

## Unidad 6

---

- Testimonios sobre periodismo cultural.

## Testimonios sobre periodismo cultural

### Los testimonios

Un panorama del periodismo cultural estaría incompleto y descarnado si faltase lo esencial: el testimonio de sus protagonistas, el balance personal de muchos de los actores directos, la evaluación interna —la “novela familiar”, como diría Nicolás Rosa— verificada desde lo que para la mayoría es una genuina experiencia de vida profesional (y de vida a secas).

El *dossier* que cierra esta obra (organizado a partir de una encuesta que formulaba la pregunta “¿Qué es para usted el periodismo cultural, desde la perspectiva de su experiencia profesional concreta?”) ofrece dieciséis miradas sobre el tema que poseen sugerentes cualidades intrínsecas y extrínsecas, como advertirá el lector. Se trata, en todos los casos, de la opinión de autores nacidos entre 1922 y 1960 (lo que brinda un arco generacional suficientemente representativo), y vinculados de manera efectiva con algunos de los fenómenos de periodismo cultural más significativos de las dos últimas décadas rioplatenses (un elemento adicional de representatividad e interés).

Constituyen, afortunadamente, una muestra polémica, vivencial y actualizada de las ideas de profesionales que han contribuido a delinear entre nosotros los perfiles de ese tipo peculiar de periodismo, y en ese sentido aportan lecciones, líneas de reflexión y perspectivas de análisis que no fueron consideradas en el cuerpo del libro, o que sólo lo fueron de manera tangencial y provisoria, e incluso antagónica.

Las ausencias advertibles en este *dossier* son puramente fortuitas, u obedecen a razones materiales inmodificables.

## Algunas acotaciones sobre El País Cultural, de Montevideo

*por Homero Alsina Thevenet*

Desde la primera publicación en octubre de 1989, a lo largo de cinco años y más de 250 ediciones, hemos procurado aplicar en "El País Cultural" algunos principios que creímos eficaces para llegar al lector. La idea básica es que no hacemos una revista literaria o artística para minorías sino el suplemento semanal de un diario, que es por otra parte, y en todo sentido, el de mayor volumen en la prensa nacional. En Uruguay, el llamado "universo cultural" llega con optimismo a las 25.000 personas, sumando los aficionados que se asocian a cine-clubes, concurren a estrenos teatrales, exposiciones y conciertos, compran libros, leen críticas. Pero ocurre que "El País Cultural", aunque llegue previsiblemente a ese público, se edita cada semana con un tiraje que, según diversos factores, oscila entre 50.000 y 80.000 ejemplares, porque ésa es la cifra de venta habitual para el diario mismo, por lo menos en los días viernes.

Se infiere que con un público potencial de cincuenta mil lectores sólo llegamos a ser vistos o leídos por la mitad y tropezamos con la posible indiferencia del resto. Con otras cifras, este problema debe ser idéntico al de los mayores diarios de Buenos Aires, Nueva York, Londres, París y otras grandes ciudades. Una de nuestras soluciones para llegar a ese otro público es procurar la variedad de temas en cada edición. En casi toda la prensa mundial, las páginas de Espectáculos han advertido ya que es ventajoso agrupar las notas de cine, teatro, música, ballet, porque el interés del lector se desplaza fácilmente de una a otra zona, con ventaja para todas. De manera similar, nuestro suplemento procura que el lector ingrese a la lectura por la puerta de su mayor interés y luego recorra otras habitaciones. Ingresa quizá por un rubro de espectáculos y continúa por la literatura, la ciencia, la historia, la pintura, el periodismo o el humor. Esas zonas se alternan deliberadamente en cada edición de "El País Cultural". Cabe agregar que el libro no es visto solamente como literatura, sino que a menudo es visto como el camino para

explorar personalidades, hechos, épocas y sitios de la más amplia variedad. Por otra parte, en el Uruguay tendría escaso sentido hacer un suplemento que sólo fuera literario, porque no lo justifican el volumen de las ediciones uruguayas ni la venta local de autores extranjeros.

La variedad periodística se desarrolla por sí sola al agregar notas procedentes de varias ciudades (Buenos Aires, París, Londres, Barcelona) o transcripciones de materiales ya publicados en revistas extranjeras, cuyos derechos posee *El País*. El único criterio es ampliar los intereses culturales del lector local, sin limitarse a lo ya conocido y aceptado.

Pero en todos los casos procuramos que el lenguaje sea el accesible a lectores de diario, porque a eso nos obliga nuestro carácter de suplemento. La primera dificultad era conseguir bastante gente culta que pudiera escribir con solvencia sobre una disciplina determinada; esa etapa ya quedó superada, con lo cual el suplemento pasó de doce a dieciséis páginas (en abril de 1994) y aun así sobra material apto en las carpetas. La pregunta de mucho colaborador es cuándo se publica su querido artículo.

La segunda dificultad es librarse de los excesos de la gente culta. Por rebuscamiento personal o por formación académica o por vanidad adolescente, demasiado colaborador escribe "problemática" donde pudo escribir "problema", o "metodología" donde quiso decir "método". También lanza palabras que llevan hasta el diccionario: heteróclita, lúdico, mediático, gnosis, fonemas, sintagmas e intercontextualización. Ignoran que en esos casos el lector se va de la página y jamás vuelve. Contra todo ello hay que aplicar el bolígrafo o el grueso marcador negro. Pero algunos no aprenden.

Igualmente grave es la carencia de sentido periodístico en muchos colaboradores que son competentes por otros conceptos. Un vicio habitual es comenzar una nota con generalizaciones abstractas y hasta metafísicas, con lo cual el tema llega en el segundo párrafo; para todos ellos, nuestro consejo ha sido comenzar toda nota "con un tiro al arco". Otros vicios son el exceso de adjetivos y de adverbios, la pregunta puramente retórica (para contestarla en la frase siguiente), las fra-

ses largas y elaboradas, los paréntesis extensos que desvían la atención del texto, o la imaginación volátil que se escapa del tema y se remonta a lejanas derivaciones.

Un dato habitual de ese afanoso lucimiento es el uso inadecuado del “yo”, el “nosotros”, el “nuestro”. Un periodista que firma su nota tiene el mejor derecho a la primera persona si fue testigo o protagonista de lo que describe. También es admisible que puntualice su condición personal de judío si está escribiendo sobre antisemitismo. Pero el cronista que reseña un libro se excede cuando escribe “el héroe de nuestra novela”, o “nos encontramos en la página 38 con que...”, o, peor aún, “siempre pensé que la novela policial debe ser...”. El abuso de la primera persona termina por ser contraproducente. Si el periodista no es un señor ya célebre, al lector le importará más lo que se dice que quien lo dice.

*El País Cultural* ha compuesto una pequeña hoja de instrucciones a colaboradores. Allí pide eliminar la primera persona, los signos de interrogación y de admiración, los puntos suspensivos, los adjetivos y adverbios que se triplican, la imprecisión en datos que pueden ser precisos (un sitio, una fecha). Todo periodista que escribe “sin duda” ya dice que está dudando.

Las instrucciones escritas y verbales funcionan para una mitad del material que se recibe, lo cual califica a 1994 como un año mejor que 1989. La otra mitad es una lucha y justifica un sueldo, a veces dos. Corresponde agregar que la lucha por un estilo conciso y directo se libra en Montevideo con mejores modales que en Buenos Aires, explicando el corte o el retoque al colaborador. En los primeros cinco años no se ha producido ningún conflicto mayor con los genios más cercanos ni con los genios argentinos.

*Homero Alsina Thevenet* (Uruguay, 1922). Periodista, crítico de cine. Colaboró en *Cine Radio Actualidad*, *Marcha*, *Film* y el diario *El País* de Montevideo, además de *Panorama*, *Siete Días*, *La Razón* y *Página/12* de Buenos Aires. Desde 1989 coordina el suplemento “*El País Cultural*” de Montevideo. Ha publicado *Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico* (1964, con E. Rodríguez Monegal), *Crónicas*

*de cine* (1973), *El libro de la censura cinematográfica* (1977), *Chaplin, todo sobre un mito* (1977), *Fuentes y documentos del cine* (1985, con J. Romaguera), *Textos y manifiestos del cine* (1985, con J. Romaguera), *El cine: gente, películas, hechos* (1986), *Listas Negras en el cine* (1986), *Enciclopedia de datos inútiles* (1986), *Postdatas al mundo* (1990) y *Después del cine* (1990).

## La “historia de vida” periodística

por Julio Ardiles Gray

—¿Cuál es el origen de sus “historias de vida” periodísticas?

—Yo vengo de una región de narradores populares, la mayoría de los cuales lo hacía en verso. La región de Monteros, en Tucumán, ha sido el venero más grande de Carrizo, cuando hizo los Cancioneros. Casi todas las glosas son prácticamente historias, pero además están los narradores en prosa, que alrededor de una mesa, de un fogón, cuentan cosas, muchas de ellas tradicionales, y otras inventadas, agregadas... Con ese bagaje de cultura popular vine a Buenos Aires ya muy grande, pasados los cuarenta años. Me acuerdo que comencé a trabajar en 1967 en *Primera Plana*. Hacía una sección que copiábamos o levantábamos de *L'Express*, la revista francesa, y que se llamaba “*L'Express va plus loin avec...*”. Acá le pusimos “*Primera Plana va más lejos con...*” Fulano o Mengano. Ya se había inventado el grabador de casete; el primero que yo tuve fue un Philips... Me mandaron a entrevistarlo — sería en marzo del 67— a Miguel de Molina. Yo le hice las preguntas, y de pronto vi que era un narrador sensacional; un gitano, como era él, que contaba con una gracia, con un salero, toda su infancia... Me dije: ¿por qué le tengo que poner mi pregunta?... Acá hay un fenómeno que es el del narrador popular, que también existe en Buenos Aires, con mayor amplitud, porque de pronto descubrí que había vidas muy ricas, como las de los inmigrantes europeos, españoles, judíos expulsados, ex soldados de la Guerra del '14, que sabían contar muy bien (aunque otros no sabían contar). Llegó el momento en que yo iba a hacer la experiencia con todo ese material... y cierra *Primera Plana* en el '68, con Onganía. En ese ínterin aparecen dos libros de Miguel Barnet: *Biografía de un cimarrón* y *La canción de Rachel*, que él levantaba con grabador. Además ya había aparecido *Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis, y me dije “Acá no hace nadie este trabajo”, y justo me llama Timerman para *La Opinión*. Dirigía el Suplemento el gran poeta Juancito Gelman. Un domingo yo me

fui a una villa miseria y encontré una vieja tucumana —ahí en la villa de Retiro— que me contó con lujo de detalles cómo es un incendio en una villa miseria. Lo desgrabé sin las preguntas y le busqué un título, que era “Historias de vida”, y la primera que salió en junio del '71 se llamó precisamente “El incendio”, y de ahí en más aparecieron prostitutas de puerto, corredores de auto, como Gálvez, fileteros, etcétera, hasta llegar a un fenómeno muy curioso: me encontré con dos combatientes de la Guerra del Chaco, un boliviano y un paraguayo, que habían peleado en las trincheras, uno de un lado y otro del otro, en Fuerte Boquerón. Esto lo titulé “La guerra de los pobres”. Ahí empezó el éxito de estas “historias”, que yo hacía casi todos los domingos. Hasta que empezó un poco la envidia a quererme manotear la sección. Paco Urondo hizo una cosa, el “Gordo” Soriano hizo otra, y yo me enojé con Juan Gelman... Después Tomás Eloy Martínez me dio más manija para trabajar. Ésta es la génesis de las “historias de vida”.

