

SEMINARIO SOBRE

"CULTURA EN PERIODISMO"

Director: *Horacio Sáenz Guerrero.*



LA FORMACION DEL PERIODISTA CULTURAL

Por **José Luis Abellán**
Profesor de la Universidad Complutense.



FUNDACION JUAN MARCH. MADRID

26-27 junio 1978.



LA FORMACION DEL PERIODISTA CULTURAL

I. Prolegómenos de un ciclo cultural

La importancia del tema que me propongo tratar -vincu-
lada a la problemática general que inspira el seminario que aquí nos
convoca- me parece que no puede exagerarse en estos momentos. El tema
de la cultura está en candelero. Practicamente, todos los periódicos
han ido incorporando en los últimos tiempos a sus secciones habitua-
les unas páginas de "Cultura". Hace unos años el contenido que llena
dichas páginas era absorbido por las secciones de "Sociedad" y "Es-
pectáculos" conjuntamente, si es que no se incorporaban -al menos en
los periódicos de la capital- en un deslabazado "Madrid al día". Hoy
la "Cultura" aparece con carácter autónomo y contenido propio en la
mayoría de los periódicos, ^{especialmente} en aquellos que son de circula-
ción nacional. Muy frecuentemente esas páginas se complementan con
un suplemento semanal que toma diversas denominaciones: "Informacio-
nes de las Artes y las Letras" (Informaciones), "Arte y pensamiento"
(El País), "Mirador literario" (A B C), "El mundo de la cultura" (La
(YA) ...), pero estos tienen ya otra función y a ella me referiré a
lo largo de esta exposición. Ahora sólo quería referirme a la im-
portancia que el tema "cultural" ha adquirido en la prensa diaria
y que no es sino reflejo de su importancia creciente en nuestra so-
ciedad. Quizá la manifestación más llamativa de esa importancia sea

la reciente creación de un Ministerio de Cultura; a pesar de la justificada animadversión que puede despertar en nosotros todo lo que huela a administración burocrática de la cultura, el hecho es -a nuestro juicio- sobradamente significativo del relieve que el tema cultural ha alcanzado en nuestra sociedad. ▲

Por otro lado, no creo que dicho relieve sea producto de circunstancias fortuitas, sino que responde a causas profundas de la evolución histórica española, según trataré de mostrar a continuación.

A medida que profundizamos en la historia contemporánea de España se hace más evidente la distinción entre dos ciclos claramente diferenciados. El primero se inicia en 1812 con la proclamación de la Constitución de Cádiz y, como es sabido, significa la ruptura con el Antiguo Régimen y el establecimiento de un sistema parlamentario en España; en realidad, quizá sea más apropiado tomar el año 1808, puesto que es la invasión francesa de aquella fecha, lo que inicia las convulsiones que darán al traste con la Monarquía absoluta. El regreso de Fernando VII y su famoso Manifiesto de los persas acabó con las esperanzas de los liberales, y desde entonces la lucha entre absolutismo y liberalismo caracterizó todo nuestro panorama político del XIX, bien ejemplificada en las guerras carlistas y en la reiterada sucesión de regímenes absolutos y liberales. Mi teoría es que ese ciclo político termina en 1868 con la revolución de aquél año y el subsiguiente establecimiento de la Constitución de 1869, primera que proclama la aconfesionalidad del Estado y que garantiza la completa libertad de reunión. El ciclo 1808-1868 está marcado, pues, por los problemas políticos, sobre todo por las oscilaciones entre absolutismo y liberalismo

(con sus diferentes variedades); a partir del 68 ya nadie discute que todo régimen político debe ser constitucional. Por eso decía que la Constitución de 1869 marca un hito decisivo en nuestra historia; representa una cota irrenunciable e irreversible que marca nuestro futuro. Desde entonces no hay un sólo gobernante en España a quien se le ocurra gobernar sin Constitución; ni si quiera bajo una Dictadura tan absoluta y personalista como la de Franco fue posible prescindir de una ficción constitucional, si bien fuera papel mojado ante el poder omnímodo del General. El Fuero del Trabajo, el Fuero de los Españoles, la Ley Orgánica del Estado, y demás Leyes Fundamentales, ejercieron la función de esa ficción político-jurídica, sin la que ningún régimen podía tener viabilidad en España.

La conquista histórica que representa la constitu—
ción de 1869 tuvo además otra virtualidad de gran trascendencia. He
aludido antes a que su articulado garantizaba una completa libertad
de reunión y asociación. Acogiéndose a ello empezaron a ^{surgir} ~~empezaron~~ en
nuestro país las primeras asociaciones importantes de carácter ~~una~~
obrero. Aunque los orígenes del movimiento proletario son muy anterio—
res, la verdad es que hasta el 69 no empieza a tener una consisten—
cia suficiente para pesar en la vida pública. Sin embargo, desde las
Juntas revolucionarias de 1868 la situación cambia radicalmente, y
si hasta entonces habíam sido los problemas políticos los que tenían
primacía en la vida pública española, a partir de ese año los pro—
blemas que van a ~~marcar~~ marcar la pauta serán los conflictos sociales pro—
vocados por el proletariado. Las huelgas de los años 90, la presen—

cia de un anarquismo visionario en el campo andaluz y de carácter terrorista en Cataluña, producen un cambio en el panorama histórico español. La "Semana trágica" de Barcelona en 1909 y la huelga general del 17 marcan los momentos culminantes de una conflictividad irreprimible entre burguesía y proletariado. El proceso de degradación de la Restauración se detiene momentáneamente con la Dictadura de Primo de Rivera, pero al establecerse la República en 1931 las bases para que la tensión estable están puestas. Efectivamente, no pasarán cinco años sin que el fantasma de la guerra civil tome cuerpo en el país. Las interpretaciones de nuestro terrible enfrentamiento entre 1936-39 han sido muy diversas, pero cada vez hay mayor acuerdo entre los historiadores para considerar que en el fondo fue una guerra de clases, donde los aspectos sociales primaban sobre los políticos. Es curioso que en el campo republicano las victorias militares y las respectivas ocupaciones iban acompañados de reparto de tierras, incautaciones de propiedades privadas y establecimiento de unos medios colectivos de producción. No puede extrañar que cuando Franco derrota a las fuerzas republicanas su ideología tenga un marcado carácter social de reacción contra el progresismo izquierdista, concediéndole —retóricamente, por supuesto— a la clase obrera una beligerancia mediante la llamada revolución nacional-sindicalista.

 Mi interpretación de los hechos es ■ que el ciclo social iniciado en 1868 puede haber terminado en 1975. Desde luego, nos falta perspectiva histórica para saberlo, pero muy bien pudiera ser

así por los datos que tenemos. La impresión que se recoge de la vida pública española durante los últimos dos años es que la sensibilidad que en 1868 se había alcanzado para el problema político del liberalismo, se ha ^{conseguido} ~~alcanzado~~ en 1975 para la cuestión social de unas clases tradicionalmente oprimidas y discriminadas. Hoy nadie quiere una nueva guerra civil en la que todos seríamos perdedores, y todo el mundo sabe que esa guerra no podrá evitarse si no se ponen las bases de una cierta justicia social y de una elemental igualdad económica. Es alentador pensar que desde los primeros meses de la muerte de Franco empezó a hablarse de "pacto social" y que la conciencia del problema por parte de la clase política se concretó en los conocidos "Pactos de la Moncloa". Por otra parte, una de las preocupaciones prioritarias del Gobierno ha sido la reforma fiscal, movida por los mismos intereses. Los obstáculos que se oponen para llevarla a buen término son, sin embargo, todavía muy grandes: la Bolsa está estancada, el paro aumenta vertiginosamente, los empresarios se declaran en huelga de inversiones... Pero la Corona debe conocer bien su papel: llevar adelante en 1975 la política que la República dejó interrumpida en 1936, como los revolucionarios de 1868 tuvieron que implantar hasta sus últimas consecuencias el liberalismo de los doceañistas de Cádiz. Son parados de la complicada historia española, y en las que la actual Monarquía española se juega su propia existencia. Si así lo hace la Monarquía actual habrá cerrado el ciclo 1968-1975, creando las condiciones de infraestructura socio-económica para que España abandone de una vez para todas el método de la guerra civil para la resolución de sus pro

blemas internos. No se habrá suprimido la conflictividad social -inherente a la convivencia humana-, pero sí se habrá puesto las bases de una sociedad civilizada, equilibrada en sus tensiones, y con evidente esperanza de futuro.

Sin embargo, lo que más nos interesa a nosotros de todo esto es que, si efectivamente, el ciclo social ha terminado en 1975, parece casi evidente que automáticamente el ciclo histórico iniciado en dicho año habrá de ser un ciclo cultural. Unas condiciones mínimas de justicia social, una base económica e industrial suficiente y una disminución vertiginosa del analfabetismo -al menos del analfabetismo absoluto, sino del relativo- parecen ser elementos fundamentales para poner las bases de ese ciclo cultural, que se impone por las mismas circunstancias históricas. La elevación del nivel de vida exige un aumento de la calidad de esa vida ; la misma complejidad de una sociedad industrial como la española exige también del ciudadano medio un mayor nivel de conocimientos y de cultura. Eugenio D'Ors, con su célebre teoría de los gones en la historia, anticipaba ya también que el próximo ciclo histórico habría de ser un ciclo cultural. Las exigencias de los tiempos apuntan a esa dirección, y de aquí la oportunidad de este mismo seminario sobre periodismo cultural que parece inspirarse en la misma corriente a que nos estamos refiriendo. Entremos, pues, de una vez en materia. La pregunta inmediata parece inevitable.

II. Función del periodista cultural

¿Cuál debe ser la función del periodista cultural ante este nuevo ciclo histórico?. Al objeto de contestar esta pregunta con cierto rigor conviene dejar sentadas una serie de afirmaciones elementales. En primer lugar, que el periodista cultural es, ante todo, y sobre todo, periodista, y que la misión primordial del periodista es informar. Me interesa hacer constar esa elementalidad, porque la cultura es, por el contrario, esencialmente formativa y puede parecer, a primera vista, que hay una cierta contradicción entre los términos periodista y cultura. De algún modo, la hay, puesto que el periódico no es nunca una cátedra, pero no creo que esa contradicción —más aparente que real— pueda llevarse al extremo de una absoluta incompatibilidad.

Antes de pasar a la posible resolución de esa incompatibilidad, parece conveniente detenerse en la contradicción que he señalado entre periodismo y cultura. Estoy seguro de que muchos se van a escandalizar ante una afirmación semejante. En principio, parece que no tiene porque haber contradicción, pues es evidente que el periodismo es cultura también, y que el periodista es un hombre culto, o al menos profesionalmente se exige que lo sea. Ahora bien, una cosa es que el periodista sea un hombre culto, y otra que el periodismo sea cultura. Si entendemos ésta en el sentido tradicional de conjunto de saberes que ayudan a la formación de la personalidad, es evidente que el verdadero periodista no trata de formar, sino de transmitir un

conjunto de informaciones, de datos y de hechos objetivos —que están ahí y que, en principio, ni siquiera tiene porque juzgar. Otra cuestión es que el suministro de esa información objetiva no constituya un elemento de fundamental trascendencia a la hora de formar una opinión pública o una conciencia ciudadana, pero eso es un subproducto de su actividad, que no tiene porque entrar en nuestra consideración. Y, sin embargo, con todo y con eso, el periodismo es parte esencial de la cultura de nuestro tiempo, y sin el periodismo no es sólo que se prescindiría de una actividad básica en las sociedades modernas, si no que éstas prácticamente no se entenderían. En este sentido, el periodismo es cultura, y el periodista no sólo transmite cultura, si no que la crea y la produce. Es más, yo diría que la cultura más característica y definitoria de nuestro tiempo es la que nos ofrece la prensa y los distintos medios de comunicación de masas. Pero es una cultura que no tiene como objetivo primario e inmediato la "formación" de la persona, sino que esto lo alcanza de modo subsidiario, pues su fin intrínseco es dar información y transmitirla. En este sentido, decíamos —y ahora creo que puede quedar claras mis palabras— que hay una cierta contradicción entre periodismo y cultura, pero es una contradicción derivada del peculiar estatuto social del periodismo en la civilización moderna, lo que a su vez no invalida su sentido cultural subyacente. Por eso decíamos que esa contradicción era más aparente que real.

En una palabra, puede deducirse de lo anterior que no hay una verdadera oposición en los términos que designan al periodista cultural, sino a lo sumo una cierta incompatibilidad en las fundio

nes del periodista y del agente de cultura -profesor, escritor, artista, filósofo, etc.-, al menos entendido en un sentido tradicional. El periódico no es una cátedra, decíamos; y el periodista debe primordialmente "informar", pero no "formar", pero ¿cómo puede realizarse esa función por quien tiene que dar precisamente información cultural?. Es decir, ¿cómo puede el periodista cultural "informar" sobre la cultura sin sobrepasarse en su misión y pasar a "formar" con la cultura?. He aquí su difícil cometido.

La contestación es, sin embargo, fácil a primera vista. "Muy bien -se dirá-; el periodista cultural tiene que dar información sobre los hechos culturales que se producen en su entorno: exposiciones, concursos, libros, conferencias, debates culturales, etc. etc." Aún dejando a un lado un hecho básico, que es el de la selección y del criterio para la misma que el periodista cultural debe utilizar, nos encontramos con un problema deontológico de primer orden: el deber que este tipo de periodista tiene XXXX de potenciar el nivel cultural de sus lectores. Creo que este es probablemente el más importante de todos los que integran eso que hemos llamado "función" del periodista cultural, y voy a tratar de responderlo.

Mi opinión, en este punto, es que esa función debe ser primordialmente la del estímulo. El periodista cultural debe estimular la curiosidad del lector y la ampliación de sus conocimientos, no sólo facilitándole toda la información posible, sino ofreciéndole también posibilidades para su formación. El primer requisito para es-

to es que el propio periodista posea un amplio plantel de conocimientos, pero, de hecho, este punto debe mejor ser tratado en el próximo apartado de nuestra charla, correspondiente a la formación del periodista cultural. Aquí vamos a detenernos -y antes de pasar a dicha cuestión- en el problema de los medios que debe utilizar el periodista cultural para realizar su función.

En la cuestión de los medios, creo que resulta básico ~~accentuar~~ ^{acentuar} la política que se viene siguiendo, es decir, la utilización de las secciones de "Cultura" de los periódicos diarios y de los suplementos semanales anejos a los mismos. Pues bien, dentro de esta doble división los primeros deben poner su énfasis en la información, mientras los segundos deben hacerlo en la formación, pero sin que ninguna de dichas tareas tenga carácter exclusivo en un caso u otro. Una sabia dosificación entre una y otra sería el ideal en cada caso.

Por lo que se refiere a las páginas de "Cultura", con su énfasis en la información, la misión del periodista cultural a los efectos de estimular la curiosidad y la ampliación de conocimientos del lector, está en aprovechar todas las oportunidades posibles para dichos fines. Así, por ejemplo, la muerte de un novelista o de un poeta debe ser aprovechada no para dar la noticia escueta, sino para ofrecer un amplio repertorio de su obra completa y señalar los títulos fundamentales de su producción; la traducción del libro de un filósofo o de un ensayista o su publicación por primera vez -si

es un autor nacional- pueden y deben utilizarse para situarla dentro del conjunto de su producción y de su evolución intelectual; el homenaje a un autor sería una ^{oportunidad} ~~oportunidad~~ para valorar su obra e intentar situarla dentro del panorama cultural nacional e internacional, y no como una mera reseña de los que en él han participado; la inauguración de una exposición sería interesante utilizarla para destacar sus aportaciones fundamentales al arte de su tiempo; la concesión de un premio debería aprovecharse para hacer una interviú al premiado y acercarle de alguna manera al público lector; y así sucesivamente.

Alguien podría decirme que todo esto ya se hace en muchas ocasiones; a lo cual yo respondería que la cuestión no está en hacerlo algunas veces, sino convertirlo en práctica habitual ~~de~~ de los medios informativos. Desde este punto de vista, la función del periodista cultural es clara: acercar al lector medio los productos de la cultura que habitualmente sólo llega a los élites intelectuales.

Por último, y como ~~complemento~~ complemento de esa labor, estarían los suplementos semanales a que ya hemos hecho alusión varias veces. En relación con estos, creo que la función del periodista cultural tiene aquí un carácter más formativo que informativo; en ~~estas~~ páginas puede y debe darse cabida a la valoración crítica, a la ponderación estimativa de una obra o de un autor, al análisis en profundidad de los fenómenos culturales. En estas páginas -y con el objeto de facilitar su acercamiento al leotor- deben invitarse a participar a los mismos creadores o protagonistas de la cultura, bien sea mediante interviús, refer

73

producción de conferencias, publicaciones de artículos e incluso solicitando su colaboración sobre temas determinados cuando así convenga. Como en el caso anterior, esto debe hacerse sistemáticamente, y no sólo esporádicamente. Algunas veces he oído a algún director de este tipo de publicaciones, cuando yo le reprochaba una cierta falta de interés y atractivo en su publicación: "No, pues aquí publicamos todo lo que nos llega; no hay cortapisas de ningún género". Bien, pues eso es lo que no se debe hacer. El director de los suplementos culturales no debe colocarse en la actitud pasiva de "a ver lo que me llega", sino que debe tomar la iniciativa, solicitar colaboraciones, pedir originales, hacer entrevistas; es decir, construir su propio programa de operatividad cultural.

III. Formación del periodista cultural

En cierto modo, la contestación que hemos dado a la pregunta sobre la función del periodista cultural, condiciona a su vez nuestra respuesta a la cuestión de la formación. Adelantábamos ya hace un momento que el primer requisito para poder cumplir la función de estímulo a la curiosidad y a la ampliación de conocimientos del lector, es que el propio periodista posea un amplio plantel de saberes. Amplitud de saberes o conocimientos que debe tener siempre como norte establecer relaciones y conexiones interesantes al fin propuesto de potenciar el nivel cultural de los lectores. No interesa, pues, aquí tanto una profundidad de dichos conocimientos como una visión amplia e integradora de los mismos que

permita su fácil comprensión y divulgación entre el público lector. En este sentido, una de las virtudes periodísticas que tendrían que situarse en el primer plano de la formación del periodista cultural es el de la claridad, que le permitan hacer accesible al lector medio los temas más complicados. Me estoy refiriendo al periodista de temas científicos, donde a veces la complejidad de una cuestión alcanza cotas difícilmente asequibles al hombre común, o incluso de temas artísticos, que se han prestado tradicionalmente a la retórica insulsa o a la charla irracionalista - e irracionalista.

Un segundo ingrediente que debe poseer el periodista cultural es una especialización cada vez mayor y una creciente diferenciación entre las distintas ramas de la cultura. Entre nosotros ha sido frecuente el "crítico" de libros que se ocupa de reseñar desde obras de literatura a sociología a densos ensayos de filosofía o de alta especulación científica. Sobre este crítico "titular" de una revista o un periodico, escribía Alfonso Sastre hace ya años unas agudas páginas que he reproducido en otro sitio, pero que no es inútil volver a repetir aquí:

"Este crítico -dice Sastre- muchas veces ha tenido a su cargo darnos cuenta y razón de la poesía, de la novela, del teatro, de la Sociología, de la historia, de la economía, de la filosofía, de.... Frente a lo que se ha llamado la barbarie de la especialización, asoma por aquí la oreja otra forma, ésta culta y erudita, de barbarie: la del 'dilettantismo'. La cosa no cambia con el reparto de trabajo que, en ocasiones, se hace entre dos críticos: uno para la 'literatura' y otro

para el 'ensayo'. Este nos dirá hoy los fallos y los aciertos que determinan la categoría intelectual de 'El joven Hegel' de Lukács, mañana nos dirá porque le parece objetable la 'Crítica de la razón dialéctica' de Sastre, otro día someteré a crítica el último trabajo de Bertrand Russell... La lógica matemática, la sociología americana, la biografía de Napoleón, la historia de España, los problemas políticos del tercer mundo, el folkllore, la estética marxista, la biología, el psicoanálisis... pasarán por las manos del crítico 'titular', a través de las obras a las que los autores han dedicado años y años de trabajo, y el crítico separará para nosotros, con aire doctoral, el polvo de la paja. No tengo nada -¡pero tampoco estima intelectual!- contra los que asumen, poniendo en ello todo su esfuerzo, este trabajo imposible. Me limito a avisar sobre la refinada barbarie del sistema".

Contra esta barbarie se ha empezado a reaccionar ya en algunos medios de comunicación; puesto que tener un equipo propio es un lujo que no puede permitirse hoy ningún periódico, se recurre a seleccionar de entre los amigos de la casa, aquellos que pueden -por su especialización- ocuparse de determinados temas. El sistema es todavía insatisfactorio, pero se aleja al menos de la grosería que nos describe Sastre en el párrafo citado. Con vistas a la formación del periodista parece que se impone una diferenciación cada vez mayor en los estudios de periodismo, al igual que se hace en otros estudios universitarios.

Todo esto quiere decir que el término periodista cul-

tural es bastante inadecuado. No puede haber periodistas de la cultura en general, sino periodistas especializados en tal o cual campo, a menos que entendamos por dicho tipo de periodistas aquél que, teniendo una buena formación básica, no es especialista en nada y se dedica a coordinar a un conjunto de personas especializadas en diversas ramas del saber.

En último término, parece lógico que el periodista cultural tenga un conocimiento específico y particularmente extenso de la realidad nacional donde se produce su trabajo. Una de las formas de potenciación del estímulo hacia la cultura es hacer ver las conexiones de los fenómenos culturales con las realidades vivas de la sociedad en que se producen. Hace tiempo que vengo insistiendo en muy diferentes ámbitos sobre la necesidad de arraigar en nuestra historia los productos culturales de nuestro tiempo, frecuentemente importados de otras latitudes. Esto se está haciendo ya en algunos campos. En concreto, en el caso de la música "pop" he visto algún programa televisivo que pone en conexión movimientos surgidos en otros países con elementos similares o afines de nuestra música folklórica. Desde luego, en el campo de la filosofía hay ya un grupo de personas que estamos intentando hacer lo mismo. Pero habría que extenderlo a otras esferas del saber, como vía más racional de que el interés por lo más inmediato y local vaya conduciendo insensible y paulatinamente a un interés por lo más lejano y universal. En este impulso de arraigar la cultura en lo propio nos jugamos el futuro del país, pues solo así podremos dar un sentido de continuidad a nuestra

cultura que nos permita mantener nuestra identidad. Al mismo tiempo, en ese ejercicio de arraigo se potencia la densidad del medio cultural, única forma de que nuestra cultura no sea meramente receptiva, sino que entre por los cauces de la creación y de la aportación propia. Ahora bien, esto supone que el periodista cultural po sea una información particularmente amplia y sólida en los diferentes campos de la cultura nacional.

1032448



Biblioteca FJM

SEMINARIO SOBRE

"CULTURA EN PERIODISMO"

Director: *Horacio Sáenz Guerrero.*



LA PROPIA CREACION CULTURAL EN EL PERIODISMO

Por **Carlos Luis Alvarez**
Escritor y Periodista



FUNDACION JUAN MARCH. MADRID

26-27 junio 1978.



LA PROPIA CREACIÓN CULTURAL EN EL PERIODISMO

Por Carlos Luis ALVAREZ

Antes de comenzar quisiera hacer una distinción. Hablar de una "propia creación cultural en el periodismo" no va a significar aquí hablar de una "creación cultural mía", sino de la "creación cultural" en lo que ésta tiene de propio. Lo que tiene de propio, y también de adecuado, en el periodismo. Además tengo que hacer otra distinción o aclaración: en mi parecer no hay en el periodismo, tal como yo lo entiendo, una cosa que se llama "creación cultural" y luego otras cosas, sino que el periodismo en sí mismo es una "creación cultural" que adopta diversas ~~formas~~ ^{de la} ~~diversas~~ formas, entre ellas, y sobre todo, la información. El periodismo es fundamentalmente un hecho de cultura que se sostiene ~~fundamentalmente~~ por un hecho comercial que ha ido influyendo cada vez más en aquel otro hecho, el de la cultura, hasta el punto de que la cultura ha ido separándose del periodismo porque no es comercial. Por eso han nacido los "suplementos culturales" o las "páginas de cultura", que se hacen más o menos soportables comercialmente. Un periódico, o casi todos los periódicos, tienen unas "páginas culturales", lo que parece indicar que el resto de las páginas no tienen nada que ver con la cultura, que así se ve arrinconada o segregada, y, en definitiva, ^{fuera} ~~fuera~~ del periodismo propiamente dicho.

De esta situación nacen una serie de consideraciones variadas, de carácter sociológico, técnico, etcétera, que voy a tratar de exponer de una manera clara y directa. Y para ser claro y directo quiero partir, a la hora de hacer esas consideraciones, de la situación actual de la prensa. Son muchas las causas, directas o indirectas, que han llevado a la prensa a la situación de gran profundo en la que se encuentra: la organización periodística misma, la libertad de prensa, las conexiones entre la estructura financiera y la estructura de poder, la calamitosa fase económica por la que atravesamos, son algunas de ellas. Quizá al citarlas toque algún tema que no me corresponda en este seminario, pero mi alusión es general. Pero a mí me parece que la causa más importante y grave de la situación en la que está la prensa es la de suponer, en vista del hecho comercial y de lo

adelantos o facilidades técnicas, que toda la gente es menor de ~~su~~ edad y que la difusión cultural de los hechos (y no la difusión de los hechos de cultura, que es una particularidad dentro del periodismo), es ajena al hecho comercial que sostiene el periodismo. Esa suposición ha creado toda una civilización, y esa civilización es la de la imagen. Existo, efectivamente, una cultura de la imagen, y la imagen pertenece a la cultura, y, en lo que toca a este tema, a la cultura del periodismo, pero lo cierto es que ha dejado de entenderse así, y la imagen viene a ser una sustitución del hecho cultural. La intención de esa sustitución es palmaria en el famoso "slogan" de que una imagen vale más que mil palabras. Eso no es verdad. Y, sin embargo, es uno de esos "slogans" o frases hechas que se aceptan sin más en el periodismo, cuando ~~imaginar~~ las más de las veces pierde el sentido de razón que pudiera tener, por su aplicación immoderada, pasando a informar, de todos modos, nuestra ~~época~~ época, y haciendo que se quiebre la médula del periodismo. En ese "slogan", que en muy gran medida es para analfabatos y serviles, quedan confundidas, y, por supuesto, degradadas, la información (que es lo que se ofrece), y la curiosidad (que es con lo que se responde), y que son las bases del periodismo en cuanto forma de cultura. La idea despierta curiosidad porque entra por los ojos, pero difícilmente pasa de ellos. Por el contrario, yo pienso que la razón informativa no tiene mejor vehículo que el de las palabras. Solo que hay que decir las todas y saber decir las.

Es también un lugar común el decir que en principio era el verbo, pero no hay duda de que es así, como tampoco hay duda de que el verbo siempre se hace carne. Al decir esto quiero dar a entender que el verbo, o la palabra, se representa a la vez en el entendimiento y en la imaginación, y allí adquiere un sentido y se convierte en hecho de razón. En la simple imagen (y esto puede ser también una paradoja, y, lo sea o no, creo que es verdad) hay una intencionalidad formal intrínseca, porque toda carencia es una falsedad, y la imagen, por elocuente que sea, no se interpreta, no se explica a sí misma. El error proviene de pensar que la imagen es el "hecho" y

las palabras una "teoría", cuando lo cierto es que las palabras son capaces de dotar al hecho de lo que la imagen no transmite: la conciencia del hecho. La ~~la~~ imagen no es un modo de pensar los hechos, y sólo al pensar los hechos da a estos un sentido de corteza más allá del puro fenómeno. Inautenticamente ha ido cambiándose el sentido del periodismo, del gran periodismo que nació en Europa, y que de alguna manera fue un "desprendimiento" de la filosofía, pero que, en cualquier caso, gravitaba sobre el principio del conocimiento. "Formal o informalmente (nos dice Ortega en "La idea de principio en Leibniz") el conocimiento es siempre contemplación de algo a través de un principio. En la ciencia esto se formaliza y se convierte en método o procedimiento deliberado: los datos del problema son referidos a un principio que los explica". Pero en la "ciencia" ~~de~~ de la información, como se dice ahora, yo no veo otra cosa, en general, que la ilusión por el hecho, cuya apoteosis es la imagen, hasta el extremo de que las palabras quieren ir pareciéndose cada vez más a ella, a ese fenómeno, a esa representación que carece de principio y de discurso. La galaxia Gutenberg está conmovida desde el cimiento por la imagen, e incluso por la teoría de la imagen y la ciencia de la imagen, que en cierto sentido es una ironía que la palabra se permita, y también su venganza. Porque si en principio era el verbo, al final también lo es. Sólo que la confusión ya está perpetrada.

Antes de saber que iba a participar en este seminario había hecho unas anotaciones en un libro de Andrés Berranga titulado "El año literario español 1977", concretamente en el capítulo que se refiere al periodismo. Es muy interesante, aunque, en mi opinión, pueda haber algún detalle ~~discutible~~ discutible. Pero los detalles discutibles (si me es permitida una ~~digresión~~ digresión) resultan, a la larga, iluminadores, porque ellos pueden ser la causa feliz de ahondamientos y explicaciones, y, en último término, de ampliación del conocimiento. El caso es que Andrés Berranga escribe al comienzo de su breve ensayo unas palabras muy ciertas. Dice: "Más habitantes y menos analfabetismo no son como resultado más lectores de periódicos. Es un fenómeno universal, agudizado en España ahora. Quizás haya sido la invasión

omnipresencia de la imagen, el relanzamiento de la radio, los nuevos hábitos que conllevan desde falta de tiempo libre hasta ansia de ganar dinero por encima de todo, quizá la erupción de lo político que ha inundado las páginas, como suele ocurrir a la salida de épocas absolutas o dictatoriales, lo cierto es que la venta de periódicos ha descendido, pasada la euforia de las pasadas elecciones, en junio". Este párrafo está lleno de sugerencias. La erupción de lo político (y creo estar de acuerdo con el escritor) no hubiera influido negativamente si el interés hacia la política hubiera sido mantenido no como interés hacia el escándalo, sino hacia una más justa y verdadera gobernanza y preparación de una sociedad libre cuyas condiciones no son desde luego en antifranquismo "per se" y la pornografía. Los periódicos han succionado ansiosamente de esos dos filones que se han terminado más pronto de lo que se creía. No todos los periódicos, naturalmente, pero sí los suficientes para crear un clima en el que esas condiciones que he dicho pasaban por principios, cuando no eran más, ~~existían~~ en bastantes ~~casos~~ casos, que aprovechamientos comerciales.

Durante ~~muchísimas~~ numerosas fases del siglo XIX la política inundó también las páginas de los periódicos. Durante el siglo XIX y también durante el siglo XVIII. Y aun todavía más hacia atrás. La política no quita interés, sino que lo pone, y a veces en muy alto grado. De alguna manera hay periodismo político en Quevedo, por ejemplo en el "Linceo de Italia u sahorí español", una ~~escrita~~ célebre carta-crónica a Felipe IV, escrita en 1628 y que habla de un programa político para Italia, o "La España defendida". Y ya más acá, a principios del siglo XIX, Bartolomé José Gallardo y sus opúsculos satíricos contra los que él llamaba "los gaceteros de Bayona", y que evidentemente viven aun, y para comprobarlo no hay sino abrir las páginas de los periódicos. Lo que no se encuentra fácilmente son Gallardos. Bartolomé José Gallardo (y estoy hablando ya de mis modelos, tras los cuales no os esfuerzo, aunque sea sin fruto) hizo ~~un~~ un periodismo político, sociológico, literario, un periodismo de gran poder satírico, como consta en "El crítico", editado conforme a un aviso que dice: "Este papel, por ser en todo li-

bro, no entrará en su publicación sujeto a periodo fijo: es decir, no será periódico...". Gallardo, siendo diputado, publicó en 1837 una sátira contra Martínez de la Rosa titulada "Discurso del diputado extremeño Gallardo sobre el párrafo de la paz del proyecto de contestación al discurso de la Corona, traducido y parafraseado en lengua pedestre del ostilo de tribuna". Lo que se ve el "lenguaje pedestre del estilo de tribuna" no es de ahora, de esta tribuna o parlamento, en el que, por lo demás, no habiendo diputados como Gallardo, hacen de todos modos lo que pueden. Las grandes polémicas de Gallardo, las políticas y las literarias, y sus escritos burlescos, como el titulado "La apología de los palos", que es de 1811, y que don Pedro Sainz Rodríguez estudia por lo menudo, pueden considerarse históricamente como un

antecedente, por ejemplo, de la obra de Clarín, otro de los modelos de mi "propia creación cultural", como es también otro antecedente la obra de Juan Pablo Ferner, figura más lejana en el tiempo que la de Gallardo, y cuyas "Exequias de la lengua castellana" podrían escribirse hoy exactamente por el mismo motivo. Y después Larra, figura más próxima, con una sensibilidad y del todo contemporánea. Esa breve línea de nombres marca la flecha que llega hasta Clarín, para mí el compendio más claro no del periodismo cultural sino del periodismo como cultura. En él la palabra adquiere su infinita potencia y genera más conocimiento real que la intranparencia de la imagen, hacia la cual se ha despertado en los últimos años una beatería que sólo se explica por el esfuerzo mínimo al que obliga.

