisa de favor[...] No es un protector, señor, el que contempla con indiferencia cómo un hombre lucha por su vida en el agua y cuando ha logrado llegar a la orilla lo abrumba con su ayuda. La cuenta que os habéis dignado dar de mis trabajos, aunque prematura, ha sido generosa, pero tan retardada que

no es posible sentirme satisfecho de ella; toda vez que soy un solitario no puedo compartirla; toda vez que soy conocido no la he menester. Espero que no sea duro cinismo el no confesar agradecimiento, donde no se han recibido favores, o el no querer que el público me considere como obligado a un protector, que la Providencia me ha permitido darme a mí mismo.

Desde esa fecha simbólica —7 de febrero de 1755—, el editor será la figura que garantizará la existencia de lazos económicos impersonales entre el autor y su público.

El texto literario o periodístico pasa a ser desde entonces una mercancía sujeta a las leyes de la oferta y la demanda, asegurada en su reproducción y circulación por el desarrollo de un nuevo fenómeno llamado prensa o edición de libros.

Este tipo de relación fuertemente mercantilizada tendrá especial influencia a lo largo de los siglos XVIII y XIX, y un punto de fractura con la eclosión de las vanguardias, una de cuyas consignas, dentro de la multiplicidad y heterogeneidad de sus formulaciones, será precisamente la ruptura con la hegemonía del mercado sobre la obra de arte, junto con la impugnación de las visiones estéticas y culturales de la burguesía “beocia”.

Tanto las vanguardias antimercado como ciertas concepciones de elite confrontadas con lo que se denomina la acción “banalizadora” de los medios y la industria cultural, constituirán durante la primera mitad del siglo XX uno de los campos más fecundos y activos para la generación de proyectos revisteriles que reivindican la autonomía del arte y la literatura, frente a las constricciones de la cultura entendida como *mercancía* o como simple proceso de *divulgación*.

Algunos de estos proyectos cumplieron un decisivo papel modernizador respecto de concepciones excesivamente estereotipadas y triviales, promoviendo una saludable reformulación de contenidos y procedimientos formales que se habían anquilosado; otros, en cambio, en su afán de preservar la intangibilidad de los patrimonios de las artes y las letras, ahondaron las distancias con el consumidor no iniciado y concluyeron por recaer en un puro solipsismo sin anclajes en demandas sociales y culturales genuinas, convirtiendo su cometido en un estéril callejón sin salida.

La condición de periodista (incluso la de periodista “cultural”, como de hecho lo eran Addison, Steele o Swift) no fue bien vista hasta que a comienzos del siglo XIX comenzó a difundirse e imponerse el tipo social del “artista” o el “intelectual”, despojados de sus anteriores connotaciones peyorativas. Addison y Steele, como recuerda Levin Schüking en *El gusto literario*, se amparaban todavía, en los tiempos del *Tatler* o el *Spectator*, bajo identidades enmascaradas, porque “no se les ocurría disfrazarse de escritores o artistas”.

Joseph Addison, colaborador del *Tatler* de Steele, y luego su continuador con *Spectator*, firmaba sus ensayos periodísticos de alta vulgarización con las iniciales, L, C, O e I, tal vez porque sentía que su prosa, a pesar de su imparcialidad y su rigor formal neoclásico, no podía equipararse, en tan modestos menesteres, con la de los grandes modelos intelectuales y morales de la época.

Su amigo y colega Richard Steele eligió el seudónimo de Isaac Bickerstaff para redactar *The Tatler*, y más tarde el de Nestor Ironside para su periódico *The Guardian*. Uno y otro, sin embargo, poseían una educación formal superior (ambos habían pasado por Oxford), y eran tan aventajados conocedores de los clásicos y de los autores modernos como las figuras intelectuales más conspicuas de su tiempo. El ser excelentes escritores, desde el punto de vista técnico y erudito, y el contribuir efectivamente al acrecentamiento de la cultura media de la época, no eran en definitiva contrapesos suficientes para equilibrar el concepto marginal y desdeñoso que regía para los periódicos en el siglo XVIII.