—¿Por qué eligió ese tipo de personajes, y qué valor cultural poseían, desde su perspectiva?

—Descubrí que la forma de fijar una narración no es sólo la escritura. La escritura fue lo más largo que hubo. El analfabeto no podía registrar. Era el monje, el letrado, el que registraba. Hay un fenómeno en la fijación de la narración: la velocidad con que se piensa respecto de la velocidad con que se escribe. La velocidad del pensamiento es mayor, es simultánea con el habla. Para escribir hay que aprender a que la mano vaya siguiendo el pensamiento, y esa tarea de reducción que se empieza en la escuela primaria es muy lenta, y es para privilegiados. En cambio, el analfabeto que sabe narrar, con el grabador piensa, habla, cuenta, con todas las leyes de la narratología. Si uno analiza la graduación, la gradación de un narrador popular, descubre que es la misma que la de un cuento de Flaubert... Me di cuenta de que yo hacía la tarea de *fijar* en el grabador y de *desgrabar* hacia la letra. Cumplía un paso previo hacia la letra, pero conservando el acento, la sintaxis del narrador, los giros populares... Me di cuenta también de que había una mina de oro en esta gran ciudad, que

1

hacía a su historia y a su sociología... Se podían ver las corrientes migratorias e inmigratorias, tanto desde el interior como desde el exterior, hacia Buenos Aires, las aventuras de la gente que había venido a principios de siglo... Me dije: "Voy a ponerme a trabajar, porque hay muchos protagonistas de la historia del teatro argentino que se nos van a morir y cuyo testimonio se perderá porque no han escrito". El primer trabajo que hice fue el de Milagros de la Vega, hice sus memorias; después empecé a entrevistar a otros protagonistas de la revista, del teatro por horas, del cine, como Quartucci, Marcos Caplan, etcétera. Eso se publicó en un libro titulado *Historias de artistas contadas por ellos mismos*, un tomo de 400 páginas con cerca de treinta protagonistas, cuyos testimonios de otro modo se hubiesen perdido. Tanto es así que ahora veo que cuando se muere algún viejo aparece mi "historia de vida" en la necrológica. La usan como fuente de información. Esto sería la parte histórica. La parte sociológica era cómo vinieron los inmigrantes del exterior, o los "cabezas negras" en la época de nuestra pequeña revolución industrial; por qué vino, por qué se asentó acá... Me encontré con casos increíbles como el de Anastasio Quiroga, un coya de la Quebrada que fabricaba instrumentos, como sicus, quenás, erquenchos, charangos... y que además hacía música (la que lo descubrió fue Leda Valladares). Él era albañil de profesión, y vivía en Tortuguitas, donde había reproducido el paisaje de Jujuy en un terrenito que había comprado, de 30 x 30. Ahí había hecho un cerro, había plantado un cardón y había levantado una casa de piedra con techo de paja brava, y vivía en Jujuy... pero en Tortuguitas. Él me contó varias historias, además de su biografía... Los cuentos son fábulas que tienen ínsita una cosmogonía que explica la creación del mundo, cómo nacieron los árboles, los pájaros, etcétera.

—¿La realización de "historias de vida" requiere alguna destreza o conocimiento especial?

—Sólo saber grabar y limpiar un poco. El narrador casi siempre tiene muletillas que son molestas. Hay otras que no lo son, que hacen a la narración, como por ejemplo "como le iba diciendo, amigo". Eso es un encanto que hace al estilo del

narrador. Desgrabo tratando de conservar, en lo posible, el estilo oral en la escritura.

—¿Existe alguna dificultad específica?

—Hay que encontrar el narrador. Hay gente que no sabe contar. Una vez, para hacer una historia oral del fútbol, entrevisté a viejísimos jugadores, pero eran de una limitación verbal tan grande que no les pude sacar nada. Lo mismo me pasó con un griego que me contó la guerra con los turcos, pero tampoco le pude sacar mucho. El secreto es que el que narre tenga riqueza oral, porque esa oralidad se trasvasa a la escritura; lo que queda de rico es la oralidad en la escritura: el color, lo que va contando, su estilo de narrador...

—¿Cuál fue su “historia” más lograda?

—La que me produjo mayor encanto es “La guerra de los pobres”: la historia de esos dos tipos que no se conocían y que habían cambiado disparos..., ¡contada con una ingenuidad! Era como si el “Aduanero” Rousseau, en vez de pintar, te contara cosas.

*Julio Ardiles Gray* (Argentina, 1922). Narrador, dramaturgo y periodista, además de maestro rural y profesor de literatura. Fue uno de los fundadores del movimiento La Carpa (1944), en Tucumán. Formó parte del equipo periodístico de *La Gaceta* de dicha provincia, y se desempeñó en *La Opinión* de Buenos Aires. Obras: *Tiempo deseado* (1944), *La grieta* (1952), *Elegía* (1952), *Los amigos lejanos* (1956), *Los médanos ciegos* (1957), *Égloga, farsa y misterio* (1961), *El inocente* (1964), *Las puertas del paraíso* (1968), *Vecinos y parientes* (1970), *Fantasmas y pesadillas* (1983), *La noche de cristal* (1987), *Personajes y situaciones* (1989), *Delirios y quimeras* (1993).

Puede ser considerado pionero, en nuestro medio, de la utilización periodística de la “historia de vida”.

## El periodismo cultural: ¿un dispositivo discriminatorio?

*por Aníbal Ford*

En los países del Tercer Mundo, en los países que no completaron o frustraron su desarrollo material o su acceso a la modernidad, los saberes, los discursos no se separan tan claramente como en los países del Primer Mundo. Por eso el ensayo, género abierto y desparramado, es tan importante en América latina. Por eso también el concepto de cultura no es el mismo que en el primer mundo. Esto, en mi caso, me llevó en todas las relaciones que tuve con el “periodismo cultural” —como columnista, escritor, jefe de redacción, diseñador de proyectos, etcétera— a tratar de poner en contacto, de observar simultáneamente, las búsquedas de las vanguardias, las concepciones de cultura provenientes de la antropología y la semiótica, las invenciones y rupturas que se dan en la vida cotidiana o en las culturas de las clases populares. Esto implicó discusiones no sólo culturales sino también políticas.

En lo cultural porque no es tan claro lo que podemos definir en estos pagos como “campo cultural”. Además hay corporativismos que se niegan a reconocer esto, que el “campo cultural” en nuestros países es algo abierto, sin límites precisos, casi informe. Por eso tantas idas y vueltas con la valoración de Arlt. En este sentido sería importante ver cómo se manejó en nuestro país la noción de Bourdieu. O como la discutimos hacia 1970.

En lo político, y también en lo social o lo económico, porque en primer lugar en las configuraciones o constituciones de estos campos es importante su definición y su tipo de conexión con lo cultural, entendido esto como forma de construcción de sentido, como lectura de la vida cotidiana, como mediación. Esto implica aclarar los tantos en lo que se refiere a las diferencias entre cultura e ideología. En segundo lugar porque también es importante la lectura “endo” de sus culturas específicas: la cultura política, la económica, etcétera. En una relación semejante ubicaría la problemática de las cultu-

ras científicas y tecnológicas —sus pragmáticas, sus genealogías, sus historias— tan descuidadas en nuestro país.

De ahí que considere, o que haya ido volcando en mi propia práctica del periodismo cultural, no sólo la ampliación vertical de ciertos tipos de producción simbólica —por ejemplo, la narración en la literatura, en los medios, en los saberes *folk*, en las conversaciones— sino también ese sentido de transversalidad que tiene el concepto de cultura y que nos lleva a incluir en este campo los sistemas de comunicación y construcción de sentido —explorados sincrónica y diacrónicamente, rompiendo la oposición estructura/historia—, en relación con los recursos, el trabajo, las instituciones, las ciudades, las diversiones, la escuela, etcétera.

En este sentido diría que para mí el periodismo cultural no se define por el campo —como lo puede ser el periodismo especializado en la literatura, la plástica o el cine—, aunque los incluya, sino por una especial manera de ver —que en cierta medida no es ni la específica de la sociología, ni de la antropología, ni la de otras ciencias sociales, ni tampoco la de la estética— cualquier práctica social. Esa manera de ver que nos lleva a reparar en las estrategias comunicacionales, en las retóricas, en los sistemas de conocimiento —como construcción de sentido, percepción, memoria, anclaje, conjetura—, tanto en una obra de vanguardia cinematográfica o literaria como en una charla cotidiana, en la invención tecnológica, en los subsuelos epistemológicos de lo político, en la historia de un río, en el humor, en las invenciones para sobrevivir o en cualquiera otra costumbre, mentalidad o como quiera llamársele, “jailaife” o “rante”, referente a cómo razonamos y le damos sentido a la vida y la muerte.

Todo esto puede parecer obvio o no. Pero lo cierto es que todavía es tema de discusión. Y de desencuentros. Mientras tanto las culturas, o las socioculturas, chocan o se fusionan, se integran o se desintegran, no sólo en el TLC o Nafta, la Comunidad Europea, el Mercosur u otros procesos sino también en otras zonas del globo, cada vez más separadas y empobrecidas. La sociedad postindustrial está produciendo enormes cambios culturales pero éstos no aparecen en el pe-

riodismo cultural, tal cual se lo viene practicando, sino en las zonas duras de la información. Pero, oblicuamente, o como anécdota instrumental. Con lo cual estoy señalando que el periodismo cultural, así como muchas instituciones autodenominadas culturales, no se hacen cargo, dejan en estado guacho, a los procesos culturales fundamentales.