En este punto quisiera decir algo. Algunos filósofos griegos no creían posible distinguir entre imaginación e intelección, y la verdad es que yo, que no soy filósofo ni griego, creo lo mismo. Lo que pasa es que el mundo de la imagen en cuanto reproducción "física" del hecho, que es como se entiende la imagen en el periodismo, la imagen como fotografía, es lo diametralmente opuesto a la imaginación, porque impide no sólo reproducir el hecho completo, sino también el entenderlo más allá de su apariencia. Con esto no niego virtualidad a la imagen, ni mucho menos, porque sé bien el excelente papel que cumple, a veces insustituible. Critico nada más que

el abuso que se ha cometido con ella al obligarla tantas veces a suplantar el verdadero instrumento de intelecación que es la palabra. La imágon puede ser una ^{ort}topedia del conocimiento, pero no es su mejor cauce. Y sin embargo la imágon (sobre todo desde que ha aparecido con especie subcultural y a-
plastante que es la televisión) ha ido actuando como un hábil cuchillo de carnicero y en la práctica ha separado el concepto de "información" del concepto de "conocimiento". Creo que no se ha reparado bastante en esto, y hasta podríamos decir que no se ha reparado nada. Delante del televisor hay millones de personas pasablemente informadas, que es lo mismo que decir pasablemente ~~sema~~ desinformadas, y, por supuesto, sin un conocimiento verdadero de los hechos. La información y el conocimiento aparecen así como conceptos distintos que van separándose cada vez más y que incluso se presentan como contradictorios. Y con bastantes lectores de periódicos ocurre lo mismo, porque en mayor o menor medida casi todos los periódicos van acomodándose, digamos, a las técnicas audiovisuales, que es como se las llama, y que a mí siempre me dió la sensación de que ~~son cosas para~~ ^{son cosas para} ciegos y sordos, y ~~probablemente~~ probablemente no tanto examinado. El resultado, deliberado o no, es muy claro: a las personas exclusivamente informadas, o incluso bien informadas, se le puede dirigir, por cuanto la información está dirigida por los numerosos poderes que existen, no sólo el poder del Estado, lo que no ocurriría nunca con las personas que tuviesen un auténtico conocimiento acerca de los hechos.

Informarse es, después de todo, una ocupación felicitaria, algo que gusta y que no nos exige más que ~~una inmovilidad receptiva~~ la inmovilidad receptiva de la hembra, mientras que el obtener un conocimiento presupone una penetración en los ~~pliegues~~ pliegues del hecho. Informarse es una ocupación y conocer una ~~preocupación~~ preocupación, en todos los sentidos de la palabra. Por una inercia psicológica, la información tiende a dejar en suspense el conocimiento, y a ese dejar en suspense el conocimiento se le denomina, con un desparpajo increíble, objetividad. Visto así tendríamos que concluir que los escritos de un larra o de un clarín no son objetivos al no seguir la vo-

luntad ciega de los hechos, al no limitarse a informar, a practicar "lo" informativo, que el periodismo de hoy ha elevado a superstición. El puro encapsularse en la llamada objetividad informativa es, en mi parecer, una cosificación, que se ve muy bien, y aun se palpa, en el telespectador, despoéticamente sometido al convencional optimismo oficial, antes como ahora. Y así será también después. Casi es un escándalo, en el caso de que no lo sea del todo, que un periodista diga esto. Pero lo cierto es que uno se siente cogido y zarandeado por los grandes tentáculos informativos por encima de los cuales no se puede nada y cuya sustancia se agota en reflejar un mundo empírico y no interpretado que nos quita incluso la idea de que hay algo crucial que no sabemos. La información se ha convertido malignamente en una religión, y el apasionado empeño por penetrar en que nos aflige, por penetrar conscientemente en ello, se frustra, si no es que lo ciegamente existente, materia exclusiva de información, no nos arrebatara también esa posibilidad de sentirnos frustrados. En la sociedad de masas la cultura ha ido identificándose con la información, hasta el punto de que la libertad se hace depender de esta, y así la cultura queda anticuada frente al dominio progresivo de la información que avanza no "hacia" la cultura, sino únicamente como tal información. Y entonces lo que tenemos es una ^{acumulación} ~~yuxtaposición~~ de informaciones, pero no la cultura que necesitaríamos para ser verdaderamente libres. La información, vista así, y siendo así en gran medida, es

todo un proceso de doma social. Y lo es porque la conciencia, apresada entre las grandes yuxtaposiciones informativas, pasa constantemente de una heteronomía a otra, mientras que el "a priori" del concepto de información, que es la autonomía, la autonomía individual, no se constituye al quedar ennegada en la literalidad y facticidad de las informaciones, aunque a esa literalidad y facticidad se las llamo, con increíble desparpajo, como decía antes, objetividad.

Pensando sobre esto, que es un problema que me preocupa obsesivamente, es como fui haciendo no mi propia creación cultural en el periodismo, sino, repito, una reflexión acerca del periodismo como cultura, y ~~una~~ a-

el fue como aparecieron ante mi obras como la de Leopoldo Alas, que llevó a los periódicos un sentido interpretativo y crítico, frente a esa especie de "evolución" ~~de la ignorancia~~ de la ignorancia" en que paradójicamente estriba la mera información periodística. Y digo "evolución de la ignorancia" en cuanto la ~~sta~~ situación intelectual del hombre medio es cada vez más precaria al sentirse impotente entre una inmensa acumulación de hechos de los que evidentemente está informado, pero de los que desconoce sus motores o principios, sus datos decisivos y su sentido último. Si la lectura de periódicos desciende, si se nota por todas partes, no sólo en España, una creciente falta de interés hacia los periódicos, y grandes empresas periodísticas se tambalean, y si observamos en la gente una desconfianza y una hostilidad cada vez mayores hacia los "cauces de información", ¿no será porque echan en falta algo, porque realmente no se sienten iluminados, porque desean lo que habitualmente no se les da, esto es, construcciones interpretativas y racionales, y no simples inventarios de hechos, bloques enormes de hechos que escapan a la comprensión final? El "porqué" es una incalculable aspiración humana, y generalmente el "porqué" de tantos hechos de los que nos informan se pierde y desaparece en el "cómo", que es, justamente, el principio de la filosofía de la imagen.

Meditaciones así fueron las que me llevaron a releer a Clarín y a repasar una vez más sus textos, y si bien yo no tengo "creación cultural propia", si puedo proponer como ejemplo, entrando ya en el tema específico de mi escrito, como es una "propia creación cultural" en el periodismo. Y lo hago proponiendo como estudio a Clarín, que desde luego no era un "gacetero de Bayona", según la expresión de Galiardo. Tocaré el mayor número de puntos posible que atañen a esa creación cultural suya en el periodismo, aunque es bien que no voy a descubrir nada a nadie. Quizá es que yo pertenezco también a su misma generación ovotense, aunque a Clarín le "nacieron" en Zamora, ^y aunque no participe, según los amigos que no quieren bien, de ese talento crítico que Americo Castro adhiere a la condición asturiana. Fuera de esto la bibliografía acerca de Clarín es abundante, comenzando por un

ensayo extraordinariamente alumbrador de don Pedro Sainz Rodríguez, que loye como discurso de apertura del curso académico 1921-1922, en la Universidad de Oviedo, nada más que veinte años después de haber muerto Clarín. x

Clarín, como apuntaba ~~antes, cuando se escribía~~ al principio, puede verse de una manera amplia, dentro del mismo esquema en que se mueve Quevedo, en el que se mueve Juan Pablo Forno, en el que se mueve Bartolomé José Gallardo, en el que se mueve Larra, sobre todo. En los "Solos de Clarín" (ejemplo céntrico del periodismo como cultura) dice de él: "...Mariano José de Larra, en cuyas obras hay más elementos revolucionarios de profunda y radical información, que en las hermosas olucubraciones de Espronceda, y en los atrevimientos felices de Alvas y Gutiérrez....". Porque estos, digo yo, cuando escribían en los periódicos hacían periodismo de cultura, periodismo de suplemento cultural, que es muy distinto a lo que Larra hacía y a lo que también hacía Clarín. Por eso hoy todavía comprendemos hasta el corazón de su corazón los artículos de ambos, que son almas gemelas aunque sus biografías fuesen tan distintas. Por eso exclama Clarín: "Oh, Figaro! ¡Eterno Figaro! ¡Tus batucos están donde siempre! ¡No se han movido de su sitio! ¡Ni ahora tampoco. Los batucos siguen donde estaban, pienso yo. En Clarín no hay ~~distinción~~ distinción entre periodismo y cultura, no hay una "ciencia de la información" oxenta, y yo continuo sin saber que significa eso de escritor y periodista.

Pero sigamos. A mí me gusta releer aquellas evocaciones de Clarín x de su llegada a Madrid (todavía hemos llegado alguna vez a Madrid), "llena el alma - escribe don Pedro Sainz Rodríguez - de las luminosas ilusiones de la mocedad y de aquel generoso romanticismo que nunca perdió, que sobrevivió a las sinceras dudas filosóficas de su espíritu, al influjo naturalista, y que da un matiz ~~total~~ a la obra total de Clarín, especialmente al resurgir en sus últimos años, que la hace tan agradable, tan honrada, tan acogedora y llena de armonía". Era cuando Clarín creía ~~en~~ aun en Chateaubriand y se entusiasmaba en el teatro español con las quintillas cojitrancas de Rafael Calvo. Hay una descripción del Madrid de los primeros años de la Rei

tauración, en la que el escritor y periodista da suelta a una de sus almas (¿la del escritor?, ¿la del periodista?), pero sin duda alguna a la más tierna y fresca, que luego, durante toda su vida, habría de convivir sin enfado con las otras, y lo que es más chocante, con aquella terrible y burlesca de sus sátiras, bien en los periódicos, bien en los libros. Dice esa descripción a la que he aludido: "Sobre la calle de Alcalá volaban nubecillas tenues como una espuma de las olas de azul de allí arriba. Madrid alegre salía a paseo y se parecía un poco al Madrid que soñó Musset, con sus marquesas ... sus toros ... embolados, sus serenatas, sus escaleras azules y demás adornos imaginarios. Cuando Madrid toma cierto aire andaluz en los días de sol y de corrida, parece lo que no es, y el que ha vivido allí algunos años se abandona a cierta ternura patriótica, puramente madrileña, que no se explica bien pero que se siente con intensidad". Hay aquí una muestra diminuta de aquella potencia descriptiva de los fondos sentimentales que iba a alcanzar la perfección en "La Regenta". Descripciones tan absolutamente acabadas que la realidad parecía darse "in vivo", sin el tranco literario, el tranco de suplemento literario, pero que era precisamente lo que hacía que aquella realidad fuese tan vívida, y que hizo confesar a su amigo Lucio Rosada, tal como escribe el hispanista Jean Bécarrud, que no distinguía con claridad sus recuerdos personales de algunos de los episodios del libro. Otros valores hay en esa novela inmortal, en la que los ~~verdaderos~~ resortes de la sociedad española quedan al descubierto y explicados, interpretados, conocidos, mucho mejor que en los periódicos de la época. Pero, volviendo a lo que decía antes, es el alma tierna de Clarín, que directamente o por contraste, y reconocemos en tantos fragmentos, de la que nace su genial muca satírica, la grosería analfabeta y sin sentido, que ahora vemos todos los días, y que no alcanzará ~~jamás~~ nunca ese hielo de la burla mortal que es propio de Clarín. La tierna y sensible descripción, casi romántica, de Madrid, que antes he citado, proviene del libro "Cámovas y su tiempo". A Cámovas lo azotó sin misericordia en los periódicos, viendo en él un monstruo de ~~satirizada~~ vanidad. Y así lo hace constar "La ventaja que me lleva Dios... es haber venido

antos. Cuando yo nací, el mundo ya estaba hecho. ¿yo iba yo a hacer? Únicamente ~~xxxbxxxxxx~~ cambiarlo". Y comenta Clarín: "Y en eso se ocupa". Y en otro momento: "Es decir, señores, no hablemos tanto de su Divina Majestad... y estudiemos otras cosas más universales y más inmediatas...; por ejemplo, a Cánovas y sus gestas...". Y en otro: "¿Cómo ha de ser malo un mundo en el que nace un Cánovas, si bien uno sólo, porque estas cosas no son para repetidas?". Pero la razón de esa furia anticinovista, que nos da, por reflejo, un retrato del alma de Clarín, él mismo la explica en uno de los conatísimos descansos que le concede a su víctima. Es el descubrimiento de un secreto, del porqué le atiza con la badila a Cánovas cada vez que lo encuentra. Escribe: "Así sucede muchas veces que, en lo esencial, está uno conforme con Cánovas. Es claro, ¡cuantas veces! Pero aquel aire de suficiencia, ~~xx~~ aquella falta de caridad, aquel tono de sermonía y pedantería, aquella argumentación imperativa, interesada, seca, llena ~~xxx~~ de pasión pequeña, repugnan, hieren en lo más íntimo de lo humano, y nos hacen pasarnos al enemigo, o por lo menos defender a éste, que al fin es un hermano que piensa y siente". ¡Cómo no recordar las flagelaciones de tantos y tantos! De doña Emilia Pardo Bazán, que ahora se ha puesto "algo" de moda con esto de que ha ido una mujer a la Academia, escribe: "Yo me he propuesto no decir jamás palabra mala de los escritores que mueren, muy al revés de lo que hacen otros, verbigracia, doña Emilia Pardo Bazán, que debe quitar la piel / si lo encuentra muerto a un can / y cuando vivo, muge de él". Por cierto, que doña Emilia no olvidó la copla, y, para dar la razón a Clarín, esperó a verlo muerto para decir que había sido un perro inmisericorde que desgarraba a sus compatriotas.

Estos detalles que doy del modelo son necesarios ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ (todos los detalles son necesarios), porque inician al ambiente, al clima de Clarín, a esa forja del periodista, del gran periodista, que es la forja de un rebelde. Clarín vivió muy aprisa en una época en la que se vivía aprisa, y vivió más que cuarenta y nueve años. Fue aquella una época de grandes incitaciones políticas, literarias, sociales, que todas juntas cre-

ron a un periodista singular nacido de la cultura, y por eso capaz de ~~interpretar~~ interpretar el mundo, de transmitir conocimiento real del mundo. En seis años, poco más o menos, Clarín vió la revolución de 1868 (tenía entonces Clarín quince años) y el destronamiento de Isabel II; la regencia de Serrano; la breve República de 1873; el pronunciamiento del general Martínez Campos y la restauración de los Borbones. Además, y como bien señala Eduard J. Gramberg, asistió Clarín a un hondo y también rápido cambio social, el que trajo consigo la industrialización, reflejada en sus cuentos, sobre todo en "¡Adios, Cordora!". Era un hombre liberal, progresista y profundamente moral. El arranque espiritual, más que estrictamente filosófico de Clarín, fué el krausismo. Él narra su encuentro con el krausismo en un magnífico artículo publicado hacia 1890. La espiritualidad del krausismo, las derivaciones sociológicas de aquella filosofía alemana, la moral social y pedagógica que contiene, nunca dejó de influir en Clarín. Lo creo así, y además alguna vez se lo oí decir a Ramón Iñez de Ayala, alumno muy querido de Leopoldo Alas, en el que influyó de manera palpable. (Recordemos, por ejemplo, el cuento de Iñez de Ayala "El padre o hijo", fruto dignísimo de "su único hijo", de Clarín). El liberalismo, el eclecticismo, la personalidad moral de sus maestros krausistas, especialmente Ciner de los Ríos, dejaron una huella perenne en Clarín y dieron un sello decisivo a su periodismo, a la cultura de su periodismo. Precisamente su tesis doctoral versó acerca de Ciner de los Ríos. Cuando digo "para mí Ciner de los Ríos es padre de algo de lo que más vale dentro de mi alma", no lo digo en vano. Don Pedro Salas Rodríguez, que he citado ya otras veces, escribe que "los krausistas españoles, con sus pretensiones de innovadores, están en cierto modo dentro de una fecunda tradición española y son, quizá, el último eslabón de una cadena de moralistas que arranca de Séneca y que ilumina con sus resplandores las más grandes creaciones del genio de nuestra ~~raza~~ raza". Todos sabemos que el krausismo es la raíz de la Institución Libre de Enseñanza. En el último tercio del siglo pasado, un ministro reaccionario (de ese nos queda mucho en el presente) quiso abolir la autono-

mía universitaria al exigir que los catedráticos sometieran los programas de sus asignaturas a la aprobación del Gobierno. La revolución que destruyó a Isabel II frustró aquellos planes despóticos del ministro Orovio, que volvió a ellos siete años después, con la restauración de ~~Alfonso XII~~ Alfonso XII. La política pedagógica de los conservadores se contraba en la persecución de los profesores liberales. La nueva filosofía había sido difundida, desde mediados del siglo, por el profesor Julian Sanz del Río. La persecución sufrida de los ideólogos krausistas, tachados de heterodoxos, alcanzó su climax en el año 1867, con la expulsión de sus cátedras de Sanz del Río, Fernando de Castro y Nicolás Salmerón. Giner de los Ríos, solidario con sus maestros, renunció a la cátedra recién ganada; en cuanto a Emilio Castelar, su separación se fundaba en que "difundía doctrinas panteístas". La revolución de 1868 y la primera República no tuvieron mucho tiempo para realizar una obra efectiva, y lo poco realizado lo deshacen la restauración y el Gobierno de Cánovas del Castillo.

Salmerón, Giner, Castelar, amigos y maestros de Clarín, forjadores de su espíritu. Y, ~~siguientemente~~ de otro lado, ya hemos visto lo que pensaba Clarín de Cánovas. Numerosos catedráticos, aparte de los citados -Moret, Montero Ríos, entre ellos-, abandonaron las cátedras en razón de solidaridad. Giner fué sometido a proceso por desacato y condenado a prisión en el castillo de Santa Catalina, de Cádiz. La enseñanza quedó decapitada, y el más rudo ultramontanismo se apoderó de la Universidad española. No nos es del todo ajena, no resulta exótica para nosotros, esa situación en la que se forjó ~~el~~ el escritor y periodista Clarín, contra viento y marea. Luego de aquella catástrofe "contra" la libertad fué cuando apareció, o apareció con motivo de ella, una nueva entidad educativa, al margen de cualquier ayuda oficial, creada por los catedráticos y auxiliares de la Universidad o Institutos separados por el Gobierno reaccionario: la Institución Libre de Enseñanza. Clarín, sin que para ello interfiriera nada su religiosidad de la última época, perteneciente a ese mundo liberal, y sus críticas al krausismo, co-

no las que vortió en "la mosca sabia",son más bien al cientifismo y a la metodología,a la escolástica de los krausistas.El siempre profirió (aquí se ve que su cultura no era de suplemento cultural) "cierta fragancia de libertad y de airoza espontaneidad en los autores que no recuerdan la oscura la",tal como escribe en uno de sus ensayos.Aquí se ve su instinto de gran periodista,tal como lo entiendo el periodismo."Soy libropensador cuando puedo -escribió también- y no aseguro haber podido jamás".Es un pensamiento montado sobre una duda,una duda "tensa" como habría de ser la de Unamuno, no una duda "provisional",que es una duda "falsificada" y que "se conoce en que no duele".Hay un lugar en él que se declara por modo evidente el ~~sentido~~ sentido de la vida y de la religión en Clarín,que en él se juntaban e integraban en una moral existencial sin distinguos.Cuando la ~~largo~~ ~~razón~~ Razón le hizo la observación de que la filosofía mística era propia de los pensadores de "tejas arriba",y el criticismo kantiano de los filósofos de "tejas abajo",respondió de aquella manera tan atractiva que le era peculiar:"!Tejas arriba! !Tejas abajo! !Ah,señora!.¿Y si lo más místico y lo más crítico fuera que no hay tales tejas?.Yo creo en lo de abajo y en lo de arriba.;pero en las tejas no creo".

He repasado muy sucintamente la personalidad de Clarín y ciertas situaciones españolas que influyeron de modo decisivo en su "propia creación cultural",que él llevó al periodismo.Algunas de las bases espirituales y de formación intelectual en las que se apoyaba su gran periodismo hablado,sin que haya todavía hoy imagen o periodismo sintético,del llamado "objetivo",que pueda sobreponerse a la inmensa dosis de realidad que ~~ten~~ transmitía su palabra.O ~~inconscientemente~~ ~~inconscientemente~~ hacemos regresar ese periodismo,que es uno de los lados mejores de la cultura,atento,poroso,interpretativo,iluminador,o la prensa desaparecerá en la petulancia de su propia objetividad,porque si hay algo que sea fundamentalmente objetivo,eso es la nada,y ni siquiera la nada entre dos platos;la nada,nada más.

Redactando las últimas líneas de este escrito me encuentro en "El ain" con unas declaraciones de Jean Louis Servan-Schreiber,que suscribo

de la cruz a la raya. Dico, entre otras cosas: "No creo que sea un error examinar el futuro de la información a la sombra de la tecnología, pero pienso que también es necesario, a la hora de interpretar las nuevas o las tradicionales claves, abordar la información a través de su contenido. Actualmente se recargan las tintas en el medio de transmisión -satélite, terminales electrónicos automatizados...- y se olvida que lo que importa es el contenido y la calidad del lenguaje y del ~~estilo~~ estilo. Este problema se hace patente sobre todo en la prensa escrita..."... pero más habría que añadir. El periodismo como creación cultural tiene que ser rehabilitado. Yo pienso que hay que hablar más de humanismo que de técnicas de información. Y no quisiera terminar sin referirme a uno de los padres de Clarín, ese modelo que he propuesto. Me refiero a Renán. "Yo confieso que cuando muera Renán, si muere antes que yo, estaré de luto por dentro". Romain Rolland escribió en una carta acerca de su encuentro con Renán. Dico: "Cuando pienso en Renán, recuerdo siempre un momento de mi conversación con él que nunca he contado a nadie... me hablaba de la extinción de las concepciones religiosas, de la muerte de los dioses. Con íntimo dolor, aventuré tímidamente: "¿pero no creo usted que muchas almas débiles sufrirán cruelmente al sentirse aisladas, al saber que ya no hay Dios que las ame y las proteja... que no podrán soportar el peso de la ciencia?". Y lanzó una sonrisa sarcástica. Su risa me llegó al corazón. No la he podido olvidar. Habiendo leído a Renán, yo pienso que aquella risa no tenía nada de sarcástica. Clarín lo hubiera sabido. Aquella risa era de sufrimiento, el mismo sufrimiento que había en la risa y en las palabras de Clarín. Y para comunicar ese sufrimiento y que valga a los hombres no hay más que la palabra, porque solo ella es capaz de introducir en la realidad objetiva un algo desconocido que es, justamente, lo que le da sentido humano.

Carlos Luis Alvarez

1032448



Biblioteca FJM

SEMINARIO SOBRE

"CULTURA EN PERIODISMO"

Director: *Horacio Sáenz Guerrero.*



LA CULTURA EN EL PERIODISMO EN UNA SOCIEDAD POSTINDUSTRIAL

Por **André Fontaine**
Redactor-jefe de LE MONDE



FUNDACION JUAN MARCH. MADRID

26-27 junio 1978.

"LA CULTURA EN PERIODISMO EN UNA SOCIEDAD POSTINDUSTRIAL"



André Fontaine

Hay que creer que el nazismo perdió realmente la guerra. ¿Qué fue de aquel tiempo en el que Joseph Goebbels podía decir: "Cuando oigo la palabra cultura, saco mi revólver"? La cultura, literaria, científica, matemática, histórica, artística, musical, cinematográfica, universitaria, superior (naturalmente, inunca es inferior!), oriental, socialista, popular, elitista, revolucionaria, aristocrática o burguesa, está en todas partes a la orden del día en la sociedad occidental, desde el momento en que ésta entra en lo que Daniel Bell llama "la era post-industrial", caracterizada por el desarrollo de los servicios y por una dependencia creciente con respecto a la investigación. La cultura está a la orden del día, por tanto, en la prensa, que es el espejo de esta sociedad: espejo deformado a veces, pero la caricatura -deformación de la verdad- si alcanza su objetivo ¿acaso no la hace más verdadera que el natural?.

La misma generalización de la palabra es la causa de su ambigüedad. Hace un siglo, según atestigua el gran Litttré, la cultura intelectual se empleaba casi como la rural, con un genitivo. Había así la cultura de las letras, de las ciencias, de las bellas artes, al igual que había la de los nabos y la de las zanahorias. La Revolución no había cambiado nada. El término "cultura" tenía el mismo sentido que en la época en la que Rousseau escribía con toda tranquilidad: "Si la cultura de las ciencias es perjudicial para las cualidades guerreras, lo es aún más para las morales"; lo cual muestra, digámoslo entre paréntesis, que en lo que se refiere a la cultura, la ignorancia de Jean-Jacques no se limitaba a la de las leyes elementales de la artillería. Se hablaba, así, de cultura, en el sentido de educación "del corazón". Era lo comúnmente aceptado. Desde entonces la cultura ha tenido una noción más abstracta. "¿Qué hace usted en la vida?", se suele preguntar al campesino: "Me ocupo de culture" (cultivo, en español), responde éste, mientras que a la misma pregunta el intelectual responderá: "Soy un hombre de culture" (cultura, en español).

La etimología implica indiscutiblemente una noción de cuidado: se trata de hacer que fructifique algo adquirido. Sin embargo Edouard Herriot nos dice que "la cultura es lo que queda una vez que se ha olvidado todo". ¿A quién y qué creer?.

Sobre todo no hay que creer, en lo que a la prensa se refiere, que la cultura se limita a aquello de lo que se habla en las páginas "culturales" de los periódicos, o a las emisiones "culturales" de la radio o de la televisión. ¿Por qué reducir la cultura a los espectáculos, a la literatura, a las artes plásticas? Además, de un periódico a otro, e incluso dentro de un mismo periódico, el contenido varía. En Francia, por ejemplo, el Nouvel Observateur, revista intelectual por excelencia, no tiene un servicio o sección con el calificativo de "cultural". L'Express tiene una sección sobre la "vida cultural", pero los artículos se agrupan bajo rúbricas de sección en las que no figura ese objetivo. L'Humanité, bajo "Cultura" agrupa fundamentalmente los espectáculos. También lo hace Le Monde. Pero con la diferencia de que la primera excluye de los espectáculos a la radio y televisión, mientras que el segundo los incluye. Añadamos además que Le Monde, en cuanto que dedica a la "cultura" su página de "opinión", la segunda del diario, dos veces al mes como promedio, entiende el término en una acepción bastante más amplia; en esa sección se encuentran tanto reflexiones sobre el lenguaje como sobre la cultura en general. Esta misma concepción prevalece en las páginas dedicadas a "La Cultura" de El País, que aparecen diariamente distinguidas de las de los espectáculos, mientras que en Die Welt, estas últimas figuran bajo la rúbrica de "Kultur". En contrapartida, en ninguna parte se coloca, según parece, a la educación bajo el término cultura -lo cual basta para poner de manifiesto lo arbitrario del criterio de los jefes de redacción, a la hora de establecer las "necesidades de la distribución de textos" o, para decirlo de un modo más prosaico, las de una mínima clasificación de contenidos.

Un instrumento privilegiado

De hecho, si bien se piensa, todo es cultural. Especialmente en la prensa, escrita o audiovisual, de la que no nos queda más remedio que admitir que, para bien o para mal, se ha convertido sin duda alguna

en el principal instrumento de acceso a la cultura. Acceso directo, en primer lugar, por los millares de palabras, los cientos de miles de imágenes y los centenares o miles de ideas que difunde cada día. En virtud de las misteriosas leyes de la atención, de la memoria, y en función del nivel cultural, de los gustos, ideología y disposición de cada momento, cada uno retendrá elementos más o menos dispersos, como resultado de una selección notablemente casual y, por ello, imprevisible; al igual que una fina capa sedimentaria se superpondrá en su espíritu a las capas anteriores, a costa del ocultamiento, provisional o definitivo, de otras informaciones memorizadas hasta entonces, que son incorporadas inconscientemente o no, en esta especie de síntesis intelectual, constantemente replanteada, y a lo que, a fin de cuentas, podría reducirse lo que se ha convenido en llamar la cultura .

Uf! una frase tan sumamente larga es difícilmente perdonable en alguien que no sea Marcel Proust, pero quizá era necesaria para destacar que la asimilación de la cultura a través de la prensa es el resultado de un lento y complejo proceso de acumulación. En virtud de este proceso, según unos encadenamientos que la audición o la lectura mil veces repetidas hacen casi paulovianos, existen palabras que reclaman otras, a veces de forma redundante: las reacciones, en francés, son siempre "vivas" y las protestas, cuando no son "enérgicas", son necesariamente "indignadas". La palabra acumulación por su parte arrastra tras ella, por asociación de ideas, la palabra "capital". ¿Y por qué no? La acumulación de información por el cerebro humano, por la acción de los medios de comunicación de todo tipo, conduce a una auténtica acumulación de capital cultural. De igual modo que la memoria musical se enriquece sin cesar con nuevas melodías, a fuerza de oír conciertos, discos y radio, así también la memoria intelectual registra sin cesar nuevos mensajes en los innumerables repliegues del cerebro.

El acceso indirecto

Sin duda estos mensajes no llegan todos, ni mucho menos, a través de la prensa. Libros, espectáculos, museos, conciertos, discos, cassettes, turismo, conversaciones (por no hablar de todo lo que se desprende del estudio sistemático del trabajo cotidiano), todo

ello constituye -tanto si se desea como si no- una fuente de aprovisionamiento, e incluso de enriquecimiento cultural. Aun así, no obstante, la prensa constituye un medio de acceso que, por ser indirecto, no es por ello menos esencial; ya que es ella la que da a conocer los programas de los espectáculos y la aparición de discos y libros, cuyos anuncios -y "spots" publicitarios- impulsarán al público a correr a tal teatro o a condenar tal película o tal novela; es ella quien muy a menudo contribuirá a crear un prejuicio favorable o desfavorable ante la recepción del mensaje. Y ¿cómo medir el intercambio que continuamente se produce entre un periódico y sus lectores habituales, de modo que éstos lo eligen porque se corresponde con su propia visión del mundo, o, al menos, con una determinada necesidad suya; cómo medir el hecho de que serán más o menos influidos por el impacto que produce en ellos esa elección, ya sea por ciertas manías de vocabulario del periódico, por sus ángulos de enfoque, o por sus preferencias o por sus fobias?

Incluso dejando a un lado la política, (suponiendo que hubiera una cultura que no sea política y una política que no tenga un impacto cultural), hay que admitir que el efecto de los medios de comunicación sobre los comportamientos, y para empezar, sobre los comportamientos culturales, es fundamental.

Quiénes son ya lo bastante viejos como para haber conocido el mundo anterior a la segunda guerra mundial, pueden atestiguarlo. El modo en que se vestía en la Europa Occidental, incluso después de la desaparición casi total de los trajes regionales, variaba de una provincia a otra. Había una verdadera ruptura, sobre todo en Francia, entre la provincia y la capital. Una parisina tenía un aspecto casi indecente si se vestía, para ir a misa un domingo, a cuarenta kilómetros d París, del mismo modo que lo haría si hubiera estado en su casa. Pero el vestido y el sombrero de flores, propios del campo, habrían parecido completamente ridículos a San Honoré d'Eylau o a San Agustín. En unos años, tras la liberación, la prensa femenina, hasta que llegó la televisión, unificó la moda. En Lyon se viste como en París, y en Quimper-Corentin como en Lyon. La revolución, además, se ha extendido a todas las clases sociales, particularmente entre los jóvenes. Antes de la guerra se distinguía

a cien metros un joven obrero de un joven burgués, por la gorra de uno y el sombrero del otro. Hoy los dos salen con la cabeza descubierta y llevan los mismos pantalones vaqueros.

La transformación es aún mayor en el campo del lenguaje. La prensa, y sobre todo, naturalmente, la prensa hablada, ha contribuido más que la escuela a unificar el lenguaje, por cuanto ha hecho retroceder al "patois" y ha reducido las diferencias en los modos de hablar de los distintos grupos sociales. Naturalmente, subsisten los acentos, aunque solo sea para que los parisinos miren por encima del hombro a los hablantes de Bruselas, y para que ambos se rían del acento de los marseleses. Tanto el nivel de estudios como el medio social siguen reflejándose en el vocabulario y en la sintaxis. Es muy difícil que un obrero especializado hable como un miembro de la Academia francesa. Sin embargo, encuentran menos dificultad de entenderse, si tenemos en cuenta la velocidad prodigiosa con que el "argot" ha invadido los salones más encopetados.

