



**Casa abierta al tiempo**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

**UNIDAD IZTAPALAPA**

**DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS**

**Los periodistas intermediarios: información, divulgación  
y creación simbólica en el periodismo cultural mexicano (1982-2002)**

Eduardo Andi3n Gamboa

Tesis de Doctorado en Ciencias Antropol3gicas

Director: Dr. N3stor Garc3a Canclini

Asesores: Dra. Rosal3a Winocur Iparraguirre

Dra. Giomar Rovira Sancho

M3xico, D.F.

Marzo, 2011

# Índice

|                       |   |
|-----------------------|---|
| Agradecimientos ..... | 5 |
| Introducción .....    | 7 |

## Capítulo 1

|  |    |
|--|----|
| Los periodistas y el periodismo cultural como producción de bienes simbólicos<br>..... | 31 |
| 1.1 Juegos, campos y sentido práctico .....  | 40 |
| 1.1.1 Habitus: sensatez y sentido .....  | 41 |
| 1.1.2 Campo: «illusio» e interés .....   | 45 |
| 1.1.3 La práctica: nexos entre <i>habitus</i> y campo .....                            | 52 |
| 1.1.4 El poder simbólico: reconocer y desconocer .....                                 | 55 |

## Capítulo 2

|   |     |
|---|-----|
| El periodismo y la teoría de los campos culturales .....  | 64  |
| 2.1 La heteronomía del periodismo: un problema para la teoría de campos<br>culturales .....     | 66  |
| 2.2 Bourdieu: el campo periodístico como arma y objeto de la lucha simbólica ..                 | 75  |
| 2.3 El consenso perdido y la pulverización del juego periodístico .....                         | 83  |
| 2.4 Para comprender a los periodistas culturales: de la función del habitus y el<br>campo ..... | 91  |
| 2.5 Intermediario, mediador y periodista cultural .....   | 98  |
| 2.5.1 La difícil y ambigua identidad del mediador .....   | 103 |
| 2.5.2 El carácter amplio de la mediación y su uso en estudios de comunicación<br>.....          | 108 |
| 2.5.3 El mercado y la desintermediación .....   | 110 |
| 2.5.4 Legitimación y mediación: hacia una delimitación del periodista<br>intermediario .....    | 113 |

## Capítulo 3

|  |     |
|--|-----|
| Del esoterismo a la divulgación: campo artístico y surgimiento del periodismo cultural ..... | 117 |
| 3.1 La idea de cultura como sentido social .....   | 118 |
| 3.2 Del esoterismo del arte a la divulgación de la mercancía cultural .....                  | 121 |
| 3.3 Acercamiento inicial al surgimiento del periodismo cultural .....                        | 128 |

## Capítulo 4

|  |     |
|--|-----|
| Consideraciones metodológicas en el abordaje del periodismo cultural .....     | 143 |
| 4.1 La reconstrucción histórico-normativa del periodismo cultural en México .. | 147 |
| 4.2 Un acercamiento a la dimensión subjetiva de los periodistas .....          | 159 |
| 4.3 Descripción del trabajo empírico .....                                     | 161 |
| 4.3.1 Los periodistas: reporteros y escritores .....                           | 163 |
| 4.4 La organización y dinámica de los periodistas en un diario de prensa ..... | 168 |
| 4.4.1 La intermediación mediadora: el gatekeeping .....                        | 171 |
| 4.4.2 La agenda temática o agenda-setting .....                                | 173 |
| 4.4.3 La jornada, El Universal y los Suplementos .....                         | 175 |

## Capítulo 5

|   |     |
|---|-----|
| Aproximación a la historia del campo de la prensa cultural en México .....  | 181 |
| 5.1 Consideraciones previas .....   | 185 |
| 5.2 Antecedentes del campo cultural .....                                   | 190 |
| 5.2.1 Revolución y posrevolución en el periodismo y la cultura .....        | 204 |
| 5.2.2 La vida modesta del periodismo cultural .....                         | 213 |
| 5.3 Factores y condiciones en la constitución del periodismo cultural ..... | 215 |
| 5.3.1 El equipamiento cultural .....  | 216 |
| 5.3.2 De letras y diseño .....  | 228 |

|   |     |
|---|-----|
| 5.3.3 Periodismo, medios electrónicos y sus delicias culturales .....           | 233 |
| 5.3.4 Cultura televisiva .....  | 238 |
| 5.4 Los diversos umbrales de una transición en el periodismo cultural .....     | 239 |
| 5.4.1 El campo periodístico en la década de la diseminación .....               | 248 |
| 5.4.2 El relanzamiento de un proyecto nacional desde la visión tecnócrata ..... | 256 |
| 5.4.3 El declive de la legitimidad .....  | 264 |
| 5.4.4 Los múltiples públicos y distintos modos de leer (se) .....               | 270 |
| 5.4.5 Fin y principio. Años de las promesas y decepciones .....                 | 277 |

## Capítulo 6

|   |     |
|---|-----|
| En la esfera social de los periodistas .....                                | 281 |
| 6.2 Devenir periodista: vocaciones y urdimbres afortunadas .....            | 297 |
| 6.3 El periodismo culto ¿no lo hacen los periodistas? .....                 | 306 |
| 6.4 La vacilante identidad del periodista cultural .....                    | 313 |
| 6.5 Periodismo cultural en los diarios: un bello rincón menospreciado ..... | 323 |

## Conclusiones

|   |     |
|---|-----|
| Los periodistas culturales: una identidad liminar ..... | 331 |
|---|-----|

|                    |     |
|--------------------|-----|
| Bibliografía ..... | 349 |
|--------------------|-----|

## Agradecimientos

La extensa empresa que ha significado esta investigación, no pudo ser realizada en solitario, está llena de apoyos, estímulos y asistencias que por numerosas serán incalculables, este prefacio es un acto de reconocimiento para todos ellos, sin la “comunidad” de amigos, colegas y alumnos, esta tarea nunca habría podido ser completada. Un particular y amoroso agradecimiento es para Maggie Reyna, sin cuya cordura, decisión y apoyo incondicional no hubiera siquiera visto la luz este esfuerzo.

Por su larga paciencia y su confianza en mi trabajo me merece un reconocimiento especial mi director de tesis el Dr. Néstor García Canclini. Mi gratitud a mis asesoras y lectoras la Dra. Rosalía Winocur ya la Dra. Guiomar Rovira por la rapidez y nitidez de sus lecturas, sus ánimos, sus prácticos consejos para darle pulimento.

No puedo olvidar a todos mis alumnos de la Carrera de Comunicación Social de la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco, por acompañarme en los muchos proyectos de investigación terminal que les propuse. El aceptar trabajar juntos en la consecución de un entendimiento del periodismo cultural en un texto legible y en los continuos esfuerzos por escribir bien y sin concesiones. En particular me gustaría agradecer a aquellos que hicieron algunas de las entrevistas a los periodistas que utilicé: Williams Cortés, Guadalupe Amor, Valentín Ortiz, Guillermo Bautista, Diana Gámez, Laura Hernández, Carmen Pichardo, Fernando Anaya, Marisol Colín e Isabel Flores. Martha Palacios ha sido en este último año un apoyo en mis tropiezos tipográficos, torpezas digitales en los momentos nublados de mis formatos, y de su afectuosa ayuda sin condiciones.