En este sentido la pelea contra los conceptos institucionalizados de cultura —elitistas o nativistas, seudopatrimonialistas o identificatorios, endovanguardistas o lo que sea— sigue siendo el eje, un eje que ya tiene más de un cuarto de siglo, de mi posición en la producción o el diseño “cultural”. O contra los que hacen “periodismo cultural” ocultando que consideran a periodismo y cultura como términos antitéticos.

*Aníbal Ford* (Argentina, 1934). Narrador, profesor en Letras, periodista, investigador, docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Colaboró y dirigió colecciones en EUDEBA y en el Centro Editor de América Latina. Fue columnista en *La Opinión* y en *El Porteño*, jefe de redacción de la revista *Crisis* y director de los *Cuadernos de Crisis*. Actualmente colabora en *Clarín* y *Página/12*, y regularmente en *Página/30*. Muchos de sus trabajos se publicaron en revistas especializadas de México y Brasil. Obra publicada: *Sumbosa* (1967), *Homero Manzi* (1971), *Ramos generales* (1986), *Los diferentes ruidos del agua* (1987), *Desde la orilla de la ciencia. Ensayos sobre identidad, cultura y territorio* (1988). En colaboración: *Medios de comunicación y cultura popular* (1987).

## El placer del arte de informar

por Elvio E. Gandolfo

Desde que publicaba, entre 1968 y 1974, la revista *el lagrimal trifurca*, mi enfoque para buena parte de lo que produje en crítica, ensayo, reportajes o informes estuvo enfocado de algún modo como "periodismo cultural". Lo digo en el sentido de imaginar un lector parecido a mí mismo, alguien que está interesado en leer lo que se conoce como revistas, ya sea independientes o unidas a un diario (lo que se conoce como suplemento cultural).

A lo largo de los años fui respetando sobre todo algunas figuras y algunas publicaciones que, a mi juicio, representaban mejor lo que yo buscaba. Entre otros, todo Edmund Wilson, buena parte de Shklovski, la zona crítica de D. H. Lawrence, el primer Viñas ensayista, buena parte del Barthes tardío, los trabajos ensayísticos de Bianco o Rodríguez Monegal, las mejores notas del desaparejísimo Marcelo Figueras o los brillantes microensayos de Marcelo Cohen incluyen una chispa tan específica en el apartado "periodismo cultural" como la que puede encenderse en los apartados "historieta", "poesía", "dibujo animado" o "género terrorífico". Ese mismo componente específico lo he encontrado sobre todo en publicaciones anglosajonas tan variadas como cierta etapa de *Esquire*, de *Harper's*, de *Playboy* o de *Interview*, en las actuales *Details*, *Movieline* o *Première*. una adrenalina mental, crítica, informativa o de sentido del humor o de organización dinámica de un tema.

Como todo plano ontológico, ese núcleo específico es difícil de definir. En mi caso podría hablar de curiosidad, de intento de precisión, de sentido del humor, de combinación de la seguridad del conocimiento con el riesgo de la especulación, de una meditación sobre el aspecto formal, de estilo o presentación, de la nota. También, en cuanto encargado muchas veces de definir la estructura de un producto de este campo, me interesó siempre el cruce, ya sea como productor o en los demás. Es algo muy distinto de la mezcla: son dos componentes

que sin llegar a confundirse entre sí hacen saltar un vector nuevo, producen conocimiento. Ya sea un novelista escribiendo sobre ciencia, un científico escribiendo sobre cine o un especialista en literatura nipona a quien de pronto se le encarga escribir sobre serie negra, la clave (y el riesgo) está en que del cruce salga algo interesante, y no un monstruito de dos cabezas, un híbrido. Para elegir los dos componentes desde afuera, o para ejercer el cruce, hacen falta elementos una vez más elusivos y bautizables con palabras escurridizas: olfato, talento, imaginación. Pero cuando uno la “pega”, el resultado siempre es superior a la suma de las partes.

Una demostración por la negativa de los componentes esenciales del “género” periodismo cultural son los actuales suplementos literarios o revistas porteños. Incluso a pesar de ellos mismos a veces, se han convertido en reinos serenos de la especialización, de lo “dominado”, de la falta de cruces, de la anemia de ideas estilísticas, formales, todo unido a una simple y triste falta de trabajo, en el sentido lato. Las razones son múltiples. Desde el retroceso de lo cultural ante lo farandulesco, político o del espectáculo (expresado por el repliegue a “lo culto” —lo opuesto a lo cultural— o la mimesis de lo farandulesco) hasta la incidencia de gente que viene de una academia a su vez vaciada de libido productiva, que cree que basta con ejercer cierto cancherismo *light* para ser, digamos, periodista cultural. El resultado es lo contrario del *periodismo* cultural: aburrimiento y previsión, lo contrario de la curiosidad y el cruce, o incluso el placer que comunica el arte (no el oficio, ni el trabajo) de informar.

*Elvio E. Gandolfo* (Argentina, 1947). Narrador, poeta, crítico, periodista, traductor. Cofundador y director de la revista *el lagrimal trifurca* (Rosario, 1968-1976). Ha colaborado en publicaciones de Uruguay, donde reside desde 1976 (*Crónicas Económicas, Opinar, Jaque, Prometeo, Misia Dura, El Dedo, Punto y Aparte*, etcétera), y de la Argentina (*La Opinión, Crisis, Superhumor, Tiempo Argentino, Clarín*, etcétera). Codirige la revista *Barrio Jalouin*. Compiló numerosas antologías de poesía, ciencia ficción, *fantasy*, narrativa policial y humor. En la actualidad es coordinador en *El País Cultural* (Montevideo) y crítico de

libros y cine en Canal 4. Obra publicada: *La reina de las nieves* (1982), *Caminando alrededor* (1986), *Sin creer en nada* (1987), *Rede Carótida* (1990), *Dos mujeres* (1992), *Parece mentira* (1993) y *Ferrocarriles argentinos* (1994).

## Una experiencia de periodismo cultural en el diario Sur

*por Horacio González*

Durante los dos años que duró la experiencia del matutino *Sur* (no recuerdo las fechas precisas) escribí numerosas notas como columnista. Eran notas semanales, fijas, tanto en el cuerpo del diario como en el suplemento cultural, denominado con una fuerte alusión a una influyente obra que renovó el pensamiento social: “Las palabras y las cosas”. Ignoro si lo que hacía era merecedor del concepto de “periodismo cultural” y en todo caso, en aquella época yo no lo hubiera empleado. Lo cierto es que opiné libremente, buscando un estilo ensayístico con ciertas dosis de sarcasmo, sobre tan diversos temas como la política cultural del gobierno, los cambios en el Instituto de Cine, el levantamiento de ramales ferroviarios, las obras de teatro de Monti, el menemismo como “objeto cultural”, la visita de Habermas, varias películas que derivaron en debates de ideas y no pocos programas de televisión, en un intento de abordar críticamente las estéticas comunicacionales.

Paralelamente, estaba a cargo —junto con otros colaboradores— de la sección de semblanzas biográficas que publicaba el suplemento cultural en su contratapa. Habré escrito varias decenas de biografías de pensadores, filósofos y políticos contemporáneos, procurando lograr un tono equilibrado entre el debate intelectual y la dramatización a la que siempre habilita una vida. Debo decir que mi trabajo con las personas en cada caso encargadas de esas secciones —Rodolfo Mattarollo, Isidoro Gilbert, Mabel Itzcovich— fue siempre de mutuo reconocimiento y de común preocupación para darle a un diario que poseía una fuerte marca política, una amplitud crítica capaz de dialogar con el conjunto de las direcciones culturales contemporáneas.

Me parece evidente que esta situación —un diario con un énfasis político muy próximo a una “línea doctrinaria” y una sección cultural de espíritu curioso, investigativo y heterogéneo— respondía a una de las tantas manifestaciones de lo que podríamos considerar la crisis del pensamiento de izquierda.

No puedo decir que la sección política, impulsada por una percepción sumaria e imperativa de las luchas sociales (por lo cual el lenguaje se esquematizaba alrededor de un estilo agitativo), hubiese traspasado sus urgencias al cuerpo cultural del diario. Por el contrario, se percibía una escisión que provenía sin duda de los componentes modernizantes y experimentales que caracterizaban individualmente a los periodistas, y la compulsión que provenía del deseo de realizar la crónica del conflicto social con vistas a un desenlace popular.

En aquel momento de la crisis de la izquierda argentina, podríamos comprobar que en esa brecha entre las vivas certezas de lo político y el contorno amplio y sin apriorismos de lo cultural, se verificaba la posibilidad de dejar en el diario las marcas de una crítica cultural avanzada. Desde luego, el producto global dejaba en manos de los lectores un diario que no era fácilmente adoptable por las capas independientes generalmente llamadas "progresistas", pero debo decir que en *Sur* se publicaban algunos de los artículos más perspicaces sobre las vicisitudes de la cultura argentina. Esto era sin duda el paradójico resultado de que no hubieran pautas previas fijas ni una idea muy elaborada sobre cómo tratar las cuestiones más convocantes del debate contemporáneo. De esta inagotable ambigüedad, y al precio de hacer ediciones erráticas, se obtenían algunos resultados destacables en materia de periodismo cultural.

El diario *Sur* no logró levantar vuelo y trascender el límite que imponía de hecho el haber surgido de un notorio sector político argentino. ¿Hubiera sido posible? Personalmente, escribí con gran placer en ese diario y reivindico esa experiencia, pues siempre pensé que en las condiciones que ofrecía la redacción, era posible dar testimonio de las incertezas de una época y al mismo tiempo enjuiciarla sin prejuicios. Creo que en *Sur* se podía hacer periodismo, y creo además que no eran desdeñables las páginas que en ese diario se escribían en nombre del periodismo cultural. Al final, ese tipo de periodismo nunca deja de ser un diálogo con los propios límites generales que todo acto periodístico presupone.

Horacio González (Argentina, 1944). Es profesor en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y en la Facultad de Humanidades y Ciencias Políticas de la Universidad de Rosario. Autor de *La ética picaresca* (1992) y *La realidad satírica. 12 hipótesis sobre Página/12* (1992). Forma parte del grupo editor de la revista *El ojo mocho*.