En las novelas de la Condesa de Ségur se escribía "emb...", para indicar "embêtant" (inoporportuno, molesto). Ya no hay ningún periódico francés que dude a la hora de escribir con todas sus letras "emmerdant" o "connerie". Se puede, naturalmente, replicar que en esto no hay ningún progreso, lo cual es relativo. Culo, hoy es grosero, mientras que en otro tiempo no lo era. Y al revés, hubo una época en la que era malsonante decir "cabeza" para indicar "jefe".. Nunca se repetirá demasiado que una lengua que no está viva es una lengua muerta, y que el francés, que es combatido por la prodigiosa vitalidad y el don de la invención del inglés, necesita una considerable aportación de sangre nueva. A ello contribuye el argot y también el habla de Québec, por ejemplo. Y tal contribución sería impensable sin la prensa y, en particular, los medios audiovisuales. La colaboración establecida mediante un satélite de comunicaciones entre Radio-Canadá y la ex-ORTF ha contribuido notablemente a la radical transformación del paisaje cultural de la "Bella Provincia", haciéndola pasar de su estadio de atraso al de una viva efervescencia. De este modo, se hace, una vez más, evidente el hecho de que la frontera esencial de nuestra época sigue siendo la lengua. La existencia de la Hispanidad sirve, sin em-

bargo, de testimonio del fenómeno contrario, al igual que la francofonía o el mundo "anglo-hablante". Pero esta frontera posee también, no lo ocultemos, sus virtudes.

"Gracias al cine, escribió Upton Sinclair en 1917 en La cabeza de Holofernes, el mundo se unifica, es decir, se americaniza". ¿Qué habría dicho si hubiera previsto la televisión y los satélites que de aquí a unos años estarán preparados para "regar" todo el planeta con los mismos sonidos y, simultáneamente, con las mismas imágenes? Todos los que temen una excesiva uniformización del mundo, que supondría su encuadramiento en un mismo modelo cultural, americano de un lado y soviético de otro, sostienen que, si bien el conocimiento y dominio de una o varias lenguas extranjeras constituye una insustituible base del acervo cultural del hombre medio en este fin de siglo y del milenario, el apego a la lengua materna constituye un elemento capital de una identidad cuya preservación no es menos indispensable para la creatividad, tanto en la sociedad post-industrial como en la otra. También por ello no es ya sólo el conservadurismo lo que debe mover a los medios de comunicación a resistir se a la invasión de la lengua nacional por anglicismos, sino además la voluntad de contribuir a la supervivencia y al desarrollo de una cultura que, fundida en el melting pot atlántico-americano, sería estéril. Los británicos, que han aprendido de Bernard Shaw que los americanos y ellos son dos pueblos separados por la barrera de una misma lengua, no son los menos decididos a mentener esa barrera.

Proveedora de ideas, de mensajes, de imágenes, de modas y , naturalmente, a través de todos estos elementos, de mitos; protectora o corruptora, de la lengua, según el caso, la prensa desempeña, pues, en materia cultural, un papel fundamental, lo cual mide, por la misma razón, la responsabilidad del periodista; responsabilidad cuya amplitud el propio periodista suele tender a subestimar, incluso cuando por vanidad sobrevalora su audiencía personal y su talento.

Pero si por un lado, tal como hemos dicho, la prensa conduce al retroceso del patois, juega también un papel sin igual en el

mantenimiento o renacimiento de las lenguas minoritarias: gracias a periódicos pequeños redactados a veces por religiosas, el francés sigue subsistiendo en ciertas comunidades del Ontario y del Manitoba canadienses. Son cadenas de radio o diarios los que permiten a millones de polacos, ucranianos, italianos o alemanes de América del Norte seguir fieles a su cultura de origen, y lo que ha permitido la explosión del catalanismo y el renacimiento del sueño occitano en Francia y ~~en~~ el sur del Loira.

¿Baudelaire en ordenador?

La necesidad de preservar las particularidades culturales por parte de los periodistas, se hace apremiante (más aún que por el peligro de conquista por una especie de pidgin english impuesto por el incesante desarrollo de las comunicaciones trasatlánticas) por una amenaza mucho más grave que se perfila en el horizonte, y que es la de la informática del lenguaje. Tal como han señalado Simon Nora y Alain Minc en el informe "La informatización de la sociedad" que acaban de presentar a Giscard d'Estaing (1) "La aparición de la escritura cambió el mundo. La informática anuncia quizá un fenómeno comparable (...) Si llega a provocar a largo plazo una decisiva mutación en la lengua y en el saber, acarreará cambios en el pensamiento, en los conceptos y en el razonamiento (...) En un primer período, esa informatización de la escritura dará como resultado los textos más pobres en "significantes". No se tratará de una mutación de capital importancia con respecto a un tipo de escritura que es ya repetitivo y mecánico. Pero, ¿más adelante? ¿Donde se detendrá la comunicación informatizada cuando los quehaceres domésticos empiecen a ser dispuestos en ordenadores?... ¿Qué será de la escritura tradicional cuando se ofrezca a cada persona una lengua informatizada, más gastada pero suficiente para expresar lo esencial de los mensajes de la vida cotidiana?..."

¿Qué ocurrirá con la escritura?. Es fácil de prever: la escritura, revisada y corregida por el ordenador, evolucionará hacia la uniformidad, la monotonía, el estereotipo. Pondrá un instrumento fantástico de persuasión mental en manos del poder, que tiene ya

gracias también al ordenador, los medios de inquisición y, por tanto, de control, sobre sus sujetos, algo absolutamente sin precedentes. El reino del Big Brother de Orwell aparecerá ese día definitivamente. La cultura informatizada se convertirá, con respecto a la cultura a secas, en lo que una colmena de hormigón es al castillo de Versailles, una foto de carnet de identidad a los Apóstoles del Greco o, para ser más prosaico, un yogurt descremado a un camembert antes de la pasteurización.

En lo que atañe al periodismo, el peligro no está lejos. Los grandes periódicos del mundo occidental que imprimen cada semana cientos de miles, hasta millones de palabras, han alcanzado una fase en la que ya no pueden ser suficientes los métodos manuales de almacenamiento de la información, aún sirviéndose del micromilfm y de las microfichas. En todas partes se estudia la posibilidad de crear bancos de datos en los periódicos, y el New York Time automatiza desde hace algunos años su índice quincenal.

En un período no superior a unos pocos años, numerosos periodistas de todo el mundo, y sobre todo aquéllos pertenecientes a los periódicos más fuertes económicamente -y por tanto con mayor influencia- se proveerán de referencias en estos bancos de datos. Ahora bien, la base misma del sistema informático reside en la utilización de un lenguaje simplificado, automático, absolutamente incapaz de asimilar, y más aún de reflejar la ironía, la lítote, la alusión, la antífrasis, en resumidas cuentas, el matiz, salvo que esa utilización origine un contrasentido. Apoyándose en la ley del menor esfuerzo, muchos jóvenes que por su formación escolar estarán más familiarizados, en la mayor parte de los casos, con las ciencias exactas y las matemáticas que con las sutilezas de un humanismo universalmente juzgado anticuado y en desuso, ¿no acabarán por adoptar ese lenguaje que, en el mejor de los casos, si pensamos un poco, será en realidad un lenguaje esquelético?

La centralización de los datos

El lenguaje no es lo único que está en juego. El establecimiento de un banco de datos implica considerables inversiones y son pocos los medios de comunicación capaces de asumirlas por sí solos. El riesgo mínimo de tal empresa supondría inevitablemente convertir en satélites a un cierto número de periódicos con respecto a otro más poderoso del que ellos serían sus clientes, o bien los haría depender de un banco central que es el que orientaría en la práctica, a su arbitrio, su política de almacenamiento de la información. El peligro sería llegar al resultado descrito en el informe ya citado de Nora-Minc: "Los bancos de datos son generalmente internacionales y el desarrollo de las transmisiones permitirá el acceso a los mismos desde cualquier punto del globo sin la exigencia de una tarifa excesivamente elevada: de ahí la tentación de algunos países, de utilizar bancos americanos, en lugar de establecerlos en el propio territorio nacional... (Pero) el saber acabará por modelarse, como la ha hecho siempre, sobre los stocks de información. Asignar a otros, es decir, a los bancos americanos, la tarea de organizar esta "memoria colectiva", limitándose a tomar de ellos el material, equivalen a aceptar una alienación colectiva."

¿Quién puede imaginar sin sentir escalofríos en qué se convertiría Baudelaire, con las "impresoras" de I.B.M., después de haber recorrido esos "circuitos impresos" a la velocidad de la luz"? Sobre todo si tenemos en cuenta que ya existen y funcionan máquinas de traducción, sin ir más lejos, en las sedes de las Comunidades europeas. Es cierto que hay expertos que vigilan esas máquinas y corrigen el resultado del ordenador cuando, por ejemplo, éste ha entendido "faire marcher" (literalmente "hacer andar") como "enviar a dar un paseo", cuando en realidad significa "engañar a alguien bromeando", hacer que alguien se "trague" algo. Sin duda la tentación de lo fácil moverá simplemente a contentarse en lo esencial con la traducción mecánica; tentación que será aún mas fuerte en las agencias de noticias, órganos centrales de difusión de la información, en las que se traducen cada día miles de palabras, por cuanto para ellas el tiempo seguirá siendo un factor cada vez más precioso

ya que la competencia se sitúa precisamente más en el terreno de la rapidez que en el de la exactitud.

Con esto habrán terminado prácticamente las amenazas que la "revolución tecnotrónica", tan querida para Zbigniew Brzezinski, hace ~~pasar~~ sobre el lenguaje, en particular el lenguaje de la prensa, y, por tanto, la cultura, sin olvidar la regresión general que se ha producido en los textos escritos en la mayor parte de los países occidentales, en beneficio de la imagen -desde la cinta de dibujos al reportaje televisado-; ya que por mucha que sea la fuerza de las palabras -incluso de ciertas palabras que se han transformado en mitos: justicia, lucha de clases, libertad, raza, proletariado...-, la fuerza de sugestión de las imágenes es mil veces superior. Eligiéndolas con habilidad, no hay nada más fácil que utilizarlas para convencer a la inmensa mayoría sobre cualquier asunto. El mundo occidental tembló con razón ante los macabros reportajes que difundió la televisión sobre la masacre de Kolwezi. Pero, ¿dónde se ha mostrado esa otra masacre, casi igual de terrible, perpetrada días antes por los sud-africanos con los refugiados namibianos del pueblo de Kassinga, en Angola?.

Uniformización y simplificación del lenguaje, almacenamiento de la información: instrumentos -"medios" en el sentido etimológico del término- con los que ni Hitler ni Stalin hubieran podido soñar, están desde ahora y lo estarán cada vez más mañana a disposición de aquellos que desearían implantar, tras ellos, una perenne estructura totalitaria basada en la perfección de las técnicas. Con sobrada razón Daniel Bell, en su obra clásica sobre la sociedad post-industrial, asegura que ésta "tendrá como recurso-clave la información". Quien la manipule, manipulará no sólo el mundo sino a cada uno de los hombres que lo constituyen.

Partiendo de que el cerebro humano más desarrollado sólo es capaz de registrar una cierta cantidad de datos (7 ± 2 constituiría, según George Miller, citado por el propio Bell, el número mágico de dígitos o unidades de información susceptibles de ser tratados), el "Gran Hermano" en el poder tendría así plena liber

tad para inculcar a sus semejantes únicamente lo que él juzgase de interés para el que conociera o creyese .

Existe ya, en todo el planeta, un cierto número de realizaciones de este tipo. La más perfecta parece ser la de Corea del Norte, donde prácticamente todo el universo cultural está dispuesto para servir y glorificar al régimen y a su jefe. Si exceptuamos el circo, y ni siquiera éste, no hay un solo espectáculo que no participe de alguna manera de tal glorificación. Con este resultado quizá sin precedentes, consagración paroxística de un viejo sueño de la izquierda, Kim il Sung parece haber conseguido crear en su país una unidad perfecta en el terreno cultural: la misma "ópera revolucionaria", tan ingenua en su concepción como soberbia en su puesta en escena, suscita claramente y al mismo tiempo la adhesión de los sencillos campesinos y la de los cuadros superiores del partido o del Estado.

Lor Nor-coreanos, ¿acaso por ello son más o menos felices que los habitantes de otros países, empezando por sus desgajados hermanos del Sur? Se trata de una pregunta de difícil respuesta por la incertidumbre -y variabilidad de unos a otros- de la definición de felicidad. Si acaso, podría arriesgarse uno afirmando, después de haber visitado las dos mitades de esta nación desgarrada, que los habitantes del Norte tendrían sin duda notables dificultades de adaptación a las condiciones de vida del Sur, y recíprocamente. Pero, en lo que concierne al mundo occidental, puede replicarse siempre que la uniformización cultural en curso de evolución que nos amenaza, constituiría un enorme empobrecimiento, y que, en la medida en que desgajaría al hombre de sus raíces intelectuales, una vez que lo ha separado, con la urbanización, de sus raíces geográficas de la tierra, le alienaría aún más.

Que la conciencia de este peligro sea cada vez más manifiesta es ya una esperanza en el panorama, tan inquietante en muchos aspectos, que se nos presenta. Es significativo que sea precisamente con la palabra "raíces" con la que Alex Haley ha titulado su libro -de tan merecido éxito- sobre la saga de una familia negra estadounidense; y que muchos escritores y productores de cine de Que'

bec, o los "cajuns" de Louisiana insistan constantemente en hacer lo mismo con sus pueblos respectivos. Es igualmente significativo que en todas partes, tanto en Norteamérica como en Gran Bretaña, en España como en Francia, culturas que durante largo tiempo han sido amordazadas, de un lado por el melting pot, y del otro por un agobiante centralismo, asomen cada vez más su cabeza.

La prensa no puede permanecer neutral ante la tentación, inherente al poder, de nivelar para reinar. Ya no tiene el derecho a considerarse, como sucede con frecuencia, una industria como cualquier otra, cuya rentabilidad y empleo serían sus justificaciones esenciales. Incluso ni como ese "cuarto poder" al que con frecuencia se le asimila. En el ^{frente} ~~fondo~~ de la lucha por la defensa o conquista de la libertad del hombre, la prensa se ha convertido en el principal poder contra el peligro de desviación totalitaria que la transformación técnica está centuplicando. De ella depende, a fin de cuentas, que esta desviación se acelere, hasta el punto de hacerse irreversible, el día en que el planeta se convierta en un hormiguero en cuyo seno el control autoritario de los nacimientos y el dominio de las mutaciones genéticas permitirían producir con exactitud la cantidad necesaria de machos, hembras y obreras. O bien que, por el contrario, la aventura de la humanidad dentro del clima de libertad sin el cual llegará inevitablemente el agotamiento, continúe realizando la obra de la creación mediante la producción de valores que, de un modo u otro, son siempre valores culturales.

Esta ambición, que debería ser la ambición principal de todos los que, por una razón u otra, pertenecen al mundo de la prensa, ¿no es suficiente para dictarles de forma muy clara su deber?.

1. En primer lugar, defender la lengua, la diversidad de lenguas como factor de enriquecimiento y de diversificación; pero no aferrándose al pasado y a reglas que fueron dictadas en una época en la que una casta quería consolidar sus privilegios mediante el uso de su jerga elitista, inaccesible al común de los mortales; sino insistiendo en el genio creador de la len-

gua, aligerándola de complicaciones en desuso y facilitando mediante su difusión el acceso a los tesoros culturales de la nación y de la humanidad.

2. Ayudar, en segundo lugar, al lector, al auditor, al telespectador a orientarse en el tremendo aluvión de mensajes al que diariamente se ve sometido: haciendo que detrás de las palabras haya realidades y detrás de los nombres, seres vivos; ayudarles a distinguir lo accesorio de lo esencial, el grano de la paja; a reencontrar los caminos seguidos por el pensamiento y la acción; a mostrar lo que es nuevo y lo que es tan sólo asimilación, repetición o falsa apariencia; a luchar contra la tendencia, cada día más extendida, de interesarse sólo en lo que, por uno u otro concepto, parece afectarnos más de cerca, ignorando por completo acontecimientos, evoluciones y hechos culturales o sociales que, sin embargo, pueden modificar considerablemente, llegado el momento, las estructuras intelectuales, políticas o mentales de un país, incluso de una región del mundo, y, por tanto, la suerte de cada uno de los hombres. El esclarecimiento de la significación real y práctica de la revolución informática constituye sin duda uno de los mejores ejemplos que puedan darse de labor en este sentido.
3. Hacer que en cada momento el destinatario de mensajes de todo tipo procedentes de la prensa escrita y audiovisual, sienta que no está solo en el mundo. Recordarle que pertenece a una serie de comunidades, cada una de las cuales posee en sí, para bien o para mal, una herencia de la que no puede prescindir sin riesgo: el deseo de la Internacional, "del pasado hagamos tabla rasa", no ha sido realizado hasta hoy en ningún país del mundo. La estatua de Pedro el Grande en Leningrado, realizada por Falconnet, sigue recibiendo cada día el homenaje de unas flores anónimas, y la de San Waldimiro surgiendo del follaje y apoyado sobre su cruz, sigue dominando en la ciudad de Kiev, sesenta y un años después de la revolución de Octubre. La revolución cultural no ha destruido ni las tumbas de Ming, ni la Ciudad Prohibida, ni los mil y un jardines de Suchow, la Venecia china. Hasta el propio "Gran Leader" de Corea del norte ha respetado vestigios de la época de los reyes.

Ahora bien, el pasado es sólo un muro sobre el que hay que apoyarse para mirar hacia el presente y hacia el porvenir; no un refugio para protegerse de éstos mediante su rechazo; y la tarea de información y de comunicación en el campo cultural en sentido estricto no es menos indispensable que en los demás campos. El elitismo y el esnobismo de izquierdas son tan execrables como los de derechas. No se transforman las sociedades y las culturas izando como estandartes lemas propagandísticos que sólo entienden los iniciados, sino buscando palabras sencillas y contundentes que ayuden a cada uno a acceder a un universo de formas, sonidos y conceptos cuyo refinamiento o hermetismo coartan a veces la timidez innata.

4. Contribuir a asegurar la transición, anunciada por la automatización, de una sociedad estructurada en torno al trabajo, a un tipo de existencia en la que la inmensa mayoría se contentará con una duración de ese trabajo que hoy se denominaría "a tiempo parcial". De este modo será posible liberar y dedicar al ocio parte considerable de nuestro tiempo. En el mismo sentido se orientará una necesaria reducción en la edad de jubilación. Si la sociedad postindustrial debe asignar a los "servicios" un papel cada vez mayor, uno de ellos, que no es el menos importante, será el que se encargue de difundir la cultura en el tiempo de ocio, tanto a los trabajadores como a los jubilados. Según este sistema, la prensa tiene ante sí posibilidades de acción prácticamente ilimitadas. En el momento en que el público empieza a cansarse de la pornografía, ¿quién será el audaz cerebro, de entre los patrones de la prensa del sexo, que pensará en utilizar los lujosos medios de impresión a su disposición, y ponerlos al servicio de la cultura popular?

La considerable extensión del interés por la música entre los jóvenes franceses de hoy, y el no menos notable éxito de las grandes exposiciones de pintura de un extremo al otro del mundo, constituyen un elocuente testimonio de la existencia de una predisposición de ánimo tal que, incluso desde el punto de vista comercial, la empresa valdría la pena. Ya se trate de que los pueblos tomen conciencia de la amplitud de la herencia cultural

recibida, o de abrirles el camino, en todos los campos, a la creación y la vanguardia, nada puede reemplazar en este papel a la prensa. La revolución técnica, por otra parte, tendría que facilitarle el trabajo tal como lo ha venido haciendo con la difusión cultural, a través de la estereofonía, la fotografía, el cine, la radio, la televisión, no sólo en una dimensión cuantitativa de ilimitadas proporciones, si se compara con lo que habrían podido soñar los autores de siglos pasados, sino también en último término en una nueva dimensión cualitativa. Le Nôtre, inventor de los jardines de estilo francés, no podía desde luego adivinar que el vuelo y la fotografía aérea iba a permitir a millones de personas captar la disposición de esos jardines de una sola ojeada. Con Karajan, el cine y la televisión han sacado a la ópera de las paredes en las que estaba encerrada, y así se hace saltar a Carmen en las calles de Salzburgo y a Otelo en los castillos del Adriático, en tanto que la subtitulación permite seguir un argumento hasta entonces algo hermético. Nada hace pensar que la lista de las aportaciones del progreso técnico esté ya cerrada si consideramos la profundización y la extensión del panorama cultural. Esta es una razón más para:

5. fomentar el espíritu de iniciativa, ante la amenaza del conformismo, dando la palabra sistemáticamente a los emprendedores, a los renovadores, a los hombres de ideas; atrayendo la atención sobre todas las formas de creación literaria, artística, filosófica, científica, en definitiva, cultural. Pero al mismo tiempo hay que pensar en:

6. ayudar a defender su personalidad a todos aquellos que corren el riesgo de ser aplastados por el cilindro compresor de la revolución tecnocrática, ya se trate de individuos o de grupos, e incluyendo a aquéllos, marginados o no, que, cada vez en mayor número, rechazan el mundo automatizado e informatizado que se perfila en el horizonte. Al igual que los Amish de Pensilvania han logrado mantener hasta nuestros días un modo de vida basado en la paz del alma y del espíritu y en la conservación de medios de producción anteriores a la era industrial

no hay razón para que algunas comunidades no puedan perpetuar en el campo -e incluso, ¿por qué no en la ciudad?- en plena era post-industrial, un tipo de existencia más cercana a la naturaleza, lo que puede significar también más adaptada a la naturaleza humana, la utilidad de mantener e incluso desarrollar lo que puede resumirse, a fin de cuentas, en "reservas" de civilización tradicional, sin tener por ello que imponerse a la fría lógica de los cerebros electrónicos. Con mayor razón, la prensa tiene como deber luchar contra el genocidio cultural con que son amenazados, en nombre del progreso y de la rentabilidad, tantos pueblos de Ultramar, empezando por los indios de América. No privemos de sus raíces a aquellos que desean conservarlas. No dejemos que se implante un mundo de ilotas y de robots. Desde este punto de vista, el éxito de las campañas ecologistas y, en Francia, el obtenido por un diario cuyo título, Libération, resume la aspiración emancipadora, deben ser considerados como factores positivos y alentadores.

7. Fomentar el intercambio de ideas en el seno de una sociedad que no será democrática si tal intercambio no se desarrolla sin trabas. La contrapartida de la uniformización realizada por la informática ha de ser un conjunto de ciudadanos acostumbrados a pensar y expresarse libremente, y a quienes la prensa provea de elementos de juicio, a la vez que les proporcione la oportunidad de comentar y expresarse ellos mismos. El ejercicio de la función crítica es indispensable en todo sistema social que no quiera atascarse en el conservadurismo, la ignorancia y el abuso de poder. Corresponde a los periodistas de hoy y de mañana el volver la espalda a la tentación, siempre presente, del cinismo y de la facilidad, así como comprender y hacer comprender a los demás la nobleza de su tarea.

Es obvio que un programa de esta naturaleza exige considerables medios materiales, y, la mayoría de las veces, la ayuda del Estado. Ahora bien, la misma supervivencia de una prensa libre ayudaría al propio interés, bien entendido, del Estado.

✕ ✕ ✕

"La nueva unidad mundial tiene que encontrar todavía su propia estructura, el consenso y la armonía sobre las que apoyarse", ha escrito Zbigniew Brzezinski en La sociedad tecnocrática. Diez años más tarde, no podemos decir sino que la humanidad apenas ha dado un paso en esa dirección. La paulatina aparición de perspectivas hacia esta unidad mundial depende en gran parte de la prensa y del sentido de las responsabilidades que ésta será capaz de demostrar; perspectivas que, en primer lugar deberán ser culturales, ya que, tal como indica Dimitri Anisimov en una reciente obra sobre los Balcanes, es en el modelo cultural donde se reconoce esencialmente el grado de dependencia con respecto a un protector exterior. Si, por el contrario, la mayoría de los medios de comunicación se hunden, como las ovejas de Panurgo, en el túnel de la nivelación y de la uniformación, entonces habrá tenido razón Balzac cuando afirmó en Les Illusions perdues: "Si no existiera la prensa, no debería inventarse." Pero, por fortuna hace ya mucho tiempo que el filósofo señaló que de todo lo humano puede hacerse el mejor o el peor uso. Ahora bien, y nunca se repetirá lo bastante, lo peor no es nunca seguro.

Bibliografía sumaria

- . Daniel Bell. Vers la société industrielle, Paris, Robert Laffont, 1976
- . Zbigniew Brzezinski. La révolution technétronique, Paris, Calmann-Lévy, 1971
- . Simon Nora et Alain Minc. L'informatisation de la société Paris, La Documentation Française, 1978
- . Marshall McLuhan. Pour comprendre les média, Paris, Mame Seuil, 1968, et la Galaxie Gutenberg, Paris, Mame, 1967
- . Dimitri Analis. Balkans 1945-1960, Paris, P.U.F., 1978

FJM-Per-Sem 4

3

SEMINARIO SOBRE

"CULTURA EN PERIODISMO"

Director: *Horacio Sáenz Guerrero.*



EL ESPACIO CULTURAL EN EL PERIODISMO

Por **Rafael Conte Oroz**

Adjunto a la Dirección de EL PAIS



FUNDACION JUAN MARCH. MADRID , 26-27 junio 1978.



EL ESPACIO CULTURAL EN EL PERIODISMO

I

Rafael CONTE

~~Marx~~ Marx lo decía de Napoleón III: A veces, los mismos acontecimientos se producen dos veces en la historia. La primera vez, poseen un alcance histórico real; la segunda, no son más que la evocación caricaturesca, el avatar vivo-grotesco de una referencia legendaria. Esta cita sirve para situar en una mecánica esterilizadora tanto el discurso histórico como el fenómeno de la comunicación cultural en la sociedad contemporánea. La cultura en profundidad no vive de negaciones, sino de superaciones, de oposiciones sucesivas, de regresos y saltos hacia adelante. El problema de las dialécticas es que al final se reducen a ser binarias -maniqueas- o ternarias y así sucesivamente para desembocar en "cuaternarias". Bastaría con releer a Zola para saber que Napoleón III también construyó la Francia actual, donde su Quinta República ~~de~~ recuerda más en su funcionamiento y desarrollo que al propio Emperador corso.

Jean Baudrillard, al recordar la cita (en La société de consommation, ~~Paris, 1970, pp. 11-12~~) efectúa una penetrante parodia del consumo de cultura en nuestro tiempo. Efectivamente, la producción cultural vive de la reproducción de modelos. Una obra ya no sirve en y por sí misma, sino por su facultad de producir modelos automultiplicadores que se repiten en serie para ser consumidos. Al fin y al cabo las sucesivas modas retro no son solamente intentos de recuperación de modelos aptos para ser consumidos. Son una operación comercial, desde luego, pero también denotan, por una parte cierto agotamiento de la capacidad de invención, y por la otra el cultivo del imposible paraíso manriqueño del mejor tiempo pasado. Escepticismo, desencanto, neorromanticismo engañoso de la sociedad del ~~inmensurable~~ bienestar, acostumbrada ya a vivir en el seno de la contingencia. Felizmente, son los jóvenes quienes echan a andar hacia adelante toda esta caracteriología

más o menos retro, pues al tiempo que la consumen la utilizan con un impulso vital activo. Esta banalización de los paraísos pasados hace posibles los futuros.

Este breve análisis nos sitúa en la pregunta central que debe plantearse al tratar el doble tema de este seminario: periodismo y cultura. Si se parte de la base de un concepto tradicional de la cultura como la herencia de las obras culturales del pasado, es evidente que la industria cultural de la sociedad de consumo, con su cultivo de la repetición, atenta ^{contra} los más altos valores de nuestro legado histórico. Los medios de comunicación de masas, y por lo tanto ^{el} periodismo, supondrían la negación de la más alta cultura, del auténtico arte y de la más rigurosa literatura.

Naturalmente, esta tesis parte de una concepción "objetivada" de la cultura, elitista y lo más a menudo reduccionista. Sin pretender llegar a una definición de la palabra cultura, que se ha convertido en nuestros días en un vocablo-coartada (nunca se ha hablado tanto de cultura como ~~en nuestros días~~ hoy, pero ello no hace más que incrementar la ceremonia de la confusión) lo cierto es que en ella se pueden descubrir cuatro niveles: información, formación, ^{ap}licación y creación. Estos cuatro niveles se mueven en dos planos, uno que es previo a la acción, y otro el de la acción misma. De alguna manera puede decirse que la cultura es hoy todo, ~~del mismo modo~~ mismo modo que todo es política, o que los semiólogos intentan explicar el mundo -cultura incluida- ^{según} la semiótica.

En su Tratado de Semiótica General, Umberto Eco lo señala paladinamente, aunque con mayor cuidado. La cultura es comunicación, y desde ese punto de vista la semiótica se ceba en su más amplio sentido antropológico. Las dos hipótesis más extendidas parten de que, o bien la cultura es sólo comunicación, o bien ~~la cultura~~ no es otra cosa que un sistema de significaciones estructuradas. El mismo Eco, que al principio parece condenar estas dos posturas por idealistas, no vacila en

concluir que la cultura puede estudiarse íntegramente desde el punto de vista semiótico. Verbo y adverbio cuidadosamente colocados y que parecen excluirse entre sí. El término puede indica en castellano tanto la acción de poder como la de tal vez. El adverbio supone la concesión del tratadista italiano al imperialismo semiótico actual. Si la semiótica puede estudiar la cultura, lo hace en bien de la propia semiótica, no de la cultura propiamente dicha. Esto es, al final de su estudio, sabremos mucho más de la semiótica que del objeto estudiado, como suele suceder con las ciencias que hacen de los procesos formales sus propios contenidos.

Ortega definió la cultura como de pasada, en un inciso, en el prólogo que puso a la traducción que García Morente efectuó de La Decadencia de Occidente de Spengler. Spengler fue un apocalíptico -como lo llamaría Umberto Eco- precisamente por su concepción de la cultura excesivamente elitista, al tiempo que la declaraba como el motor del mundo. Es natural: si la cultura es el legado histórico solamente, los nuevos objetos culturales tenderán a modificar dicho legado: todo imperialismo desemboca en el Apocalipsis. Ortega fue más astuto, y se limitó a esbozar que la cultura es un cierto modo orgánico de pensar y sentir. Concepción subjetivista, que puede servir para sociólogos y antropólogos, pero que no explica la razón final de lo cultural: por qué lo es.

Si decimos que todo es cultura, como todo es política, caemos en otro imperialismo, el de los sociólogos y antropólogos precisamente. Cuando un hombre actúa, en su acto más simple, está perpetrando cultura: obra de acuerdo con una información que posee, y según su propia formación previa, su concepción del mundo. Y al obrar aplica estos dos niveles en el tercero, el de la aplicación precisamente. Pero naturalmente, cuando se dice que todo es política, estamos en realidad intentando despolitizar la sociedad, disminuyendo el poder y la eficacia de

la política en sentido estricto. De la misma manera, si llegamos a la conclusión de que todo es cultura, estaremos desculturizándolo todo, sumiendo a la sociedad en la barbarie, tanto da de rostro humano como inhumano.

A este respecto conviene recordar la crítica de Marx, y sobre todo de Lukács de la estructura de la conciencia y la creación cultural en la sociedad occidental: el conjunto de la estructura social, el carácter global de las relaciones humanas tiende a desaparecer de la conciencia de los individuos, reduciendo la actividad de síntesis. Lo cualitativo cede el paso a lo cuantitativo: es la teoría de la reificación. Pero no cabe duda de que en el período estudiado por estos autores, la producción cultural en Occidente fue enorme y floreciente, tanto en sentido cuantitativo como en el cualitativo. Y que precisamente el arte contemporáneo ha surgido de la puesta en tela de juicio por artistas, pensadores y escritores de esta reificación. El propio Lukács calificó a la novela moderna de epopeya degradada, con un héroe problemático: pero justamente esta degradación y este antihéroe en el sentido clásico no se presentan como una negación de esa reificación cultural de la sociedad, sino como una afirmación de la cultura occidental, de su creatividad.

El peligro, pues, no reside en ~~nada~~ que el sistema socioeconómico pueda atentar contra la cultura de manera frontal y directa. La sociedad ha producido cultura hasta en las épocas más miserables y las puertas de la censura jamás prevalecieron sobre el arte. Hitler en sus hogueras decretó la destrucción de los libros de Thomas Mann, del mismo modo que al final de la guerra Ernst Jünger fue objeto de boicot por nazi (lo cual estaba por ver). Mann y Jünger prevalecieron. La única censura real la ejemplificó Cervantes en la quema de libros del Quijote, a pesar de estar dirigida por un cura, un barbero y un ama de llaves: salvaron el Amadís, Tirante el Blanco, la Diana de Montemayor y la Araucana. La sabiduría

cervantina impuso la censura sobre los libros malos, esto es, de baja calidad estética y cultural. No hay otra censura que triunfe.

Si la cultura no es ~~asimilable~~ ~~incomunicable~~ a su concepto elitista y reduccionista, ni menos todavía al falso imperialismo del "todo cultura", sólo queda el difícil camino de la exigencia media, del equilibrio entre el patrimonio hereditario de obras de arte, pensamiento y tradiciones, pasadas continuamente por el tamiz de una reflexión teórica y crítica. Los problemas se centrarán entonces en los tres niveles citados de la información (desde la enseñanza a la comunicación de masas), de la formación o concepción del mundo y de la aplicación. Cuando en último término ~~surge~~ ~~aparece~~ la creación, el fenómeno de la aparición de la obra objetiva, tanto en el arte como en el pensamiento, estaremos en presencia de la cultura. La cultura es al mismo tiempo un instrumento y un fin en sí mismo, un conocimiento -conocimiento crítico- y una creación. La creación es ~~conocimiento~~ también conocimiento y objetivación de ese mismo conocer. Y la mejor manera de comunicar con la cultura es hacerla, ponerla en práctica. De ese modo desaparece la sensación de gratuidad que pudiera originarse al considerarla como un fin en sí misma. La cultura objetiva es creación objetiva, conocimiento, participación, crítica, y el simple diálogo con ella, o su simple comunicación, se convierte finalmente en cultura.