También cubro mi deuda con el periodista cultural Renato Ravelo (1965-2008), con él logré una relación cercana, que me permitió una mirada desde el interior a través de las largas pláticas que teníamos de la vida, del periodismo en La Jornada, me hubiera gustado que lo leyera, pues se lo prometí. Con Sergio

González Rodríguez sostuve, en los primeros acercamientos, una extensa y profunda charla esclarecedora, y que después, muy generosamente se dejó entrevistar muchas veces por mis alumnos.

Por último no puedo dejar de reconocer que sin el sustento, estímulos y permisos que la UAM Xochimilco me autorizó y consintió, más el aliento de todos mis compañeros de trabajo, esta investigación y su impresión tampoco habría podido ver la luz. Agradezco a todos ellos la convicción en que alcanzaría a terminar y el aguante por la larga espera a la que los sometí.

## Introducción

Todo lo que puede pedírsele a la historia de las ideas no es que resuelva asuntos sino que eleve el nivel del debate  
Albert Hirschman

El objetivo de este trabajo es mostrar que la transmisión y la circulación de información de las actividades culturales en México puede construirse como objeto de investigación para la descripción antropológica de un modo de hacer y percibir de una colectividad de trabajo. Esta colectividad es la de los periodistas culturales y su actividad. Entenderé entonces el *periodismo cultural* como aquella parte de la actividad informativa que actualiza y activa la sedimentación simbólica que es la cultura, como la creación de lo memorable y como la actividad de la intermediación entre los sentidos particulares y la memoria social. Este planteamiento lo desarrollaré más adelante.

Lo pertinente de la selección del periodismo cultural como segmento del espacio social es que el grupo de agentes dentro de él realiza una actividad de mediación simbólica, en una sociedad crecientemente mediatizada (De Moraes, 2007), y los periodistas de la cultura hacen esta actividad, inscritos en un gran mercado de información y de bienes simbólicos. (Piedras, 2004; García Canclini y Piedras, 2006) Lo problemático reside en que a la información cultural y del arte se le atribuye un carácter menos mercenario y muy poco interesado en la rentabilidad inmediata de la ganancia económica que a otras clases de información y bienes culturales. La tensión entre estas dos lógicas, de corto y largo plazo, conforma un terreno interesante para describir una actividad de producción de sentido, atravesada por órdenes opuestos y hasta contradictorios. Tal oposición tiene un veloz proceso de metamorfosis, que en lugar de renegar de su valor económico, lo maneja cada vez más como condición necesaria para la circulación social de esta clase de bienes culturales, se impulsa hacia un espacio regido por los ciclos cortos de la rentabilidad de las inversiones. Sin embargo, estos procesos son tematizados desde una escala macrosocial y se pierden las ocasiones para describir el fenómeno en el nivel de los actores, en la percepción que los propios

agentes expresan de esas transformaciones.

El abordaje antropológico al dar la palabra al otro, a diferencia de la sociología que instaura un régimen discursivo interpretante y traductor del sentido común ordinario, introduce la posibilidad de escuchar el habla silenciada o dada por descontada. El mutismo en el que se encuentran los periodistas, como lo exige su “oficio”, se duplica en el caso de los reporteros-periodistas culturales que se someten a un doble silenciamiento, el de sus propias reglas de borramiento retórico y el que tienen frente a los creadores y el campo de los artistas con sus jerarquías y sus desprecios.

Hay que plantearse una distancia analítica que objetive la idea de cultura como parte del sentido común propio de los medios masivos de comunicación: la idea de cultura como sentido social en circulación. La relevancia de esta investigación sobre el periodismo y el periodista cultural para la antropología, consiste en que se sitúa en la cuestión de la actividad mediadora de ciertos agentes e instituciones, en el espacio de la comunicación mediática. Lo distintivo de los Medios como “institución organizada de producción y distribución”, frente a otras instituciones productivas es la creación de «bienes simbólicos», de mensajes insertos en complejos discursivos (Langer, 2000; Abril, 1997; McQuail, 1998; VanDijk, 1990). En la sociedad actual hay una producción profesional de conocimientos (información) y enunciados sobre lo que acontece en la misma sociedad (Abril, 1997; Gomis, 1991; López, 1995; Rodrigo Alsina, 1979; Sigal, 2000).

El periodismo cultural, en México, fue entendido como el suplemento añadido a los diarios, luego se transformó en información cultural en las secciones cotidianas de los periódicos, lo que terminó por conformar un tipo de periodista especializado en la información de las actividades artísticas y culturales en un sector de producción emergente: la fuente del campo artístico y cultural. Periodismo que ha acompañado las transformaciones de las empresas editoriales artesanales y familiares en conglomerados planetarios, a semejanza de las



distribuidoras cinematográficas norteamericanas (*Mayors*). El periodismo cultural y sus agentes se encuentran en los linderos de una mutación de su modo de hacer. Sin embargo, la función de proveer de narrativas y de mapas de lo que está pasando no parece que haya dejado de existir.

Como objeto del discurso común, la noción « periodismo cultural» tiene significados que los propios agentes que lo practican discuten y los oponen. Aun cuando trabajen, en el mismo ámbito, las distinciones entre los agentes en muchos casos son tajantes, es decir, como se verá más adelante, que la lucha que se da pasa por señalar que no todos son periodistas, ni todos son escritores.

El «periodista» y en particular el «periodista cultural» son pues nociones o categorías *dóxicas*, construidos con una referencia muy circunscrita al proceso social de producción de significados en el régimen moderno de la «cultura» y el mercado de la información. Nuestro propósito es comprender, a través de esta actividad límite y marginal del periodista cultural, los cambios en la «metabolización» de las expresiones convencionales de la cultura y de los significados extremos del arte, de los «perceptos y afectos» rotos, pero coherentes, de la creación artística (Deleuze y Guattari, 1993). Estos «haces de sensación» operan socialmente como signos de distinción, cuando son apropiados y usados como propiedades activas en la desigualdad social.

El periodista, especialmente el dedicado al ámbito cultural, estará en la línea de la batalla simbólica, que demerita tanto cómo entroniza legitimaciones. En ciertas ocasiones lo hace con los datos numéricos de los niveles de audiencia o de ventas y en otras a las apelaciones al “espíritu elevado” y la buena voluntad cultural. La valoración y desvaloración de los productos culturales y artísticos son ahora el objeto mismo de la información cultural. Y el paciente trabajo didáctico o divulgativo se ve opacado por la promoción e incentivo a la posesión y consumo rápido, pero no a la pausada “apropiación simbólica”, puesto que ya no se busca hacer una mediación genuina, sino únicamente anunciar la disponibilidad del

producto. Sólo el colaborador o periodista escritor, en funciones de crítico o de articulista de suplemento, con su ritmo semanal, puede sobreponerse parcialmente a la velocísima e intensísima determinación del mercado de bienes de consumo cultural y artístico.

Lo que le dio motivo y forma al objeto de estudio, fueron una serie de eventos en el terreno del periodismo. Sucesos que a principios de los años 90 llamaron la atención: los cierres de suplementos, las reducciones de planas que anunciaban una fuerte transformación en la estructura del campo de la prensa y la información. No se preveía tampoco entonces el extraordinario fenómeno del Internet.