La idea del enmascaramiento de la identidad tampoco está ausente en la carrera de Daniel Defoe, otro gran precursor del periodismo ensayístico inglés, aunque en esta decisión también influyó su oscura y múltiple condición de libelista, espía y agente de negocios políticos turbios.

Idéntica conducta enmascaradora, amparada bajo la identidad del capitán Lemuel Gulliver o del Pañero de Dublín, fue la que aplicó Jonathan Swift a la mayoría de sus escritos,

tal vez para explicitar con mayor energía —Swift en definitiva era un clérigo— su visión social irónica y desencantada.

Los expertos en alfónimos y seudónimos saben que el enmascaramiento de la identidad es un rasgo que ha superado las etapas iniciales de la prensa, y que perdura, a veces por razones muy parecidas, hasta nuestros días.

Desdén, desilusión, marginación

La convivencia de los intelectuales con el periodismo, como hemos visto, fue durante largo tiempo conflictiva. Muchos de ellos vieron al ejercicio del periodismo como una dudosa subalternización de sus cualidades y saberes, básicamente porque la misma prensa era socialmente subestimada y entrevista —desde la típica posición demonizadora de la “cultura de elite” o “cultura alta”— como un vehículo de franca trivialización de los saberes genuinos. Existe en este sentido una muy extensa lista de críticas e impugnaciones que insisten machaconamente —por lo menos desde comienzos del siglo XVIII— sobre la prensa como banalizadora, estereotipada, trivial, corrupta, etcétera.

Desde ese punto de vista la situación no parece cambiar muy radicalmente cuando la colaboración se ubica, de manera más específica, en la zona “cultural” del periódico, pues persiste en muchos casos (y todavía hoy) la ambigua sensación de lo efímero y vulgarizador del vehículo elegido, como contrapeso e incluso como lastre para la exposición de las ideas en su nivel más adecuado.

Puede ser aleccionadora, en este sentido, la confrontación entre las valorizaciones que realiza la prensa a propósito de su propio papel como difusora cultural, y los balances que efectúan algunos colaboradores en relación con su participación profesional en esos proyectos divulgatorios.

En su edición conmemorativa del 4 de enero de 1970, por ejemplo, *La Nación* de Buenos Aires evaluaba de la siguiente manera los perfiles de su muy acreditado suplemento cultural:

Por medio del Suplemento Literario, el diario de Mitre se ha abierto a artistas, a pensadores, a publicistas, a hombres de ciencia, muchos de ellos de fama universal, que en él han dejado huellas de dilatada influencia; pero también se ha abierto a escritores jóvenes que por su colaboración en el Suplemento han conquistado notoriedad y autoridad decisivas. Con mucho de revista literaria de inmensa tirada y regularidad asombrosa (¡una revista literaria semanal multiplicada en miles de ejemplares!), el Suplemento ha sido en la vida literaria argentina, de la que forma parte indisoluble, un centro de cohesión e irradiación culturales.

Un escritor como Manuel Gálvez, sin embargo, a pesar de su reconocida trayectoria como promotor y defensor militante de la “profesionalización” del oficio, no dejaba de manifestarse de modo reticente a propósito de su larga actuación como colaborador periodístico (cfr. *En el mundo de los seres ficticios*):

La mayor desgracia del escritor auténtico es carecer de medios suficientes para vivir, porque se verá condenado a escribir artículos, y los artículos, por mucho que valgan, son hojas que se lleva el viento, la pérdida de tiempo que significan es enorme, y por escribir artículos dejamos de escribir libros. Unamuno decía: “Nosotros, los forzados del cálamo”. El hombre obligado a pergeñar varios artículos por mes, es un condenado a galeras: a corregir “galeras” de imprenta. Pienso en los libros profundos, poéticos, originales que hubieran producido Unamuno, Darío, Lugones, de no haber padecido la condena al trabajo forzado del periodismo literario [...] Tremenda desgracia es para el creador la de dispersarse en páginas inútiles.