Ello no independiza la cultura del mundo, desde luego, no la aísla, no la convierte en algo exterior a la vida real, a la política o a la filosofía. La cultura obedece a reglas propias, autónomas, cada arte se rige por criterios muy estrictos ^{se-}parados. Pero la cultura no es independiente. En la búsqueda de esta autonomía -ya que no independencia- se desarrolla la investigación cultural y estética: el resto de las ciencias humanas explicitan los condicionamientos de la cultura, pero nunca la cultura propiamente dicha. No la determinan. La interre-

lación entre cultura y sociedad ha sido bien explicada por Lucien Goldmann (La création culturelle dans la société moderne): "Más que nunca, la acción cultural está condenada a permanecer estéril si se separa de la acción económica, social y política, pero también más que nunca, la acción social económica y política no podría seguir adelante fuera ~~de~~ o por encima de la lucha por la toma de conciencia y su activación, inseparable del esfuerzo de la vida cultural".

Cultura y política son inseparables, pero deben ser separadas por el bien de cada una de ellas. Son autónomas, pero no independientes, de tal manera que toda incursión de la política en el terreno cultural suele desembocar en la negación de la cultura. El poder político suele utilizar frente al mundo cultural las mismas armas de las que se vale una dictadura frente a la comunidad: la coacción y el soborno: la censura y la cultura dirigida. El dirigismo cultural y la censura son los dos datos que indican una dictadura. La politización de la cultura sólo puede ser el hecho de los sujetos activos, esto es, de los creadores. Pero desde el mismo instante que un creador decide poner su capacidad cultural al servicio de una política, deja de serlo. El artista puede estar sujeto a compromisos de todo tipo, como todo hombre, pero nunca podrá sujetar su actividad cultural ~~debajo~~ sus compromisos políticos. La importancia del "arte comprometido", que Sartre difundiera en los primeros años de la postguerra ha sido más política que artística, y su importancia cultural ha sido rápidamente superada. Del mismo modo, la noción de "intelectual orgánico", surgida de la obra de Gramsci, se revela como significativa desde el punto de vista político, no desde el cultural. O al menos, si ha tenido y tiene relevancia en el terreno de la difusión de los conocimientos, de la política educativa -esto es, en los niveles de información y formación- es perjudicial desde el punto de vista estrictamente cultural, del arte y la creación de cultura.

II

La comunicación de la cultura en la prensa escrita debe, por lo tanto, desbordar los límites mismos de la información para constituirse en creación cultural. La información debe asumir el riesgo de ser un diálogo con la cultura, con la producción de cultura. Pues además, el arte y la cultura manejan dos niveles de conocimiento, el científico -el propiamente informativo en este caso- y el poético, esto es, el que da lugar al conocimiento estético. Informar, en la prensa escrita, es al mismo tiempo establecer un doble diálogo, uno con el mundo de la cultura y otro con el lector. De este modo, este diálogo se convierte en creación de cultura.

En un principio, aunque no todo sea cultura -pues como hemos visto, ése es el ~~comienzo~~ ^{comienzo} de toda desculturización- los primeros niveles de lo cultural deben informar todo el medio informativo, deben sustentar su capacidad de profundidad, de exigencia y de respeto: todo el periódico debe ser un producto cultural. De ahí la necesidad, en todo organigrama moderno de un medio informativo, de que un informador cultural ocupe un lugar en el "staff" directivo. La información es el primer nivel de lo cultural.

En la prensa anglosajona, existe una división de los ~~manejos~~ ^{espacios} informativos en dos grandes bloques: información ~~general~~ ^{general} e información especializada. La información política, o de interés general, engloba en distintos niveles o áreas -internacional, nacional y local- toda ~~aquella~~ ^{aquella} información que posea un interés y una comunicabilidad de tipo general. Al lado de la información ~~política~~ ^{estrictamente} se encuentra por lo tanto la sociológica, los problemas educativos, los religiosos, etc. El otro bloque, de menor importancia por lo general, ~~manejos~~ ^{manejos} es el de la información especializada, y suele venir dividido en secciones menores: fundamentalmente, cultura, economía y deportes. La información cultural se ciñe por lo tanto casi ex-

clusivamente a la creación artística, información y crítica de las artes -literatura, artes plásticas, música, teatro y cine- teniendo en cuenta también la flexibilidad que impone la actual fluctuación entre los géneros, su interpenetración y la constante aparición de productos de ruptura que ponen en tela de juicio la tradicional sistemática de clasificación y "etiquetación" de las artes. Naturalmente, esta división en bloques informativos circunscribe la actividad del profesional del periodismo cultural; hace su labor mucho más de especialista, y permite -ya que hay mercado de oferta y demanda- la actuación del periodista cultural que se acoge a ~~la~~ la situación de colaborador. Estas secciones cuentan con un escaso -relativamente- número de redactores y un ^o muy amplio de colaboradores, muchos de ellos con carácter permanente.

Naturalmente, este esquema funcional viene determinado por la existencia de un público de alto nivel cultural, gran lector de prensa, que permite que los problemas ideológicos, sociológicos o culturales del primer nivel sean considerados como de interés general. Y al mismo tiempo, hace posible y resiste perfectamente que la información especializada sea más técnica y utilice un lenguaje mucho más riguroso y menos común para la información cultural.

El sistema latino tiende a englobar los temas culturales estrictos dentro de una rúbrica más amplia, que trata de los problemas sociales de manera general. Se reduce el carácter de interés general a lo específicamente político, y la prensa escrita suele estructurarse en una serie indefinida de bloques: información política internacional, política nacional, vida local -donde muchas veces van también materias culturales- sociedad "y cultura", laboral y economía y deportes, por lo general. En realidad, lo que suele desaparecer es el concepto de información especializada, ya que todas estas secciones suelen ser consideradas como de interés general. Por lo que respecta

a la información cultural se produce una doble consecuencia: puede culturizarse lo social, pero se sociologiza de manera irremediable lo cultural. El público tiene un menor nivel de cultura y de lectura de prensa y no exige por lo tanto una gran especialización al ^minformador cultural.

Sin embargo, dentro de este tipo de secciones se suele producir una división lógica: los redactores fijos ~~manejan~~ se dedican por lo general, a los grandes problemas sociológicos: los cambios sociales, las transformaciones en las costumbres, temas de tanta actualidad, como la sexualidad, el divorcio, la interrupción del embarazo, los anticonceptivos, los problemas de la juventud, las drogas, la educación, la política educativa y la enseñanza, los problemas de las ciencias, ^{la ecología} de la medicina, los derivados del mundo de la educación y de la prensa, en ocasiones los religiosos cuando existe libertad y concurrencia entre diversas ^{confesiones} ~~doctrinas~~, y hasta la delincuencia, los problemas jurídicos y ~~manejan~~ los grandes sucesos significativos. Entran dentro de estas secciones que se convierten de esta manera en un gran cajón de sastre donde cabe casi todo, desde la concesión del Premio Nóbel a un concurso internacional de belleza, femenina, por el momento.

Todo esto es cultura, desde luego; pero es cultura en sus primeros niveles, donde además la separación de la política es cada vez más tenue. En una sociedad como la española, este es el gran campo además donde se van a plantear los problemas más graves, importantes y significativos de la comunidad. La sociedad española ha estado invernada y artificialmente resaca por ocho lustros de dictadura. Tan importante como la recuperación de sus libertades políticas formales va a ser el ejercicio de sus recientemente descubiertas libertades sociales y personales, y este es probablemente el gran camino, el filón excepcional que se abre a los periodistas españoles para los próximos años. Informar y dar testimonio, analizar y ~~pos~~sibilitar el debate público de las grandes transformaciones

sociales que se están produciendo y se van a producir en nuestro país es al mismo tiempo el gran reto y la gran llamada para el periodista español de nuestros días. Cambios sociales que ~~debemos~~ a la vez tienen un significado moral, ideológico, y que van a ser impulsados y atestiguados por nuestros productos culturales.

Frente a este interés general evidente, el tratamiento de los productos artísticos y culturales, por lo tanto, ha dejado mucho que desear. Faltan especialistas, un tratamiento específico, una crítica y un análisis de altura en esta organización ~~concreta~~ ^{concreta}. En los países latinos de gran tradición informativa, desde luego, el panorama no es tan grave. Pero de alguna manera también los espacios concedidos al arte y las letras son menores y no configuran el cuerpo general del medio informativo. En el caso español, donde todavía la censura artística, de cine y teatro ha estado vigente hasta hace unos meses, el camino a recorrer es enorme. Pero no cabe duda de que se necesita una formación específica de periodistas culturales, y que los medios informativos abran sus páginas a los especialistas, a los artistas y escritores, a los críticos universitarios también, a los profesores. Bien es verdad que si a los informadores les falta formación cultural, los especialistas suelen carecer por lo general de la necesaria flexibilidad y ductilidad que exige el manejo de la técnica informativa. Es muy duro para un profesor, para un investigador o un científico, que ha tardado largos años en elaborar su libro o un análisis que considera importante, pedirle que sea capaz de hablar de ello en dos folios mecanografiados de treinta líneas ~~de~~ ^a sesenta espacios. Y por lo general también, el tratamiento que reciben los textos "excesivos" en la redacción de un periódico, derivado de la premura primordial del tiempo y de la falta de especialización, suele ser demasiado expeditivo. Las relaciones que se derivan en nuestro país, primero del tradicional desprecio ha-

cia la cultura, de la falta de conocimiento de periodistas e intelectuales y artistas de los medios respectivos de los otros, después, entre la prensa y los otros sectores de la cultura y el pensamiento suelen ser bastante difíciles.

Y sin embargo, dentro de este gran magma social e informativo es preciso introducir un orden. Un orden personal en primer lugar. Los periodistas necesitamos una formación más rigurosa y exigente, que no nos ha sido proporcionada, y por lo tanto del contacto estrecho, permanente y "colaboracionista" ~~amh~~ con los profesionales del mundo de la cultura, profesores, intelectuales, artistas y escritores. Y estos profesionales deben adaptarse para saber utilizar las técnicas implacables de los medios de comunicación. La cultura española necesita de los medios de comunicación, y por lo tanto de los periodistas, y la prensa española y sus profesionales necesitan de la cultura. El manejo tan apresurado como irresponsable de los términos "crítica periodística" -para indicar falta de rigor- y "crítica académica", para señalar su falta de interés y de anclaje en lo real, deberían ser desterrado de uno y otro sector.

Pero el orden necesario, si se elige este tipo de organización del medio informativo, es de fondo. Es preciso estructurar y organizar claramente una sección cultural y sociológica de estas características, y dotarla de unos medios adecuados a su función. Es una sección que debe contar con medios de información propios, llegando hasta el manejo de revistas y publicaciones especializadas nacionales y extranjeras, con una amplia dotación de profesionales de la información, desde el reportero hasta el especialista, y una ^{suficiente} ~~amplia~~ nómina de colaboradores permanentes. Debe desaparecer la figura del "crítico de libros", (No se es especialista en libros, sino en la materia que trata.) pues se trata de una labor imposible. Al lado del crítico musical debe haber reporteros y especialistas en los fenómenos musicales contemporáneos, que muchas veces desbordan los cauces artísticos para convertirse en actividades sociológicas y

hasta ideológicas. Para dar un ejemplo, aunque sólo sea uno, "Le Monde" cuenta con 34 colaboradores habituales de su suplemento de libros, que solo se dedica a la actividad editorial, y aparece una vez a la semana.

El espacio físico propiamente de este sector informativo debe ser específicamente cuidado. El tratamiento de la información diaria debe incorporarse al cuerpo general del periódico. La tarea viene dividida en dos amplios bloques: la información, y la crítica y el análisis -la reflexión- sobre los productos culturales. La información, ^{sobre todo} ~~desde luego~~ la de tipo sociológico -pero también la cultural de todos los días- debe estar recogida y tratada por el cuerpo de la redacción de la sección, mientras la reflexión, la crítica y el análisis puede -y hasta es conveniente- que cuente con la colaboración de especialistas profesionales de otras disciplinas. Pero siempre es preciso un trabajo en equipo y a este respecto puede señalarse el buen resultado que suele dar la implantación de consejos o comités culturales, que ~~reunan~~ ^{muy frecuentemente} periódicamente a periodistas y críticos en torno a una misma mesa. Dirigir una sección de este tipo es uno de los trabajos más complejos y fascinantes de la profesión periodística. Y esta labor de dirección debe ejercerse en varias ^{sentidos} ~~direcciones~~: en la propia ordenación de la sección, en cuanto a su funcionamiento interno y en lo que respecta a la edición del material. La aglomeración y abundancia de la información exigen un orden de presentación riguroso y claro. Pues además de la información que se produce, el medio informativo provoca la suya propia, la fabrica y la debe presentar de la manera más diferenciada posible. Es preciso al mismo tiempo una dirección de prospectiva, de detección de los fenómenos latentes que están a punto de surgir en la colectividad. Y una difícil tarea de selección y valoración muy compleja, pues no son suficientes los criterios periodísticos solamente: los culturales son absolutamente necesarios. Respeto a los textos, cuidado de la confección y

un criterio que aúne la formación clásica con la capacidad de percibir la aparición de fenómenos nuevos y significativos, son cualidades raras para poder ser detectadas ^(todas juntas) en una sola persona: de ahí la importancia de los equipos. Naturalmente no es preciso insistir en la absoluta necesidad, no ya de no aceptar censura alguna, sino la de conservar en todo momento la independencia y de ejercer hasta el máximo la libertad de expresión. Pues la cultura es siempre crítica, porque no hay otro conocimiento que el conocimiento crítico. Y la crítica es algo que perturba, que molesta e inquieta. Sin libertad y sin independencia no hay cultura completa, y una sección de este tipo debe ir siempre por delante en la apertura de fronteras expresivas.

Algunos medios informativos han elegido el sistema de los suplementos especiales para ordenar su información cultural. Pero hay que advertir que si se trata de una ~~estructura~~ ^{fórmula} con muchas ventajas -tratamiento más en profundidad, posibilidad de ser más exhaustivo en las informaciones, de una confección diferente, de un mayor respecto a los textos, de un lenguaje más especializado- también tiene sus inconvenientes. En primer lugar, se trata de una fórmula solo apta para la información cultural estricta, no para la cultural-sociológica. En segundo lugar, ~~que~~ separa esta actividad del cuerpo del periódico, y ello siempre es un mal, pues un periódico tiene que ser un cuerpo unitario siempre. Es por lo tanto conveniente que estos suplementos sean elaborados por redactores habituales del periódico, en colaboración con especialistas y con los críticos permanentes. Las separaciones que se han dado, cuando estos suplementos adquieren viabilidad aparente, han resultado siempre un fracaso, como sucedió con Le Figaro Littéraire, que tras haber sido una revista autónoma se ha convertido en unas pocas páginas ~~minim~~ de crítica los sábados. Por el contrario, si estos temas tratados de este modo dan resultado, cabe la posibilidad

de que, uno sea suficiente un sólo suplemento cultural. "Le Monde" por ejemplo, lanza dos todas las semanas, uno dedicado exclusivamente a libros y otro a artes plásticas y espectáculos.

De todas formas, el sistema de los suplementos permite dar más información y un espacio específico para la crítica, la reflexión y el análisis. Y ya se sabe que el espacio es el principal problema de un periódico. En el tratamiento de la cultura como información especializada, el espacio es menor pero más autónomo, y nunca desciende a niveles excesivamente deficitarios, aun contando con que todo periódico es deficitario en su espacio. *La los periódicos siempre nos faltan páginas.* Si se opta por la solución de la "supersección" de índole sociológica, el tratamiento específico de la cultura propiamente dicha tropieza con mayores dificultades de espacio. Como la actualidad de todo producto cultural es más permanente, sigue vigente durante más tiempo que el de la información normal, cuando surge un acontecimiento artístico, se produce un estreno o se publica un libro, muchas veces las críticas o informaciones son utilizadas como recurso en la organización de la sección: a veces son un simple "relleno". Y esa es precisamente la contrainformación anticultural.

III

Los medios de comunicación conectan al hombre de nuestro siglo con lo que parece ser su exterior, y le permiten al mismo tiempo interiorizarlo. Jamás se ha hablado tanto de la familia, cuando está en crisis; sacralizamos a la infancia, cuando los niños están dejando de serlo. La juventud desaparece porque ~~ella~~ abandona su inmadurez mucho más pronto de lo previsto: antes eran algo improductivo y que no participaba de la vida social: se les podía mantener en un ghetto. Ahora son consumidores, pero el consumo como única forma de participación incita a la puesta en tela de juicio de todos los valores que los propios jóvenes sienten como impuestos. Los viejos están fuera del circuito. Todos nos apenamos por ellos a través de

la pequeña pantalla. La muerte -individual, colectiva, en las guerras lejanas que suceden en el interior de los hogares y en los accidentes de la carretera- produce simplemente no el conocimiento de la muerte, sino lo que Baudrillard denomina "la hipocresía patética del suceso". A través de la televisión, el ciclo universal de la cultura se convierte en la necesidad del "reciclaje", de estar à la page, y éso viene a hacer las veces de la formación profesional. La conclusión de Baudrillard en el libro citado es desoladora: "La comunicación de masas excluye la cultura y el saber. Ya no se trata de que entren en juego verdaderos procesos simbólicos o didácticos, pues ello sería comprometer la participación colectiva, que es el sentido de esta ceremonia, participación que no puede llevarse a cabo más que por una liturgia, un código formal de signos cuidadosamente vaciados de todo mantenimiento de sentido". Toda liturgia es sospechosa, pues los ritos, como dice el Libro del Tao "son el principio del desorden", pues aparecen como valor en sí mismos cuando ya han desaparecido la rectitud, la bondad, la virtud, el Tao. Hay que desconfiar de los ritos.

Esta glorificación de la liturgia debería satisfacer a los semiólogos, pues sacraliza los signos de la comunicación. Sin embargo -aunque posteriormente se muestre más optimista- Umberto Eco escribía en 1965 sobre la televisión (Apocalípticos e integrados): "El lenguaje de la imagen ha sido siempre el instrumento de sociedades paternalistas que negaban a sus dirigidos el privilegio de un cuerpo a cuerpo lúcido con el significado comunicado, libre de la presencia de un "icono" concreto, cómodo y persuasivo. Y tras toda dirección del lenguaje por imágenes ha existido siempre una élite de estrategias de la cultura educados en el símbolo escrito y la noción abstracta. La civilización democrática se salvará únicamente si hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crí-

tica, no una invitación a la hipnosis ". La televisión puede determinar los gustos del público sin necesidad de adecuarse a ellos. Y sin embargo vemos que son precisamente las televisiones, entre todos los medios informativos, las que más hacen descender el nivel cultural de sus mensajes. ¿Será, como decía Eco -ya no lo dice, la semiótica le impide hoy tratar de contenidos- porque "en la comunicación por la imagen hay algo radicalmente limitativo, insuperablemente reaccionario"?.

Concluyamos, mejor que "no es la televisión en sí, sino un empleo especial de ella, la que puede convertirla en un elemento culturalmente negativo". Pero el peligro existe para todos los medios de comunicación, que hacen compartir frecuentemente no la cultura ni el saber, sino una amalgama de signos y referencias, de reminiscencias escolares y señales intelectuales, que, parodiando a un mínimo común denominador Baudrillard bautiza la "mínima común cultura". Están excluidos el autodidacta y el hombre cultivado, en esta implacable nivelación donde se alinean al lado la guerra en Oriente Medio, el anuncio de un sujetador, ~~un anuncio~~ otro de un detergente, un debate parlamentario convenientemente fragmentado, avisos sobre los males del tabaco, Málaga Virgen, una película de filmoteca, el anuncio de la virilidad del tabaco y un partido de fútbol. Junto al contenido del mensaje hay otro subliminal, una especie de metamensaje que es el medio mismo modificando las estructuras de las relaciones humanas.

En este sentido, valga lo uno por lo otro, el acceso de las masas al consumo ha elevado su nivel cultural pero lo ha falsificado también. El triunfo de la democracia en el siglo pasado, la extensión de la educación al conjunto de la comunidad y la expansión de los medios de comunicación han colocado a la colectividad a un nivel cultural indudablemente superior. Pero han falseado la cultura superior. Se ha fomentado la pa-

sividad, la participación hipnótica y consumista, nunca crítica. De ahí la advertencia de Lucien Goldmann en la obra citada: "La transmisión de un conjunto de conocimientos no depende solamente de la ~~masa~~ cantidad, calidad y naturaleza de las informaciones emitidas, sino también, y en primer lugar, de lo que en lenguaje técnico podría llamarse la estructura del receptor, que en este caso preciso está constituido por la estructura mental y psíquica de los individuos que van a la escuela, escuchan la radio, leen los periódicos, miran la televisión, van al cine y leen los libros de bolsillo. Todas estas formas de actividad cognitiva están también ligadas, de una u otra manera, a la praxis individual y social".

Existe por lo tanto en la sociedad moderna un peligro de desculturización por la pasividad, uniformización y desorganización del receptor. Es cierto que en la antigüedad estos receptores de cultura eran una pequeña minoría, y hoy comienzan a ser las masas. Y precisamente en la prensa escrita, y en las secciones culturales de esta prensa, existe todavía la posibilidad de luchar contra la pasividad, de introducir el elemento crítico para la participación de la cultura, para convertir esa cultura amenazada de falsificación en algo vivo y eficaz. De la misma manera que -como decía al principio- los jóvenes vivifican las caricaturas de lo retro, en la prensa escrita reside la posibilidad de criticar en profundidad la fabricación en serie de modelos culturales que pierden de esta manera su carácter original, pasan de ser historia a convertirse en caricaturas para consumir. Pero hasta el kitsch tiene valores: al menos defiende al objeto único. Y hasta los gadgets encierran el interés de excitar el sentimiento de lo lúdico. La denominada contracultura -que para mí es cultura lisa y llanamente- ha dado obras de arte y productos culturales de primera categoría. Los poemas de Allen Ginsberg o los imposibles relatos de William Burroughs cuentan entre las obras más importantes, artísticas y testimoniales, de nues-

tro siglo. La tarea del informador cultural en la prensa escrita no será, pues, la de condenar ni absolver, sino ~~la~~ la de informar de manera crítica, la de bucear, descubrir y exponer las relaciones entre la auténtica y la falsa cultura, atender a los contextos sociales y preservar los valores estéticos y culturales. La prensa escrita es el mejor reducto que todavía permanece, el que se ha salvado a medias de entre los demás medios de comunicación.

Y existe un problema también de lenguaje. ¿Nos sirven las palabras?. En Language and silence, George Steiner plantea el problema de fondo, despreciado por otra parte por los lingüistas: "¿Cuales son las relaciones del lenguaje con esas monstruosas mentiras asesinas que los regímenes totalitarios le han hecho difundir en su propio provecho? ¿O con esa carga de vulgaridad, imprecisión y apetitos que le impone la sociedad democrática de consumo de masas? ¿Vamos a pasar de la era histórica de primacía del verbo -del período clásico de la creación literaria- a una fase de degradación del lenguaje, de formas postlingüísticas, y tal vez de un silencio, al menos, parcial?". El mismo Steiner es quien señala que el crítico, cuando ~~en~~ vuelve la vista atrás, sorprende la sombra de un eunuco. "Vive por procuración. No dice, dice lo que otros dicen". Y al mismo tiempo, la cultura humanista está puesta en tela de juicio. En el corazón mismo de la vieja Europa florece un abismo de tortura y destrucción. Doscientos años después de que Voltaire proclamara el fin de la tortura, la tortura es un método político como otro cualquiera, florece por doquier. La imagen de Hermann Goering "coleccionando" obras de arte, de los torturadores de Auschwitz leyendo a Shakespeare o a Goethe, de los inventores del "gulag" promocionando el consumo de Tchajkowskí por el pueblo es una constante acusación contra la cultura.

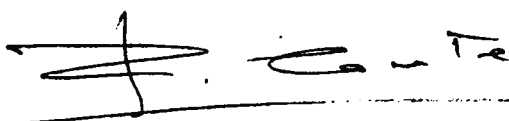
Estos son los dos caminos: la lucha contra la falsificación

de la cultura en la sociedad de consumo desenfrenado, y el rastreo y ^{denuncia} ~~descubrimiento~~ de la mentira cultural, cuando es utilizada a su antojo para perpetrar el engaño desde el poder. Ni la falsa cultura ni la cultura coartada. El Verbo, si es cierto que fué en el principio, ya no está solo y a veces parece como si su fin estuviera cercano. Frente a ello, hay que proclamar que la muerte del verbo sería la de nuestra civilización tal cual es. Que la palabra sigue ejerciendo un control, a veces a pesar suyo y de quienes la utilizan, que esta especie de postcultura que vivimos sigue siendo a pesar de todo una cultura que atrae, seduce, hace andar y permite al hombre conocerse mejor. La crítica, hoy, permite saber lo que hay que releer, y de alguna manera es preciso señalar que ^{solo} ~~no~~ se lee ~~lo que se relee~~ lo que se relee. La crítica establece lazos, desbroza la producción cultural de nuestro instante, dialoga y se debate con ella, ~~se~~ equivoca, como reza su vocación, y acierta siempre al final, pues permite que alguien, en el tiempo, alguna vez, pueda acertar en medio de la jungla de nuestras equivocaciones. Vemos que los centros tradicionales ya no existen, que Roma ya no está en Roma, ~~y~~ que florecen centros múltiples por doquier, y que es preciso sentir su atracción, acercarse a ellos y establecer ~~del~~ diálogo y el debate.

Todos los días del año entran en las librerías españolas sesenta nuevos títulos de novedades. En uno ^(cualquiera) ~~(de esos libros)~~, la palabra Venus ^{viche} ~~viche~~ acompañada de una nota a pie de página, según cita también Steiner (El castillo de Barba Azul): "Diosa ~~mitológica~~ pagana del amor". ¿Pierde ~~su~~ atractivo el Endymion de Keats con esta nota alucinante? ¿No lo perdería más en la radio o en la televisión, donde no puede haber notas a pie de página? Los medios de comunicación, al menos, son algo más vivo y menos anquilosado que los sistemas educativos, anclados bien en los métodos tradicionales, bien en la supresión de disciplinas para inventar otras perpetradas de la misma manera.

Como ya no se estudia griego, Venus será pronto una desconocida para los escolares, de no ser, por los medios de comunicación, donde, en la prensa escrita, podrá haber una nota explicativa. Suprimir el griego y el latín no es revolucionar la enseñanza, sino empobrecerla, sobre todo cuando no hay nuevos sistemas educativos, ni se sabe bien con qué hay que sustituir a las disciplinas desaparecidas. La situación de la enseñanza en España, en todos sus niveles, desde la primaria a la Universidad, es la ^{misma} ~~de~~ tradicional ^{pero más} ~~enteca~~ y empobrecida. Todo niño español que nace debe tener un puesto escolar, gratuito, libre y obligatorio hasta su madurez. Esa es nuestra primera revolución cultural. Pero hablar de este problema parece ~~auto~~ ^{hacer} ~~historia~~ prehistoria, arqueología a finales del siglo XX. No se puede hablar de cultura sin empezar por el principio, aunque aquí este principio haya llegado al final. Pues si, según se dice, vivimos en la postcultura, España vive en este aspecto en una lamentable precultura. El desfase con los medios de comunicación, los desequilibrios que se producen son un germen de anticultura. La tarea del informador cultural de prensa es más vital, más espontánea, más libre, o al menos puede serla. La preservación crítica de los datos de la cultura, el descubrimiento de los nuevos que se producen todos los días, la atención a las modificaciones sociales vertiginosas, a los avances de las ciencias, a la reforma revolucionaria de la educación, y la defensa y ascesis purificadora del verbo maltrecho, configuran una misión enormemente compleja, apasionante, e implacable.

Madrid, junio, 1978

 Te

SEMINARIO SOBRE

"CULTURA EN PERIODISMO"

Director: *Horacio Sáenz Guerrero.*



CULTURA EN PERIODISMO ESCRITO Y SU RELACION CON LOS DEMAS MEDIOS

Por **Manuel Martín Serrano**

*Director del Departamento de Teoría de la Comunicación,
Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense*



FUNDACION JUAN MARCH. MADRID

26-27 junio 1978.



Por Manuel MARTIN SERRANO

La prensa diaria suele acoger en sus páginas secciones dedicadas al género cultural. Esta especialización sugiere que existen ciertos contenidos informativos a los que se les reconoce el carácter de objetos culturales, y que tales contenidos pueden distinguirse de otros, ajenos al ámbito cultural. La especialización característica de las secciones culturales puede establecerse realizando un análisis de contenido. Generalizando los resultados de este examen, se comprueba que el género cultural se distingue de las restantes secciones fijas de la prensa, a tres niveles del proceso comunicativo. Son los siguientes:

- 1º- Diferencias en los referentes de los que se ocupan las secciones culturales.
- 2º- Diferencias en los receptores a quien^{es} está destinada la información cultural.
- 3º- Diferencias en los lenguajes y los códigos del discurso en el que se expresan los mensajes culturales.

Mi exposición tratará sucesivamente cada uno de estos tres niveles.

- 1º- Los referentes específicos de los que se ocupan las secciones culturales.

El catálogo de los acontecimientos que se asoman a las secciones culturales incluye principalmente conciertos, exposiciones, recitales, conferencias, estrenos, novedades literarias o científicas, conmemoraciones. En cambio, los modelos de automóviles, los campeonatos de fútbol, la vida privada de los personajes populares, aparecen habitualmente bajo la rúbrica de otras secciones. Un cuadro, se considera un objeto cultural, consideración que no merece una lavadora; los avatares amorosos de Chopin se consideran pertinentes para comprender las "Sonatas", en tanto que los divorcios de las actrices, no se cree que enriquezcan la teoría del cine; la sesión única de un concierto de ópera recibe la atención que no se concede en las secciones culturales a la canción del verano.

Esta selección de referentes que se lleva a cabo en las secciones culturales, se apoya en una escala de valores generalmente aceptada en nuestra sociedad desde el Renacimiento. Se considera meritoria la capacidad desarrollada por el "cultivo", ^{de las aptitudes} como por ejemplo una buena voz de soprano, y en cambio no se concede ningún mérito personal a "miss universo", por más que se le reconozcan sus atractivos ^{na} culturales. Se considera valiosa la obra única o escasa, como las ilustraciones ^{originales} para el Quijote de Dalí, ^{La reproducción de estos dibujos alcanza un precio elevado,} en tanto que la edición no supere un número limitado de ejemplares autenticados por la firma manuscrita del pintor, y luego se destruyan las planchas; en cambio esas mismas reproducciones, ampliadas hasta los cien mil ejemplares alcanzarían el valor de cualquier libro. Se concede el carácter de acto científico a la

conferencia teórica de un filósofo existencialista sobre el ser y la nada, en tanto que las técnicas respiratorias y gimnásticas de un guru para conseguir la unión trascendental con el ser se consideran enseñanzas esotéricas, situadas por encima o por debajo de la ciencia.

En términos generales la originalidad representa el criterio discriminativo que sirve para conferir a ciertas - obras del hombre el carácter de signos culturales. (1) Este criterio expresa la visión humanista del mundo, acorde con una sociedad que creía en el esfuerzo personal y lo estimulaba, que - educaba a los hombres para competir consigo mismos, en busca del máximo desarrollo de sus capacidades y con los demás, en busca de la permanente innovación científica, tecnológica y estética. El humanismo representa el modelo cultural de la sociedad burguesa en su etapa revolucionaria. Los valores culturales que ha favorecido esta clase durante varios siglos, aparecen de manera - diáfana en la perspectiva histórica de la que ahora disponemos. Señalamos los siguientes rasgos:

a) Toda obra cultural adquiere su sentido en el marco de una visión jerarquizada de la sociedad, del hombre y de sus productos.

b) La obra cultural posee una jerarquía tanto más elevada cuanto más abstractos y universales sean los valores éticos, estéticos o intelectuales a los que remite.

c) El sentido de la obra se refiere a una escala de valores en la cual la racionalidad ocupa una posición dominante.

d) La obra cultural representa un valor de cambio, tanto más alto cuanto más rara o exclusiva, pero también posee un valor de uso, tanto más apreciado cuanto menos esté comprometida con un fin práctico o circunstancial. De este modo, los valores contemplativos están a un nivel más alto que los utilitarios: la teoría se considera superior a la destreza: el arte posee más valor que la artesanía: etc.

e) La cultura es un bien susceptible de apropiación privada. Tanto si se trata de la posesión material del objeto cultu--ral, por ejemplo, un cuadro, como si se trata de la posesión in--telectual de un saber, ambos requieren medios económicos. Sin em

Los principales valores para distinguir los contenidos culturales siguen siendo el esfuerzo creativo personal en el caso de las obras individuales o bien la distancia respecto a nuestros cánones en el caso de las obras de otras culturas.

bargo, una personalidad cultivada es un valor que no puede ser meramente comprada en el mercado de bienes, requiere además, esfuerzo personal y aptitudes.

f) La producción cultural cuenta con unos contextos físicos y sociales determinados, tales como las salas de exposiciones y conferencias, los teatros y auditorios donde frecuentemente coincide la función de canal de difusión con la función de canal comercial.