Inicialmente se recurrió a la antropología para poder construir el objeto de investigación desde la dimensión de los actores o agentes que realizaban la actividad periodística, desde las especializaciones del trabajo (en este caso intelectual o simbólico), que tomaba en cuenta la cultura de oficio. Se acudió a aquellos estudios que buscaban describir las prácticas artesanales, desde la perspectiva clásica de la división social de trabajo entre manual e intelectual y entre tradicional y moderno (Lévi-Strauss, 1986; Zarca, 1988). En la literatura antropológica se han realizado trabajos sobre innumerables oficios, aunque no de los periodistas contemporáneos. La idea será la de tratar de transitar de una antropología de los oficios apenas delineada para las sociedades complejas, con procesos identitarios oscilantes, a un estudio de las representaciones que los individuos se hacen de la relevancia histórica del proyecto culturalista y educador en los suplementos mexicanos de mediados del siglo XX. Como ese horizonte nocional se ha infiltrado en las representaciones de la práctica de los periodistas culturales.

En el presente trabajo se pretende pues dar fundamentos con los cuales se puede describir el auge y el ocaso de las instituciones de información cultural, como el suplemento literario y cultural de los diarios y las secciones culturales en beneficio de la de espectáculos. Estas instituciones mediadoras y sus agentes,

surgidas por la especialización de la producción de sentido, en las sociedades contemporáneas, disminuyen su presencia desinteresada y se articulan a los consorcios multimedia. Estas instituciones mediadoras buscaban que conducir al neófito de un territorio cultural a otro y ofrecer, como dijo Hannah Arendt, una entrada atrayente a la tradición (1996). La perspectiva de la antropología nos permite acercarnos desde la mirada de los propios periodistas a esta menguada empresa de animación y conservación, a esta pérdida de influencia por la lógica de la información con su noticia-mercancía.

Es en ese sentido, fue posible visualizar cómo convergen en la historia de la cultura mexicana, por un lado, el surgimiento de un campo de producción cultural, promovido por las políticas nacionalistas, sólido y consistente (INBA, INAH, CNCA, SEP); por otro, en paralelo, un conjunto de instituciones profesionales formadoras de artistas y productores simbólicos y de gestión cultural. Todas ellas han hecho posible tener una oferta suficiente de eventos artísticos para que aparezcan diariamente noticias culturales, cubiertas por los periodistas especializados en cultura (periódicos, televisión, radio e internet). De igual manera hicieron posible la existencia de una masa de hechos y dichos del mundo cultural, para que fuera costeable tener una sección con dos o tres reporteros adscritos, en exclusiva, a la colecta y publicación de esas noticias especializadas. La información cultural diaria se hizo factible en los periódicos de la ciudad de México por el incremento en la oferta de eventos culturales y artísticos, precisamente de modo singular en el *Excélsior* de fines de los sesenta y los principios de los setenta.

Para el estudio de la prensa cultural el uso de la categoría *campo* surge de una consecuencia lógica, porque en ese ámbito periodístico no existían normas explícitas que regularan y sancionaran las jugadas y estrategias de este tipo de actividad periodística. Por lo que la categoría de *institución* es insuficiente para captar, sin el riesgo de cosificar su dinámica tácita, en que reside la estabilidad de unas estrategias periodísticas que no están realmente objetivadas. Dicho de otra

manera, el concepto de *campo* funciona especialmente para aquellos fenómenos en los que no se objetivan las normas de juego, sino que se encuentran implícitas e interiorizadas en los agentes por la experiencia dentro del juego, pero no por un proceso formal de aprendizaje. Los periodistas lo saben, pero lo manejan como una especie de “intuición de periodista”, noción que puede ser razonablemente recogida con el concepto de *habitus* reformulado, más abierto y dúctil.

Ello llevó a buscar, desde el acercamiento etnográfico, en los dichos de los agentes, las expresiones de las regularidades del «juego de informar sobre la cultura». Lo que es relevante porque, aun si se estima que los periodistas han interiorizado la formalización didáctica del saber-hacer periodístico, en las escuelas de periodismo universitarias, en sus representaciones y nociones siguen apareciendo sus prácticas más como un arte (*tejné*) corporizado, que como un conocimiento teórico. Es por eso que los medios de recolección, tipo *cuestionario*, no facilitan la expresión de un saber encarnado, que en cambio requiere de la conversación y la confianza sólo alcanzable en las pláticas a profundidad.

Se trató, luego entonces, de articular una base conceptual alrededor de las preguntas ¿Por qué se hizo cada vez más importante para las empresas periodísticas mexicanas la publicación de la información de las fuentes culturales y de actividades artísticas? ¿Cómo se impulsó el prestigio de los periodistas culturales? Si se acepta que la información es un bien, un producto vendible que satisface demandas de sus consumidores ¿cuál puede ser la escala en que es suficientemente rentable la cantidad de consumidores de *información cultural* para ofrecer esa clase de bien simbólico en casi todos los diarios de la capital mexicana? (Chibnall, en Abril, 1997:304). Ciertos periodistas culturales como Manuel Blanco, Eduardo Deschamps, han estimado que, con las Olimpiadas culturales de 1968, se marca el hito en el asentamiento definitivo de la información diaria sobre la fuente del campo cultural, misma que se consolida entre los periodistas-reporteros con el evento anual del Festival Cervantino de la ciudad de Guanajuato a partir de 1972.

El estado mexicano pos-revolucionario, como ya adelantábamos, puso las bases desarrollando las instituciones culturales fundamentales, construyendo infraestructura, que de otro modo no se hubieran logrado y la sociedad mexicana no hubiera cimentado un campo cultural y de arte de la actual magnitud. Ningún empresario privado o empresa hubiese tenido la fuerza perseverante y el financiamiento a largo plazo para sostener durante tanto tiempo la generación de un mercado de públicos que fuese sostenible por sí mismo, sobre todo durante las fases tempranas en las que no existe un público específico (INBA y la UNAM a mediados del siglo XX tuvieron un papel prístino). El interés político tanto como el ideológico motivó el esfuerzo educativo y nacionalista de las políticas culturales del Estado, que, sin embargo, mantuvo el espacio para la iniciativa privada en los *media*, tanto en la prensa como en radio, cine, televisión y ahora el internet. El esfuerzo *democratizador* de la cultura coloreó los esfuerzos gubernamentales y del partido y sus corporaciones en la utilización de los Medios de Comunicación. Los diarios *El Nacional* del Partido de la Revolución Mexicana, *El Popular* de la Confederación de Trabajadores de México, se enfrentan al *Excelsior* y al *Universal* durante la expropiación petrolera. Esta época es la que Fernando Benítez considera su etapa formativa como periodista. Éste notable periodista cultural aseveró siempre que sus suplementos surgieron de la idea de llevar las obras de los creadores mexicanos, a través del canal masivo de la prensa, al público en general. Benítez deseaba llevar el arte al pueblo y con ello promover a los productores y artistas nacionales.

En esta perspectiva se ha querido caracterizar al *desnivel cultural* como fundamento de la práctica del periodismo cultural. Para ello se necesitaba asumirlo como una tentativa niveladora, proponerlo como una práctica de compensación a una desigualdad previa. Luego entonces, explorar cómo se ha generado ese desnivel de competencia cultural y por tanto, si el mecanismo de los suplementos culturales efectivamente compensan o restituyen el mismo nivel para todos. Se ofrece el objeto cultural a los muchos, aun cuando no se tengan las disposiciones

y competencias para recibirlo y aprovecharlo. Sin embargo, la actual revisión sobre las identidades culturales, al recuperar la noción de pluralidad y diversidad, abandona las pretensiones de asimilación o nivelación que dirigieron las políticas culturales nacionalistas.