## Los viejos tiempos de debates e incertidumbres

por Luis Gregorich

Aunque mi experiencia en el periodismo cultural ha sido vasta, hoy —mediados de 1994— debo hablar de ella con una actitud inevitablemente nostálgica. No ejerzo, o casi no ejerzo el género desde 1983, año en que el país reconquistó la democracia, y en que decidí participar en su reconstrucción consagrando mis energías a tareas políticas y de gestión gubernativa. Antes había dirigido un suplemento cultural y practicado largamente la crítica literaria en medios masivos.

Primero, unas palabras sobre lo que me propuse hacer en aquellos años. Como crítico, procuré transitar un camino intermedio entre el mero comentario y el total subjetivismo, por un lado, y la especialización académica y la teorización, por el otro. Me agradaba pensar que la concisión y la índole pedagógica de la crítica de medios tenían algún sentido. No rehuí el juicio de valor, y no quise esconderlo tras supuestas ortodoxias académicas. Despertar amor e interés por la obra de un escritor me parecía tanto o más valioso que disecarla como si fuera un insecto muerto; denunciar las mediocridades y rutinas también me parecía una actividad socialmente útil. Asumí, o traté de asumir, la doble articulación de la obra literaria: su plenitud, su inmanencia, su valor en sí; y también su relación con otros estratos, con otras series de la realidad: los mitos sociales, las relaciones materiales, el poder. Amé el lenguaje por sobre todo, pero no hasta el punto de utilizarlo de forma irrespetuosa y con la soberbia de quien sólo habla para sí y para los amigos. Respeté a mis lectores hasta donde es posible hacerlo.

Durante cuatro años dirigí el suplemento cultural del diario *La Opinión*; la mitad de ese tiempo debí hacerlo bajo la intervención de la dictadura militar. En ambas etapas, de acuerdo con las posibilidades que me brindaba cada una, defendí los valores de la convivencia democrática y del pluralismo intelectual en que creía. En tiempos de la dictadura, con el equipo que me acompañó—quiero mencionar a Raúl Vera

Ocampo, a Alicia Dujovne Ortiz, a Eduardo Paz Leston, al ya desaparecido Osvaldo Seiguerman— luchamos por dar un espacio a temas y personas que no podían tenerlo en otros medios. Lo hicimos bajo sospecha y con amenazas de cierre constante. Vale la pena recorrer aquellos suplementos y compararlos con el resto de lo que se publicaba entonces.

Para terminar, unas palabras sobre el periodismo cultural —y en especial el periodismo literario— de hoy, que sólo practico como lector. Advierto que no hay debate, ni juicios de valor, ni peleas de grupos. El aparato de poder que domina este periodismo es tan fuerte que hace inútil toda discusión sobre su existencia. La producción y el consumo de literatura están enérgicamente controlados por una tríada invulnerable: la Universidad (con sus carreras de Letras), los suplementos culturales y las asesorías literarias de las grandes editoriales (las que publican literatura de hoy y nuevos autores). Nunca en el pasado estas tres fuerzas coincidieron tanto en sus gustos y sus prejuicios, nunca se realimentaron con tanto desparpajo, nunca desplazaron con tanta eficacia a sus adversarios. Por supuesto que hay matices internos y pequeños conflictos de intereses, pero nada conmueve la solidaridad central de este mandarinato. Me gustaban más los viejos tiempos de debates e incertidumbres. Pero quizás este sentimiento sea sólo efecto de la nostalgia y de la ausencia.

*Luis Gregorich* (Yugoslavia, 1938). Crítico literario y periodista. Fue secretario ejecutivo de *Capítulo Argentino* y director de *Capítulo Universal* y *Narradores de Hoy* (Centro Editor de América Latina). Secretario de redacción y director del suplemento cultural de *La Opinión* (1975-1979); editorialista y jefe de la edición internacional de *Clarín* (1979-1983); editor del semanario *Argumento Político* (1983-1984). Se desempeñó como director-gerente de la Editorial Universitaria de Buenos Aires (1984-1986). Obras: *Cómo leer un libro*, *Tierra de nadie*, *La República perdida*, *Literatura y homosexualidad* y *otros ensayos*.

## Un estilo es tan irrenunciable como un lunar

*por Christian Kupchik*

Un tipo sale a la calle impulsado por algún oscuro resorte en medio de la noche. En principio, se dice que no hay otro motivo más trascendente que comprar un atado de cigarrillos. Sin embargo, cuando se encuentra fuera de su hábitat, se sumerge seducido por los misterios que le proporciona la oscuridad. Indaga. Observa las sombras en que se refugia una pareja, el sueño de un taxista perdido, el deambular errante de un gato. Registra. Los oficios terrestres cobran una nueva dimensión bajo el cielo nocturno. Él también tiene lo suyo. Al cabo de un rato, satisfecho y ansioso, el tipo retorna a su hogar sin haber comprado los cigarrillos que creía necesitar. Y comienza a escribir.

El periodismo —y en particular el periodismo cultural— se vincula de un modo primario y visceral a esa cualidad tan humana que significa escudriñar en los intersticios, aunar cabos sueltos, cables de diversos colores, crear un nuevo contacto con la llamada realidad, y comunicarlo. Porque en definitiva, esa curiosidad sistemática que impulsa el trabajo de todo buen periodista encuentra su fundamento primordial en romper la “otredad” que lo separa de sus lectores.

La información a secas estará matizada por la obsesión con que el autor va tejiendo su discurso. Un estilo es tan irrenunciable como un lunar, pero muchas veces debe maquillarse en función de la máscara que le da vida: no es lo mismo escribir para el cuerpo de un periódico, un suplemento o una revista especializada por la sencilla razón de que al otro lado la respuesta que encontrará espera con distintos grados de avidez.

Luego de vivir muchos años en Europa y trabajar para medios de allí, uno descubre que las diferencias son pronunciadas. Allí no resulta demasiado común el hombre versátil capaz de saltar por diversas áreas de interés con la agilidad de un acróbata. Cada uno tiene su parcela —literatura china del siglo XV (no XVI), pintura albanesa, etcétera—, a la que cui-

dará y sacará lustre hasta ser la más brillante. Esa hiperespecialización atenta contra la fluidez con la que luego se enfrenta al lector. Las necesidades económicas —pero también esa curiosidad impenitente que se mencionaba antes— dotará a los escribas de esta zona del planeta de un amplio espectro de intereses que les resultará muy favorable: no sólo por poder encontrar así otras fuentes de trabajo, sino también por la capacidad para interrelacionar temas que, a priori, pueden intuirse como antagónicos.

Tal vez llevadas por ese modelo europeo, en la Argentina se ha planteado en los últimos años una falsa dicotomía entre dos posiciones que se arrojan el derecho a abarcar y aprehender *toda* la realidad para sí: por una parte, el propio periodismo que sale a responder fácticamente a cualquier estímulo, y por otra, el mundo academicista —ligado a la atmósfera universitaria— para quien el *saber* se concentra en el complejo proceso de producción de las ideas que se generan en los claustros (aunque por lo general, se genera poco). Una y otra posición adolecen de vicios. Es en la intersección de ambas donde se encuentra el espacio para una respuesta que nunca será definitiva. Aunque por el momento alcance.

*Christian Kupchik* (Argentina, 1954). Poeta, periodista. Estudió psicología en la Universidad de Buenos Aires. Residió en Francia, España y Suecia entre 1977 y 1992. Ha colaborado activamente en medios europeos y nacionales (*Página/12* y *Página/30*, entre otros) y en la actualidad es corresponsal local de *El País Cultural* de Montevideo. Codirige la revista *Barrio Jalouin* y el sello editorial Paradiso. Obras: *Jonás y los sueños diurnos* (1983), *Kamikaze* (1985), *En Mesopotamia* (1988), *Lumière* (1991).

## Revistas: expandir los límites del medio

por Jorge Lafforgue

Todo hombre vive gracias a unas pocas pasiones, a veces sólo una. Yo no sé cuántas me conciernen. Sí sé que la pasión literaria es una de ellas. Los castillos verbales, las furias de la poesía, las incitaciones del lenguaje, cuando son tales, me mantienen en pie, me seducen, me embriagan (tanto como los buenos vinos, otra de mis pasiones indudables).

Luego de este exordio banal pero cierto, declaro que he dividido mis pasos entre tres sendas de trabajo, que no pocas veces suelen cruzarse o trazar una misma huella: la docencia universitaria, la producción editorial y el periodismo cultural. Esta última reconoce, en mi caso, dos niveles: uno estricto, carné profesional en mano —así *Siete Días*, *Panorama*, *La Opinión*—, y otro lato, que abarca desde tareas con un fuerte encuadre académico —*Imago Mundi*, la *Revista de la Universidad de Buenos Aires*— hasta incursiones periodísticas más livianas, como mi participación regular en dos ciclos televisivos, pasando por la singular experiencia de dirigir colecciones de fascículos semanales para quioscos. A partir de esta diversidad laboral —y dejando de lado las mil anécdotas que la tiranía del espacio no me permite contar— no me resulta fácil encontrar puntos en común, más allá o más acá de la mentada pasión.

En líneas generales he buscado siempre articular, afinar y expandir los límites del medio, tanto en el terreno informativo como en el crítico. Y esto no supone asumir un papel de héroe sino simplemente saber que los medios tienen límites, pero que ellos no son rígidos, y que nuestro trabajo *vale*, es decir que no resulta ocioso el papel que uno pueda cumplir en el medio ni inocuas las muchas batallas cotidianas: desde confeccionar la nómina de colaboradores hasta lograr un buen copete o un título llamativo.

En esa tarea de llevar adelante una sección cultural (sea un suplemento, un conjunto de columnas o un par de páginas), armar un buen equipo de colaboradores resulta esencial, como también lo es la fluidez del diálogo con los directi-

vos a quienes se reporta. En este último sentido reconozco mi deuda hacia personas como José Luis Romero, Boris Spivacow, Ernesto Schóo, Luis Gregorich y Norberto Firpo, que no sólo no pusieron trabas a mi trabajo sino que me brindaron la ayuda de su mayor experiencia. En cuanto a los colaboradores, con los cuales he formado a lo largo de los años 60 y 70 mis equipos de trabajo, recuerdo a Jaime Rest, Jorge B. Rivera, Elvio E. Gandolfo, Nora Dottori, Nicolás Rosa, Hugo Vezzetti, Daniel Freidemberg, Luis Alberto Romero, Graciela Montes, entre otros igualmente valiosos.