La situación profesional

Por el perfil no comercial y no retributivo de la mayoría de las revistas literarias y culturales, que se constituyen de hecho como empresas sin fines de lucro (o con expectativas muy restringidas), podría afirmarse que la actuación de sus colaboradores no encuadraría en las previsiones del Estatu-

to del Periodista Profesional vigente en la Argentina, ni se los puede considerar en rigor como tales, con los derechos que dicho régimen laboral reconoce como contraprestación por un ejercicio profesional consecuente y localizado en uno o más medios informativos. Se trataría, más bien, de intelectuales que abordan esporádicamente la producción ensayística, creativa o crítica sin un propósito deliberado de tipo lucrativo, en medios que a su vez no se fijan una meta de ese tipo ni retribuyen —o sólo lo hacen de manera adventicia y muchas veces simbólica— la contribución de sus colaboradores.

Los escritores o periodistas culturales, sin embargo, pueden destinar regularmente su producción a medios de prensa convencionales que sí retribuyen la colaboración, y en ese caso —de acuerdo con la regularidad del trabajo— pueden encuadrar dentro de las previsiones del Estatuto, adquiriendo en consecuencia la condición de periodistas profesionales. El Estatuto argentino aprobado por Ley 12.908 la extiende a quienes realicen de forma regular y mediante retribución pecuniaria las tareas de “colaborador permanente” (artículo 2º), exigiendo para ello un mínimo de veinticuatro (24) colaboraciones anuales. El artículo 23º, inciso e), describe a este tipo de profesional como aquel “que escribe notas, retratos, paralelos, narraciones, descripciones, ensayos, cuentos, bibliografías y otros escritos de carácter literario o científico o especializado de cualquier otra materia en un número no menor de veinticuatro anuales y que por la índole de los mismos no corresponde a las tareas habituales a los órganos periodísticos”.

El reconocimiento de la profesionalidad —según la letra del Estatuto— origina en relación con el colaborador algunos derechos de carácter laboral, como la inscripción en la Matrícula Nacional de Periodistas, la obtención del carné profesional, el acceso libre a toda fuente de información de interés público, la realización de aportes previsionales, la retribución pactada, la indemnización por despido, etcétera.

En la práctica, no obstante, la situación real del colaborador es mucho más ambigua (y a veces ficticia e incierta) que

lo que permite inferir el texto legal. El mínimo de colaboraciones anuales, entre otros, es manejado a veces como un genuino mecanismo de restricción, que regula y limita las reivindicaciones laborales que éste podría ejercer si alcanzare la condición de “colaborador permanente”. Para muchos escritores, la “vidriera” que objetivamente proporcionan un diario, un suplemento cultural o una revista de alta circulación es compensación suficiente frente a la ambigüedad de su condición profesional, por lo que suele declinarse o subestimarse una acción reivindicativa, individual o colectiva, en ese sentido.

Distinto es el caso de quienes regularmente cumplen tareas en relación de dependencia en un medio, pues para ellos lo cultural —dentro de una amplia gama de tratamientos periodísticos— es en todo caso un campo de especialización específico, como lo son deportes, política internacional, policiales o marítimas, y a todos los efectos laborales se los considera en primer término como periodistas profesionales.

Algunos aspectos de la producción cultural periodística se encuentran protegidos en la Argentina por el régimen legal de la propiedad intelectual (Ley 11.723 y sus modificaciones), que contempla el derecho de propiedad y defiende la facultad del autor de disponer de su producción, publicarla, enajenarla, traducirla, adaptarla o autorizar su reproducción en cualquier forma, fijando para ello el término de vida del autor y un período de dominio, para sus herederos o derechohabientes, de cincuenta años a partir de la fecha de su deceso.

El texto limita la posibilidad de usufructuar la obra sin expresa autorización de su autor, y tiende a garantizar que éste perciba por ella algún tipo de retribución material, si bien no se trata específicamente de un régimen de promoción o fomento de este importante aspecto profesional.

La mayoría de los países poseen regímenes de protección de derechos intelectuales, que se unifican y compatibilizan a partir de la Convención Internacional de Berna de 1886. En el continente americano la idea de protección de los derechos de autor fue acogida por primera vez en el Congreso de Montevideo de 1889.