Otra conjetura es la posición según la cual la transformación demográfica y el crecimiento de las clases medias urbanas, que deben su posición social a la inversión en capital escolar y cultural, impulsa y sostiene los nuevos y emergentes mercados que a partir de los años 60 ofrecían bienes simbólicos y especialmente una mayor constancia en la oferta de las obras artísticas (Loaeza, 1988; Blanco, 1983; Bourdieu, 1979). Tal posición se puede considerar como una posible explicación por el lado de la demanda, es decir, del público con disposiciones adquiridas para la práctica y consumo de bienes culturales<sup>1</sup>. En 1960 con una población total de 36'000,000 se censó una matrícula de estudiantes universitarios de 75,986. En 1970 con 46, 000, 000 estaban inscritos 210,906. La tasa de incremento se mantuvo muy intensa pues para 1980 en una población de 71, 000,000 había unos 731, 291 alumnos universitarios. Para 1990 al aumentar a 81 millones de habitantes la matrícula universitaria no crecía en la misma proporción 1, 078,191. En el 2000 las personas con estudios superiores y de posgrado eran de 6, 861,605 en una población total de 95, 753,396. En ese año estaban matriculados en estudios profesionales 1.585,408 jóvenes (INEGI, Censos nacionales en <http://www.inegi.gob.mx>).

La aproximación al mundo cultural mediado por el periodismo impreso,

---

<sup>1</sup> El surgimiento de una esfera de los públicos de arte ha presupuesto la formación de consumidores de esos bienes culturales, disposiciones que se han asociado a la posesión de cierto volumen y composición de capital cultural, presente sobre todo entre los estudiantes universitarios, con lo que se presume un alto consumo cultural. Quien ha indagado en esta correlación ha sido De Garay (2004). Sus conclusiones, circunscritas a la población de la UAM, no dan pie a una conclusión que establezca una relación tan directa. Uno de sus hallazgos sin embargo es que la oferta universitaria de eventos culturales es un importante factor formador de disposiciones culturales durante sus estudios, faltaría investigar si estas inclinaciones se mantienen al salir de la universidad.

desde el punto de vista de sus inexistentes lectores, puede aun ser incompleta y parcial, pues hace falta atender el sitio del complejo emisor, que es un periódico, como actor político e institucional dentro del espacio social (Borrat,1989). Esto cambia profundamente cuando se considera desde su posición en la Red, dentro de la cual los diarios aún no son referentes fuertes de opinión, debido a la horizontalidad de la llamada Web 2.0 y la ciberesfera como archipiélago de posturas (Castells, 2001; Scolari, 2004). La pregunta que algunos se hacen es, si todos escriben ¿quién está leyendo?

Por otro lado, no se debe desestimar el contenido propio de la información que se hace circular, la clase de discurso informativo sobre acontecimientos designados como culturales, al menos para el tipo de textos de los suplementos que pretendían tener un nivel literario, que no condescendía con la cultura popular industrial. Es en este último aspecto, es donde más se han realizado estudios de análisis de contenido de los diversos periódicos y suplementos culturales, por su temática. Por otro lado el aumento de la oferta, como parte de la apuesta de los mismos agentes periodistas culturales, revaloriza la escena cultural a su favor, de cara a los hechos de la política. Más tarde coincidirá con una “maduración del mercado” es decir con la confluencia de la oferta con un público interesado en ella.

Finalmente el crecimiento de la matrícula en las escuelas de arte, de comunicación, de cine y literatura se supone incrementa a ese público cultivado y con un interés específico, que requiere de información especializada acerca de la “vida cultural”. El fenómeno tendrá un desigual desarrollo regional, siendo las grandes y medianas ciudades (Monterrey, Guadalajara, Puebla) donde se da la masa crítica de un público suficiente para sostener una escena de ofertas culturales. Queda aún por estudiar el lado de «la producción de cultura y de arte» (Thorsby, 2001; Yúdice, 2003; Rifkin, 2000; Warnier, 2002 )<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> David Thorsby (2001) trata de modelar un patrón que considere la producción de obras artísticas como proceso racional de decisión y pondere los valores económicos y culturales como incentivos para el proceso creativo, tanto como para sus resultados. En el ámbito hispanoamericano hay trabajos específicos de Lluís Bonet (en García Canclini y Moneta 1999) y un acercamiento de Eduardo Piedras muy económicamente ortodoxo.



La manera como los periódicos han cambiado en su ubicación dentro de la estructura de posiciones en el campo de la prensa y del campo de producción cultural tiene una vertiente directa con su lectorado. La otra faceta es la establecida con los anunciantes y esta última ha dependido más bien de sus relaciones con el campo de poder, sobre todo sus vínculos económicos, debido que una gran parte del flujo de dinero proviene de la propaganda e información del gobierno. En relación con los lectores se pueden encontrar datos que revelan interesantes ubicaciones. En algunos casos como el de *La Jornada* esta penetración se observa como transclasista, ya que es comprada por varios estratos sociales (ver Tabla 1: Mercado de Diarios por NSE). Sin embargo, la magnitud del mercado *massmediático* ha impactado en la inversión publicitaria en prensa ya que ha ido en constante declinación. La prensa tiene una acentuada disminución que va de 3 a 2.4, a 2.3 millones de pesos por año (ver Tabla 2: Inversión en Prensa).

Tal decremento se ha debido, sobre todo, al cambio en el patrón de información y en la composición de la oferta informativa. Esto puede verse en el crecimiento de la inversión en televisión de 7 millones del 2001 al 2003; mientras que en radio fue de cuatro millones más. El total de la diferencia de inversión es de más de 10 millones, más de 65.5 a 75.6 millones. La ampliación de los medios de comunicación y sus canales conforman innegablemente nuevos soportes de suministro a la población de los bienes simbólicos, a los que pueden acceder si concurren al mercado cultural ampliado, que también lleva al gran público productos culturales del campo cultural restringido. Todo ello ha influido en la idea que los dueños de diarios y los periodistas mismos tenían de los suplementos culturales y ahora de la información cultura que pasa de un bien de lujo exclusivo a una *commodity* para los estratos sociales medios y altos.



**Tabla1: Mercado de periódicos por NSE (1999)**

| Nivel socioeconómico | A B C+ (NSE alto) | C C- (NSE medio) | D+ (NSE popular) | D E (NSE básico) |
|----------------------|-------------------|------------------|------------------|------------------|
|                      | Universal ~       | Universal ~      | Prensa           | Prensa           |
|                      | Reforma * ~       | Jornada * ~      | Universal ~      | Esto             |
|                      | Jornada * ~       | Prensa           | Jornada * ~      | Jornada * ~      |
|                      | Financiero ~      | Reforma * ~      | Esto             | Universal ~      |
|                      | Excélsior * ~     | Financiero ~     | Ovaciones *      | Ovaciones *      |
| * Suplemento Cult    | 3*                | 2*               | 2*               | 2*               |
| ~ Sección Cult       | 5~                | 4~               | 2~               | 2~               |
| %Universo/Ibope      | 20%ciento         | 18%ciento        | 35%ciento        | 20% ciento       |

Fuente: Adcebra #90, Agosto 1999/ Datos de Media Max Gallup 1999

La evolución de la prensa como un campo con sus propias reglas dependerá del desarrollo de su demanda, es decir, de la población usuaria del bien ofrecido: el *lectorado* del producto informativo por antonomasia que es la noticia. No ha sido posible desplegar cuantitativamente tal proceso evolutivo porque los datos numéricos sobre su circulación y consumo, es decir, su lectura, son y han sido poco confiables.