Concluyo: mis vinculaciones con las editoriales y con las letras sumadas a cierta capacidad organizativa quizás hayan sido los principales ingredientes para que se me convocara a esos varios trabajos de lo que suele llamarse "periodismo cultural". En cada caso elaboré una estrategia que desde el inicio tenía en cuenta al destinatario del mensaje, al público del medio en cuestión. Y esto, que sin duda es una obviedad, lo es menos en cuanto pensamos que esa particular adecuación de ninguna manera supone adhesión plena a la política general del medio ni tampoco una trivialización de los productos de la Gran Cultura (por nombrar un subterfugio de la inoperancia y el desdén). Yo creo que hacer crítica en una publicación masiva puede ser un ejercicio más arduo que muchos alambiques académicos. Porque para mí, en todos los casos, el *cómo se dice* importa tanto como el *qué se dice*.

*Jorge Lafforgue* (Argentina, 1935). Licenciado en Filosofía, periodista, crítico literario. Es docente en las Universidades del Salvador y de Lomas de Zamora. Se desempeñó al frente de la Secretaría de Prensa de la Universidad de Buenos Aires, fue director de la revista *Centro*, tuvo a su cargo las secciones culturales o bibliográficas de semanarios como *Panorama*, *Siete Días* y *El Observador*. Asesor literario y director de colecciones en Losada, Centro Editor de América Latina, Alianza, Legasa, etcétera. Ha coordinado la realización de importantes ediciones críticas (Marechal y Quiroga, *i.a.*, para Archivos de la Literatura Latinoamericana y del Caribe) y es autor de numerosos ensayos y estudios preliminares. Trabajos publicados: *Florencio Sánchez* (1967), *Nueva novela latinoamericana*, I y II (1969, 1972). En colaboración: *Asesinos de papel* (1977).

## Literatura y periodismo cultural

por Carlos Dámaso Martínez

El periodismo cultural es para un escritor un campo de aprendizaje, una actividad de experimentación de sus gustos estéticos, de adquisición de ciertos saberes y estrategias de escritura que más tarde o paralelamente se ponen en juego en su producción creativa, crítica o ensayística. Ése es el modelo que, consciente o por lo general de una manera más inconsciente, un escritor encuentra cuando escribe notas, reseñas o reportajes para el suplemento cultural de un diario o para la sección de una revista. En la literatura argentina tenemos figuras archiconocidas que responden a este paradigma: Quiroga, Arlt, Borges, Rodolfo Walsh, entre los más notorios. Los textos de *Historia Universal de la Infamia*, de Borges, fueron publicados originariamente en la década del treinta en *Crítica*, y no es una novedad que esos relatos anticipan o prefiguran los mejores cuentos del *Aleph* y *Ficciones*.

Cuando comencé a escribir mis primeros comentarios críticos y algunas notas en el diario *La Opinión*, en la década del setenta, no creo que se me hubiera ocurrido pensar en esa relación entre literatura y periodismo cultural. Estaba preocupado en cómo escribirlos y en que le gustaran al jefe de redacción que me las había encargado. Mis estudios de Letras en la Facultad no me servían concretamente: allí no me habían enseñado a escribir reseñas, a hacer periodismo cultural, pero sí a leer y a pensar sobre arte, literatura y crítica. Era un capital que operaba en mí como una base casi de reserva intelectual. A escribir reseñas y los otros géneros del periodismo cultural había que aprenderlo solo, leyendo los suplementos y todas las revistas semanales que tuvieran una sección de libros. Tuve la suerte de vivir en la época —hacia los fines de los sesenta y en los setenta— de ese nuevo periodismo que había creado *Primera Plana*. Un periodismo que modificaba el discurso informativo con los procedimientos y las estrategias textuales de la ficción literaria. Por otra parte, las secciones culturales de algunas revistas (*Panorama*, *Análisis*, *Siete*

Días seguidoras de *Primera Plana*) y luego el diario *La Opinión* tenían entre sus colaboradores a conocidos escritores y críticos. Digamos que leyendo pude aprender algunas leyes de hierro de la escritura periodística: la brevedad, la concentración en uno o dos núcleos temáticos, la eficacia de un párrafo inicial, los nexos y comienzos de frases, los finales con un golpe de efecto. Leyendo y escribiendo, por cierto, pues en el acto único de la escritura uno ponía todo lo que había aprendido.

Desde esos años en adelante escribí en varios medios (*El Cronista*, *Tiempo Argentino*, *La Razón*, *El Porteño*, *El periodista*, *Babel*, *Clarín*) —y escribo más esporádicamente ahora— los tres géneros del periodismo cultural: la reseña bibliográfica, el reportaje y la nota sobre un tema literario. Mi interés por la literatura argentina y latinoamericana fue encontrando un lugar de preeminencia en la elección de los libros para comentar. Me impuse un cierto código de trabajo: en lo posible elegir o proponer los libros a reseñar; me resistía a aceptar cualquier cosa. Y esos libros tenían que ver con mis lecturas o con mis obsesiones de escritor. En cuanto a los reportajes, siempre me ha gustado hacerlos. Más allá de la función periodística de informar o presentar la imagen de un novelista o poeta, para mí han sido una posibilidad de entablar un diálogo con escritores que quería conocer. Cito algunos: Borges, Roa Bastos, Bioy Casares, David Viñas, Héctor Tizón, Enrique Molina, Armonía Somers, Edgar Bayley, Andrés Rivera, Saer, Piglia y Juan Carlos Onetti (dos años antes de su muerte). En las otras están también algunos temas que he trabajado en el ámbito de la investigación crítica: la literatura fantástica, el cine, y la obra de algunos escritores rioplatenses.

Una última reflexión: en los años más recientes los suplementos culturales de los diarios de Buenos Aires se han vuelto monótonos. Quizá porque se parecen mucho unos a otros: tienen los mismos temas, los mismos reportajes, las reseñas de los mismos libros. Creo que están muy próximos a confundirse con los folletos publicitarios de las grandes editoriales, especialmente las de capitales españoles, que son las que hegemonizan el mercado editorial actual.

Carlos Dámaso Martínez (Argentina, 1944). Licenciado en Letras, narrador y periodista. Colaboró en *La Opinión*, *Tiempo Argentino*, *Clarín* y otros medios. En la actualidad es asesor editorial de la revista *Espacios*, publicada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Como guionista de cine ha realizado adaptaciones de autores argentinos y latinoamericanos. En su producción narrativa figuran *Hay cenizas en el viento* (novela, 1982), *Hasta que todo arda* (relatos, 1989) y *La frontera más secreta* (novela, 1993).

## Gaceta Literaria y el periodismo literario

por Pedro Orgambide

En febrero de 1956 sale el primer número de la revista *Gaceta Literaria*, editada por Stilcograf, una imprenta y editorial de Gregorio y José Stilman. Era la revista que yo había fundado con Roberto Hosne, cuando éramos veinteañeros y trabajábamos como cronistas deportivos en *Noticias Gráficas*.

Algunos de nuestros compañeros de trabajo, mayores que nosotros y ya escritores consagrados, colaboraron en la revista: González Carbalho, José Portogalo, Bernardo Verbitsky. A la vez, por nuestro conocimiento profesional de la reventa de diarios y revistas, conseguimos que *Gaceta Literaria* se vendiera en los quioscos, algo inusual entonces, ya que las revistas literarias se vendían en librerías y centros de estudiantes.

Muchos de nosotros, periodistas profesionales, ejercíamos el periodismo literario a veces en forma anónima. Puedo reconocer mi autoría en algunos reportajes sin firma, publicados en *Gaceta Literaria*: a Jorge Amado, a Pablo Neruda, a Miguel Ángel Asturias, a Ezequiel Martínez Estrada, entre otros.

Cumplíamos algunas tareas específicas, propias del periodismo, cuando hacíamos notas y reportajes en la calle, acerca de la lectura y difusión del libro o de cierta literatura marginal, como la fotonovela.

Nos interesa la crónica de carácter literario, como la practicaban los escritores italianos de posguerra (Vasco Pratolini o el primer Italo Calvino). Nos informaba sobre ello el escritor ítalo-argentino Attilio Dabini, que colaboraba en la revista. La influencia de esta manera de escribir se refleja en la *Crónica de un desfile*, de Roberto Hosne, publicada en el primer número de *Gaceta Literaria*. Otro ejemplo de periodismo literario de ese número puede ser la nota *El fatalismo telúrico*, de Bernardo Kordon, acerca de la película *El salario del miedo*.

Lo periodístico estaba presente en todas las secciones, que no eran fijas ni tenían un carácter predeterminado. Así, un pintor como Manuel Kantor hacía un nota periodística acer-

ca de un mural de Portinari, mientras el poeta y periodista Sergio Leonardo trazaba una historia de vida y valoración crítica de Daumier, Córdova Iturburu daba la primera noticia del grupo Espartaco y Enrique Gené informaba sobre la actividad plástica de los más jóvenes, enrolados en las vanguardias. A la vez, el pintor y grabador Américo A. Balán oficiaba indistintamente como cronista o narrador.

Los cronistas de cine no lo eran de manera ortodoxa: Simón Feldman, además de cineasta era un artista plástico; Carlos Orgambide, estudiante de pintura y cortometrajista, era fotógrafo profesional; Arnoldo Liberman —hoy psicoanalista y ensayista—, poeta. Actuaban como reporteros o cronistas volantes otros dos poetas: Francisco J. Herrera y Horacio Clemente.

Narradores como Humberto Constantini, Julio César Silvain, Mario Feldman, Estela Canto, Osvaldo Seiguerman y ensayistas como Hemilce Cárrega, F. J. Solero, Patricio Canto, ejercieron en *Gaceta Literaria* diversas formas de periodismo literario. Hicieron allí su aprendizaje la periodista Enriqueta Muñiz, Héctor L. Bustingorri, Gustavo Soler, Eduardo Stilman, actual ensayista y narrador. Llegaba de San Pedro un jovencito que escribía cuentos: Abelardo Castillo.