Jerarquía, abstracción, universalidad, racionalidad, rareza, individualidad, esfuerzo: estos son los valores característicos de la cultura humanística burguesa los cuales, en términos generales, todavía sirven de criterio para distinguir los contenidos culturales en los ambientes cultos, y desde luego, en las secciones especializadas de la prensa. Esta no es la ocasión de discutir la grandeza y servidumbre de esta visión de la cultura, se trata solamente de objetivar lo que tiene de específico.

La actividad cultural en la concepción burguesa del mundo aparece como una forma de producción especializada, en su mayor parte surgida del trabajo profesional de unos creadores a quienes se les reconoce el carácter de especialistas de la cultura, a título de pintores, escritores, científicos o intelectuales.

El ciclo de la especialización se cierra con la crítica de arte o la reseña científica, escrita por un especialista, en una sección especializada, para aquellos lectores especialmente interesados en ese género de actividades cultas.

División del trabajo entre productores y no productores de cultural división del entorno social entre lugares de cultura y ámbitos no culturales; división de las audiencias entre públicos cultivados y no cultivados; de todas estas disociaciones, propias de la organización social burguesa, procede, con inevitable lógica, el contenido específico que distingue a las secciones culturales de la prensa de las contenidas de las restantes secciones.

Es posible tener una gran estima por este modelo de cultura humanística, y no obstante darse cuenta de que, en términos sociológicos, hace mucho tiempo que ha dejado de estar vigente. Porque una cosa es juzgar ^{críticamente} sobre los objetos a los que se confiere valor cultural, según ^{la} ~~nuestra personal~~ escala de valores, ^{propia de los hombres cultos,} y otra muy distinta constatar cuáles son los objetos que entran a formar parte de la cultura real de una sociedad. ~~Para la mayor parte del público al que se dirigen los medios de comunicación,~~ Los modelos estéticos que conforman ^{el gusto} ~~su~~ ^{de los públicos} no están en las galerías de cuadros, sino en los grandes almacenes; en ellos se les ofrece, sin criterio jerárquico alguno, el disco que contiene la grabación de una inmortal sinfonía, al lado de la más perecedera de las canciones de temporada; las obras completas de un clásico, junto a la lectura del corazón, en un contexto de vestidos, bisutería, electrodomésticos; objetos todos equiparados en su mero valor intercambiable de bienes de consumo. Cualquier ^{cliente} ~~ciudadano~~ tiene la posibilidad de poseer, a un costo razonable, un ejemplar de la reproducción en serie de cualquier obra musical, pictórica, literaria, escultórica, cuyo modelo original y único seguramente nunca ha tenido frente a sus sentidos. Ni siquiera se espera que el objeto de cultura sea adquirido para cumplir su función específica; los libros no se venden con la promesa de que serán leídos, ni los discos con el compromiso de ^{que serán} ~~ser~~ reproducidos; el comprador es muy dueño de destinar el objeto cultural a un uso meramente ostentatorio o decorativo, porque nadie exige a su poseedor veneración alguna hacia la réplica cultural transformada en un mero bibelot.

La mayor parte del público al que se dirigen los medios de comunicación de masas, encuentra su sentimiento de identidad en los modelos concretos de jóvenes, de amas de casa, de padre de familia, que se les proponen en la escuela, el hogar o la televisión; estos modelos particulares, ^{destinados} para personas concretas en situaciones sociales perfectamente definidas, enseñan cómo comportarse, pero dicen muy poco sobre el sentido que tienen esos comportamientos desde el punto de vista de la existencia humana, ^{Tales modelos culturales} valorados con los criterios universalistas de

* la cultura humanística, no ayudan a la autonomía del individuo, y serían menos valiosos que los interrogantes existenciales a los que pretenden ^{ofrecer} una respuesta. ^{Los valores eróticos han quedado disociados en la comunicación de valores eróticos y racionales} Cuando la angustia existencial reclama ~~la evasión de las prácticas de la vida cotidiana~~, los modelos eróticos se buscan y se encuentran en ^{los} el ^{un} arquetipo sexual, que proponen la publicidad y el cine, y no en ^{un} el libro de poemas, y será en aquellas escuelas de cultura donde la mayor parte del público aprenda toda la ciencia del sexo que va a manejar en su vida y no en la conferencia del psicoanalista.

Los valores que caracterizan a la cultural real a la que tienen acceso la mayor parte de nuestros contemporáneos, son ajerárquicos, -- concretos, particularistas, irracionales, ^{y no reclaman del receptor esfuerzo, sino dinero.} escasamente individualizados. Corresponden a una concepción de la cultura opuesta, punto a punto, a la cultura humanística. A. Moles denomina este cuadro cultural con el nombre de "cultura mosaico". Este autor destaca el hecho de que el gusto y el saber de la mayoría de nuestros contemporáneos está construido como un mosaico de piezas yuxtapuestas sin ningún esquema jerárquico. ^{La principal escuela de enculturación se encuentra en los medios de comunicación masiva.} En la formación del hombre ^{asi enculturizado} culto al uso conviven el saber sobre vinos, con la competencia en juegos de salón, junto a la especialización en sellos de correos o en marcas de automóviles; todo ello al mismo nivel de valoración que el conocimiento que posea sobre el cine de Antonioni, o la habilidad de que haga gala para expresar los afectos en el lenguaje freudiano, ^{El modelo mosaico expresa} de moda. Una cultura no especializada, extensiva y superficial, en la que el individuo no se compromete, porque puede sin ningún conflicto sustituir sus valoraciones de hoy por otras opuestas, según la dirección cambiante que impongan los gustos del grupo a que pertenece, ^(La cultura mosaico no le sirve a su poseedor ni para) y en la que no trata de realizarse ni ^{para} reconocerse a sí mismo, porque es consciente de que ^{este} su saber no contiene ^{un} valor, ^{personal, sino institucional: el saber mosaico} sino que se limita a ser la ostentación del único valor por el que ^{la persona} obtiene un reconocimiento social: la expresión de su capacidad adquisitiva.

Cualquiera ~~que sea~~ las críticas que ^{se} ~~deben~~ hacense al ^{concepto} ~~modelo~~ humanista de la cultura, ^{señalan que propone un modelo cultural elitista y frecuentemente desvinculado de la realidad. No obstante)} ~~que todavía rige en las secciones culturales de la prensa,~~ ^{es evidente que poco se ganaría con ~~la~~ ^{la mera} sustitución (por ^{del modelo humanista})} el modelo mosaico de cultura que hemos descrito. En las actuales circunstancias, y frente a la degradación de los valores estéticos, intelectuales y éticos a la condición de meros valores de cambio, resulta necesario ^{preservar la función} ~~preservar los valores contemplativos~~ y desinteresados del saber y del arte, valores que Benjamín denominaba el "aura" de la cultura, ~~por más que se trate de un privilegio elitista y frecuentemente desvinculado de la realidad.~~ En este sentido, el modelo humanista de la cultura que ^{subsiste} ~~se practica~~ en las secciones culturales de la prensa cumple una función social importante, por más que represente una pequeña isla en el mar de la comunicación ^{mosaica} ~~alienada.~~ ~~En cualquier caso,~~ este análisis del ~~desapunte~~ existente a nivel de los modelos culturales ^{entre periodismo cultural} ~~este análisis nos sitúa frente a~~ una de las contradicciones que afectan a los restantes contenidos de la comunicación, ^{nos aclara el origen de} ~~tan al ejercicio del periodismo cultural en la prensa:~~ la prensa sigue siendo un gran medio de enculturización, pero esa influencia cultural la ejerce a escala mucho mayor, a través de las secciones no culturales: se lleva a cabo en los espacios que orientan sobre la ocupación del ocio, que proponen alternativas de consumo o que sugieren modelos de personajes triunfadores en la sociedad.

2.- Los receptores a quienes está destinada la información cultural en la prensa.

El género cultural en la prensa está destinado a un lector cultivado. La exigencia de una mínima formación para comprender los temas culturales, representa evidentemente, una importante reducción de la audiencia respecto al total de los lectores del periódico. Sin embargo, esta selección de una minoría, establecida por razón del contenido, no es tan importante como la reducción de lectores que cabe achacar al cambio de función comunicativa que han sufrido los periódicos. A comienzos del presente siglo se ha producido ^{en la prensa} un desplazamiento hacia el periodismo llamado "de actualidad" a costa del periodismo llamado "de ideas". Este cambio se ha hecho precisamente a costa de la función cultural que anteriormente era connatural con la prensa.

Vale la pena examinar con cierto detalle esta importante transformación histórica.

¿ Para qué sirve la prensa? Si Vds. formulan esta pregunta a los compradores habituales de periódicos, generalmente recibirán esta respuesta: " La prensa sirve para enterarse de las noticias". El lector de prensa espera que su periódico recoja el acontecer que es novedad esa mañana o esa tarde; algunos lectores se detendrán en una lectura reposada, para conocer la interpretación que su periódico le ofrece de los hechos; sin embargo la mayor parte de los compradores de prensa son lectores de titulares, e incluso meros consumidores de cabece-
ras de la primera página.

En ^{algunas} ~~las~~ facultades ^{donde se enseña periodismo} ~~de Ciencias de la Información~~, se forma a los ^{alumnos} ~~periodistas~~ según el modelo convencional del reporter hábil y des-
pierto cuyo trabajo consiste en cazar el primero "la noticia". Sin
duda esta concepción ^{cigegética} del periodista tiene poco que ver con
la práctica profesional real, lo cual es otro tema digno de estudio.
De esta observación ^{esa} ~~ahora~~ ^{tiene por objeto mostrar} ~~interesa retener~~ ^{mo} que el periodismo de pren-
sa se ha orientado ~~decididamente~~ a vender la "novedad", el suceso
que acaba de acontecer; ^{como mercancía preferente} actitud que denomi-
no "presentismo". ^{El presentismo semuestra} Cuando se examinan las primeras planas de la prensa, y
se comprueba que las noticias destacadas ^{comprenden} generalmente a su-
cesos que ^{corresponden} aca an de acontecer, con independencia de su transcendencia
objetiva.

El "presentismo" es una actitud un tanto obsesiva que responde
a razones ^{y comunicacionales} ~~sociales y~~ tecnológicas ⁽²⁾ que ahora no es cuestión de analizar
porque nos aleja del tema. Sin embargo ^{el presentismo} Conviene insistir en que ~~se~~

^{supone} ~~trata de~~ una orientación históricamente reciente en el medio prensa.

Técnicamente ha sido posible la orientación presentista a partir del
momento en que se dispuso de medios de difusión, composición, tirada
y distribución suficientemente ágiles, y ^(des de el punto de vista comunicacional) ~~coyunturalmente~~ la orienta-
ción presentista se institucionalizó como consecuencia de la competen-
cia que la radio y luego la televisión, ha establecido con la prensa.

→ Hasta la aparición de la prensa de reportaje, la prensa cum-
2) cf: "Metodos de análisis de contenido", M. Martín Serrano, et al. 1978, F. Ad. CC. II Madrid

plía una función comunicativa muy diferente. Es bien sabido que la prensa fue concebida como el gran medio del cambio cultural y político por los escritores ilustrados del siglo de las luces. En la mente de estos hombres, la comunicación se concebía como transmisión de conocimientos y sólo en función de este fin iluminista, ^{a/}orientado ^{noticias de)} a ilustrar a los lectores, se valoraba la transmisión de la actualidad. La escala de valores que fijaba la importancia de los contenidos no se establecía según la ^{inición}distancia entre "más reciente - menos reciente," sino según la ^{inición}distancia "más ejemplar o formativo" ó "menos ejemplar o formativo." Los lectores de ^{los periódicos de} la época, ciertamente esperaban que se les informase del ^{acontecer}lo que les concernía a sus intereses, pero se sentían concernidos por hechos o circunstancias que podían haber ^{sucedido}acontecido muchas fechas antes, o que todavía no habían ocurrido, pero que debían ser previstos.

El examen de la ^{mas antigua}prensa tradicional que se conserva en las ^{hume}rototecas, muestra que la información no se ofrecía jerarquizada, mediante artificios gráficos tales como la composición en cuerpos de diferente ^{temario}temario. Tampoco era frecuente que el contenido del texto se presentase desmigado en pequeñas unidades independientes de sentido, ^{como ahora se hace)}(por el recurso a los subtítulos. El tratamiento del tema suele ser lineal, desde el primer al último renglón; las cabeceras, compuestas en cuerpos muy semejantes al texto, no sintetizan el contenido, limitándose a enunciarle. No es posible hojear el periódico y darse por enterado de su contenido, sin una lectura detenida y a veces sin una ^{lectura}lectura de los textos. En aquella concepción del periódico, como vehículo de ideas, los contenidos culturales estaban perfectamente integrados con la función comunicativa ^{que se atribuía al}del medio; ni el lector ni el editor medían el interés de un artículo cultural por su presentismo. De hecho la importancia de un tema cultural, no tiene por qué coincidir necesariamente con la rabiosa actualidad; por el contrario, será lo más frecuente que las cuestiones culturales importantes no vengán urgidas por el acontecer ni por suceso alguno. El análisis cul-

tural reclama una cierta distancia respecto a las manifestaciones
existenciales concretas; ^{el sentido de las creaciones culturales} ~~la objetividad de la cultura~~ se manifiesta
en periodos históricos relativamente largos cuando la ^{aportación de la obra} ~~creación~~ se
objetiva en la sociedad y se incorpora a sus prácticas. Por ejemplo
tal vez estemos ^{hay} en mejores condiciones objetivas de entender ~~hay~~ el
significado de la obra de ^{Kafka,} ~~Kapla,~~ de Bretón, ^{o de Darwin} ~~que~~ de captar el signifi-
cado de la obra mucho más próxima de Kermac, de Monod o de Lacan. Se
comprende que un medio que prima el presentismo, pone el análisis
cultural a remolque del acontecer, de tal manera que la "actualidad"
condiciona la existencia misma del tema ^{cultural} ~~Por ejemplo un periódico~~
^{publicar} ~~cultural acepta~~ un trabajo sobre la pintura rupestre con motivo del
aniversario del descubrimiento de la Cueva de Altamira, pero puede
resistirse a dar salida a ese mismo tema con motivo de una colabora-
ción sin pretexto. De esta forma el pretexto circunstancial se con-
vierte en el texto y el texto cultural es un pretexto para ilustrar
la gran divinidad de la nueva prensa: la novedad.

La transformación de la prensa en un molino de novedades, se
completa igualmente a principio de siglo, con la concepción de la no-
vedad informativa como paradoja. Todos ^{periodista} ~~los~~ ^{oiv} ~~han~~ tenido que ~~sufrir~~
alguna vez en sus redacciones esa receta oligofrénica, según la cual
si un perro muerde a un niño, no hay noticia, pero si el niño muerde
al perro, la noticia merece ser publicada en la sección de sucesos.
La confusión de la noticia con la paradoja, es señal de una escasísi-
ma sensibilidad para los valores, pero sobre todo, descansa en un
error teórico a propósito de la medida de la información. Como muy
bien sabían los periodistas de la época de Larra, existe la posibili-
dad de proporcionar mucha más información partiendo del suceso coti-
diano de un niño mordido por un perro, que la que permite el suceso
inhabitual del niño que muerde al perro. En cualquier caso, el perio-
dista que se ocupa de temas culturales trabaja en un ambiente que
invita al retruécano, el entimema o la sinecdoque, y en general, al
aprecio de la retórica. Aunque la obra cultural también puede recurrir
legítimamente a una expresión paradójica, irritante o simplemente

provocativa, estos recursos resultan en la mayor parte de las ocasiones meros artificios publicitarios ^{por parte del autor} destinados precisamente a llamar la atención de los medios de comunicación ávidos de paradojas. La prensa orientada hacia la novedad invita al periodista de temas culturales a participar en esta ceremonia de la confusión que identifica lo retórico con lo inhabitual o extraño; lo extraño con lo original y lo original con lo valioso.

El espacio axiológico que reclama el tratamiento de los temas culturales requiere de una perspectiva temporal amplia, y de un marco conceptual ^{solido} ~~estable~~. Estas condiciones son actualmente muy limitadas en la prensa diaria, generalmente orientada al presentismo y la paradoja. De esta forma hemos llegado a ^{identificar otra} ~~la segunda~~ contradicción importante de la que surgen los problemas específicos del género periodístico que estamos analizando.

3ª.- Los lenguajes y los códigos de los mensajes culturales en la prensa

Existe un medio de comunicación, la televisión, que se distingue de los otros medios de masas por dos características: es un mediador que puede ser sincrónico con el acontecer, es decir, que puede emitir un acontecimiento cualquiera, por ejemplo un concierto, "a simultáneo" con su desarrollo; y que además, emplea como signos de su discurso las imágenes producidas por el propio acontecer, en este ejemplo generadas por los movimientos del director y de la orquesta. Llamo "index" a los medios de comunicación que poseen la capacidad de utilizar signos sincrónicos e icónicos.

La prensa, evidentemente, a diferencia de la televisión, es un medio acrónico, es decir, comunica sobre algo que ya pasó o que va a pasar; y es un medio abstracto porque utiliza los signos del lenguaje escrito, aunque a veces ilustre su discurso con imágenes estáticas.

La aparición de la televisión significa, en términos culturales, mucho más que la mera incorporación de un nuevo medio de masas. Su capacidad de comunicación sincrónica e icónica, [×] permite la elaboración de modelos de enculturización que hasta ahora eran impensables.

Sin ánimo de agotar el tema de las consecuencias culturales que van ligadas a la existencia de los medios index, -análisis que está a su disposición en otro texto,⁽³⁾ -me referiré solamente a los efectos que el nuevo medio televisión acabará teniendo sobre los medios abstractos, como la prensa y el libro.

El telespectador que recibe la imagen y el sonido "a simultáneo" del concierto que hemos adoptado como ejemplo, puede, en teoría, principalmente establecer una comunicación directa con los intérpretes y bastante completa y juzgar de la calidad de la ejecución sin necesidad de que ningún mediador se la comente ni se la valore, siempre que posea la sensibilidad musical necesaria. Técnicamente, la figura del informador o comentarista es eliminable; los medios index pueden comunicar sin la intervención de mediador alguno aparte de los técnicos que manejan las cámaras, los cuales, si son objetivos, pueden, en teoría, limitarse a facilitar un campo de imagen y de sonido lo suficientemente amplios como para apreciar el conjunto de lo que acontece en el podium de los músicos. La información sobre ese mismo concierto en la columna cultural de la prensa, es impensable sin la figura del mediador. ^{responsable del escrito} El escritor de prensa debe traducir ^{su} ~~la~~ experiencia ~~personal sus-~~ ^{recibida en los términos de un} citada ~~por la audición del~~ lenguaje musical a los términos abstractos del lenguaje escrito; ^{para realizar esta transposición de códigos} tendrá que recurrir a las imágenes, los adjetivos, las comparaciones. Si ^{el escritor} es hábil, será capaz de transmitir un juicio de valor adecuado, pero en ningún caso una experiencia. Cualquiera que sea el lenguaje específico de la obra cultural de la que se ocupe el periodista de prensa, sea pintura, escultura, cine, teatro, danza o música, se ve obligado por exigencia de su medio de expresión a interpretarla en los términos de un único lenguaje cultural: el literario. Conviene darse cuenta de que esta traducción de toda la cultura a cultura literaria, ha sido la forma normal de transmitir el saber, sin ninguna excepción, hasta la aparición de los medios de reproducción icónica. Nuestra cultura ha consistido hasta hace poco en saber abstracto, por imperativo del carácter abstracto del lenguaje en el que ^{podría} ser comunicada; y en saber mediado, por exigencia de

(3) Cf. "La mediación social", M. Martín Serrano, 1976, Akal edit., Madrid.

la figura de un intérprete que llevase a cabo la codificación del acontecer cultural del que fué testigo, en los términos del discurso escrito, ^{para los lectores} que no han conocido los datos de referencia por sus propios ojos.

La traducción del conocimiento y la cultura a los códigos abstractos del lenguaje escrito cuenta con una tradición tan antigua como la cultura agrícola; y la existencia de mediadores culturales, especializados en la función de testigos y jueces de las manifestaciones estéticas y científicas, ha sido imprescindible para su transmisión, desde que existen los medios index. Sin embargo no hay razón alguna para seguir dependiendo en exclusiva del lenguaje escrito como forma privilegiada de enculturización; ni tampoco hay motivo para interponer un mediador entre la obra y el espectador en todas las ocasiones. Nuestra generación no va a conocer el empleo generalizado del discurso icónico como forma preferente de transmisión cultural, porque aunque ahora ya consumimos más ^{cantidad de} imágenes que ^{de textos} antes, sin embargo, todavía las imágenes siguen pautadas según los códigos del lenguaje abstracto. Del mismo modo ^{es seguro que} nuestra generación va a seguir recibiendo el saber mediado por intérpretes y jueces, incluso cuando se le ofrece una comunicación inmediata con la obra cultural a través de la emisión en directo. ^{La existencia del mediador de la comunicación sigue asegurada} ~~porque la figura del mediador cumple además~~ ^{porque esta figura cumple} funciones de control social sobre las audiencias, ^{funciones} que nuestra organización social está interesada en perpetuar. Ahora bien, con una perspectiva histórica está cercana la época en la que una cultura index ha de sustituir a nuestra cultura ^{abstracta y} mediada.

Existen ya las condiciones tecnológicas necesarias para que la humanidad conozca la mayor revolución cultural que se ha producido desde la aparición de la escritura, porque el lenguaje index representa, en potencia, el desarrollo de ~~nuevos~~ ^{nuevos} códigos cognitivos y de formas nuevas de raciocinio. Ante esta perspectiva, lejana en términos generacionales, y próxima en términos históricos, cabe preguntarse por el espacio cultural que pueden cubrir los medios abstractos en

general , y la prensa en particular.

A mi juicio los productos de la cultura que están ligados por su propia naturaleza al lenguaje natural, es decir, a la lengua hablada y escrita, seguirán teniendo su forma de expresión pertinente en el vehículo del lenguaje literario. En términos generales, las cuestiones abstractas, aquellas que se relacionan con las ideas, las opiniones y los valores, se seguirán comunicando con mayor adecuación, y con la necesaria pausa a través de los medios impresos. El espacio cultural que pueda ocupar la prensa en un futuro dominado por la comunicación index, tendrá que volver a ser el de un medio de ideas, y no como ahora, un medio obsesionado por la actualidad. Por lo que respecta al periodismo cultural, este cambio juega a favor de la recuperación de aquella función formativa que ya existió en los orígenes de la prensa, y que como hemos visto, ha quedado seriamente comprometida por el giro presentista del medio.

El gran desafío profesional que se ofrece a los periodistas especializados en temas culturales, una vez que recuperen el papel teórico que les confió el iluminismo y les ha negado la actual empresa periodística, consiste en ofrecer un modelo cultural alternativo.

→ El nuevo modelo, tendrá que renunciar al elitismo humanista, conservando sus logros, sin ceder a las exigencias pseudodemocráticas de la cultura mosaico. La utopía cultural se orienta hacia una forma de comunicación que supere la división entre emisores y receptores de cultura, estado en el cual la práctica del periodista, como la práctica de los restantes mediadores, sean sociólogos, psicólogos, científicos o artistas, tendrá una relevancia social hasta ahora desconocida.

La importancia de este nuevo tema, aconseja que en esta ocasión terminemos nuestra intervención con un mero enunciado

1032448



Biblioteca FJM

"CULTURA EN PERIODISMO"

Catedrático de Sociología de la Universidad de Barcelona



26-27 junio 1978.



LOS INTELLECTUALES Y LOS MEDIOS DE COMUNICACION COLECTIVA

AMANDO DE MIGUEL

El presente trabajo se compone de una serie de datos y reflexiones sobre los medios de comunicación colectiva en Estados Unidos, su dirección futura, sus relaciones con el aparato de poder y la respuesta que todos esos estímulos provocan en algunos intelectuales. Se trata de analizar, por tanto, un hecho de cultura en la tradición de otros ensayos en los que me he ocupado de los aspectos ideológicos de la sociedad actual. Me refiero sobre todo a mi último libro El poder de la palabra en el que paso revista a las principales corrientes ideológicas de la vida intelectual americana, más que nada en sus relaciones con el poder. Me falta en él acaso esta consideración del papel de los mass media, imprescindible para la comprensión de lo que son las sociedades con capitalismo avanzado.

Estados Unidos no es sólo la sociedad en que se ha producido más literatura sobre los medios de comunicación colectiva, sino sobre todo aquella en que por primera vez la generalidad de la población dedica más tiempo a exponerse a esos medios que a trabajar. En ella hay ya una generación adulta que como estudiante pasó más tiempo delante del televisor que de los libros. Con más

propiedad que en otras partes, en USA los medios de comu
nicación son, pues, en verdad masivos.

Por razones que se me escapan, el estudio de los medios de comunicación ha estado dominado por los lingüis
tas y por ende se ha concentrado en el análisis estructu
ral de los medios en sí mismos, en la ejecución y dispo
sición de los contenidos que se transmiten mucho más que
en sus efectos. Mi punto de vista parte del sesgo con
trario, a saber, que en el estudio de los medios de comu
nicación lo que importa es el resultado, la comunicación
misma, en particular sus efectos de comunicación masiva
o colectiva. La comunicación colectiva no es la explica
ción; es un hecho social, como tantos otros, que hay
que explicar en un determinado contexto económico, so
cial, cultural y político. De ahí que mi discurso no si
ga las más transitadas rutas del lingüista McLuhan (nada
original por cierto, que lo suyo, como él bien dice, no
es más que una nota de pie de página a la ingente obra
de Harold A. Innis), sino las más sólidas averiguaciones
de otros intelectuales más proclives a la sociología, co
mo Enzensberger o Gouldner. Es decir, los mensajes si
guen siendo lo importante, no los medios. Camino, para
el prosaico sociólogo, es lo que ya se ha transitado mu
chas veces.

La significación del carácter "masivo" en los medios de
comunicación

La recepción continua de noticias en dosis crecien
tes y para un público general hace más que nunca neces

ría la interpretación de las mismas que es en lo que consisten básicamente las ideologías. (Gouldner 76: 112). Esta interpretación va en contra de la creencia neoconservadora de que los medios de comunicación colectiva nos transmiten hechos objetivos y de que con ellos sustituimos las ideologías por razones. Todo lo contrario; en la era de la radio y la televisión y de la tipografía realmente masiva las ideologías han encontrado su edad de oro, su cultivo óptimo, por cuanto son miriada los hechos por interpretar, que esto viene a ser la definición de noticia.

El historiador americano Daniel J. Boorstin ha acuñado la noción de erasure o eliminación de las noticias y comentarios inmediatamente pasados para, en su lugar, colocar los nuevos. Es un sistema que empezaron practicando los periódicos y que se extrema hasta la exageración en la radio y sobre todo en la televisión. Según esa idea y esa técnica lo importante es siempre lo último, lo más reciente, lo que acaba de suceder; lo ya sucedido e informado, por muy saliente que hubiere sido, pierde actualidad y por tanto capacidad para informar de nuevo. Al mismo tiempo eso último-que-sucede es repetido en múltiples informaciones: lo podemos leer en el diario y de modo casi simultáneo varias veces por la radio y en los varios telediarios del día. Es más, en el periódico podemos saltarnos las noticias ya sabidas, pero en la televisión tenemos que aguantar una y otra vez la repetición de la misma noticia si deseamos visualizar la novedad que viene tras ella. Somos "víctimas de la repetición", de esa reiteración de lo que los medios consideran actualidad y en consecuencia se produce un curioso fenómeno de magnificación del sentido de lo contemporáneo, en definitiva, un error de percepción colectiva

sobre nuestro lugar en el proceso histórico (Boorstin 76: 78-81). Si bien se mira, este error es el contrario al que ha caracterizado a las minorías ilustradas de los siglos anteriores para quienes era el pasado clásico (bíblico, grecorromano, nacional) el que se agrandaba en su percepción. La propia idea de "cultura" como cultivo, como lo culto y cultivado, sufre una profunda alteración de sentido cuando tiene que oscilar de ese polo que magnificaba el pasado hasta este otro que enfoca la lupa periodística sobre la actualidad, esto es, el presente en cuanto está siendo repetido en los medios masivos. La cultura deja así de ser el depósito de lo valioso producido por los clásicos para pasar a ser también parte de la actualidad. Hoy se habla por eso de "novedades (o noticias) culturales", lo que en otros tiempos hubiera sido flagrante contradicción.

En un país capitalista avanzado como los Estados Unidos la masividad de los medios se sustenta en la "necesidad" de la publicidad comercial. Los periódicos dominicales de 400 páginas o los varios canales de TV funcionando todo el día no podrían mantenerse sin la subvención que significa ese aparato de la publicidad, en gran medida parasitario. Con todo, la realidad nos dice que la cantidad total que gasta la economía americana en publicidad es relativamente "modesta" y sobre todo representa una proporción generalmente decreciente del producto nacional. Desde luego la tendencia no permite explicar el auge de los medios de comunicación. Compruebe el lector escéptico esta serie de datos:

Año	% de gastos de publicidad del PNB de USA
1920	3,5
1930	2,8
1940	2,0*
1950	2,0*
1960	2,4
1965	1,8*
1970	2,0
1975	1,9

Fuentes: Bagdikian 71: 207, y U. S. Statistical Abstract 1976.

* Años de situación bélica.

También va en contra de algunas suposiciones el hecho de que los últimos lustros en Estados Unidos --el país y la era de la televisión-- han sido testigos de un espectacular auge del negocio tipográfico, todavía superior al de los medios etéreos. Véanse estos datos:

Cifras de ventas brutas en miles de millones de dólares					
Año	Diarios	Revistas	Libros	Radio	Televisión
1958	3,6	1,7	1,0	0,6(a)	1,5(a)
1967	5,8	3,1	2,1	1,2(b)	3,3(b)
1972	8,3	3,5	2,9	1,6	3,7

Fuente: U. S. Statistical Abstract 1976.

(a) 1960.

(b) 1969.

Durante los años 70 se nota un cierto retroceso en las cifras de circulación de los periódicos, pero se compensa ampliamente con la expansión de las tiradas de revistas y libros, a pesar del notable aumento de los costes. Téngase en cuenta además que durante estos últimos años ha crecido de manera vertiginosa la reproducción privada (quíérese decir sin pagar derechos de autor) de los materiales impresos. Una gran parte del material de lectura de los estudiantes y profesores universitarios se presenta en forma de fotocopia o microfilm. La era Gutenberg no termina, sino que cobra un nuevo auge con el descubrimiento de la xerografía. En 1960 la empresa multinacional Xerox vendió tan sólo 15 millones de dólares, pero subió a 1.500 millones en 1969 y a más de 4.000 millones en 1975 (Drucker 71: 49 e información en Fortune, mayo 1976). En este caso la electrónica se pone al servicio del viejo hábito de la lectura. Después de todo, la lectura es el modo más eficiente de suministrar información útil al cerebro humano ... sobre todo porque entre párrafo y párrafo de un libro todavía no se ha impuesto la práctica de intercalar anuncios. Incluso si el microfilm se salva es porque permite su conversión inmediata en fotocopia. Antes de que termine el siglo la gran mayoría de los hogares americanos contará con algún sistema que combine la televisión por cable (presente ya en el 15% de los hogares), teléfono y ordenador-impresor. Esta "consola multimedios" eliminará en gran medida la publicidad parasitaria, acabará con la distinción entre unos y otros medios ("calientes" o "fríos"), y desde luego eclipsará la profecía del fin de la era Gutenberg (Bagdikian 71). O lo que es lo mismo, los medios etéreos no vienen exactamente a competir con los medios tipográficos.

La combinación bien organizada del teléfono automático con la televisión (y no digamos si ésta es cable y por lo tanto permite una multiplicidad de emisoras y si el teléfono es videoteléfono) puede cambiar cualitativamente el sentido de irreversibilidad que acompaña a la definición tradicional de los medios de comunicación colectiva. Si el vidente puede llamar al presentador del programa en directo y aparecer en él junto a los que están en el estudio, el medio ha alterado por completo sus posibilidades. Hay un ejemplo significativo de esta nueva situación. Es el caso de la entrevista múltiple y en directo para la radio y la televisión que mantuvo en marzo de 1977 el Presidente Carter con Walter Cronkite, presentador de la CBS, en la que los televidentes y radioyentes iban llamando por teléfono a la Casa Blanca y dialogaban con los dos famosos interlocutores. El experimento resulta espectacular, pero costoso y arriesgado; es dudoso que lo acepten muchos líderes políticos, incluso aunque se asegure algún sistema de cortar los eventuales insultos.