**Tabla 2: Total de inversión anual por medio (anuncios regulares)**

|              | 2001        | 2002        | 2003        |
|--------------|-------------|-------------|-------------|
| Prensa       | 3           | 2.4         | 2.3         |
| Revistas     | 6           | 5.7         | 5.6         |
| Radio        | 19.8        | 19.6        | 23.8        |
| TV           | 36.7        | 42.4        | 43          |
| <b>Total</b> | <b>65.5</b> | <b>70.1</b> | <b>75.6</b> |

Cifras en millones de pesos

Fuente: IBOPE-AGB en: M2.0 junio 2004

La dificultad para describir geométricamente el campo de los diarios en la ciudad de México reside en que los datos con los que se harían las comparaciones son inciertos e inestables. Y además, en muchos casos, estos datos de los periódicos están más bien publicados para lograr la venta de sus espacios publicitarios. De ahí que solamente se tiene realizado la descripción cuantitativa a partir de los datos que proveen las revistas que ofrecen a los clientes una información confiable como el *Catálogo de Medios*, y las revistas

ADCebra, y Merca2.0; pero ello limitó la posibilidad de diagramar topológicamente el campo de la prensa y la cultura.

**Tabla 3: Año de fundación de periódicos**

|               |      |      |      |      |      |      |      |      |    |
|---------------|------|------|------|------|------|------|------|------|----|
| El Universal  | 1916 |      |      |      |      |      |      |      |    |
| Excélsior     | 1918 |      |      |      |      |      |      |      |    |
| La Prensa     | 1928 |      |      |      |      |      |      |      |    |
| El Nacional   | 1929 |      |      |      |      |      |      |      | EC |
| Novedades     |      | 1936 |      |      |      |      |      |      | C  |
| Ovaciones     |      |      | 1951 |      |      |      |      |      | A  |
| El Día        |      |      |      | 1962 |      |      |      |      | LM |
| El Sol México |      |      |      | 1965 |      |      |      |      | DO |
| El Herald     |      |      |      | 1965 |      |      |      |      |    |
| Unomásuno     |      |      |      |      | 1977 |      |      |      | E  |
| El Financiero |      |      |      |      |      | 1981 |      |      | LP |
| La Jornada    |      |      |      |      |      | 1984 |      |      | DM |
| El economista |      |      |      |      |      | 1988 |      |      | DM |
| Reforma       |      |      |      |      |      |      | 1993 |      | S  |
| La Crónica    |      |      |      |      |      |      | 1995 |      | Z  |
| Milenio       |      |      |      |      |      |      |      | 2000 | F  |
| Independiente |      |      |      |      |      |      |      | 2003 | F  |

Desde un notorio artículo de Raúl Trejo, al comenzar la década de los noventa, denominado “¿Quién tira la primera cifra?” (*Nexos*, 1990) han sido vanos los intentos por conformar un cuadro objetivo de los números de tiraje y circulación de los diarios en México. Como afirma el periodista José Pérez-Espino, que en 2002 “todavía no era posible saber cuántos ejemplares imprime la mayoría de los diarios en México (...) sólo unos cuantos ofrecen, como un acto de transparencia a su lectores, un dato elemental pero no son capaces de informar cuantas copias venden y el monto de su facturación por publicidad” (2002).

Quizá un ejemplo, proporcionado por el mismo Pérez-Espino, ilustre lo ficticio de los números. El *UnomásUno* publica que circulan 2'000 ejemplares, pero según los datos levantados por una agencia encuestadora *Bimsa* (Buró de Investigaciones de Mercado) sobre el número de lectores, y que se publicó en la revista *Expansión* (10 julio 2002; no. 844) asegura también que tiene 78'400

lectores, por lo que cada ejemplar sería leído por 392 personas, dato a todas luces imposible. Asevera Raymundo Riva Palacio: “En México siempre se dan disputas y polémicas respecto a los tirajes de circulación, dado que no existen auditorías oficiales que den cifras confiables (...) se carece de metodología para medir circulación y penetración, las agencias publicitarias tampoco ejercen presión sobre los medios para proporcionar cifras verdaderas sobre su tiraje y distribución. El resultado es que con esos tirajes los periódicos mexicanos realmente no forman opinión *pública*, pero ayudan al gobierno a formar opinión *política*” (2004:103). Otro ejemplo que abunda en el fenómeno lo ofrece el mismo Raymundo Riva Palacio: “Por raro que suene aunque su tiraje sea reducido la prensa como empresa es un gran negocio (...) el caso de un diario de la Ciudad de México, con un tiraje de 5 mil ejemplares en 1989 que obtuvo ganancias por un millón de dólares en el primer trimestre de 1989. ¿Cómo es posible? ¿Cómo puede ser que este periódico que se dice «nacional» y que cuenta con más de 2’500 empleados, sea una operación rentable?” (2004: 100).

Añádasele a esta desproporción, además, una inmensa disimetría en la estructura de las comunicaciones masivas, en la revista *Letras Libres* Gabriel Zaid escribió:

“En los medios no comerciales (políticos, académicos, religiosos), hay una disputa interminable por el micrófono y una situación compleja sobre la propiedad del mismo: sobre quienes tiene derecho a usarlo en nombre del pueblo, de la verdad o de Dios. Tomar el micrófono es tomar el poder... Lo cual también existe en los medios comerciales porque los confesados intereses de lucro están oficialmente en el poder y organizan las estructuras de poder formal. El *control* del micrófono *está en manos de la empresa cuyo negocio consiste en reunir multitudes vendibles a los anunciantes*. Esto implica un regateo entre los intereses de la empresa, los productores, las estrellas y los patrocinadores.” (2006 en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11611>)

La aseveración de Gabriel Zaid consiste básicamente en que *el control del espacio público*, el de la capacidad de publicitar, genera poder y en la medida en que es *asimétrico* se incrementa, según el principio que resume así: “muchas personas prestándole atención a muy pocas”. De suyo la apuesta es por acercarse a las audiencias ya formadas, a segmentos ya cohesionados a los que se les

puede vincular desde la publicación para luego *venderlos*. Lo que hay que enfatizar es la relación disimétrica pocos/muchos que ha sido tratada por los teóricos clásicos de la comunicología para subrayar la economía de la eficiencia en la distribución de mensajes de la *massmediación*. Tal eficiencia es la que hará famoso el argumento que utilizó Fernando Benítez para invitar a colaborar a Alfonso Reyes a su suplemento 'México en la cultura' del *Novedades*: "Con sus libros usted alcanza a 500 o mil lectores, en el suplemento usted podrá ser leído todos los domingos por 30 mil" (García, Flores, 1979).

Las revistas especializadas en medios, publicidad y negocios son las más interesadas por tener información cierta y consistente, que no se contradiga entre las distintas fuentes. Su interés se debe, sobre todo, a que las agencias centrales de estrategias de medios tienen que comprar espacio en los distintos medios de comunicación, asegurando el costo/beneficio que supone el llegar al público blanco (target) de sus productos. En agosto de 2001, con los datos publicados de *ADCebra* de una investigación de CIMA (Centro Interamericano de Marketing Aplicado), se sitúa al *Excélsior* como el diario de más circulación (200 mil ejemplares) al que le siguen *El Universal* (170 mil), *Reforma* (126 mil) y *La Jornada* (100 mil). El dato de *Excélsior* es a todas luces exorbitante dadas las condiciones conflictivas por las que pasaba, durante ese periodo, el diario entre sus propietarios cooperativistas. (Scherer y Monsiváis, 2003).