Hacían crítica y notas sobre teatro los muy jóvenes Roberto Cossa y Francisco Mazza Leiva, el dramaturgo Julio Imbert, el historiador del teatro rioplatense, Luis Ordaz. Una especialidad poco frecuente era la de escritor de temas científicos, que ejerció con idoneidad Hernán Rodríguez. Otros jóvenes colaboradores fueron Juan Oller y Ramiro de Casasbellas. Entre los veteranos, Luis Emilio Soto, con quien solíamos comentar los textos, entre mate y mate y cigarrillo, en el patio de su casa, en Villa Urquiza.

Entretanto, en Roma, María Rosa Oliver hacía un reportaje para *Gaceta Literaria* a Vasco Pratolini. Y publicábamos las andanzas del hispanista italiano Darío Puccini en España, tras las huellas de García Lorca. A la vez, desde Cuba, Juan Marinello daba testimonio del paso de García Lorca por la isla.

Finalmente, lo periodístico se manifestaba en la presentación gráfica de la revista, en las ilustraciones de Carlos Alon-

so, Aldo Paparella, Carlos Uría, Albino Fernández, entre otros, y en la diagramación que, en la mayoría de los números, estuvo a cargo de Leandro Hipólito Ragucci.

*Pedro Orgambide* (Argentina, 1929). Narrador, ensayista, periodista. Cofundador de *Gaceta Literaria* (Buenos Aires, 1956) y de la revista *Cambio* (México, 1975). Recibió el Premio Casa de las Américas en el género Cuento y el Premio Nacional de Novela de México. Obra publicada: *Horacio Quiroga. El hombre y su obra* (1954), *Memorias de un hombre de bien* (1964), *Yo, argentino* (1968), *La buena gente* (1970), *Historias con tangos y corridos* (1976), *Pura memoria* (1985), *Gardel y la patria del mito* (1985) y *Mujer con violoncello* (1993), entre otros títulos. Ha escrito también para el teatro.

## Unidos: una revista político-cultural

por Víctor Pesce

A Carlos "Chacho" Álvarez, Arturo Armada, Horacio González y Mario Wainfeld

Resulta difícil intentar un balance del periodismo cultural que se ejerció en *Unidos*, sobre todo teniendo en cuenta que su último número apareció hace justamente tres años; no existe todavía la conveniente distancia para afrontarlo, y debido a eso, si todo balance es más o menos provisorio, éste lo será aún más. Hay que decir en primer lugar que fue una revista peronista, su nombre remite a una frase de Juan Domingo Perón: "El año 2000 nos encontrará unidos o dominados"; en segundo lugar, que fundada y dirigida por Carlos "Chacho" Álvarez en mayo de 1983, acompañó críticamente la apertura democrática y la posterior derrota electoral del justicialismo, hasta confundirse, incluso no coincidiendo, con ese movimiento que a grandes rasgos podemos seguir llamando para el caso "renovación peronista". De modo que fue antes que nada una revista político-cultural, que sufrió como tal los avatares de la política de diez años a esta parte. Y los padeció de tal manera que dejó de editarse en agosto de 1991. Conviene insistir en esto: los 23 números de *Unidos* estuvieron indisolublemente ligados a la profunda revisión crítica de esa fuerza política llamada peronismo y sus tradiciones, que la revista contribuyó a difundir ampliando los debates. Obviamente el periodismo cultural que allí se practicó estuvo supeditado a dicha cuestión.

El antecedente de *Unidos* fue la revista *Envido* que dirigió Arturo Armada en los años 70. *Envido*, ya desde su primer número, contenía artículos culturales, aunque careciera de una sección ad hoc que los incluyera; en *Unidos* esta sección se creó en el número 9 (abril del '86) y se la denominó "Cul-

tura y Sociedad”, al mismo tiempo que se inauguró otra destinada a la crítica de libros y de cine, si bien en el número anterior se había comenzado con las reseñas bibliográficas. En ese mismo número se empezó con la convocatoria a ilustradores que proveyeron a la revista de un perfil propio: entre otros, Rubén Pergament, Sergio Kern, Miguel Rep, Lizán, Juan Lima, Elías Rosado, etcétera, que no sólo realizaban desinteresadamente las tapas, sino también las viñetas e ilustraciones internas. Dijimos desinteresadamente porque ésa fue otra característica de *Unidos*: nunca llegó a profesionalizarse, las notas no eran pagas, su distribución jamás fue óptima, a pesar de que el tema varias veces asomó en las charlas del consejo de redacción.

En el número 10 (julio del '86) se abrió otra sección denominada “Literatura”, con textos de Aníbal Ford y Nicenor Parra. En un escrito introductorio se decía que “las formas culturales (el cine, la literatura, la música, la historieta) son parte insoslayable de un proyecto liberador. En ese sentido iremos publicando textos, inéditos o no, que desde un lugar ex-céntrico pongan en cuestión las formas en que el conocimiento político acompaña a las certidumbres estéticas y al gusto consagrado por instituciones académicas, revistas, suplementos literarios y editoriales *à la page*”. Esta sección se fusionó después con “Cultura y Sociedad”, que pasó a llamarse “Cultura, Sociedad y Creación”. *Unidos* mantuvo hasta el final estas zonas de periodismo cultural.

Había en el periodismo cultural de *Unidos* una mezcla de juguetón espíritu de vanguardia con la seriedad, por así decirlo, en el tratamiento de los núcleos temáticos peronistas o los debates de época. La cúspide de tal mezcla tal vez fue alcanzada con la instalación de una carpa cultural en Diagonal Norte (Buenos Aires), durante tres noches del verano del '87. Bajo la dirección de Alberto Ure, la carpa llamada pomposamente Carpa de Cultura Nacional y Popular, albergó distintas expresiones culturales, como la música (Litto Nebbia, Fito Páez, Liliana Herrero, Fabiana Cantilo), el cine (Mignona, Vallejo, Solanas), el teatro (Cecilia Rosetto, Rudy Chericoff) y, recordamos ahora, la Cooperativa Esperanza

de Alfredo Moffat y los pacientes del Hospital Borda, que representaron *Juan Moreira*.

Un hallazgo importante fue la creación de un apartado para la correspondencia llegada a la revista: "*Unidos* no tiene quién le escriba"; se tuvo así una suerte de retroalimentación de lo que se estaba produciendo, y en consecuencia se publicaron cartas de Leonardo Favio, Mauricio Kartun o Fernando "Pino" Solanas.

Colaboraron en la sección de cultura: Germán L. García, Juan Sasturain, Alberto Breccia, Abel Posadas, Eduardo Romano, Horacio Pilar, Jorge B. Rivera, Ricardo Mc Allister, Christian Kupchik, Miguel Briante, Ricardo Zelarrayán, Jorge Quiroga, Ramón Plaza, Mario Levrero, etcétera. El periodismo cultural de *Unidos* tampoco desdeñó las traducciones especialmente pedidas, por ejemplo, de Andrei Tarkovski "Acerca de la figura cinematográfica", en traducción del francés por Elvio E. Gandolfo, o de Pier Paolo Pasolini "Cartas a Silvana", en traducción del italiano por Rodolfo Grandi.

Si es cierto que, como dijo Beatriz Sarlo en alguna parte, una revista político-cultural (y siempre lo son aunque se propongan como culturales a secas) es básicamente un laboratorio de escritura, el laboratorio que significó *Unidos* no merecía evaporarse en el aire producto de su alquimia externa e interna. Pero así fue.

*Víctor Pesce* (Argentina, 1952). Licenciado en Letras, poeta y periodista. En la actualidad es docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (carrera de Comunicación Social). Integró el Consejo de Redacción de la revista *Unidos* y ha colaborado en *Criterio*, *el lagrimal trifurca*, *Diario de Poesía*, *Cuadernos de la Comuna*, *Zigurat*, *Crisis*, *La Voz y Página/12*. Plaquetas de poesía en la colección El Búho Encantado.

## **“Raíces”: una experiencia inédita en un diario radial de la cultura**

*por Blanca Rébora*

¿Cómo hacer para que un programa de cultura no se advirtiera ridículamente como un “programa de cultura”?

Se construyó una base, oculta porque no se expresó nunca: la puesta en el aire de cualquier objeto-producto de la cultura junto a otro objeto-producto que en las teorías de fractura “cultural” jamás hubiera estado al lado. Una obra dramática de Mauricio Kartun podía ser cómplice de un chamamé. Un poema de Bandeira o de Lamborghini convivía en el oyente con la cocina casera. Sin compartimientos solitarios.

Es posible señalar aquí la existencia de cientos de espacios denominados “integrales” que practican una suerte de trituración de variados salpicones temáticos. No fue ni es el caso de “Raíces” por cuanto el sustrato silencioso (el no decir “estamos haciendo cultura”) ha apuntado a indicar, en cada uno de los pasos, en cada entrevista, en cada producción, que la Argentina sudamericana tiene su propia manera de ser, sentir o callar. Cada emisión de “Raíces”, con mayor o menor suerte, muestra los distintos caminos tomados por un hacer mixturado, revuelto, a veces desordenado, siempre rico.

“Raíces” nació en febrero de 1984 como un programa de música regional con algunos apuntes. En marzo de ese año ya estaba diagramado como una franja radial periodística, con música. Investigación, atemporalidad de contenidos, sistematización del encuadre cultural: una metodología. Colocar el pensamiento prehispánico, contar la literatura, darle micrófono a un aborigen chiriguano o wichí, representar teatro en minidosis, observar la realidad desde el análisis de un antropólogo o de un psicoanalista, retornar al recital en vivo y combinar los géneros en una misma edición, hablar de categorías filosóficas, invadir terrenos de la astronomía o de la genética, cruzar espectáculos o repasar con cierta insolencia la historia, fue y es cosa de todos los días.

Siempre se buscó el costado de la cultura no difundida. Eso permitió, de entrada, recorrer un campo poco transitado por la radio. Testimonios de los “ilustres desconocidos”, el rostro de una Argentina creativa por excelencia.

La propuesta trajo una consecuencia: redefinir la estética de un programa periodístico. La compaginación y la edición al servicio exclusivo del rescate cultural, entendido como el quehacer particular que nos hace ser de determinada manera y no de otra. Se entendió “Raíces” como una *exposición del hacer*. Hubo que exhibirlo. Ponerlo en escena. Una puesta que arriesgaba contenidos y que debía atrapar con formatos modernos, con tiempos elásticos. Sin prejuicios teóricos de lo que “debía” ser un ajuste a la experiencia radial previa.

La convivencia dio frutos notables: un oyente intelectual y un oyente común se unieron formidablemente. Aceptaron y convalidaron el producto.