No es lo mismo la competitividad técnica entre unos y otros medios que la económica. Esta última es la más importante. El sector de la información en la época del capitalismo monopolista aparece fuertemente arracimado en torno a los intereses que dominan. Por seguir citando el caso paradigmático de Estados Unidos, vemos que no sólo existen redes o cadenas de empresas del mismo medio, sino que distintas unidades productivas de diferentes medios se conglomeran bajo la misma firma financiera. Veamos algunos ejemplos de esa estructura de pulpo del sector de la información en USA (Phillips 77), aparte de sus múltiples conexiones con empresas de otros países y con otros ramos industriales:

Grupos principales y principales empresas que controlan en cada medio				
Medios	CBS	Times	RCA	Post
Diario	-	The New York Times y 13 diarios más	-	The Washington Post y otros
Revistas	25 títulos	Family Circle y 6 más	-	Newsweek
Libros	Holt, Reinhart + Winston	Arno Press Quadrangle	Random House A. Knopf Ballantine Books Vintage	Newsweek Books
Radio	19 emisoras	2 emisoras	-	5 emisoras
TV	CBS	-	NBC	-

No sería difícil demostrar las ulteriores conexiones de todos esos medios más encumbrados con el clima de opinión que se destaca en el establishment liberal y con los intereses de las fuerzas que dirigen los negocios públicos o privados.

El pensamiento neoconservador en Estados Unidos justifica el papel mediador de las mass media como objetivo y aideológico, a pesar de esa evidente conexión entre las opiniones vertidas en los grandes órganos de difusión y los intereses establecidos, bien que a veces lo sean del núcleo liberal. Así el profesor de Ciencia Política de Harvard y colaborador de la revista Fortune Paul H. Weaver sostiene este especioso argumento:

Lo que los periodistas saben acerca de los acontecimientos y temas que tratan, y acerca del contexto general en que ocurren, lo consiguen casi exclusivamente de las personas partícipes más que de fuentes y autoridades externas de tipo profesional, académico o ideológico. El punto de vista desde el que escriben los periodistas se determina ampliamente por las opiniones, intereses, vocabularios y situaciones de los que se hallan involucrados en los asuntos públicos. El punto de vista de la prensa americana es por consiguiente práctico y no ideológico o teórico (Weaver 76: 455).

Las premisas de ese razonamiento son ciertas pero no se sigue la conclusión. Es decir, los medios de comunicación recogen por lo general el punto de vista del actor cuando éste es poderoso, de lo que se concluye un sesgo ideológico inmanente: la tendencia a presentar con mayor saliencia lo que podríamos llamar las razones del poder. Esa es justamente la más escueta definición de ideología. El nuevo tipo de periodismo "investigador" que cobra realce a partir del asunto Watergate no es más independiente de los intereses dominantes en la medida en que opera en el complejo del establishment informativo. Puede que sea más profesional (por ejemplo, hasta el extremo de no revelar las fuentes a la policía o los jueces) y que sea hostil a algunos poderosos intereses empresariales, o que conceda una especial saliencia a ciertas figuras más heterodoxas y atractivas del radicalismo porque son noticiables, pero básicamente contribuye a la estabilidad de las instituciones políticas y económicas en las que se basa el sistema americano. Hay des

de luego un periodismo alternativo, más radical y cosmopolita, típico por ejemplo de algunas nuevas revistas de gran calidad como Seven Days, In These Times o Mother Jones y de algunos programas de la televisión pública, pero su representación no deja de ser escasa, como lo es siempre la de los herejes dentro de la más general ortodoxia. Ésta es la que domina, como es natural, en los medios establecidos. Considérese, por ejemplo, algunas de las normas o recetas no escritas que rigen la producción de los programas de "entretenimiento" de la televisión comercial:

Los tipos acomodados, como jueces, directivos, empresarios, médicos y policías siempre se presentan como equitativos y competentes; nunca se les ve beneficiarse, ni son corruptos, ni racistas, ni opresores. O si aparecen algunos malos, en seguida son enmendados por sus colegas más virtuosos. En estas ficciones de los medios de comunicación, las complicaciones las crean normalmente individuos malintencionados, no son producto del sistema económico en que se vive, y los problemas se resuelven por el esfuerzo individual dentro del sistema, no tanto por el esfuerzo colectivo. Los conflictos agudos suelen solucionarse por la generosa aplicación de la violencia. La violencia de los malos se supera con la violencia de los buenos, aunque a menudo sea difícil distinguirlas. En muchas películas la conducta brutal y hasta criminal de los policías se presenta de manera simpática, como una de esas crudas realidades

de la vida. [...] En los medios las mujeres aparecen sobre todo en los papeles ancilares de amas de casa, secretarias o compañeras de los hombres. [...] Los obreros tienen una representación muy escasa, excepto como personas ignorantes y poco cultivadas, gamberros, criados y otros tipos de menor cuantía (Parenti 76: 476).

Mi experiencia de ver televisión en los dos países me dice además que son los telefilmes importados de los Estados Unidos y proyectados con asiduidad en España los que se acomodan con mayor exactitud a esas recetas. No extrañará que si en la sociedad americana predomina la figura del intelectual hostil a la televisión, en España esa asociación sea ya casi consustancial.

Los límites de la manipulación de la información y el papel de los intelectuales

La historia no se teje más sobre un amontonamiento de acontecimientos, sino sobre la capa de huellas e impresiones que van dejando los medios de comunicación colectiva en su regular comentario de esos acontecimientos básicos. Los hechos de público interés se arquitecturan como noticias. La pretendida manipulación de los medios masivos no es tanto sobre la opinión que tienen las gentes de los sucesos contemporáneos, sino sobre la previa percepción seleccionada de esos sucesos. Uno podrá pensar lo que quiera sobre la Guerra del Vietnam, pe

ro lo que es indiscutible es que los intelectuales y los medios de comunicación decidieron en su día que ése era un tema sobre el que había que definirse. Ésta es la función verdaderamente mediadora que caracteriza tanto a los intelectuales como a los mass media. Los políticos la conocen muy bien y saben por eso que lo importante es que sus declaraciones aparezcan en los medios influyentes de manera destacada, en el fondo sin importarles demasiado el contenido del juicio que de ellos se exprese.

El ensayista alemán H.M. Enzensberger considera que la influencia de los medios debe ser considerada como un todo, como una enteriza industria de la información o de la conciencia más que un examen de cada una de las piezas del utillaje de que consta (Enzensberger 74: 4). Es una extraña industria que no produce nada, sino que transmite y reproduce indefinidamente ese bien tan fungible como son las informaciones (p. 5). Ese bien se compra muchas veces por el usuario a un precio simbólico: el resto o el todo lo paga la publicidad o la subvención estatal. Por tanto la explotación capitalista no reside en este caso en el dominio del mercado, sino en el aspecto inmaterial de "vender" el orden social existente (p. 10). En esto consiste la "explotación inmaterial" o ideológica:

La explotación material tiene que disfrazarse si quiere seguir existiendo; la explotación inmaterial es hoy su consecuencia necesaria. Los pocos no pueden seguir acumulando riqueza sin que acumulen también poder para manipular las conciencias de los muchos. Para dominar la fuerza de trabajo tiene que dominar la mente de los

trabajadores. Lo que se ha eliminado hoy en las sociedades ricas, desde Moscú a los Angeles, no es la explotación, sino nuestra conciencia de esa explotación (p. 12).

La peculiar contradicción de ese proceso --sigue Enzensberger-- es que los intelectuales originantes de las ideas que han de ser transmitidas no son los controladores de la industria comunicológica, sino los primeros controlados por ella (p. 13):

Estamos ante una industria que tiene que confiar, como su recurso fundamental, en el reducido grupo de cuya eliminación tiene que ocuparse: las personas cuyo objetivo consiste en inventar alternativas. A menos que consiga explotar y manipular a sus productores [los profesionales e intelectuales] la industria de la información no puede pretender explotar y manipular a sus consumidores (p. 14).

Es abundante y repetida la literatura sobre esa segunda manipulación del consumo de información; resulta sospechosamente parca la reflexión sobre ese papel de control de los medios sobre los intelectuales cuyos poderes alquila y tantas veces corrompe la empresa informativa.

Enzensberger arremete contra el "arcaismo cultural" que supone la tesis neoizquierdista de la manipulación de los consumidores por los mass media. En su lugar propone la hipótesis más revolucionaria de utilizar esos fabulosos medios en pro de una alternativa sociedad socialista. De nada vale la indignación moral de que

esos medios los utiliza el capitalismo en su beneficio. ¿Qué otra cosa puede hacer? Lo importante es que, por primera vez en la historia de la explotación, el instrumento explotador puede ser utilizado contra los explotadores (p. 101). Habría que añadir que la tesis de la manipulación absoluta presupone que la forma de pensar no se determina por la posición social y en último término que el pueblo es estúpido. Ambas presunciones casan muy poco con el aparato conceptual y emotivo de la izquierda. Lo que asombra por tanto es que desde esa posición, los intelectuales hayan concedido tanto crédito a una teoría tan sesgada. Mi interpretación es que con ella se anula la impotencia y la culpa del otro sentido más verdadero de la manipulación: la que se ejerce desde la organización de los medios sobre los propios intelectuales que pasan como "creadores".

Los medios etéreos contienen una característica que pone particularmente nerviosos a los intelectuales. Estos son los únicos --aparte de los profesionales del periodismo-- que pueden dignamente firmar un texto escrito para un periódico o una revista. Ahora bien en la radio o la TV cualquier persona puede entretener a la audiencia con su discurso; en los medios etéreos se toleran todas las imprecisiones, repeticiones y medias palabras con que se llena el lenguaje hablado y que constituyen "faltas" en el lenguaje escrito. Si "todo el mundo sabe pintar" como decía Picasso, con cuánta mayor verdad no se podrá decir que "todo el mundo puede decir algo por la radio o la TV", aunque luego los picassos de esos medios en verdad escaseen.

La presunción de la omnímoda y ominipotente capacidad de influencia de los medios --en especial de la te

levisión-- se desmonta a sí misma. La cantidad, el flujo total de mensajes que recibe una persona media es tal que resulta absurdo suponer que todos le influyen por cuanto muchos de ellos son incompatibles entre sí: no se puede votar a todos los partidos, no se pueden consumir todos los productos anunciados, no se pueden suscribir todas las opiniones. La cantidad de información transmitida se convierte en su propio antídoto. La influencia de una idea --con tal de que fuera simple-- transmitida repetidamente por TV sería devastadora si esa fuera la única emitida, pero ese supuesto es sólo una fantasía (Esslin 76: 29). Lo eficaz para un empresario que quiere anunciar sus productos por la televisión es conseguir que los competidores no anuncien. Aún así, en el plano de las ideologías más complejas, el monopolio de una de ellas difundida a través de la TV hace que los videntes se vuelvan especialmente escépticos respecto a la sedicente bondad de la ideología transmitida. De no ser así los videntes todos de una supuesta televisión estatal monopolista y no democrática llegarían a compartir las mismas actitudes, desplegarían muy parecidas visiones del mundo. El caso español del franquismo, que ejemplifica ese supuesto, nos indica que tal hipotético resultado se halla muy lejos de ser real. Un hecho bien real y experimentado es que en todos los países del mundo los presentadores de TV son ciertamente muy influyentes y sobre todo famosos, pero ninguno ha conseguido hacerse con el liderazgo de un partido ganador en unas elecciones. En cambio, el experimento español sí ha propiciado que el antiguo Director de la televisión sea hoy el Presidente del Gobierno electo.

La manipulación existe, vaya si existe, pero es obra de quienquiera que tenga el poder. Los medios mani

pulan y son manipulados por quien tiene el poder para hacerlo con diferentes grados de eficacia. En circunstancias normales no existe un poder único y omnímodo, y por otra parte a todo poder se le oponen resistencias, incluso la de los propios medios. Después de todo el medio de comunicación más perfecto es el más antiguo: el cerebro humano. El Presidente Nixon pasará a la historia como un gran manipulador, pero también como una víctima fatal y definitiva de los mass media, aliados en este caso con el grueso de la intelectualidad. Si antes se narraban las crónicas de los reyes desde la perspectiva de sus batallas, la historia política contemporánea sólo se puede escribir si se acompaña en ella la "imagen" que los políticos "dan" en los medios de comunicación masiva (Sobel 76). Los políticos necesitan ser hoy --aparte de todo lo demás-- telegénicos, como en la antigüedad guerreros. La telegenia fue la mayor gloria de John F. Kennedy a quien mucha gente recuerda como un político-intelectual, un hombre espiritual y una persona con buena salud, las tres calificaciones evidentemente falsas.

Hay que tomar en toda su literalidad la expresión medios de comunicación masiva. En principio son instrumentos en manos de quienes los poseen o los dominan (las empresas, el Estado) para controlar a los que en ellos trabajan o a quienes los usan. Pero por su misma esencia y labilidad, esos mismos medios pueden ser utilizados contra el capitalismo o el Estado por quienes trabajan en ellos e incluso pueden ser un inapreciable instrumento de movilización de las masas. Enzensberger alude a esta posibilidad, por lo menos como desiderátum (1974: 97). La posibilidad contraria, lo que podríamos llamar "fantasía orwelliana" de 1984 (tan cerca ya) por la que todos los sistemas de comunicación aparecerían centrali-

zados y controlados por una única decisión, resulta según ese autor técnicamente improbable y políticamente imposible (p. 99). No es sólo que cada ciudadano pueda ser un hipotético fabricante de un arma nuclear. La más verdadera e incontrolable subversión es que cada ciudad no puede convertirse hoy con toda facilidad en un impresor clandestino, dada la baratura y difusión de los procesos de reproducción de documentos. Por cierto que esta subversión lo es contra las clases poseedoras, contra el Estado, pero no lo es menos contra los intereses y la definición tradicional del intelectual desde el momento en que la xerografía y sus colaterales burla todos los controles que salvaguardan los derechos de autor. Lo mismo ocurre en el plano audiovisual con la facilidad privada para reproducir cassettes de música y películas en vídeo. El intelectual y el artista no se enfrentan sólo a los propietarios de los medios de comunicación, sino a su completa utilización masiva por los usuarios; éstos ya no son sólo receptores, sino que pueden ser también emisores aficionados. Resulta prodigiosamente barata la instalación de una emisora clandestina de radio o televisión. Hay que imaginar lo que hubiera sido la frustrada historia de las revoluciones con estos medios. Lutero o Lenin fueron más duchos que sus respectivos y poderosos contrincantes en el uso de la imprenta. No siempre se logra este avance de imaginación. Los revolucionarios que más apelaban a esa facultad, los estudiantes del Mayo francés de 1968, en lugar de utilizar la TV se dedicaron a pintar las paredes, un medio de comunicación prehistórico. Hay que reconocer la enorme coherencia del régimen de Africa del Sur de suprimir la televisión; esta decisión sí que significa la más absoluta manipulación de las masas.

Al constatar la influencia de los medios se debe tener en cuenta dos series de hechos comunes a la generalidad de los países capitalistas: 1) los que escriben en los medios no suelen compartir las ideas de los anunciantes o de los propietarios de los mismos, y 2) los más influyentes de los que escriben no suelen ser periodistas profesionales. Los intereses de los cuatro grupos así definidos --propietarios, anunciantes, periodistas e intelectuales-- no tienen por qué coincidir y la influencia de cada uno de ellos puede ser contrarrestada por la de los otros tres. Lo normal en los medios de mayor prestigio es que crezca el poder de persuasión de los intelectuales. En Estados Unidos se ha visto que este hecho ha llevado a algunos políticos a disfrutar de una mejor prensa de la que en otras circunstancias hubieran merecido sus acciones o su record electoral; éste es el caso de los "políticos universitarios": Adlai Stevenson, Eugene McCarthy, Robert Kennedy y George McGovern (Clark 74: 64).

Los intelectuales actuales se saben los herederos de los antiguos profesores, humanistas o ilustrados. Esas familias históricas preintelectuales se correspondían con las minorías que leían. Hoy esa operación de leer es mayoritaria; intelectuales son los que viven de (y para) la palabra escrita. No se olvide que los guiones cinematográficos, radiofónicos o televisuales son también un género escrito. Lo que no hay es ya "intelectuales por libre" o vinculados sólo con los círculos tradicionales de producción de cultura (universidades, academias, institutos de investigación, grupos de creación artística). De alguna manera dependen todos del sector de la información, es decir, la organización de los medios de comunicación colectiva. Lo que ocurre

Al constatar la influencia de los medios se debe tener en cuenta dos series de hechos comunes a la generalidad de los países capitalistas: 1) los que escriben en los medios no suelen compartir las ideas de los anunciantes o de los propietarios de los mismos, y 2) los más influyentes de los que escriben no suelen ser periodistas profesionales. Los intereses de los cuatro grupos así definidos --propietarios, anunciantes, periodistas e intelectuales-- no tienen por qué coincidir y la influencia de cada uno de ellos puede ser contrarrestada por la de los otros tres. Lo normal en los medios de mayor prestigio es que crezca el poder de persuasión de los intelectuales. En Estados Unidos se ha visto que este hecho ha llevado a algunos políticos a disfrutar de una mejor prensa de la que en otras circunstancias hubieran merecido sus acciones o su record electoral; éste es el caso de los "políticos universitarios": Adlai Stevenson, Eugene McCarthy, Robert Kennedy y George McGovern (Clark 74: 64).

Los intelectuales actuales se saben los herederos de los antiguos profesores, humanistas o ilustrados. Esas familias históricas preintelectuales se correspondían con las minorías que leían. Hoy esa operación de leer es mayoritaria; intelectuales son los que viven de (y para) la palabra escrita. No se olvide que los guiones cinematográficos, radiofónicos o televisuales son también un género escrito. Lo que no hay es ya "intelectuales por libre" o vinculados sólo con los círculos tradicionales de producción de cultura (universidades, academias, institutos de investigación, grupos de creación artística). De alguna manera dependen todos del sector de la información, es decir, la organización de los medios de comunicación colectiva. Lo que ocurre

es que en esos círculos culturales tradicionales los intelectuales eran quienes los dirigían y controlaban, por muchos mecenas que hubiera. En cambio, en el actual sector de la información los intelectuales son controlados por otros profesionales: periodistas, propietarios y directivos, funcionarios, técnicos y políticos. Esta es la base del imperecedero conflicto entre lo que Gouldner llama, siguiendo a Mills, "aparato cultural" y, siguiendo a Enzensberger, "industria de la conciencia" (Gouldner 76: 173). El sector de la información impone su precio de compra y sus censuras sobre los autores de los círculos culturales; los intelectuales atacan con su única arma: la crítica y el menosprecio. El "buen" intelectual presume por eso de no ver la televisión, de no leer los best-sellers, de no escuchar la música rock, aunque todo eso lo haga a hurtadillas. No es poca la incomodidad que suelen sentir algunos profesores cuando son sometidos al interrogatorio de los periodistas. Es proverbial la hostilidad que genera en ciertos intelectuales el hecho de que su conferencia no sea bien cronicada en los periódicos o que su libro no sea en ellos correctamente reseñado. El conflicto entre los dos mundos se institucionaliza cuando ambos comparten un mismo terreno que puede ser de juego o liza, por ejemplo, las páginas de algunos periódicos o las Facultades de Ciencias de la Información.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Ben H. Bagdikian, The Information Machines (New York: Harper & Row, 1971).
- Daniel J. Boorstin, The Exploring Spirit (London: BBC, 1976).
- Peter B. Clark, "The Opinion Machine: Intellectuals, the Mass Media, and American Government", en Harry M. Clor (comp.), The Mass Media and Modern Democracy (Chicago, III.: Rand McNally, 1974).
- Amando de Miguel, El poder de la palabra (Madrid: Tecnos, 1978).
- Peter F. Drucker, "The New Markets", en D. Bell e I. Kristol (comp.), Capitalism Today (New York: Basic Books, 1971).
- Hans Magnus Enzensberger, The Consciousness Industry: On Literature, Politics and the Media (New York: The Seabury Press, 1974).
- Martin Esslin, "El impacto de la televisión", Nueva Política (México) (julio-septiembre 1976), 27-36.

Alvin W. Gouldner, The Dialectic of Ideology and Technology: The Origins, Grammar, and Future Ideology (New York: The Seabury Press, 1976).

Michael Parenti, "The mass media: by the Few, for the Many", en Etzkowitz 76, 474-479.

Kevin Phillips, "Busting the Media Trusts", Harper's (Julio 1977), 23-34.

Paul H. Weaver, "The New Journalism and the old: Thoughts after Watergate", en Etzkowitz 76, 466.

Robert Sobel, The Manipulators: America in the Media Age (New York: Anchor Books, 1976).

1032448



Biblioteca E.T.M.

SEMINARIO SOBRE

"CULTURA EN PERIODISMO"

Director: *Horacio Sáenz Guerrero.*



CRITICA E INFORMACION EN EL AREA CULTURAL

Por Juan Ramón Masoliver
Crítico y Periodista



FUNDACION JUAN MARCH. MADRID

26-27 junio 1978.



CRITICA E INFORMACION EN EL AREA CULTURAL

Por: MASOLIVER

A fijar el tema de esta ponencia no habrán contado, sospecho, los veinticinco y más años, bueno, ni me acuerdo cuantos -como, del perfume de su uso personal, repite hasta la saciedad, en la pantalla chica, la conocida actriz que anuncia un aromador de ambiente-, los muchos años, digo, que llevo al cuidado de la sección literaria de "La Vanguardia". Si cuando de la misma me hice cargo constaba de un artículo, apenas, y tres o cuatro gacetillas, ni siquiera "solapadas", y en tan dilatado comedio hemos conseguido hincharla hasta siete y aún más páginas (anuncios no literarios incluidos, advierte), no es menos verdad que las desazones causadas a mi director, y director del presente seminario, son lo bastantes para colegir que los tiros no iban en esa dirección.

Absurdo fuera pensar que, a sugerir el tema, valiera el recuerdo de aquella aventura casi de adolescente que fue la vanguardista "hèlix", con el consiguiente y memorando número extraordinario del "Butlletí", dedicado al surrealismo, que hoy reverdecen por obra de las beneméritas ediciones facsimilares de la barcelonesa Leteradura. O lo que en el desierto cultural de la prima posguerra pudieron representar los tomitos de la colección Poesía en la Mano y los veinticuatro números de "Entregas de Poesía". Para labor de información, ambas, que refrescando textos de poetas antiguos y al aportar testimonios del hacer poético contemporáneo, en el país y de fronteras allá, intentaba paliar el aislamiento, cuando tantas eran las cortapisas; sobre la destrucción de los fondos bibliográficos, a causa de la guerra como de la paz. Como informativo, más que crítico, por supuesto, había sido el propósito de la navegación universitaria que antes dije, a fuer de aprontado por quienes buscaban respiraderos por huir del conformismo ambiente, que donde no eran cinados flecos del Noucentisme mediterraneísta, provincianamente se abandonaba al populismo más trinchado y deletéreo.

Añade el largo ejercicio de un periodismo, que en razón de circunstancias y lugar había que servir en distintas lenguas, si con el pretexto de informar desde los focos de la atención internacional dejaba sobrado y atractivo margen para aspirar a "ambo le chiavi" de tantos maestros admirados de antiguo, de Joyce y Pound a Sikelianós, Max

Bense o la Meireles, pasando por Frobenius o Croce, Max Ernst, sir Herbert Read, Montale y quien más pongan. Un prolongado curso de siempre acrecida curiosidad intelectual y del consiguiente y acendrado liberalismo. De todo lo cual hubiéramos querido dar un reflejo, siquiera pálido -la estrechez de recursos no permitió más- en los cuarenta y tantos números de la etapa primera de "Camp de l'Arpa" (Salvando las distancias, también gustara de tomar por lema el que, en la raya de los ochenta y para recapitular sesenta años de intensa vida literaria, el norteamericano Malcolm Cowley elige como título de su reciente libro de hoy: "And I Worked at the Writer's Trade").

Cordenado prurito didáctico, desde siempre, bien lo sé. Mas tampoco se me oculta que otra no ha sido, desde los tiempos de los tiempos, la piel de nuestra crítica. Y en aun de la europea. Si se parte del hecho que la tradición humanística surgió, en su forma moderna, con la invención y rápido auge de la imprenta, luego echamos de ver que el efecto inmediato de tan eficaz instrumento difusor no estribó tanto en estimular la aparición de una cultura nueva, cuanto en el empeño de codificar -esmerándose, incluso, en copiar servilmente la letra y la apariencia de códices y manuscritos- la herencia cultural del pasado. Con una fidelidad que llevaría a plagar de notas de autoridades, exhibición de saberes tan vacuos como fáciles, los márgenes de cada página (expediente que, si mudando el lugar de esas notas, sigue aún por las mayores, y no sólo en la ciencia eclesiástica).

Que andando el tiempo, ese empacho de lo antiguo pasara a instituirse en crítica literaria no es para extrañarse. Y que el afán de enmendar la plana al cofrade, mostrándose mejor armado de criterios de autoridad, mucho más erudito, se volcara en las publicaciones periódicas. Para remachar en caliente y no guardarse la réplica hasta estructurarla en el cuerpo de un libro, tarea harto más comprometida y despiciosa.

No se ha subrayado, que yo sepa, cómo dejando aparte los protodiaris del siglo XVI (en puridad no pasaban de hojas volanderas, para noticiar las contradanzas de una guerra o cualquier otro suceso extraordinario) es curiosamente temprana la aparición de periódicos dedicados exclusivamente a lo que pudo calificarse de crítica literaria. Si el primer semanario de que se tenga noticia es el praguense "Avisa-Relation oder Zeitung" (1609), y hay que esperar a la segunda mitad de aquel siglo para que surjan los de formato parecido al actual, y ya no en el doceavo de los libros; importa señalar que para esas fechas salían puntualmente el mensual "Monatgespäche" del alemán Rist, el semanal "Journal des Sçavants" de Denis de Sello o el "Philosophical Trans-

actions" de la R. Sociedad Británica y, por supuesto, el "Giornale de' letterati" del romano Mazzari. Como unos cuarenta años antes del primer diario propiamente dicho: el londinense "The Daily Courant", comenzado ya el siglo XVIII; y con más de cien años de antelación sobre "Le Journal de Paris" (1777), primero de los de la nación vecina.

En cuanto al primero de los españoles que fue, descontada la Gaceta oficial, el "Diario de Barcelona" (1792), hoy decano de la prensa continental, no sea ocioso recordar que más de medio siglo de ventaja le sacó, precisamente, el "Diario de los literatos de España" que, con el subtítulo "en que se reducen a compendio los Escritos de los Autores Españoles, y se hace juicio de sus Obras, desde el año MDCCXXXVII", hasta 1742 dispensaron en siete tomitos los clérigos Juan Martínez Salafranca y Leopoldo Jerónimo Puig.

No eran muchos los libros editados en la España del primer Borbón. Tocante a Madrid (a lo que se ciñe el interés de Salafranca, Puig y compañeros, en señalado lugar Juan de Iriarte y Gregorio Mayans) no pasarían del centenar al año. El "Diario", que era trimestral, llega apenas a examinar la mitad de ese número. Eso sí, largo y tendido, pues esas entregas de a trescientas y más páginas espigan únicamente en lo publicado aquel año de 1737 y en tres de los trimestres del sucesivo. Además de las briosas polémicas sostenidas a diestro y siniestro por los redactores y las que Hervás dispensaba bajo pseudónimo, muy sonada la "Satyra contra los malos Escritores de este siglo" que firmó con el de Jorge Pitillas. Y, asimismo, de las puntuales noticias literarias de Italia, Alemania, Holanda y, muy en particular, Francia que cierran cada volumen.

Porque hecha salvedad de piezas cual el dantesco "De Vulgare eloquentia", la "Carta-Prohemio" de Santillana o "La Défense et Illustration de la Langue française" de un Du Bellay, y poco más; y sobre todo, al término de la fecunda querelle des Anciens et des Modernes, precisamente de ese siglo XVIII es el intento de codificar y jerarquizar el legado literario articulándolo en tantas historias de la literatura, sea nacional, sea mundial, con los escritos de un Herder, la poderosa "Storia della letteratura italiana" de Tiraboschi, la dilatada historia de la poesía inglesa que Thomas Warton no consiguió completar, los siete tomos "Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura" del abate valenciano Juan Andrés, pronto traducidos Europa adelante, o el profuso "Saggio apologetico della letteratura spagnuola" del mataronés P. Llampillas, para no alargarme. Que en el siglo siguiente culminarán, románticos alemanes ayudando, en los grandes repertorios de los De Sanctis, Lanson y congéneres.

Pero semejante entomologación de los hitos literarios del pasado, ateniéndose a la cronología de la vida y obra de los grandes autores o al desarrollo de los géneros, o a la sucesión de corrientes y reacciones, ligando eso, o no, con los movimientos sociales coetáneos o entremezclando ambos sistemas; sobre que suele rehuir cualquier juicio de valor en aras de la objetividad, y al acentar las canonizadas como obras maestras desdeña las de los autores menores, o menos favorecidos por el éxito en su tiempo, deja todo un flanco por cubrir. Lo que debiera representar la dinámica de la literatura frente a la estática de la teoría y la crítica literarias, la verdad es que queda bastante inerte. Porque la cultura del pasado, si a eso aludimos al hablar de legado literario, no es exclusivamente la memoria de la humanidad sino lo más hondamente afincado en nuestra propia vida individual. Su estudio debiera, pues, ayudar a descubrimos no ~~ta~~ tanto nuestro pretérito, cuanto la entera forma cultural de nuestro presente existir. Dicho de otro modo; para hacerse actuantes, la obra literaria y los movimientos culturales del pasado no han menester recensor, antes -precisa, inexcusablemente- un lector de hoy, y desde el hoy.

Lo que de tal legado debe importar es su recepción y reelaboración, no el catalogarlo. La actualización del texto, por el hecho de leerlo con ojos de hoy; la interpretación o aceptación social del mismo, en virtud de la acción clarificadora, y calificadora, del crítico bien pertrechado y reflexionante; y, con trascendencia no menor, por lo que pueda suponer de incentivo o palanca al escritor actual.

Con independencia, claro es, del aprecio que de dicho texto se hiciera en su tiempo (y por los sucesivos historiadores, también) e, incluso, de que originariamente se escribiese con otros fines -iniciáticos o religiosos, técnicos, políticos, etcétera- que los estrictamente literarios. Lo que hace a la obra de arte es la convención, los significados que en su texto rastrea el consumidor, y rastrearon los sucesivos consumidores, sin que mayormente importe si de los mismos tuvo, o no, conciencia plena el autor. En suma; la cultura, y la afinada comprensión consiguiente, más benefician al consumidor -lector, oyente o espectador que sea- que al propio creador del producto. Cervantes, a base de las lecturas que asigna a don Quijote -viene a decir acertadamente el alemán Jauss- atrae la atención de los lectores de los viejos libros de caballerías, tan estimados todavía en su tiempo, para dar luego un genial quiebro al parodiarlos, con profundo sentido, la aventura del último caballero andante. Vale decir, la experiencia de la percepción estética de sus lectores viene, así, a enriquecerse con la percepción de este salto, de esta nueva forma interpretadora.

Añade que la obra literaria no es un hecho aislado, fuera del lugar y del tiempo, bastante a sí misma y monológicamente asentada y descrita para siempre, cual una piedra preciosa. Aunque en su texto sea siempre la misma, incommovible el orden de las palabras, a cada lectura resulta nueva, pues nuevas son las experiencias y significados que con esas palabras se vinculan en la mente del lector. A fuer de obra de arte se presta, en efecto, a cien distintas interpretaciones, responde a resonancias, crea parentescos, y no por venir de siglos deja de tener existencia y operancia actuales, como bien puso en claro Malraux ~~con~~ en "Les Voix du Silence", tan antiwinckelmiano.

Traída a la existencia actual y renovada a cada lectura, en la percepción del receptor se acompaña con el peso de otras lecturas, sea de obras del mismo autor o de sus coetáneos o con estructura o tema análogos, mueve a comparaciones y aviva recuerdos, ~~así~~ despierta expectativas; no sólo a tenor de la formación literaria del lector, también en el propio marco emocional de su experiencia de la vida, independientemente de que esa operación lectora resulte frustradora o enajenante, a la postre. Porque el objeto de la misma suene a cosa archisabida, por codificada, y no se haga el esfuerzo necesario para volver a percibir los valores que contiene. O, en los más de los casos, porque la concepción, talante y forma de la obra no encajan en los hábitos literarios del sujeto; tan de nuevas le cogen, que no alcanza a percibirlos siquiera por mucho que a ello se ~~se~~ aplique.

Es la hora del crítico. De la acción del cual se sigue -o debiera seguirse- un más fácil acceso y entendimiento de esas novedades, contribuyendo con ello a ensanchar el núcleo lector que las incorporará a su experiencia estética; y a ampliar paulatinamente, por ende, el horizonte familiar de las expectativas del lector. Herrera o el Brocense, en la explicación de la poética de Garcilaso; Cervantes, donde razona la singularidad del "Tirant lo Blanch" o al explicar su propia obra desde el "Quijote"; Fray Luis y el bachiller de la Torre, aupados por Quevedo; T^lrs^o, en apoyo del teatro de Lope; Pellicer de Salas apurando las lecciones de Góngora, como Jáuregui denostando las "Soledades", y así otros ciento: si se me permite exagerar adrede, cabría decir que sin esa acción de la crítica -desde la meramente informativa, la investigación y la teoría, a la labor crítica propiamente tal- mal nos llegara lo que se llama el legado literario. En pobres palabras; toda creación literaria debe, y no poco, su subsistencia y el estar disponible a la lectura, el sigui^{en}do operante, cabalmente a lo que cada quien haya leído en torno a ella (entiéndase en el más lato de los sentidos).