Sin embargo la pregunta más relevante para los agentes y las instituciones periodísticas consiste en saber si puede identificarse el «periódico de referencia» en el campo periodístico, es decir si es posible evidenciar cuales son el o los diarios más influyentes a partir de los datos que se tienen. ¿Cómo establecer la influencia de los diarios? ¿Cómo compararlos entre ellos? ¿Cómo puede calificarse a un diario según el mercado al cual va dirigido?

Los números del tiraje no son suficientes para inferir la cantidad de lectores, puesto que hay un porcentaje de ejemplares que son devueltos. Es la cifra oscura de la lectura de periódicos en México. También se asume, como una verdad

autoevidente, que son los periódicos de circulación nacional los de mayor influencia, que además todos están publicados desde la ciudad de México. Ello es parcialmente cierto, dado que las cadenas de diarios están cubriendo nacionalmente la información pero publicando localmente, siguiendo la estrategia en los años 60 de la cadena García-Valseca, conocida como la de *Los Soles* (el *Sol de México* llegó al D.F. en 1965), cuyo propietario era Coronel José García Valseca (Ruiz Castañeda 1980; Argudín, 1987; Scherer y Monsiváis, 2003). Cadena que terminó, por los oficios del presidente Luis Echeverría y su secretario de Gobernación Mario Moya Palencia, en manos del empresario mueblero Mario Vázquez Raña, con el nombre de Organización Editorial Mexicana. Así ha sido la extensión en el caso de *El Norte* de Monterrey y el grupo *Reforma*, la de Grupo *Milenio* o incluso el circuito de *La Jornada* que se publica localmente en Morelos, Michoacán y en Puebla.

El mercado de los lectores en México y en Hispanoamérica no logra consolidarse como se puede claramente ver en el cuadro siguiente, sobre el tiraje diario en América Latina en el período de 1980 hasta 1998. La relación por 1000 habitantes y los diarios ha descendido bruscamente y todas las variaciones han ido a la baja. Los datos recientes no han modificado esa tendencia.

**Tabla 4: Diarios tiraje diario x 1000 Habitante (UNESCO)**

| País           | 1980 | 1994 | 1998* | Variación 80-94 |
|----------------|------|------|-------|-----------------|
| México         | 124  | 115  | 97    | -0.6            |
| Argentina      | 142  | 135  | 62    | -0.4            |
| Brasil         | 45   | 45   | 46    | 0               |
| Canadá         | 221  | 166  | 167   | -2.1            |
| E. U. A.       | 273  | 218  | 201   | -1.7            |
| Francia        | 192  | 234  | 145   | 1.8             |
| España         | 93   | 102  | 106   | 0.8             |
| América Latina | 83   | 80   | s/d   | -0.3            |

Fuente: Unesco (<http://www.uis.unesco.org/>)

Para la cuantificación del número de los reporteros y escritores que realizan el periódico también se han encontrado grandes dificultades para cartografiar su estado. En las indagaciones realizadas tanto en el INEGI, como en las distintas

agrupaciones de Reporteros: La Federación Latinoamericana de Periodistas, La Fraternidad de Reporteros, la Unión de Periodistas Democráticos y otras, sólo hay elementos para estimaciones del número de periodistas. Del libro de Rogelio Hernández *Sólo para periodistas. Manual de supervivencia en los medios mexicanos* de 1999 se pueden compartir sus hallazgos. Hay básicamente dos asuntos que sobresalen a) La cantidad de periodistas resultante, que con estimaciones aproximadas hace Hernández, el cálculo que él hace es de 35 mil en 1998. También el número de asociaciones que agrupan para distintos fines a los periodistas lo calcula en 185 asociaciones; b) la otra es la calidad profesional de los periodistas mexicanos. Hernández se remite a una reunión de 1996 en Santiago de Chile de la que narra la siguiente situación que es ejemplar:

Los periodistas de México fueron expuestos en la mesa de trabajo. Unos rostros eran de pasmo, otros de pena ajena. Se oían murmullos entre los 15 expertos de periodismo de Latinoamérica presentes. El expositor(...) hacía un recuento los promedios de formación, trato y organización de los periodistas de su país (México) - Allá en promedio, trabajamos sin título de licenciatura el 85%, sin organizaciones gremiales nacionales autónomas, sin colegio profesional, sin un código de ética general, sin ofertas de superación académica profesional; con reducidos salarios y prestaciones profesionales, con altos riesgos personales y de vida, con demasiada inseguridad en el empleo y sin planes para desarrollarse junto con las empresas (1998:115).

Rogelio Hernández calculaba entonces, en 1996, que el número de periodistas estaría alrededor de 30 mil y que para 98 suponía eran 35 mil. Estimaba también que la mitad de ellos eran mujeres y tendrían una escolaridad promedio de dos años de educación superior. Para Rogelio Hernández: “En México singularmente, la carencia de título es indicador de un nivel de profesionalidad. Significa carecer del rango oficial de profesionista: tener conocimientos más fragmentados; limitaciones a la capacidad para interpretar los fenómenos correctamente. Y todo ello repercute necesariamente en el ejercicio, en el trato salarial y en el nivel de reconocimientos sociales” (1999:117).

En un comparativo histórico, en 1980, el total de medios y emisores de información se calculaba en 21 mil; para 1990 la cantidad había ascendido a

unos 28 mil y al finalizar la década la cifra más aproximada es de 35 mil.

| año  | periodistas | incremento |
|------|-------------|------------|
| 1980 | 21 000      |            |
| 1990 | 28 000      | 7 mil      |
| 1998 | 35 000      | 7 mil      |

En 1998 Hernández asienta que había alrededor de 4'556 medios (entre agencias, diarios, revistas comerciales y especializadas radio de AM y FM y televisoras) y calculaba que entre ellos se distribuían un promedio de 8 periodistas por medio, lo que le daba un total de 31'068 periodistas, a los cuales sumaba 4 000 contando los de las oficinas de prensa y servicios especializados.

También hizo un cálculo del número de organizaciones que agrupaban a los periodistas y lo estipuló en 182. Él sitúa el esfuerzo principal de agruparse y organizarse a partir de los años 70 es decir los años posteriores al 68:

hubo esfuerzos organizativos profesionales y en algún caso hasta con clara vocación democrática. Por ejemplo la Unión de Periodistas Democráticos de 1975 hasta 1995 fundada por periodistas profesionales y editorialistas militantes y simpatizantes del partido comunista mexicano. La UPD prosigue Hernández en sus mejores momentos llegó a tener un padrón de 3'500 miembros en la mayoría de las entidades de la federación (1999: 117).

Hernández distingue entonces en el conjunto de las asociaciones dos tipos, las que llama de "*autoayuda para el trabajo cotidiano*" y que considera innumerables Y otras agrupaciones que tienen objetivos "*para la mejoría* de sus condiciones de vida, que sí se pueden contabilizar".

Hernández llama de '*autoayuda*' a las asociaciones u organismos que se crean sobre la marcha, para facilitar las labores del oficio y las más conocidas son los agrupamientos por fuente, es decir, los que cubren la Presidencia o los congresos legislativos o financieros y así, quizá también lo que Renato Ravelo llama "pool", esta asociación provisional entre periodistas de distintos medios que buscan ayudarse compartiendo la información que logren. Es en estos trances que



los periodistas encuentran más cerca de una identidad común. Las experiencias de reportajes y de los enviados son recordados por los periodistas culturales o no como momentos culminantes e intensos en sus carreras y trayectorias.