Al mostrar eso que no se ve, lo que no se quiere presentar a través de otros medios, tal vez con el falso argumento de que “eso no vende”, “Raíces” encontró zonas intransitadas. Y aún las sigue hallando. Nunca estructurado como un programa de servicios, paradójicamente fue y es un servicio.

Generó la Asociación Raíces Latinoamericanas, fundada por oyentes, encuentros, viajes de intercambio. Promovió hechos culturales de todo tipo, se consolidó como “un espacio que se ocupa de lo nuestro”, sin locuras chauvinistas, único en su modalidad. El oyente encontró un lugar para reconocerse. Para quienes hemos hecho y hacemos “Raíces”, es mucho.

*Blanca Rébori* (Argentina). Periodista. Fue jefa de los suplementos de cultura y espectáculos del diario *Clarín* de Buenos Aires, jefa de artes y espectáculos de las ediciones matutina y vespertina de *La Razón*, jefa de artes y espectáculos de *El Heraldo* y directora de la revista *Folklore*. En la actualidad es jefa del área cultural del diario *La Prensa*. Ha colaborado en diversos diarios y revistas. Desde 1984 conduce el ciclo radial “Raíces” (LS 1, Radio Municipal), por el que mereció dos premios Martín Fierro (1991 y 1993). Libro publicado: *La tierra sin mal* (1991).

## Crónica de una experiencia frustrada

por Eduardo Romano

Tal vez este título suene un poco apocalíptico, pero los periodistas y otros trabajadores de *Tiempo Argentino* vivimos su cierre como una imposición de circunstancias ajenas a la trayectoria misma del diario y a la fidelidad de cierto público que lo acompañaba y distinguía entre los matutinos porteños.

Varios números finales de tirada reducida, durante la ocupación de la planta que ejecutó el personal, atestiguan esa voluntad, la cual apuntaba, en principio, a mantener abierta una fuente de trabajo. Pero también con la certeza de que estábamos empeñados en algo que, desde varios puntos de vista, valía la pena preservar.

Para quienes integrábamos el equipo del suplemento "Tiempo y cultura", durante la gestión de Osvaldo Tcherkaski, eso era indudable, más allá de las diferencias implícitas —o no— con la dirección del periódico. Yo había colaborado anteriormente con algunas notas aisladas y me habían efectuado un reportaje con motivo de la aparición de mi libro *Sobre poesía popular argentina* (1983). Pero desde setiembre de 1984 hasta el cierre me hice cargo de coordinar la sección de comentarios bibliográficos que aparecía los domingos a doble página.

Eso significó, ante todo, reunir un pequeño elenco de colaboradores con más vocación que profesionalidad, dado que el pago por los comentarios breves era bastante exiguo y se trataba de no repetir exageradamente las mismas firmas. En todo caso, traté de derivar el copioso pero parcial volumen de envíos editoriales hacia algunos comentaristas especializados en ciencias exactas, sociales, política, historia, psicoanálisis y arte.

Para eso me valí de gente que ya pertenecía al *staff* del diario y de algunos conocidos que incluso no tenían demasiada experiencia periodística. Alguna colaboradora llegó por vías insospechadas —su psicoanalista le había recomendado afrontar públicamente la escritura crítica— y, como su apor-

te nos pareció, después de una primera prueba, suficientemente decoroso, quedó incorporada al equipo.

Era más sencillo conseguir quienes se ocuparan de literatura, en un sentido amplio; también apelé para eso, circunstancialmente, al plantel de redacción —estaban allí María Moreno, Matilde Sánchez, Telma Luzzani, Miguel Briante, etcétera— y en parte a quienes habían sido alumnos o compañeros en la docencia y en los grupos de estudio particulares, los cuales menudearon después de que el golpe de 1976 “limpió” las aulas por razones no precisamente académicas.

Para el comentario destacado de cada entrega traté de acudir a críticos nuevos y de jerarquía, aun a riesgo de que sus enfoques no fueran siempre bien aceptados por las instancias superiores del periódico, porque se los tildaba de “difíciles”, “oscuros”, etcétera. Ante la aparición de textos especialmente polémicos, cubrí ese espacio en varias oportunidades, asumiendo la responsabilidad desde una posición muy definida.

Mantuvimos una doble columna a cada lado de la doble página con “Síntesis Informativa” del ambiente, una mínima reseña sobre “Revistas” de reciente aparición y “Los libros más vendidos”. Esta última fue levantada por Tcherkaski, con muy buen criterio, cuando las librerías consultadas encabezaron sus informes con una novela que, según nos enteramos luego, aún no había sido distribuida.

*Eduardo Romano* (Argentina, 1938). Profesor de Letras, poeta y crítico. Colaboró en *Crisis*, *La Opinión*, *Clarín*, *Tiempo Argentino* y otros diarios y revistas nacionales y extranjeros. Es docente en las Facultades de Filosofía y Letras y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, y en la Universidad de Lomas de Zamora. Fue coordinador de la sección bibliográfica del suplemento “Tiempo y Cultura” (*Tiempo Argentino*, Buenos Aires). Entre otros libros, ha publicado *Narradores argentinos de hoy* (1974), *Sobre poesía popular argentina* (1983), *Las letras de tango* (1990), *Literatura/cine argentino sobre la(s) frontera(s)* (1991), *Voces e imágenes en la ciudad* (1993). En colaboración: *La cultura popular del peronismo* (1974), *Medios de comunicación y cultura popular* (1987), *Claves del periodismo argentino actual* (1987) y *Las huellas de la imaginación* (1991).

## Las revistas son la autobiografía de la literatura

por Nicolás Rosa

En el momento en que uno participa en una revista literaria no tiene tiempo ni ganas ni está capacitado para reflexionar sobre la función que cumplen estos adminículos culturales: quiero decir, aquellas propuestas que ayudan al campo literario y a los funcionarios que lo administran. En primer lugar, como buenos argentinos que somos, fundamos revistas con la intención de emular a *Espirit*, a *Les Temps Modernes*, *Diacritics* o a *New Yorker*, y en otros tiempos a *Nuovi Argumenti*. Si convenimos en la tradición, oral por definición y por ende fugaz y transitoria, *Sur* fue fundada por obra y gracia de Victoria Ocampo pero por inspiración de Waldo Frank. Persistimos en la idea de que las revistas literarias tienen un papel fundamental en el clima literario de una época y de la atmósfera cultural que la circunda, pero simultánea y contradictoriamente generan una ajenidad en ella, por momentos muy diluida y en otros casos muy densificada. Por supuesto, las revistas literarias tienen un papel político que cumplir, ya sea explícita o implícitamente, en el territorio cultural. Las revistas de izquierda son abiertamente polémicas y cuestionadoras de la masa literaria y por momentos, cuando son verdaderamente literarias, producen una sustitución de los valores consagrados. Podríamos decir, la revaloración de Arlt es consecuencia de *Contorno*. Pero las revistas de izquierda llevan en sí mismas su propio veneno, veneno delicioso, su propia muerte o desfallecimiento: si son de larga duración se convierten en publicaciones oficiales de un Partido, de una Firma o de una Empresa, ya sea política o cultural, digamos, miembros de una clase lógica, y si son fugaces no alcanzan a penetrar en el campo cultural; ambas, permanentes o fugaces, se convierten en objetos incómodos de la Institución. Asumiendo la transitoriedad pasamos de una revista a un libro y de una grupalidad de amigos a una ideología. Por decirlo fuerte, el reconocimiento de la pluralidad no es necesariamente el reconocimiento de las diferencias, sólo es la espera negociado-

ra con ocultamiento del garrote —o de la bomba— para poder implantar o reconocer nuestros propios discursos. El papel de la revista literaria de izquierda es accidental y provisional, un tránsito a otra cosa: el libro, la biblioteca, la cultura revolucionaria, a una cultura y a una literatura otra, pero también aceptar como destino la persistencia como mera repetición: las revistas de larga duración deben admitir la vetustez de sus corrillos parroquiales —que pasan de una cena a un cenáculo y de un círculo a una dispersión—; y las de corta vida, lo efímero de sus propuestas. Como ya lo hemos afirmado, las revistas son la autobiografía de la literatura, allí se pronuncian los Nombres de Autor pero también su anonimato, la perspectiva de su punto de vista, a veces tan oscuro y desviado como el ojo mocho, como su contorno y la presuposición azarosa de la conjetura con que se anima. Una autobiografía que curiosamente simula renegar del nombre propio para inscribirse en aquella forma de la grupalidad que rechaza el colectivo acuñando esa literatura que va del plagio al simulacro, aquella literatura que todavía no ha sido codificada como estereotipo ni como género y que a veces no tendrá éxito en la aventura un tanto perniciosa de hacer letra con ese anafórico abstracto que dice todo al no decir nada: cosas. Si la revista es producto de una libertad inspiradora genera siempre un germen de modificación de la imagen pública de la literatura. Otras nacen como verdaderos museos de lenguajes versísticos, de lo que Arlt llamaba declamadoras y escritoras de versos. Quizá las revistas establezcan un límite de lo posible literario de una época, un límite escriturario y al mismo tiempo histórico. El superávit de *Nosotros* o de *Sur* las convirtió en verdaderos cementerios de lo literario, lugar donde excavan fósiles las huestes de críticos universitarios.

Algo así puede ocurrirle a *Punto de vista*; el exceso de vida transforma a la revista en centros de proyección difusos donde la literatura ocupa cada vez menos espacio, se va extinguiendo aspirada por el balance, el resumen, el reportaje de actualidad, el testimonio, a veces con verdadera excelencia (*Espacios*, revista de la Facultad de Filosofía y Letras), riesgo

que intenta superar *Diario de Poesía* (me cayó sorpresivamente entre las manos el número dedicado a Kleinokov, el ilustre ruso de la lengua transracional y las bellas y expertas traducciones de Ibarlucía).