La formación profesional

Históricamente el grueso de los integrantes del vastísimo universo del periodismo cultural está integrado por intelectuales y artistas orientados vocacional o formativamente hacia esa esfera. Se trata, en la mayoría de los casos, de personas no vinculadas necesariamente al campo de la producción periodística, al que llegan de forma un tanto lateral desde experiencias de tipo creativo o desde formaciones de carácter académico o autodidáctico, pero a las que homogeneiza, en definitiva, la posesión de vocaciones o intereses definitivamente culturales. Las homogeneiza también, con matices y grados naturalmente diferentes de riqueza y profundidad, la posesión de conocimientos globales y particulares sobre el campo, lo que a la postre les permite convertirse en especialistas en alguna de sus ramas, o en generalistas con una visión de carácter más integrador y totalizador. La adquisición de esta clase de conocimientos puede ser el resultado de una formación universitaria o superior de tipo artístico o humanístico, o puede ser el fruto de una autoformación más o menos rigurosa y sistemática, como ocurrió con algunas personalidades relevantes del periodismo cultural rioplatense.

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 buena 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.

Algunos de estos atributos son cualidades personales, fogueadas por el estudio disciplinado (en cursos de grado, seminarios o talleres) o por el análisis de los grandes mode-

los (todo buen periodista cultural es, en primer término, un buen lector). Otros, en cambio, son producto de una formación específica, y en este sentido las carreras humanísticas y las escuelas de periodismo y comunicación han cumplido o pueden cumplir un papel relevante, suministrando herramientas calificadas a quienes sientan inclinación por esta especialidad. Ninguna formación, sin embargo, suplirá el motor esencial de este campo: la vocación y el interés profundo por las problemáticas culturales, acompañados por un conocimiento definido o por lo menos razonable de alguna de las disciplinas de las bellas artes, las bellas letras o las ciencias humanas.

La generación de recursos humanos con este grado de especialización es un esfuerzo sostenido e intenso, que estará condenado invariablemente al fracaso si no lo acompañan un contexto social y político-cultural propicio y una línea de medios que aspiren a su vez a los más altos niveles de excelencia cultural. Conviene recordar, en este sentido, que la actual tendencia de los grandes medios de prensa —lo que un especialista como John C. Meryll calificaría como “periodismo de elite”— se orienta precisamente en una dirección que valoriza lo humanístico y científico, el cuidado estilístico y la colaboración de profesionales con acabada preparación técnica y cultural.

El mundo circunscripto de las revistas literarias, con su autonomía, su capacidad de exploración y su homogeneidad cultural, seguirá compitiendo tal vez con ventajas con los grandes medios, incluso con los que acreditan mayores preocupaciones en este terreno, pero no sería arriesgado pensar que una buena orientación de las carreras proveería a los medios de recursos profesionales con suficiente ductilidad y bagaje para enfrentar (y resolver técnicamente) estrategias de difusión y promoción en el terreno cultural, uno de los objetivos que parece reasumir en estos momentos, como dijimos, la prensa mundial de mayor calificación.

La ventaja sustancial de un profesional con estas características —por lo menos en relación con algunos campos de la difusión cultural— residiría en el hipotético entrenamiento

de sus aptitudes para elegir puntos de vista y cursos de acción comunicacional más eficientes, algo que parece adecuado y recomendable frente a usuarios con deterioros ostensibles o con un creciente desinterés por los modos de abordaje informacional más usuales y clásicos.

Dentro de este conglomerado de estrategias más o menos inéditas, quedaría en disponibilidad —como campo de ejercitación profesional que exige una idónea y eficiente respuesta formativa— el amplísimo y desafiante territorio de las nuevas tecnologías comunicacionales, una verdadera franja con demandas actualizadas de entrenamiento específico, imaginación y creatividad despejada. Allí reside tal vez el núcleo de un nuevo tipo de periodismo cultural que supere las viejas recetas y ofrezca repertorios originales y movilizadores a un consumidor con características igualmente novedosas, y es en este terreno donde la formación institucional podría contribuir positivamente con su experiencia, sus equipos y sus centros de investigación.