El estudio del devenir del periodismo es la historia de una región atravesada por las distintas disciplinas sociales y la de una tarea de definición de un campo propio. Especialmente los estudios de la comunicación o comunicología, constituyen todavía un área de contornos borrosos, y minada de implicaciones e intereses ideológicos y económicos. Su estudio está sembrado tanto de cierto determinismo mecánico, como de un optimismo en su función política y de pedagogía ciudadana y en el pesimismo de su constante degradación en la complicidad con el campo de poder y el mercado.

Existen sobre el tema del periodismo gran cantidad de reflexiones tanto de sus aspectos políticos e ideológicos, como sobre su carácter de vector de revolución cultural de la modernidad, en la conformación del espacio público del Estado moderno (Raymond Williams, 1961; Eisenstein, 1979; Habermas, 1981; Chartier, 1995). Incluso se le reconoce por su aportación dentro de la modernización a la dimensión tecnológica de la transmisión de información (McLuhan, 1964; Debray, 1999; Burke y Briggs, 2002). Otra vertiente de los estudios de la prensa es la de las condiciones de la producción de su «discurso» denominado como sociología de producción de noticias, asimismo trabajos de análisis de los contenido y su correlación con las posturas políticas de sus periodistas y los patrones.

Para el caso de México, sin embargo, ha sido difícil establecer un cuerpo de estudios empíricos sistemático y coherente que sobrepasen las coyunturas, y la mayor parte son reflexiones generales sobre la función informativa en la sociedad, o bien manuales del oficio (que no dejan por ello de ser indicios sintomáticos de un curso particular de la práctica periodística y su reproducción social). Con las excepciones de los estudios historiográficos (Argudín, 1987; Ruiz Castañeda,



1980; Lombardo, 1992) y algunos sobre los inicios periodísticos (Musacchio, 1994; Toussaint, 1995) la descripción de la prensa en México apenas ha rebasado la ubicación del periodismo y la prensa como correa de transmisión de la “ideología dominante” (Esteinou, 1989; Rodríguez, 1993). Proliferan también textos de denuncia, mejor o peor documentada, de los intereses empresariales o políticos que impiden su “verdadera” función, que idealmente sería la de ser el contrapeso del campo de poder dentro de la esfera pública, que la prensa como institución moderna ayudó a instituir (Fox, 1989; Carreño-Carlón, 1999; Sánchez-Ruíz, 2005). Una vertiente de investigación sobre las determinantes institucionales de la producción noticiosa ha sido el estudio de los emisores y las condiciones de producción de los mensajes (González Molina, 1987; Lozano, 1996; Hernández, Ramírez, 1997; Cervantes, 1995). Aparece *Tiempos de poder* (Scherer-Monsiváis, 2003) que recorre de modo somero una historia de la prensa mexicana en su relación con el campo de poder y la revista *Proceso* prohija *México su apuesta por la cultura* (Ponce, 2003) que describe la esfera de la cultura desde una multiplicidad de aportes de los colaboradores de la revista *Proceso*.

Si bien en todos estos trabajos se ha resaltado la directa inserción de la prensa en el campo de poder, en su función complementaria como instrumento de dominación simbólica, frecuentemente se le ha reducido a relaciones de causalidad mecánica, cuya linealidad deja sin matices su dinámica interna. Sobre todo, deja incomprensibles las condiciones que permiten en México una prensa tan “peculiar” y alejada, con respecto a las modernas normas originarias de su función de contrapoder o de fiscal del orden democrático y sus libertades ciudadanas. Un síntoma estrepitoso: el que México fuera la única nación donde el Premio Nacional de Periodismo fuera organizado y otorgado por el propio gobierno al que vigila. El monopolio de la premiación lo ejerció hasta el año 2001. Como bien señala Ernesto Villanueva esa “liturgia de la entrega del premio ponía en tela de juicio el quehacer del periodismo” en su totalidad. (Rodríguez Castañeda, 1993; Becerra Acosta, 1984; Carreño Carlón, 1999). Actualmente la censura proviene sobretodo del crimen organizado.

El periodismo es una práctica colectiva de un conjunto de instituciones especializadas de producción simbólica, supone una continua construcción informativa de la sociedad acerca de sí misma. Entenderé por ello al periodismo como la actividad institucional de agentes especializados en el registro, producción y transmisión de la información sobre lo que acontece en el espacio social, generando simbólicamente el “presente social” (Gomis, 1991). El periodismo, sin embargo, se ha entendido ya como un término que engloba tanto a los canales o soportes que vehiculan esa información (diarios, noticieros de TV, radio, internet), pero también como una clase de información referencial, resultado de esa práctica discursiva institucional con la finalidad de captar la realidad social y elaborarla simbólicamente para su transmisión. Lo que solicita un «*pacto de lectura*» noticioso. Nos parece que ese pacto no cambia, sigue en vigencia, aun cuando se utilice la Red.

Finalmente me parece necesaria añadir una *distinción entre prensa y periodismo*. Me referiré a la prensa como al conjunto de las instituciones que distribuyen la información impresa. Llamaré periodismo a la actividad de informar. Por ello se puede decir que la prensa hace periodismo, pero también publicidad; dado que vende espacio para información comercial, es decir, que vende a los anunciantes un lectorado pretendidamente manifiesto en la magnitud de su tiraje. El periodismo, como acción informativa, tomará distintos formatos según la naturaleza del soporte o vehículo de la transmisión y esa forma incidirá sobre el «pacto de lectura» que se asume en la intención del acto de informar como del acto de leer o de escuchar y ver. Como ya lo advertimos al inicio. entenderé entonces el *periodismo cultural* como aquella parte de la actividad informativa que actualiza y activa la sedimentación simbólica que es la cultura, como la creación de lo memorable y como la actividad de la intermediación entre los sentidos particulares y la memoria social, haciéndola circular en la sociedad en un «*pacto de lectura*» específico o como señalo más adelante «pacto de comunicación mediática». Para esta investigación me restrinjo a los medios impresos diarios y

en su oferta de información cultural y de obra de creación: suplementos culturales y secciones de cultura.

|  | Canal/Media | Productos         |                   |            |                 |
|--|-------------|-------------------|-------------------|------------|-----------------|
| <b>Periodismo<br/>Acción de<br/>informar</b> | 1. Prensa   | 1.1. Diarios      | 1.2. Revistas     | 1.3 libros | 1.4 suplementos |
|  | 2. TV       | 2.1 Noticiarios   | 2.2. Series       | 2.3 Dvd    |                 |
|  | 3. Radio    | 3.1 Noticiarios   | 3.2. Debates      |            |                 |
|  | 4. Cine     | 4.1. Documentales |                   |            |                 |
|  | 5. Internet | 5.1 Sitios        | 5.2 Páginas Blogs |            |                 |

Consideraré que el *suplemento cultural y literario* en un diario, consiste morfológicamente en una ‘separata’ del cuerpo central. Está integrado al diario en formato y diagramación similares. La diferencia se encuentra en la especificidad de sus contenidos, en su periodicidad semanal o mensual y en la clase de «*pacto de lectura*» que intenta establecer, que por lo general es distinto al meramente noticioso o «seco» (Bastenier, 2001). El suplemento cultural usualmente tiene su propio director y tiende a expresar una línea editorial propia. Éste organiza sus estrategias comunicacionales en función del perfil del lector al que apunta la circulación del periódico que le da cabida.