*Sitio* fue una revista de estilo: allí uno se deleitaba tanto por las razones de discurso como por la pasión de escritura; quizás haya sido certeza, duró lo que debía durar. La antepasada inmediata de *Sitio* fue *Literal*, donde el nombre de Germán García y de Luis Guzmán y de tantos otros y otras intentó anonimizarse (¿*Scilicet?*) en las co-fusiones de psicoanálisis y literatura. Es una revista de lectura permanente si uno tiene el hábito de hacer cosas con los principios y con los mitos de origen. *Babel* inaugura los periódicos y diarios literarios, concitó a todos los escritores jóvenes —los de una página— disputándose los a los suplementos periodísticos. Todo se confundió en *Babel* por la prosapia del nombre, la estirpe de los críticos, los estilos de los jóvenes gramáticos y la ideología de las literaturas, escrituras bellas y torpes, simuló a la perfección un ruido de escándalo con estrépito literario, pero su furor fue limitado: su sardónica mirada siempre fue controlada por los ejecutores de un mundo de pequeños imprenteros de la localidad porteña. Allí escribieron todos los que debían escribir allí.

La revista literaria se mueve entre la extinción y la aventura, a menos que esté financiada por alguna organización nacional o extranjera y pierda por lo tanto su autonomía.

*Diario de Poesía* es la única revista que muestra la interioridad de la literatura, no se agota en lo público literario sino que se arriesga al gesto embarazoso de mostrar la poesía allí donde está. Es una revista indiciaria. Y lucha —lucha sorda y por momentos mortal— entre enunciación y silencio, entre secreto y develación, entre el acto de publicidad y los engranajes reservados de la propia esencia de lo literario. La poesía se traslada, dejando una estela incandescente, a la *Danza del Ratón*, una modestia de diez números casi insultantes, como quien se pasea por la promesa de un *Último Reino*.

Yo no hice revistas, yo *estuve* en revistas que otros pensaron y llevaron adelante. Hace tiempo, hace bastante tiempo,

con Carlos Schork, abandonado por el estro literario, y Juan Carlos Martini, ahora Juan Martini, novelista de peso, llevamos adelante una revista que tuvo cierta inserción en el mundo literario: practicamos la navegación del río Paraná, íbamos, sin saberlo, de Rosario a Buenos Aires como en carabelas, descendíamos —yo siempre pensé que remontábamos— el peso sólido de numerosos ejemplares de *Setecientosmonos*. Estábamos acariciando sueños, y el estilo no es mío, pero sí era mío el deseo de hacer una revista de izquierda. Tradujimos a Sartre, a Merleau-Ponty, publicamos a Abelardo Castillo, a Humberto Constantini, a Alicia Tafur, a Salinger, a Saer, a Barthes, a Hugo Padeletti y a Angélica Gorodischer. Luego participé intensamente en *Los Libros*, proyecto de Héctor Schmucler con la colaboración estrechísima de Ricardo Piglia. Fue una ventura bordeada de interés y por qué no, de belleza. A los veintitantos números, por problemas de enfoque cultural y político, Schmucler, Piglia y yo nos retiramos y la revista pasó a ser dirigida por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano. Mi tercera experiencia fue con *Punto de Vista*. Nos reuníamos, y no podía ser de otro modo con el espíritu fundador de Beatriz, en el Tortoni. La revista salió a fines de la Gran Dictadura; escribíamos con seudónimo, pero se avecinaba el interregno democrático. Sólo estuve en el comienzo y luego me separé.

Mi estancia en las revistas ha sido periférica, excéntrica y de corta duración. Entiendo que esto se debe a dos razones: la primera, la grupalidad destruye matemáticamente la amistad, el grupo extendido perturba la dualidad, y en segundo lugar, pienso que los motivos con los que fundamos una revista son latentemente insinceros: escribimos una revista porque no podemos escribir un libro.

*Nicolás Rosa* (Argentina, 1939). Doctor en Letras por la Universidad de Montreal. Docente de grado y posgrado en las Universidades de Rosario y Buenos Aires. Ha publicado en revistas culturales del país y del exterior. Entre sus libros de crítica y teoría figuran *Crítica y significación* (1970), *Léxico de Lingüística y Semiología* (1979), *Los fulgores del simulacro* (1987) y *El arte del olvido* (1991).

## Sobre el periodismo cultural

por Guillermo Saavedra

Comencé a trabajar en periodismo cultural a comienzos de 1985, en el que fue, quizás, el último intento serio y frustrado de hacer un periodismo inteligente: el matutino *La Razón*. Aunque Jacobo Timerman ya no estaba al frente de ese proyecto, el suplemento de cultura era un territorio por el que nadie se preocupaba demasiado y conservaba una autonomía que hacía posible la persistencia de las ideas de Timerman sobre el tratamiento de la cultura en los medios. Esto es: lo que se entiende estrictamente por *cultura* —la producción, circulación y recepción de obras, hechos e ideas provenientes del campo artístico e intelectual— tiene como destinatario natural *a una parte* de ese *todo* que son los lectores de un medio periodístico. En consecuencia, hay que orientar el periodismo cultural hacia esa franja de lectores específicos, soslayando por impracticable un enfoque que englobe milagrosamente a todos los lectores posibles.

Desde aquellos años próximos y, a la vez, lejanos, el periodismo devino cada vez más espectacular, autorreferencial y oportunista. Sin duda acompaña el pulso de un estado de cosas más amplio, cuyo riñón es la vida política y el modo como la sociedad se desempeña —o se despena— en ella. Se tiende, en todos los campos, a la homogeneización, la inmediatez y la simplificación, a través de la trivialización de la imagen visual.

En este paisaje, el periodismo que sostenía que hay distintos públicos para diversos asuntos —que creía en la inteligencia y la disponibilidad de *un público* para la difusión y la discusión, en términos específicos, de la actualidad cultural— ese periodismo carece de espacio; casi podría decirse que no ocurre.

Se pretende asimilar los tiempos mucho más dilatados de la producción de los hechos de la cultura a la velocidad de vértigo de la novedad, homologando un accidente de tránsito con una novela, una compadrada obtusa del primer man-

datario con los escritos críticos de Julio Cortázar; y se pretende, además, que ese trastorno de la digestión intelectual se exprese en un lenguaje liso e indiferenciado, que se ocupe de la obra de Francis Bacon con las mismas palabras que se emplean para informar sobre la cantidad de heridos en un accidente. Se les exige a los periodistas culturales que no utilicen palabras o giros demasiado especializados, mientras que a nadie le preocupa cuántos lectores no especializados en el turf, en el rugby o en la economía agraria entienden lo que dicen los comentaristas de esas especialidades.

Sostenido por la idea de un consumo incesante e indiscriminado que hay que suscitar y alimentar al mismo tiempo, el periodismo actual —en la Argentina, pero seguramente también en casi todo el mundo— expulsa la cultura porque ésta supone, casi siempre, la discusión, la crítica, el desvío, la interrupción y el corte, prácticas que este periodismo que siempre creará más en mil imágenes que en una palabra no parece dispuesto a ejercitar. Sería bueno recordar que, durante la Guerra del Golfo, ni una sola de las miles de imágenes que la televisión y los diarios emitieron sin cesar a lo largo de ese conflicto tuvo la capacidad —la honestidad— de transmitir al mundo una mínima noción de lo que allí estaba pasando.

Si acaso alguna vez el *periodismo cultural* fue posible, esa expresión hoy resulta un oxímoron borgeano.

*Guillermo Saavedra* (Argentina, 1960). Es crítico, poeta y periodista cultural. Trabajó como editor en los suplementos culturales de *La Razón* (1985-1987) y *Clarín* (1991-1992), es corresponsal del suplemento cultural de *El País* de Montevideo, fue director periodístico de la revista *Babel* y colaborador de numerosos diarios y revistas de la Argentina y el extranjero.

## Suplementos: los escenarios culturales masivos

por Oscar Steimberg

Borges habla en un reportaje del agradecimiento emocionado que lo invadió cuando, ya escritor reconocido y discutido, recibió de Arturo Capdevila —alguna vez prócer literario despreciado y burlado por los martinfierristas— una discreta recomendación, por la que se lo aceptó en el suplemento de *La Prensa* (algo que también estaba en las antípodas de cualquier renovación literaria). La historia de los soportes mediáticos de la literatura está llena en la Argentina de estos cruces, y se hizo mucho siempre por estar en esos suplementos; no estar por decisión propia, como eligió el grupo *Contorno* con respecto al suplemento de *La Nación*, fue una decisión rara y fuerte, así como hoy es difícil que alguien rechace un reportaje que lo ubique, a la manera actual, en escenarios culturales masivos, aunque más despedazados y fugaces que los del tiempo en que el género del suplemento literario era, en el diario, el lugar de la producción ensayística o poética. Pienso en mi propia experiencia de ensayista de modesta circulación, y en lo que no suele decirse de los efectos de cada aparición en los intervalos culturales con que los medios salpican la información y el entretenimiento; en la notable similitud de registro entre los plácemes recibidos de vecinos ágrafos y los que llegan de profesores de larga inserción académica. Todos proceden como si en el fragmento discursivo que el medio ha presentado como la palabra del intelectual o del profesor se profundizara o probara efectivamente esa condición; no importa, para el caso, que el diario o la revista de que se trate presenten alguna virtud para el comentarista. Habría que pedir tal vez perdón a los clasificadores de antecedentes, pero la comparación posible es con los resultados de los concursos docentes: todos hablan de su arbitrariedad, nadie deja de inclinarse ante la condición *regular* del profesor concursado. Todos conocen lo azaroso de la convocatoria mediática, y la parcialidad de muchas de sus operaciones selectivas; nadie deja de felicitar sinceramente al ami-

go elegido por los pequeños dioses, y somos muchos los que, también sinceramente, tememos la ira de esos jueces.

Aparentemente, en la Argentina (¿en América?) este aspecto de la circulación cultural fue siempre más fuerte que en Europa. Seguramente, por diferentes razones. Una de ellas debe de haber consistido, en el pasado, en el carácter lábil y eventual de las instituciones culturales locales. Aquí ocurrió en distintos períodos que un suplemento cultural tuviera habitualmente tanta o más libertad y también regularidad que las universidades, las academias o las revistas especializadas. Hoy, creo que las cosas han cambiado (por la fragmentación, multiplicación, zonificación, etcétera, de la producción cultural contemporánea, tanto en las metrópolis como acá). Pero ciertas diferencias seguramente se mantienen. ¿Si no, por qué se sigue hablando con tanto cuidado de los suplementos culturales y de su historia?

*Oscar Steimberg* (Argentina, 1936). Ensayista. Escritor. Profesor de Semiótica de los Géneros Contemporáneos en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Miembro fundador de la Asociación Argentina de Semiótica. Integrante del equipo de la revista *Lenguajes*. Libros: *Leyendo historietas* (1977), *La recepción del género* (1988), *Semiótica de los medios masivos* (1993).