Con ser tanto lo que a este respecto debemos a críticos y tratadistas de los siglos XVIII y XIX, no en vano proclamados^{como} la era de la crítica, mil veces mayor ha sido el papel desempeñado por la crítica en lo que llevamos de siglo. Ante todo por los ~~en~~ encontrados presupuestos de quienes la ejercen, ya sea el materialismo histórico y la consiguiente carga social, o el intento de casar positivismo y semántica utilitarista con la tradición del idealismo alemán y de los simbolistas franceses, la que se realiza en clave psicoanalítica y la que se ~~señ~~ atiene a los resultados de la antropología cultural y a los símbolos, la inspirada en el existencialismo, corroborante o desalentador que sea, la cifrada en aspectos lingüísticos y en la estilística, con la que centra su interés en las estructuras, y así sucesivamente.

Pero también, en razón de la proliferación geométrica de las obras en examen y de los imperativos de la sociedad de consumo y su filosofía del éxito, que reclamaría un arropamiento para cada una de ellas, convertidas como se ven en mero artículo perecedero. Baste pensar, en orden a tan atosigadora floración, que si a comienzos de siglo, lo que llamamos literatura no iría allá de un par de decenas de millares de títulos en todo el mundo; hoy esa producción se ha multiplicado por cinco o más (y no digamos en nuestro país donde, de la guerra acá, el catálogo anual es quince veces mayor) en punto a las obras y, por lo bajo, se ha decuplicado el número de ejemplares que se desea colocar.

Entramos, con esto, en el campo de la denostada crítica militante, la que se ejerce a través de la prensa. Ya vimos el papel primordial que la crítica literaria desempeñó en el propio nacimiento de la prensa. Tampoco podemos olvidar la insustituible tribuna aprontada en este siglo por los periódicos, y no sólo en nuestro país, para perfilar y dar consistencia y peso al estamento intelectual. Para que el pensador, el escritor, a través de su colaboración en las páginas de los diarios vaya labrando su prestigio intelectual e incida en la marcha de la sociedad, al extremo de que hoy apenas se concibe una actuación intelectual sin el respaldo de cierta presencia periodística.

Porque una es tener discípulos, nunca numerosos ni fieles, otra y de más consistencia es acreditar una firma, atraer la atención e influir en las ideas, forzar o ahorrar las convicciones de miles de ~~lectores~~^{lectores}, discrepantes o no, para la mayoría de los cuales el artículo de periódico sigue constituyendo poco menos que la única literatura que consumen. Y nada se diga de tantos libros basilares, que no son sino mera re-

compilación de trabajos anticipados en las columnas de la prensa. A la memoria de cualquiera saltan de inmediato, por lo menos, tres grandes nombres: justamente los de los escritores constantemente citados allende frontera, donde tan pocos suelen mostrarse al nombrar a nuestra gente.

Mas no de esto quería hablar. Pertenezco, beneficios de la edad, a la generación que se amamantó en los folletones de "El Sol", soberbia escuela de crítica cultural, y para quienes las ventanas abiertas al mundo de las vanguardias europeas con las agilísimas páginas de "La Gaceta literaria", de Giménez Caballero y Guillermo de Torre, aportaban el más vivificador complemento a la tan satisfecha de sí y rigurosa formación -prevalentemente germánica entonces- que recibíamos en las aulas. Y todavía alcanzo, luego, la época dorada de la impagable institución italiana -de esos italianos que son paradigma vivo de lo que ellos mismos llaman gente civile- que es la ~~tercera~~ ^{proverbal} terza pagina, orgullosamente mantenida desde los días de la Unidad, por lo menos, en cualquier diario digno de tal nombre, así los gigantes de Milán y Turín o los modestos, y no por ello menos significativos y operantes, de Padua, Trento, Mesina o Liorna: un sabanón, toda una sexta parte del diario dedicada a temas culturales, desde el "elzeviro" o editorial de buena firma a la crónica de viaje, pasando por las notas de lectura, la punta polémica y las especulaciones eruditas. Una feliz herencia de la Italia de las cien ~~xxx~~ cortes y otros tantos núcleos ^{de} cultura, literatísimos, que hoy los imperativos del ~~compre~~ ^{mucho} y como sea, aunque no piense pagar, ~~han~~ ^{han} relegado definitivamente a los semanarios (no conozco nada más canijo y triste que la actual sección literaria en "Corriere", "Stampa", "Tempo" o "La Nazione").

Folletones y terza pagina, que en el menos propenso arraigaban el hábito de leer, la avidez de lectura, de hacerse con libros y abrirse al mundo de la cultura en marcha y sin fronteras de tipo alguno. Bien es verdad, que en ~~en~~ ^{aquel} idílico entonces de la libérrima Alemania de Weimar, con sus pequeñas ciudades universitarias, de los alegres debates en los "colleges" de Oxford, frente a la preocupación filosófica orientalista en los de Cambridge, de una Rive Gauche erigida en Meca y paradero de todo escritor en ciernes, de una Italia cuya fachada mussoliniana celaba apenas el inagrietable liberalismo de su vida intelectual; verdad verdadera, insisto, que en aquel tiempo sin más batallas que las artísticas, y cuando no se habían radicalizado aún las posiciones y banderías (regalo que Europa debe a la campaña abisinia y al portazo de Hitler) lo que existía era, a no dudarlo, una auténtica internacional de la inteligencia.

Una inteligencia por encima de fronteras y lenguas, un mundo en que todavía se practicaba el arte epistolar (importante actividad literaria definitivamente relegada a los archivos). Calculo que, para un joven, el capítulo de tiempo y gastos más sostenido -viajes y compra de libros aparte- era el dedicado al correo. Los montones de cartas que despachabas a los cuatro cantos de Europa, el intercambio de noticias y reflexiones de orden cultural, el canje con las revistillas vanguardistas que todos perpetrábamos, aquel movilizarse para prestar calor a una iniciativa brotada en la otra punta del continente o, con el concurso de amigos extranjeros, para celebrar un centenario -Goethe, Mozart, etcétera- o cualquier otra conmemoración.

La entonces recoleta Rapallo, en la Riviera, donde hice asiento, bajo la sombra tutelar de Ezra Pound se ~~había~~ ^{había} convertido en un hervidero de poetas, narradores y filósofos, de teatrantes, pequeños editores, pintores y músicos. Una vivacísima estación de parada y fonda en un pentecostal diálogo de las lenguas, y con su boletín abierto a todas las literaturas, a todas las aventuras del arte. Un ininterrumpido congreso, harto agradablemente ocupado, como para no sobresaltarle los mugidos de la inminente erupción.

Y eso que lo importante era estar informados. Pero la literatura, el arte, entonces aún orden cerrado como el Derecho o la Iglesia, no entendía de intromisiones ni toleraba chorreos. No porque el intelectual, el artista, rehuyese meter baza en la marcha de los acontecimientos. Antes, negro sobre blanco gustaba de dar su parecer sobre cualquier cuestión del momento. Que el propio Pound se ganara la vida largando artículos de tema económico, breves como un soneto, al londinense "The Economist" es un ejemplo. Mas lo tomaba como la inevitable corvée para llevar adelante la gigantesca empresa de sus "Cantos".

Es la que contaba. Y atender a un joven poeta checo venido en busca de consejo, mover campaña contra los literatísimos de "La Fiera letteraria", agenciar la traducción del "Tarr" de Wyndham Lewis o refrescar la memoria de Corbière y Laforgue, salirse con una tirada del "Poema del Cid", para acentuar el martilleo del VIII de sus propios "Cantos", o recitar entero el "Adelfos" de Manolo Machado (nunca gustó excesivamente de mi idolatrado Juan Ramón), asentar el renombre -en el requintado círculo de las pequeñas revistas- del poeta Bunting y abrir caminos al entonces hisoño Louis Zukovsky. Un auténtico torbellino de iniciativas, como para irle con volcancitos a él.

Lo de ~~la~~ la inmensa minoría, no pese el reconocerlo. Una minoría que, gracias a su fidelidad a las "pequeñas revistas" y el apoyo a modestos pero iluminados, y esforzados editores -con el dinero que les mandaba mamá, o hasta patearse una herencia-, al hacer tesoro de las enseñanzas y jerarquizaciones de un crítico clarividente cual era Pound, contribuyó sin ningún género de duda a fletar y mantener a flote las experiencias, actitudes y textos que hoy, cuarenta y pico de años después, hallan más plaza que nunca en el gusto de los ilustrados y en el acervo de los escritores de punta.

Ese era el mundo del avisado crítico militante, en su afán de contribuir a que la obra de arte se convirtiese en adquisición cultural. En su entender la función crítica, no como un fin en sí misma, mas como el medio idóneo para que la comprensión del texto literario no se reduzca a simple cuestión técnica, esa comprensión que es donde comienza la tarea del crítico, no -así Narciso sobre el espejo de las aguas- donde venga a acabar.

Hasta Curtius y Lukács y Heidegger, por no salir de lo alemán, la crítica universitaria se centraba en apurar datos, rastrear fuentes y concordancias y en volver del derecho y al revés las obras de los antiguos, sin ocuparse de autores con los que no mediaran tres o más generaciones. Por lo común los escritores más próximos, y sus obras, se abandonaban a la crítica militante. La cual, más que aplicarse al estricto análisis de la novedad librera procuraba situarla en el conjunto de la ^{producción} ~~obra~~ de su autor o como exponente de una escuela o de una situación social determinada. Los Andreu y los Canedo, hasta Fernández Almagro o Carlos Soldevila, como Jaloux y Thibaudet, Benjamin Crémieux, Ramon Fernandez, Gargiulo, ^{T.S. Eliot.} Connolly, Emilio Cecchi, e igualmente los jóvenes, no estaban a la que salta sino que sabían elegir sus textos, disponiendo libremente de su atención y sin someterse a presiones, ni a indicaciones siquiera.

Verdad es que el peso de las editoriales no era tan exagerado como al presente, ni tan agobiante la producción librera, y existía una convención, sutil pero clara, entre lo que era literatura y lo que no. Estaba por aparecer un Simenon que hiciera bajar la guardia a la crítica militante; y libros de texto a un lado, para amartillar un clavo sin hincharse el dedo no había manuales todavía. Igualmente, por atento que uno hubiese estado al dadaísmo, por muy surrealista que se hubiera ^{sido, la} ~~existencia~~ consideración de "comics", "Kitsch" y contracultura todavía no había venido a complicar las cosas.

Digamos, también, que la familia de los lectores -los adeptos a ce vice impuni- tenía un rostro conocido, determinados hábitos, respetaba unas reglas. El crítico,

aquel auténtico et j'ai lu tous les livres, a la hora de desempeñar su cometido partía de unos presupuestos, de unas coordenadas entre las que discurría su visión de la literatura. Daba por sentado que la mera recepción de una obra por el lector entraña, ya, una comprobación de su valor estético en comparación con obras ya leídas. Sobre esta base se consideraba en condiciones de juzgar, digamos que en pie de igualdad con las obras y los escritores sometidos a examen. Contaba, o creía contar, con unos lectores, con un público de su brazo, acaso discrepante pero capaz, al menos, de distinguir y recordar. Un público que estaba al cabo de la calle de los gustos y preferencias, y acaso limitaciones, de ese crítico; pero que fielmente le seguía.

Así se escribiera en un semanario literario o para un diario de gran circulación, el mundo de la literatura estaba tan acotado que el crítico tenía conciencia plena de escribir, no para toda la masa lectora, interesada en el deporte, los anuncios o la política, sino tan sólo para lo que los italianos llaman gli addetti ai lavori, como guiñando un ojo a la cofradía de siempre. Una cofradía lectora que en el crítico reconocía a otro del ramo, si con mayor formación, tanto estética como histórica o, como quería Joyce, al lector ideal que padece de insomnio ideal (y lo de Joyce no viene aquí a humo de pajas: todavía recuerdo la admiración de nosotros, imberbes cofrades, ante la interpretación penetrante que Lluís Montanyà nos daba del "Ulises" joyceano).

Acaso pecaron, esos críticos, por arroparse con la argumentación histórica, apelando a la hoy famigerada historia de la literatura, o por su insistencia en medir la obra con el metro de la fidelidad a las situaciones sociales y a la vida misma, cuando no recurriendo a la descripción impresionista, según cánones heredados de la crítica del siglo XIX. No demasiado pecar, si cualquier obra literaria es, inevitablemente, un hecho histórico, en conexión con las precedentes de su autor, marcada por las anteriores lecturas, el gusto y las ^{propias} vivencias de éste. Y donde el sentido histórico, ese sexto sentido -en opinión de Nietzsche- que permite conjeturar la escala de valores conforme a la cual han vivido individuos y pueblos: esa facultad que la vida gusta emplear para examinarse a sí misma, mal se entiende que deba faltar en el crítico.

Otra es que, en el ejercicio de esa militancia, firme en la aceptación de su herencia cultural y en la importancia de su tarea, magnificando ésta a superstición estética, el crítico y su comentario no vayan a genio al autor del libro. Que el creador no se reconozca en la interpretación del crítico. Esto sucede hoy todos los días, una vez que el libro es un producto más cuyo consumo implica una orquestada promoción; pero ocurría también en aquel tiempo en que sólo se hablaba de la literatura como arte,

, no como arma arrojadiza o plataforma de intereses extraliterarios.

Hoy, como entonces, si el comentario es reticente, si irrita o simplemente sorprende al autor interesado, la inmediata será que salte lamentándose del desahogo de ese escritor frustrado que se atreve a despachar en pocos párrafos —que denotan una lectura apresurada e incompleta, eso faltase— una obra que al creador costara años, por no decir una vida entera. Y no mejor parada saldrá la crítica favorable (peor, si al autor se le antoja ajustada), pues a qué andarse con juegos de inteligencia cuando la obra en examen ya brilla con luz propia, rebosante de vida.

Así las cosas, síguese que la crítica militante deba andarse con pies de plomo y no ~~chafarle el plan, sino chafarle~~ chafarle el plan, digo el producto, a nadie. Menos que menos, en un diario de gran circulación. Lo vi claro en tiempos en que vacaba a la crítica de arte, a comentar las quincenas de exposición. El artista presenta en ellas su labor de un año, y del éxito crenotístico de la exposición depende el trabajo para el curso siguiente, por no decir la subsistencia del artista, un profesional como los demás. Tiene uno sus escapes de pedantería, gusto por la dialéctica y una ironía fácil; pero ya estaba bien que, en aras del lucimiento, al bueno del contribuyente dejases con lo puesto. Por donde la salida —injusta, como las más— no podía ser más cómoda: no hablar de la exposición.

Grave cosa, esa de dar la callada por respuesta, aunque la estofes en la endémica falta de espacio de los periódicos y en el cada vez más abultado régimen de novedades de la industria editorial. Sobre todo cuando te da en la nariz que lo que hoy importa, en orden a un determinado libro, es la información que —con la fuerza de un anuncio más— el periódico aporte, que el periódico le dedique menos o más espacio firmado. Porque me temo que ~~ya~~ ^{ya} nadie compra un libro por el juicio que de él haya dado el crítico, contrariamente a cómo se elige cine, por lo que de la película haya escrito el crítico de turno. Tocante al libro, a su proyección en la prensa, deben contar el espacio que se le reserva y la titulación. Pues si alguien apetece más luces ya acudirá a la crítica universitaria, académica o antiacadémica que sea, que felizmente ~~ha~~ salido por los fueros de monopolizar también lo referente a los autores de hoy.

Porque esa crítica se ha convertido en una abstrusa ciencia exacta cuyo cultivo presupone un acabado conocimiento, no sólo del legado literario de cuantos países hay en el mundo y de la historia tout court, como de lingüística y estilística, sino también de la antropología y de la historia de las religiones, de símbolos y mitos, gestos y elisiones, de psicología y psicoanálisis, de política, demografía y demás disci-

plinas sociales, de arte combinatoria y Kabbala, lógica matemática y mecánica racional, por citar alguno de esos saberes previos. Una facultad iniciática que opera con un instrumental delicadísimo y requiere, no ya el ala de "negros" de que en otro tiempo se valían los maestros de la crítica universitaria, sino generosa latitud de medios y toda una planta de computadoras. Con el consiguiente plantel de prestigiosas editoriales a su servicio, y en régimen de coedición internacional para abaratar el producto.

Lo malo es que la docena larga de incasables escuelas de crítica que en lo que va de siglo se suceden, proliferan y autocorrigen por temporada, como las modas femeninas, no acaban de ponerse de acuerdo sobre el armamentario preciso para el acceso a esos cultos místéricos. Según unos hay que traer en la punta de los dedos a Hegel, íntegro, el joven Marx, todo Lukács y extensiones, Sartre y Goldman ~~n~~ incluidos, cuando no juran por Horkheimer, Benjamin y Adorno. Otros parten de Croce y Husserl, pasando por Vossler, Spitzer, Auerbach y nuestros dos Alonsos, para recalar en el checo americanizado Wellek. Otros más, con Propp, o Lewis Carroll, en la cabeza (y Freud o Jung al fondo) andan en los Bachelard, los Deleuze y noble compañía. Los hay que a partir del viejo Arnold, de Leavis (y de Aristóteles, por supuesto), pasan por Empson y Brooks para catar a Holloway, Watson y Raymond Williams. Como las grandes dosis de Saussure, Bloomfield, Chomsky, Jakobson y Martinet, con no menores tragos de Lévi-Strauss y algo de Lacan, son necesarias para degustar los primores de los siempre cambiantes y atractivos Barthes, Todorov o Philippe Sollers... ¡Terrible incertidumbre!, como decía el burlado teutón del chiste.

De otro lado, sucede que hemos caído en la cuenta -así Monsieur Jourdain, al descubrir que hablaba en prosa-, que hemos comprendido, cómo el quid de la creación literaria está en el lenguaje, verdadera fuerza constitutiva ^{y eficaz en el} ~~del~~ hombre: la definición misma del hombre. Y que las palabras no se ordenan en el texto para invitarnos a pensar o a juzgar, sino a sentir o vivir; y tanto más auténtica es la obra, cuanto -convenciones morales y demás, aparte- mejor provoque la colaboración del buen lector. Por lo mismo, el lenguaje del crítico ayuda a que el hombre comprenda a su semejante: es la palabra inteligible que acerca y une al lector con el autor.

Una vez puesto en claro que ese lenguaje del escritor crea un mundo, no forzosamente el existente, pero real como el que más -en cuanto sea coherente con el sistema de signos que el autor se fijara- y que el lenguaje del crítico no es el "mundo", sino sólo discurso sobre un discurso, un instrumento para descubrir las valideces, no las

"verdades"^{autor}, del lenguaje del ~~escribir~~ la relación ~~que~~ media entre su lenguaje-objeto y el mundo; una vez, pues, que la nueva crítica universitaria es tan sugestiva y creadora, al punto que su discurso puede llegar a ser más atractivo que el discurso que se ha dado a explicarnos, surge la duda razonable de si no será más provechoso leer el sartriano "L'Idiot de la famille", para gustar de Flaubert, que perder el tiempo en "Madame Bovary", no leer a Racine -quien se interese- sino a Roland Barthes, ni los demasiados volúmenes de "A la Recherche..." sino a... Porque el crítico de nuestro decir es, bien se entiende, un ^{co-autor,} ~~escritor~~ tanto más escritor consciente y seguro que el otro, el explorado.

Bromas aparte, resulta meridiano que el crítico militante de esta posguerra, arrojado del huerto concluso en que los elegidos ascendieron a co-autores, ha venido a dar en una situación de veras precaria. Ya hablé del tedio, por su nulo interés, que emana de la crítica periodística italiana, e igual cabría decir de la francesa, la portuguesa y... Sólo en la prensa anglosajona son como eran, siguen tan ricamente en su insula, sin dejarse comer el espacio por otras secciones periodísticas de más grito o consumo. Pienso en esos diarios que no dejan pasar día sin tratar de un libro; en la brillante caballería ligera de los Anthony Burgess, Michael Rattcliffe, Richard Cobb o el hijo del maestro Toynbee, que rejuvenecen a uno; en el mismísimo y sesudo "Financial Times" cuya sábana literaria honran firmas cual la de Angus Wilson.

Volviendo al colega nostr^(o italiano, o francés)al, ~~ante todo~~ ha de habérselas con un público que apenas si tiene algo en común con el de otrora, una masa anónima y proclive a los designios de los persuasores ocultos, de quienes dictan las modas, tan volitarias como exige la fiebre del consumismo. Poco importa que él haya paladeado, en su momento, las obras de los grandes autores y tenga formado juicio y establecido jerarquías y concomitancias entre todas ellas. Ahora, fuerza le será asentir a los "descubrimientos" que el momento político, las adaptaciones cinematográficas o televisivas, la sexomanía o cualquier otra circunstancia dicten a los editores. Así tendrá que encararse con la moda Hesse o Henry James, las modas Bataille y Artaud, la moda Kafka, Sade o Dadá, y explicarlas como si se partiera de cero.

En definitiva al militante han dejado sólo la información. En el Institut des Hautes Etudes Internationales de mis mocedades, que a la Sorbona pagaba la Institución europea Carnegie para la Paz, y también los "météores" aspirantes a la carrera diplomática o a cátedras de Internacional (como Castiella, pintiparado/presidente de la asociación de estudiantes); en aquel tinglado versallesco, donde resultaba natural que un

Geouffre de Lapradelle acudiera de birrete, muceta y toga, precedido por un macero, y que al término de la lección fuese de rigor aplaudir; entre el brillantísimo cuadro de cátedros -los Léon Bourgeois, Le Fur, Miboyet, Basdevant, etcétera- uno hubo, embajador que había sido en algún rincón de Asia y que las palabras, sin pompa, mascullaba por entre las dobleces del pañuelo de su resfriado crónico: ni me acuerdo ya de su nombre, pero grabada en la memoria ha quedado la lección que entonces nos sonó a perogrullada. La primera obligación de un embajador -nos decía-, antes que asomarse a ver el tiempo o pensar qué se cuece en el país de sus funciones, al minuto de recibirse la valija diplomática y dejando para después las comunicaciones de sus superiores, su primera obligación es leer a fondo los números del Boletín oficial que vengan en aquélla. Esto es, dar el primer puesto a la información.

La información, honra y calvario del crítico militante que obliga a compaginar dos o tres cosas: estar al día acerca de lo que se produce y aúpa de fronteras allá (el boletín oficial, eventual lectura de libros aparte, en este caso es el consumo de cuantos suplementos literarios y revistas tenga a su alcance); mantener el contacto -más horas de lectura, o jornada completa- con la producción librera nostral, día a día más ubérrima, variada y agobiante (sólo abrir paquetes y chafanear o clasificar su contenido te lleva horas) y, en los menguados márgenes que restan, puesto a escribir, ^{el} intentar pequeños injertos de ideas generales, de categorías, de relaciones críticas. Continuar siendo un modesto operario de la cultura que propone a lectura lo que entiende debe ser respaldado, achicando a justos límites aquello que juzga, equivocadamente o no, pasajero o ~~equiv~~ desplazado. Sin amilanarse, sin arrojar la esponja cuando ^{cabe} ~~tiene~~ la fundada sospecha de que esa labor es puro labrar en el mar, que poco o nada ~~imponer~~ el tema a un público sediento de escándalos y gatuperios, pendiente de los juegos de la política casera, de si hubo o no víctimas en la enésima manifestación callejera, ^{al lector} ~~interesado~~ en el quinto enlace de una actriz o un príncipe, la golpada del último domingo o la atonía de la Bolsa.

Añade que, dada la fuerte competencia que los nuevos medios de comunicación social hacen a la prensa diaria, al tiempo que se multiplican las solicitudes que cercan al ciudadano, al consumidor, al crítico militante no hay quien le saque de que sus palabras no habrá modo de diferenciarlas de las demás, gacetillas y notas suplicadas inclusive. La impresión, fundada, de que no van a durar un minuto más que la simple e inmediata noticia (se acabaron los tiempos ^{que} en ~~alguien~~ recortaba artículos). Más serio y grave, que las necesidades de mercado, la amistad entre gentes de pluma y los imperativos de la publicidad se conjungen para rebajar la función del crítico a mero

trabajo ancilar, complementario: aprobar, sostener, acreditar, en términos de participación que ponen siempre en un brete el mínimo de libertad que le ha quedado.

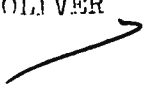
Que el público, el editor, y aun el propio escritor, crean o no en la literatura, busquen o menos la verdad, ya poco importa. Lo que cuenta es el libro, como un artículo de consumo más, un producto de no fácil ni brillante salida al que conviene proteger y defenderlo en el mercado; que exige lanzamiento y publicidad, premios (que acarreen publicidad, sin pasar por la ventanilla) y, dulcis in fundo, una confirmación por parte de la crítica. En Inglaterra tienen esto resuelto; envían anticipadamente el libro indicando la fecha de publicación, de modo que las críticas aparecen de vez, como una sinfonía. Aquí, de eso nada. El editor suele mandar a la crítica los ejemplares defectuosos (cuando no con el gracioso sello: "Obsequio del Editor"), y para cuando ya los librer^{os} han recibido, y despachado, en régimen de novedades. Mas guay, si el crítico no cumple pronto y a satisfacción con su menester. Presiones desde cuatro o cinco lados se encargarán de volverlo a la vía sana. E tutti contenti.

Mal, también, si el comentario discrepa de las virtudes del libro que el asesor literario de la editorial, o el propio autor, ha dictado para la solapa. Pues de lo que se trata es de participar, de sumarse al coro, de contribuir al juego de las apariencias. Tampoco pesan demasiado las cogitaciones del militante, al cabo flor de un día; bastará con que de ellas pueda extraerse alguna frase, dos renglones apenas, para incorporarlas a las eufónicas voces con que se acompaña el lanzamiento de una segunda edición, o la venta a plazos. Con la correspondiente firma, es obvio; una firma que así se codea -gracias por el honor- con las mejorcitas de las Inglaterras y las Francias, una firma entre diez, entre ciento.

No nos pongamos pesimistas. Tanto más que la categoría de lo eterno, afanosamente perseguida por un ~~Makai~~ Mallarmé o un Rilke, a la que apuntaba "Le Disciple" de Paul Bourget y de la que estaba en posesión un Goethe, ya no son de recibo en esta sociedad que sólo piensa en producir, y consumir; en que nadie se conforma con dejar el escenario, y todos se azacanan por fingir que están vivos. Pese a lo cual, la misión de informar sigue siendo una de las más nobles, ~~mija~~ una de las dedicaciones más útiles y salvíferas cuando consigue despertar el interés, corroborar que algo sigue vivo en cada uno, furia consumista aparte.

Un menester honroso cuya marca llevamos con más gusto que pena. Con la satisfacción de contribuir a que el vicio de la lectura se mantenga y afine, y provocar, acaso, alguna vocación de escritor. Parcela, ésta, reservada por suerte a la crítica militante, que no a otra.

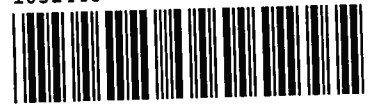
Juan Ramón MASOLIVER



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- M. Anserbach, Mimesis, Berna 1946 (Fondo de Cultura Económica, 1950).
- R. Barthes, Critique et vérité, Paris 1966 (Llibres de Sinera, 1969).
- " Le degré zero de l'écriture..., Paris 1972 (Edicions 62, 1973).
- H. Benjamin, Angelus Novus, Francfort 1966 (Edhasa, 1971).
- C. Bousoño, Teoría de la expresión poética, Madrid: Gredos, 1952.
- G. Della Volpe, Critica del gusto, Milán 1960 (Seix Barral, 1966).
- U. Eco, Opera aperta, Milán 1962 (Seix Barral, 1965).
- V. Erlich, Russian Formalism, La Haya 1964 (Seix Barral, 1974).
- ~~M. Jackson, Barthes and the Linguist, Londres 1971.~~
- R. Escarpit, Sociologie de la littérature ^{Paris 1958} (Edicusa, 1974).
- J. Ferraté, La operación de leer (Seix Barral, 1962).
- N. Frye, Anatomy of Criticism ^{Princeton U.P. 1957} (Monte vilé, 1977).
- L. Goldmann, Pour une sociologie du roman, Paris 1964 (Ayuso, 1975).
- H.R. Jauss, Literaturgeschichte als Provokation, Francfort 1970 (Península, 1976).
- G. Picon, Introduction à une esthétique de la littérature, Paris 1953.
- G. Poulet (ed.), Les chemins actuels de la critique, Paris 1968 (Planeta, 1969).
- E. Reimondi, Tecnica della critica letteraria, Turín 1967.
- J. Starobinski, La relation critique ^{Paris 1970} (Taurus, 1974).
- T. Todorov, Littérature et signification, Paris 1967 (Planeta, 1971).
- " Théories du symbole, Paris 1977.
- L. Trilling, The Liberal Imagination, Nueva York 1950 (Sudamericana, 1956).
- R. Wellek y A. Warren, Theory of Literature, N. York 1949 (Gredos, 1950).
- R. Wellek, Discriminations, Yale U.P., 1970.
- R. Williams, Culture and Society, 1780-1950 (Laia, 1974).
- A. Reyes, El deslinde (Colegio de México, 1944).

1032448



Biblioteca FJM

SEMINARIO SOBRE

"CULTURA EN PERIODISMO"

Director: *Horacio Sáenz Guerrero.*



EL LENGUAJE DEL AREA CULTURAL

Por Manuel Seco

Catedrático de Lengua y Literatura



FUNDACION JUAN MARCH. MADRID

26-27 junio 1978.



La primera pregunta que se hace el lingüista ante el área cultural del periódico es si se puede hablar de un lenguaje propio y peculiar de ella. El periódico y cada una de sus partes están escritos para una colectividad determinada, dueña de un lenguaje común, y es este lenguaje, naturalmente, el vehículo en que están transmitidos todos los mensajes del diario. Claro es que cuando se habla del lenguaje propio de un área del periódico se piensa en el conjunto de modalidades determinadas por el área semántica correspondiente, y que constituyen un subsistema lingüístico de características definidas. Pero ¿puede hablarse de un área semántica y de un subsistema lingüístico a propósito de las páginas culturales del periódico, en donde son varias y muy diferentes las manifestaciones comentadas de la actividad humana, manifestaciones, además, en que el valor supremo reconocido es la individualidad? ¿No son varios lenguajes, tantos como especialidades? ¿No son varios estilos, tantos como especialistas? ¿No hay, además, una diversidad en el tipo de comunicación que se establece con el lector?

Sin duda, tratar de reducir a unidad estas heterogéneas páginas de periódico buscando en ellas unos rasgos uniformadores en el aspecto lingüístico parece --o es-- una aspiración utópica. Sin embargo, tal vez haya una rendija por donde podamos intentar una aproximación. Es el simple hecho de experiencia de que esas páginas, en su conjunto, tienen algo, una fisonomía general, que para el lector las hace inconfundibles con el resto del periódico. Sobre la cuerda floja de esa "inconfundible complejidad", voy a tratar de esbozar algunas notas lingüísticas, referidas fundamentalmente a la vertiente crítica, la más caracterizada dentro de esas páginas culturales. (Todos los ejemplos que voy a citar son rigurosamente auténticos y proceden de diferentes periódicos de difusión nacional, aunque, por razones obvias, omitiré todas las referencias identificadoras.)

La sintaxis

Uno de los rasgos que caracterizan al crítico, no ya de literatura o de arte, sino incluso de deportes o de toros, es la "voluntad de estilo". Pues bien, el primer escalón de esta voluntad

es el dominio (a veces rayano en el virtuosismo) de los recursos sintácticos. Es general, en efecto, la maestría que despliegan nuestros críticos en la arquitectura de sus frases. El lector piensa, razonablemente, que es en estas páginas, aparte de las colaboraciones literarias, donde ha de encontrar la mejor prosa del periódico.

Pero no siempre es así. Las páginas culturales no ofrecen una perfección sintáctica visiblemente superior a la del resto del periódico. Construcciones como

"un libro a felicitar"

"un fabulador a tener en cuenta"

"no es por azar que X ha hecho de sus personajes gente relacionada con el mundo del espectáculo"

"reside en la fuerza del ser de las cosas, antes y por encima que en lo eventual de una pariencia"

"los dos templos se brindan a cada cual más atractivo"

"instituciones decimonónicas e incluso mucho más anteriores",

serían tachadas por el rotulador rojo de un profesor de Básica.

Se presenta con alguna frecuencia la discordancia entre el sujeto y el verbo en las construcciones pasivas pronominales: "se resumía las diversas etapas de producción"; "se puso de manifiesto los conocimientos"; "se comprende mejor sus deseos paganos de pureza"; "se pone en tela de juicio nuestras ideas básicas". En esta discordancia existe, por supuesto, como en tantas anomalías sintácticas, una explicación de tipo psicológico que ya ha sido estudiada por los lingüistas (1); como también la hay para la concordancia llamada "ad sensum", de la que he encontrado este ejemplo verdaderamente de coleccionista: "Se concederá un premio de 100.000 pesetas para cada una de las secciones, que serán indivisibles y no podrán quedar desiertos".

Algunas peculiaridades sintácticas son calco de la lengua materna del redactor. Por ejemplo, el uso de con todo y + infinitivo por "con, o a pesar de, + infinitivo": "Sus temas, con todo y ser los mismos, no se repiten nunca". O el empleo de pero como adverbio, ocupando un segundo lugar en la frase: "Una vez más se produce esta duplicidad de actividades, que nos impide en este caso referirnos al recital de una de nuestras notables concertistas [...]. Anotamos, pero, esta celebración, de la que nos han hablado con elogio". O el uso de la mayoría (o la mayor parte) con el complemento partitivo sin artículo:

"Expone la historia de su pueblo con [...] un soporte técnico muy superior al de la mayoría de libros eruditos y monográficos".

El verbo, en la encrucijada

El uso galaico del pretérito simple canté con el valor de "he cantado" es, en castellano, aparte de una moda radiotelevisiva ("oyeron ustedes, vieron ustedes"), un síntoma de la procedencia geográfica del redactor cultural. Ejemplos: "El venir a residir a Galicia le costó el estar aún sin empleo"; "Dieron comienzo hoy los actos conmemorativos".

Es la flexión verbal uno de los puntos en que la "voluntad de estilo" a que antes me he referido se hace más patente. Muchos críticos consideran que la forma más elegante para una proposición adjetiva en tiempo pasado es la que sustituye el pretérito normal cantó por la forma cantara. Jamás escribirán, pues, "el poema que compuso", sino "el poema que compusiera". Lo curioso es que en este caso se ha producido un desplazamiento dentro del sistema, pues era un residuo exclusivamente literario del antiguo pluscuamperfecto de indicativo castellano cantara (con el valor de "había cantado", el mismo que conserva hoy, totalmente vivo, la forma -ra en gallego y portugués); y así, una frase como "la casa que visitara" significaba exactamente "la casa que había visitado". Hoy la forma -ra, aunque no ha desaparecido como pluscuamperfecto, tiende a usarse con el puro valor de un pretérito simple: "Una de las novelas europeas que mayor conmoción produjeran en 1945"; "Un retrato que Goya fechara en 1815".

Pero más trascendencia tiene para el hecho de la comunicación la creciente afición por el uso de los tiempos prospectivos en la narración. Me refiero al hecho de que el escritor, para vivificar más el suceso pasado al que se está refiriendo, presenta los acontecimientos ulteriores no como pasados (que también lo son), sino como venideros, como si los viese desde el interior del ciclo cronológico en que se desarrollaron (2). Así, si el autor narra en pretérito, frente a una ~~f~~órmula normal como "En 1890 fue a Roma, donde contempló el Coliseo", emplea esta ~~f~~órmula literaria: "En 1890 fue a Roma, donde contemplaría el Coliseo". Y si narra en presente histórico (modo ya de suyo literario), en lugar de un sencillo "En ~~■~~ 1890 va a Roma, donde contempla el Coliseo", su musa le aconseja: "En 1890

va a Roma, donde contemplará el Coliseo". El procedimiento, que se ha vulgarizado extraordinariamente, lleva a algunos de nuestros redactores a la mezcla, algo peligrosa, de dos usos divergentes de una misma forma verbal dentro de un solo enunciado. Por ejemplo:

"Entre 1796 y 1798, Goya realizaba la colección de ochenta grabados que, como "Caprichos", se publica un año después. A la mencionada serie seguirán "Los desastres de la guerra", exhibidos, como recordará el lector, en la Galería Beaubourg en diciembre y enero próximo [sic] pasados."

Se llega al caso del empleo del tiempo prospectivo (futuro o condicional) con puro valor de pretérito, es decir, no supeditado a un pretérito o presente histórico enunciado anteriormente. El sentido de pasado se infiere solamente del contexto. Un ejemplo:

"La materia empleada en todas las esculturas es la pasta de papel, que se fabrica él mismo [el artista], "blanca y virgen, utilizada sin ningún maquillaje", diría en 1967, cuando empezó a utilizarla."

Otro ejemplo:

"De dibujos será su primera exposición ya apuntada de la Sala Gaudí; con la reproducción de lo exhibido vertebraría "Barcelona tendra", libro con texto del mencionado Alexandre Cirici, que con interés seguirá su obra."

En fin, también el verbo es blanco en ocasiones de veleidades estilísticas en cuanto a su posición en la frase. Véanse estos dos ejemplos:

"Una holgada selección de lo que del quehacer goyesco en dicha institución se conserva."

"No la materia manipulada nos vale, en muchos casos, para determinar esa frontera."

Vemos aquí que el hipérbaton, que fue un recurso estético de los poetas barrocos, es en manos de algunos críticos solo, modestamente, un impulso de evitar la sintaxis cotidiana.

Creatividad léxica

En cuanto al léxico, es obvio mencionar como primera característica la presencia de tecnicismos propios de la respectiva especialidad. Es el crítico de arte, sin duda, el que más la acusa; pero conviene hacer notar que no es por la amplitud del léxico técnico, sino por la densidad de su uso. Al mismo tiempo, hay que señalar la fecundidad de este léxico, la facilidad con que se multiplica por los tradicionales procedimientos de la derivación y la composición. En circunstancias en que la lengua común --y también otros sectores de la crítica-- se inclinarían al empleo de un complemento constituido por de + sustantivo, el comentarista de arte recurre gustoso a la especificación por medio de adjetivo, creándolo si es necesario: "dotes dibujísticas", "transferencia signica", "facciones ísmicas", "artes visivas y cinéticas"; "[sus] desgarraduras e incisiones matéricas no son ropaje disimulante de cortedades constructivas".

El caso en que con más rigor parece cumplirse esta tendencia es el de los nombres propios de creadores. El crítico huirá de decir "de Velázquez", "de Goya", "de Picasso", "de Miró", "de Gaudí", "de Bert"; dirá siempre velazqueño, goyesco, picassiano, mironiano, gaudiano (o gaudiniano), sertiano. Pero este gusto no es privativo de los artistas plásticos: en música se nos habla con profusión de óperas verdianas, perfiles bellinianos, caudales líricos puccinianos, sonatas beethovenianas, gracia mozartiana, "Zarabanda" bachiana, las "Cuatro estaciones" vivaldianas, la famosa partitura raveliana, los líricos pentagramas turinianos, los inconfundibles aires rodrigueros, unas sugerencias rítmicas bartokianas... Pues ¿y la literatura? En literatura nos encontraremos planteamientos nietzschianos, fantasías vernianas (o sea, de Julio Verne), un lenguaje nabokoviano, cierta influencia borgiana, el procedimiento joyceano, el porcelino "Cavall... cap a la fosca", la serenidad frayluisiana, la poesía aleixandrina (o aleixandriniana), resonancias hernandianas (naturalmente, de Miguel Hernández), el texto espriuano, la producción brossiana (la de Joan Brossa)... Y también en cine, naturalmente: los personajes bergmanianos, la obra ferrariana, un drama felliniano, etc.

Este gusto no es nada nuevo, y por supuesto no tiene nada de reprochable; lo que es nuevo y actual es la sobredosis. Y es posi-

ble que uno de los motivos --tal vez subconscientes-- de esta sobredosis sea el temor, un tanto escolar, a la repetición de la preposición de.

De todos modos, la creación derivativa se extiende también a terrenos en que el adjetivo no suplanta a ningún sintagma de + sustantivo, e igualmente, claro está, al ámbito de otras categorías no adjetivas: "una enfierecida soledad", "una geografía correlada a escala preciosista", "el dibujo ingenuíza los personajes"...

No se piense que los críticos literarios se quedan atrás en la creación de derivados: "orfebrar cuentos", "expresión imagística", "el tiempo se presencializa", "promover la confraternalización". A veces se consiguen efectos semejantes por medio de préstamos de otras lenguas: "Ese poetar que se ha convertido en una de las actividades artísticas que más preparación y penetración requieren"; "Ha laborado por difundir la nueva narrativa extranjera y nostral".

La ampliación de los recursos léxicos por procedimientos como los que acabamos de ver obedece a una doble intención: por una parte, la obtención de una mayor eficacia en el mensaje por medio de significantes inhabituales que reclamen más vivamente la atención del lector, y, por otro lado, la expresión de un matiz que la lengua común dejaría escapar entre sus frecuentadas mallas.

Violencia semántica

Pero hay otro procedimiento no menos favorecido por el lenguaje de los críticos. No se trata aquí de la creación de nuevos significantes para más o menos nuevos significados, sino de la adaptación, a nuevos usos, de significantes que ya tenían y tienen su propio significado en el sistema. Se trata de desplazamientos semánticos apoyados unas veces en la sinonimia parcial, otras en la paronimia. Por ejemplo:

urgente por "inmediato": "Grandes exposiciones [...]. Aquí ya, con nosotros, de urgente apertura, Francisco Bacon".
unificar por "coleccionar": "El breve conjunto epistolar ha sido unificado [...] para dar núcleo a un libro".
compendio por "colección": " 'Los disparates' o 'Sueños', compendio de veintidós planchas trabajadas no más tarde de 1819".

dilación por "pausa": "Después de la dilación ~~■~~ musical de Semana Santa, una nueva etapa de actividad va a reem-
prenderse".

prolijo por "extenso": "El primero tiene veintisiete años y una de las obras más prolijas y excelentes de la joven generación de jóvenes [sic] compositores".

ingenuista por "ingenuo": "Tratar de delimitar [...] lo que es teatro y lo que es pintura resulta un planteamiento ingenuista".

propuesta por "propósito": "La revista se va haciendo día a día [...] perfeccionando su realización y matizando su propuesta".

maestrazgo por "maestría": "Ambos conocieron el destino que suele exigir como tributo un maestrazgo precoz: verse encasillados en su imagen juvenil".

Prescindo de casos de evidente lapsus, como cuando se emplea la voz papirología, esto es, 'estudio de los papiros', para referirse a la papiroflexia o arte de hacer pajaritas.

Creo que vale la pena señalar una diferencia relevante entre el creacionismo léxico, por vía derivativa, que considerábamos antes, y este que podríamos llamar "creacionismo semántico", que acabamos de ver. Y es que, si en aquel era visible el intento de dar salida a una connotación --o denotación-- que rebasaba los moldes de la voz tradicional, al lado --no lo olvidemos-- de un deseo de inyectar aires nuevos a la forma del mensaje, en el segundo caso --el de la habilitación semántica-- el móvil principal no es aportar un significado nuevo que no dispone de significante actual, sino vestir un significado patrimonial con un ropaje que no es nuevo en términos absolutos pero sí que le es nuevo, que es nuevo en él.

Contra lo que pudiera ~~el~~ pensar un observador profano, de los dos procesos léxicos que acabamos de comentar, el primero, el de creación de palabras nuevas, es el más conservador, mientras que el segundo, que no se sale del vocabulario recibido, es el verdaderamente revolucionario, ya que ataca la esencia de la unidad léxica, que es la correlación forma-contenido. Es verdad que tanto uno como otro proceso, neología y cambio semántico, son perfectamente normales y activos en todo idioma; pero es el segundo el de más hondo alcance, ya que afecta a la estructura de los signos, mientras que el primero afecta solamente (en principio) a su cuantía.

Léxico inhabitual y perífrasis

Al margen del deslizamiento semántico existe en el lenguaje del crítico un fenómeno que sin duda está conectado con aquel en su motivación, esto es, en el deseo de transmitir un contenido por medio de un significante no habitual.

El significante insólito de que hablo ahora no es una creación léxica, como la que veíamos antes, ni tampoco el tecnicismo tantas veces efectista ante el lector general, sino el término de sabor humanístico, cuyo manejo puede ser arma de dos filos. Pues su empleo acertado y discreto es capaz de dar color y nobleza a la prosa; pero es un terreno erizado de riesgos, porque, en general, nuestro conocimiento de las lenguas clásicas está muy lejos de permitir que nos desenvolvamos con la especial naturalidad que exigen esas palabras poco naturales, y se nos nota demasiado fácilmente la púrpura prestada que nos hemos puesto encima.

Pero el significante inhabitual más favorecido no es el latinismo o el helenismo --"la labor diuturna", "el logos poético"--, sino un recurso muy en el gusto de la prosa administrativa de hoy: la perífrasis. Decir, por ejemplo, en lugar de "población", geografía humana ("Este medio expresivo de tan antiguo arraigo en una geografía humana asentada en las mil islas de Indonesia"); en lugar de "museo", centro museal ("Se conservan únicamente cinco muestras, todas ellas pertenecientes a centros museales"); en lugar de "reseña", verificación informativa ("No recuerdo con qué palabras describí esta pintura en anteriores verificaciones informativas"); en lugar de "nuestro arte", el corpus del arte de nuestra cultura ("La función que su obra [...] ejerce aún en el corpus del arte de nuestra cultura"); en lugar de "nuestras salas de exposición", los meridianos expositores que nos son propios ("La oferta se hace realmente excepcional en los meridianos expositores que nos son propios").

Esta forma de expresión, la perífrasis, es, como digo, un procedimiento dilecto del lenguaje administrativo. Está en la misma línea de llamar al "maestro" profesor de educación general básica, o de llamar al "perito" ingeniero técnico de grado medio, o de llamar al "autobús" vehículo de transporte colectivo urbano de viajeros(3)

La sinonimia

Esto, por otra parte, está relacionado estrechamente con un problema que asedia al crítico de periódico: la necesidad ineludible de mencionar docenas de veces en una sola página una misma cosa. Y un día tras otro. ¿Cómo denominan la exposición los comentaristas de arte? Muestra, muestrario, muestrario pictórico, manifestación, edición expositiva, presentación, exhibición, oferta, son algunos de los sinónimos de que se echa mano cuando no hay más remedio que nombrar la "cosa", sin contar elipsis como colectiva, antológica, conmemorativa, retrospectiva, bienal... También el crítico musical se siente algo incómodo con la repetición de la inevitable voz concierto, y pasa sus apuros para ir más allá de programa, audición, manifestación; y al director de orquesta habrá que denominarle alternativamente conductor, responsable o batuta. El comentarista de discos ligeros sale de dificultades hablando genéricamente de disco, de grabación, de registro, y específicamente de long-play, elepé, larga-duración, álbum... (Curiosamente, en el caso de canción o pieza se ha producido el proceso inverso, la "invariación": el comentarista no podría vivir sin utilizar invariablemente la palabra tema.)

El horror a la monotonía verbal --sentimiento que no asalta por igual a todos, es cierto-- obedece, a mi juicio, tanto a un natural instinto estético de variedad como a un tabú moral que nos impulsa a sentirnos culpables cada vez que repetimos una palabra dos veces en treinta segundos. Obsérvese en las siguientes líneas la precaución con que el escritor varía las locuciones adverbiales de sentido distributivo (llegando, en la última, a un uso "límite") y las expresiones del contenido 'se valoró en':

"Un cuadro de Pieter Brueghel el Viejo [...] alcanzó un remate de más de 3 millones de pesetas. Un jarrón de la dinastía china Ming, por su parte, [...] llegó en venta pública a 3 millones y medio. A su vez, una tinaja china [...] se estimó dinerariamente en más de 28 millones [...]; y, en su caso, un dibujo de Sebastiano del Piombo valió 7 y medio."

Me objetarán ustedes, con razón, que esto no es privativo de la crítica y que basta abrir el televisor o la radio para registrar los remilgos con que el locutor que acaba de decir Barcelona cuida de decir luego inexorablemente la Ciudad Condal, o la obliga-

ción rigurosísima en que se siente de nombrar a Valencia, en una segunda mención, la Capital del Turia. Además, no hay que olvidarlo, la variación es un primor estilístico vehementemente recomendado por la tradición de los preceptistas literarios y fue objeto de la solícita atención de la Gramática de la Academia:

"La abundancia y variedad de palabras fue tan estimada en nuestros siglos de oro, que los preceptistas no se cansaban de recomendarla. Véase en lo más trivial un ejemplo. Si cualquier gramático, verbigracia, tenía que autorizarse con el dictado de Nebrija, rara vez hubo de repetir la misma frase, variándola gallardamente de esta o parecida manera: así lo afirma Nebrija, así lo siente, así lo enseña, así lo dice, lo advierte así; tal es la opinión, tal el parecer, tal el juicio de Nebrija; según le place a Nebrija, si creemos al Ennio español, o empleando otros giros tan discretos como oportunos" (4).

Si yo traigo a colación la preocupación por la variedad léxica en el lenguaje de la crítica periodística no es, pues, porque la considere una peculiaridad suya; lo mismo que otras notas que ya he señalado y que aún he de señalar. De lo que se trata aquí es de la constancia de un fenómeno expresivo --junto con otros-- de una determinada postura mental.

La imagen y sus fuentes

Dentro de esta postura se encuentra el frecuente recurso a territorios de la vida y de la realidad ajenos a aquel de que se trata. Como ha señalado Marco Cerruti (5), el mundo de la magia y de la alquimia suministra todavía material léxico abundante a nuestros críticos: nombres y verbos como magia, evocar, alquimia, transmutación, fransfigurar, decantar, sugestión, fascinar, arcano, crisol, fundir, con todas sus transformaciones gramaticales posibles; así como el mundo de la naturaleza, en voces como floreecer, germinar, brotar, eclosión, fragancia, frescura, lozanía, manantial, fuelle, hontanar, inundar, oasis, rayo, relámpago; o el mundo de las viejas faenas de la era preindustrial, en palabras como levadura, amasar, fermento, forjar, artesano, maestría, o de la navegación, arribar, rumbo, singladura, norte.

A este primer estrato (al que he incorporado unos pocos ejemplos de mi propia recogida directa) se añade el que Cerruti llama "antropológico", constituido fundamentalmente por los campos semánticos de la mente y el sentimiento. Voces como ánimo, alma, espíritu (y crisis espiritual), afecto (y sustancia afectiva), sentimiento, liberación, pasión, íntimo, lucha interior, serenidad... constituyen un brevísimo muestrario de ejemplos propuesto por el crítico italiano. Yo quiero señalar aquí, además, tres palabras que me parecen favoritas de nuestros críticos de hoy: calor, temblor y estremecimiento. Entre los ~~abundantes~~ abundantísimos ejemplos que podría mostrarles selecciono dos de crítica literaria y dos de pintura:

"X.X. se sensibiliza para el leve temblor que la realidad deja cuando pasa a nuestro lado".

" 'Poemas paradisiacos', aun sin comprometer la riqueza y variedad del resto de la poesía alexandrina, encierra su orbe más trémulo y fascinante".

"Pintura ordenada, gobernada, arquitecturada con un emocionado temblor, con una ardiente calentura [...], pintura de estremecimiento".

"Un rincón ~~aparentemente~~ incoloro, un paisaje al parecer anodino [...] se revelan de pronto con una vibración y un calor desconocidos, con delicadísimo estremecimiento".

La imagen de la vibración, tan fecunda hoy, correría el riesgo de fosilizarse si no surgiese de vez en cuando la voz joven capaz de convertirla en una auténtica y viva creación, como vemos en esta crítica de música pop:

"Lou Reed creó allí una música de fuerza inverosímil, oscura, eléctrica, fundida en metal, que estuvo echando chispas durante dos horas y media. Yo me quedé estupefacto. Pero al final, como todos los asistentes, aullé de placer".

Quizá no sea extremadamente fácil escribir algo parecido acerca de la poesía de Salvador Espriu o de los cuadros de Juan Gris. Pero apporto el testimonio, por si pudiese servir de materia de reflexión.

Recurso muy frecuentado por los críticos es la expresión por medio de terminologías ■ propias de artes y actividades que no son las que mueven su pluma. La lingüística y la semiología disfrutan de un especial favor, porque se han convertido en el vehículo más idóneo para significar aquello que constituye la esencia del arte: la comunicación. Se habla, así, del "lenguaje expresionista" de un pintor; de que los temas de otro no se repiten nunca, porque "hablan con lenguajes y acentos distintos"; de la búsqueda de "un repertorio de significantes nuevo", de "literalizar la interpretación" de una obra y de "adentrarse en sus significados"; de unas esculturas caracterizadas ante todo por su gran riqueza semántica"; de una obra que es "uno de los más claros y correctos modos de dicción de la joven pintura española"; de otra producción que es "anverso y reverso de un discurso coloquial"... Veamos, en fin, esta observación: "Aquí se ve --dice el comentador-- la extremada capacidad de síntesis lingüística que de modo tan acusado sustantiva la obra de A. y que da a su lenguaje una tan personal condición". La "obra de A.", por si alguno tiene dudas, es una colección de dibujos.

También el crítico musical --mucho más moderado-- apela a la lingüística, hablando, por ejemplo, del "lenguaje dancístico" o de la capacidad de un instrumentista para "teñir su dicción al fraseo poético y delicado".

No menciono los frecuentes casos de caligrafías, gramáticas y sintaxis que los críticos de todas las artes mencionan siete veces al día a propósito de cuestiones no sintácticas, ni gramaticales, ni caligráficas.

Más tradicional es la lucha por la expresión a través del vocabulario técnico de otras artes. Desde hace muchos años, los críticos piensan, con Étienne Souriau: "¿Cuántos aciertos de estilo, cuántas graciosas metáforas no se logran utilizando en un arte el vocabulario de otro? No avergonzarse de decir frente a la pintura de un paisaje de invierno, que es en verdad una sinfonía en blanco mayor; definir los pies de una bailarina por medio de escalas y arpeggios animados; alabar, con tono de enterado en la materia, el arabesco de un soneto; la arquitectura de una sonata, el ritmo de un edificio..." (6).

Los críticos de artes plásticas nos dan los ejemplos más numerosos de esta práctica, y sus alusiones más abundantes son a la literatura: "matices poéticos", "poético sentido", "pintor poeta de la luz", "poesía en acción", "una nueva poética surreal", "pulcros poemas plásticos", "una poesía delgada, exquisita"; "la ensoñación y los poderes de lo lírico", "un hondo lirismo", "la abstracción lírica que informa estas esculturas"; "una notable capacidad de fabular"; "toda esta épica plasticidad"; "una saga expresionista"; "el acento del drama"; "extraordinario cronista de la ciudad". "Me encuentro --dice un comentario-- con una poética: un lenguaje formal y esencial sujeto a singular medida y cadencia [...]. Se ritma todo en el sosiego".

La relación entre el vocabulario de la música y el de la literatura es inmemorial; no olvidemos que la palabra lírica pertenece históricamente a la música. Pero cuando el crítico de concierto habla de los "líricos pentagramas turinianos", o del "lirismo de una página de Bernaola", o del "narrativismo lírico de Puccini", la alusión literaria parece indudable, como cuando se habla del "fraseo poético" de un solista o de la "importante literatura" que posee el arpa.

El vocabulario de las artes plásticas, por su parte, no desaprovecha las posibles afinidades con la música. No escasean los acordes musicales, los contrapuntos, las rapsodias y las sinfonías de color. Sin embargo, la presencia del léxico musical en la crítica de arte es sumamente parca con respecto a la del literario.

Por su parte, la crítica literaria es sobria en terminología prestada de otras artes, quizá porque el arte literario es por naturaleza menos "inefable" que las otras artes, quizá también porque su tecnicismo, más antiguo y más elaborado, es más autosuficiente.

Muerte y resurrección de los clichés

En la tarea crítica es a diario visible el combate por una expresión eficaz. El escritor sabe cuánto se desgastan las pa-

labras, sabe lo que es una voz devaluada. Esta es una de las claves que explican su estilo. Podría creerse, según lo dicho, que adjetivos como sublime, magnífico, admirable, asombroso, espléndido, sorprendente están mandados retirar, especialmente de la crítica literaria. No es así. Estos y otros adjetivos parecidos gozan de muy buena salud. Lo que ocurre es que, salvo casos excepcionales, su aparición va en general prudentemente dosificada y a veces compensada con términos de marcado sabor intelectual, a los que me referiré un poco más adelante.

Pero hay otras palabras cuya devaluación no es tan evidente porque se encuentra en fase temprana. Citaré solo tres muestras. Una de ellas es investigación, o sus sinónimos indagación, exploración, con que se designa la tarea de todo artista plástico o de todo poeta. Otra es escritura: "Se muestra como un narrador dueño de una escritura original"; "Así [...] debe acontecer en toda escritura que se precie de eludir lo vulgar y cotidiano"; "Me gustaría conocer tu concepción de la escritura poética". Otra es quehacer, empleada abusivamente no como 'lo que hay que hacer', sino como 'la obra': se llega a hablar, por ejemplo, de "lo que se conserva del quehacer goyesco". El empleo de estas y otras palabras proporciona a algunos críticos la ingenua satisfacción de que manejan un lenguaje moderno, elusivo de los viejos términos manoseados.

No quiero dejar el apartado del tópico lexical sin observar la paradoja de que algunos de nuestros comentaristas caracterizados por su estilo personal, repiten clichés cuyo lugar más adecuado sería la columna editorial, las noticias locales o la sección de cartas al director. Ejemplos: "En el contexto de los años cuarenta"; "Es el escritor hispánico de más imaginación a nivel argumental"; "La diferenciación de juegos y juguetes en base al sexo" "En la amplia sala se habían dado cita numerosas personalidades"; "digamos que..." (o áfígame que...), etc.

El lenguaje culturalista

Hablemos, por último, del "culturalismo". Un sector notable de la crítica de hoy muestra una tendencia marcada al empleo

denso de conceptos y términos pertenecientes al mundo intelectual. Abundan los nombres abstractos en -ismo y los adjetivos o nombres correspondientes en -ista: "La monotonía formalista de los garci-lasistas"; "un neorromanticismo panteísta"; "trascendentalismo humanista"; "su escepticismo y su hedonismo liberador"; "inicial paganismo de matices hedonistas". Algunos eluden la forma, pero no el fondo, de estas abstracciones, sustituyendo los nombres abstractos por infinitivos: el trascender, el devenir, el fluir, el decir, "el bien disponer intensidades alternativas".

Es un hecho cierto que el crítico --de la materia que sea-- ha de utilizar la abstracción y el léxico culto que es inseparable de ella. Pretender otra cosa sería atentar contra su condición de crítico. Pero también es un hecho que el crítico es el emisor de un acto de comunicación y que debe poner de su parte los medios necesarios para que esa comunicación se produzca con el menor número posible de interferencias. Yo creo que este objetivo no ha quedado plenamente conseguido en un texto como el que sigue:

"La actitud surrealista, de una parte, y la exuberancia del lenguaje, de otra, en vez de estorbarse se conjugan en su logradísimo realismo mágico --cotidiano, franciscano casi--, donde la exaltación se equilibra con una ternura muy eficaz. Yo creo que X. ofreció en sus primeros libros una verdadera teología del poeta --que está en su raíz ontológica--, a la que supo servir con una liturgia estilística extraordinaria. X., que ha llevado su lirismo a lo fónico o a lo cibernético en un afán --lógico hasta cierto punto-- de experimentación y ruptura, adquiriría así su gran personalidad poética."

Tampoco el texto que leo a continuación es, a mi entender, un mensaje en que la comunicación esté lograda por completo:

"La obra de Z. entraría perfectamente en esas fronteras flexibles en exceso que delimitan la pintura que quiere hablar de, desde y con la esencia. Sin embargo, Z. nos dice que la pintura no pertenece a ningún otro discurso que a sí misma, que es una totalidad cerrada en sí, un sistema para sí, cuya plenitud y suficiencia queda demostrada a raíz de sus variables propias. Así, aun cuando el gesto no es nada, sino un puente que desearía evitar el vacío, sin conseguirlo, su agresividad le obliga a conformar apariencias, visiones; es decir, trazos, dibujos, etc., el dominio de la línea, su encarnación posible únicamente en la línea, límite, fron-

tera, causa y delatora de todos los lugares, y su dominio mediante su extensión hacia abajo, hacia arriba, atrás, adelante, a un lado, hacia todos lados, hacia cualquier lado. Un intento de máxima intensidad por ocupar el lugar, por rellenar cumplidamente el vacío, apuntando a un solo objetivo: producción de un significado, alteración, bien que controlada, del vacío." [Los subrayados son del original.]

Ejemplos como los que acabo de citar, más o menos extensos, pertenecientes sobre todo a la crítica de arte, no son escasos. Podría traer aquí muchos más. Podría igualmente reproducir algunas de las parodias a que han dado lugar, como las de Robert Beauvais en L'héxagonal (7) o las recogidas por José Polo en su antología Lenguaje, gente, humor (8). Creo que, después de los textos que acaban ustedes de oír, huelgan las parodias.

Parece bastante probable que el lector común --aun el que lee las páginas culturales, que no es tan común-- obtenga un porcentaje más bien corto de información con la lectura de escritos como los presentados. No niego que este tipo de mensajes sea descifrable para un cierto número de personas. Pero quizá no sea una apreciación excesivamente personal la de que el hecho de limitar notoriamente el número de destinatarios de un sector del periódico, el área cultural, está en contradicción con la finalidad general del propio periódico, que es la de ser un medio de comunicación social. El ya citado Cerruti señala en los críticos "la efectiva condición o el propósito más o menos consciente de situarse como casta intelectual dotada de uno o más códigos [...] frecuentes e interpretables, descodificables solo para los iniciados, si no exclusivamente para el que se suele designar como el personal adscrito al negociado" (9).

No suscribo yo un juicio tan duro. En realidad, ahora, aquí, al final, ni siquiera formulo un juicio. Mi propósito ha sido simplemente apuntar unas notas que, sin ser exclusivas del área cultural del diario, se presentan en ella de manera concomitante y con la suficiente persistencia para que podamos considerarlas características. Algunas de esas notas --los baches sintácticos, los desplazamientos semánticos, el gusto por la complicación perifrástica, el miedo a la "pobreza" léxica-- son compartidas por el lenguaje periodístico en general; otras --el creacionismo léxico, el gusto por el léxico innabitual, la tendencia a la imagen, el

lenguaje culturalista, cuya saturación llega a obstruir la comunicación-- son elementos que el crítico de periódico transfunde del crítico autor; otras notas, en fin --como son el amaneramiento en los usos verbales (y otros amaneramientos) y el constante huir del cliché para recaer en él, como el cristiano que peca, se arrepiente y vuelve a pecar-- son cualidades que por igual podemos encontrar en las páginas de cualquier periódico y de cualquier libro.

Final

Los críticos no deben olvidar su responsabilidad, que es la gran dificultad de su papel. Su responsabilidad, igual que su lenguaje, está a medias entre la del escritor y la del periodista. Ellos representan al autor del libro, al profesor, en las páginas del periódico. Así tiende a verlos el lector, especialmente el lector que no comprará nunca un libro de crítica ni probablemente conversará nunca con un entendido en literatura, en arte, en música, en teatro. Como dice Grandjouan, hoy el periódico es la forma principal de la cultura escrita, y el que escribe en el periódico tiene el deber de escribir mejor, porque sabe que su artículo o su exposición va a constituir hoy, durante una hora, la única cultura de millares de personas (10).

¿Qué quiere decir escribir mejor? Simplemente esto: emplear con la máxima eficacia el medio de comunicación escrita. Algo tan perogrullesco (y tan delicado) como lograr que el receptor recibiera exactamente lo que el emisor se propone emitir. No culpemos tan deprisa a la ignorancia y a la rudeza del lector hispano porque este no entienda nuestro lenguaje; no nos portemos como aquellos compatriotas nuestros que consideraban réprobos a los indios americanos porque no se convertían al cristianismo después de oír un sermón en un idioma que jamás habían escuchado. Estoy de acuerdo con Andrés Amorós cuando dice que, teniendo en cuenta el nivel cultural del país, sería muy conveniente en la crítica una cierta actitud de divulgación. "Es obvio --dice-- que esta crítica habrá de estar en un lenguaje claro, al alcance de los no especialistas, que no añada un ápice más a la gran ceremonia cultural de la confusión en que nos movemos" (11).

Manuel

N O T A S

1. Academia Española, Esbozo de una nueva gramática de la lengua española. Madrid 1973, p.383.

2. R. Lapesa, "Tendencias y problemas actuales de la lengua española", en Comunicación y lenguaje. Madrid 1977, p. 226.

3. M. Seco, "El eufemismo y el lenguaje administrativo", en Poemas y ensayos para un homenaje. Madrid 1976, p. 151.

4. Academia Española, Gramática de la lengua española. Madrid 1931, p. 444.

5. M. Cerruti, "Di alcuni linguaggi della critica letteraria", en G.L. Beccaria (ed.), I linguaggi settoriali in Italia. Milano 1973, p. 159.

6. E. Souriau, La correspondencia de las artes. Trad. de M. Nelken. México 1965, p. 8.

7. R. Beauvais, "L'héxagonal à la pinacothèque", en L'héxagonal tel qu'on le parle. Paris 1973, p. 186.

8. J. Polo, Lenguaje, gente, humor. Madrid 1972, p. 96 y 153.
V. también R. Carnicer, Tradición y evolución en el lenguaje actual. Madrid 1977, p. 87.

9. Ob. cit., p. 162.

10. J.O. Grandjouan, Les linguicides. Paris 1971, p. 237.

11. A. Amorós, "La crítica literaria", en El año literario español 1974. Madrid 1974, p. 108.

1032448



Biblioteca R.M.