La *sección cultural* es un espacio en un diario destinado a las informaciones de las actividades de los artistas del arte y la cultura y de las instituciones encargadas de ella, en síntesis, es el “registro de las actividades de la alta cultura” dirá un periodista cultural. (Anaya, 2001; Rivera, 1995). Para Charaudeau la *sección* es parte de las operaciones en las que se establece lo que él llama «contrato de comunicación mediática» donde se da forma al contenido, al «acontecimiento referido» en cuanto se le construye dentro de un espacio temático, clasificado por secciones en el diario o medio (2003:191).

Entenderé finalmente a la *difusión* y la *divulgación* como los dos procesos de comunicar, que en distinto grado, manifiestan los principios que en el emisor hacen que su enunciación se jerarquice en referencia al tipo de demanda del receptor. Así para la *difusión* se determinará una mayor autonomía en la generación de sus enunciados (productos simbólicos), en la medida en que presupone para sus receptores una mayor «*competencia*» en los saberes implícitos en juego y un «*pacto de lectura*» que se asume simétrico con la demanda interna de un campo restringido. Mientras que en el proceso de *divulgación* las concesiones del emisor y la estructura de la enunciación de los productos simbólicos, presuponen una ausencia de conocimiento y faltas en las competencias culturales de sus posibles receptores; y por ello los productos simbólicos se acercan al polo de las estrategias didácticas (Pasquali, 1970; Bourdieu, 1979, Beacco y Darot 1984; Verón, 1984; Berruecos, 1993 y Heinich, 1998).

La *creación* podría entenderse como el polo más esotérico y más extremo de difusión solamente en este sentido, en la medida en que el creador y su obra solicitan, y hasta exigen, en principio, un pacto de aceptabilidad propio e irreductible a principios de interpretación externos. Pasquali hablará para este caso de *diseminación* (1970); es decir, se produce un bien simbólico cuyo *gusto* es restringido, o que está apenas al inicio del proceso de un ciclo largo, de conformarse como esquema válido de reconocimiento entre el público amplio pero aun desprovisto de las competencias para interpretar aquella obra límite. La categoría de *divulgación* en contraste apunta a relevar un diferencial o desnivel en las competencias requeridas para las interacciones entre autor, obra y receptor. Mientras que la *difusión* presupone *un espacio isotópico* dentro del que se actualizan potencias interpretativas semejantes, la *divulgación* acepta y asume *un espacio heterotópico*. En este último caso es una relación asimétrica, mientras que en la *difusión* se asume una mayor simetría entre los interlocutores. En el capítulo sobre la dinámica de la práctica periodística desarrollo esta distinción analítica en los términos de la actividad, dentro de los marcos de la institución en la que labora

el periodista cultural. Pero por ahora podemos quedarnos con la idea según la cual será la diferencia de competencias entre los interlocutores la que permite distinguir una actividad informativa de difusión de otra de divulgación. Tal intención discursiva podrá observarse en los marcadores que se manifiestan en la superficie del texto o de los enunciados periodísticos (Eco, 1981). Pero será en las entrevistas con los periodistas donde se verá la representación de las estrategias que se proponen en su labor redaccional.

El trabajo con los periodistas se ha realizado contactando un rango de ellos que van desde los directores de revistas y de suplementos, como los coordinadores de secciones culturales. Se ha conversado a profundidad con varios reporteros de la fuente cultural. Se hicieron recorridos por las redacciones y se asistió con algunos al rito de las presentaciones de libros desde el punto de vista del reportero. Se desarrolló un protocolo de entrevista, con temas que involucran desde su formación escolar, antecedentes familiares, historia de su trayectoria laboral, sus tácticas de trabajo, sus horizontes de evolución profesional, y el modo en como la historia del campo incide en su representación de la información del campo artístico y cultural. Con todo este material se trabajó para la terminación del trabajo de investigación y la fase interpretativa y concluyente.

El trabajo de Tesis Doctoral que se presenta a continuación está conformado por seis capítulos. En el primero se exponen de manera sumaria los conceptos de la teoría bourdiana que fundamentan su economía de las prácticas y que me parece necesario para la construcción de una perspectiva del periodista cultural en México. En el segundo se problematiza el dispositivo categorial de *habitus* y campo de producción cultural dentro de la dinámica social, conceptos que, con ciertas acotaciones, pueden servir para dar cuenta del fenómeno del periodismo cultural, dentro de las transformaciones de la sociedad actual. En el tercer capítulo se expone la dimensión conceptual que se requiere para la construcción del objeto de investigación: el periodismo cultural mexicano y sus

actores en una sucinta mirada a los momentos incipientes de ese dispositivo de divulgación cultural. En el cuarto exponemos el dispositivo metodológico con el que hacemos el tránsito de los conceptos a su operacionalización en el trabajo empírico. En el quinto capítulo se hace una breve revisión de los causes que van conformando las condiciones de emergencia del periodismo cultural, se recupera desde sus fases iniciales que se dan en el México posrevolucionario con su proyecto de nacionalismo cultural, pues es en ese momento, cuando se fragua el campo del periodismo en nuestro país. Se concluye en el cruce del umbral al siglo XXI cuando el periodismo comienza a enfrentar reconversiones que transforman las condiciones de la actividad periodística. En el sexto y último capítulo se despliega nuestro trabajo empírico en donde se da voz a los periodistas culturales; sus decires nos muestran sus afanes, sus posturas, e incluso sus sentimientos, frente a su actividad. Un trabajo absorbente y apasionante que los llega confrontar, pero que a pesar de ello comparten la importancia del quehacer periodístico en una sociedad vertiginosa e incierta. En las conclusiones se hace una reflexión que expone lo que consideramos el aporte de este trabajo al abrir a la antropología una veta interesante y fecunda para investigación.

## Capítulo 1

Los periodistas y el periodismo cultural como producción de bienes simbólicos.

En el presente capítulo se inicia la exposición de los parámetros conceptuales con los que conforma el problema de la intermediación del periodismo cultural en México como parte del proyecto de investigación: “Los intermediarios. Difusión y periodismo cultural en México 1982-2002”.

En una conjetura inicial se entiende al periodismo cultural en su referencia histórica como una propuesta de ciertos agentes de una acción distribuidora de noticias y del acceso a bienes culturales existentes en el espacio social. Esta tarea fue puesta en marcha por un grupo de periodistas y escritores, nacionales y exilados, en un periodo muy específico de la historia mexicana, constituyéndose en un formato informativo con cierto arraigo en el periodismo mexicano.

A través de la categoría de «*campo de producción cultural*» de Pierre Bourdieu, he buscado entender los modos en que el periodismo cultural en México perdura y oscila entre la difusión y la divulgación de contenidos e informaciones acerca de las actividades culturales. Busco comprender las condiciones de emergencia y luego las dificultades para sostener aquel exitoso modelo de mediados de siglo XX, frente a la actual multiplicación de canales de oferta e intermediación entre creadores y público. Y a través del concepto correlacionado de «*habitus*» entender por medio de los testimonios personales de los propios periodistas culturales la parte de ese proceso que les corresponde en el ejercicio de su oficio y profesión.

Una antropología cultural del periodismo tiene que enfrentar también la dimensión política de las prácticas de los agentes periodistas. La relación del

periodismo con la idea de *democracia* se sintetiza en la proposición según la cual una sociedad política se conforma de ciudadanos y no de consumidores. Cuando el ejercicio ciudadano consiste en participar de los debates para las decisiones y votar para elegir soluciones a la vida en común, se requiere entonces de información inteligible, lo más completa y coherente posible para dar sentido a las dimensiones de la vida social (Neveu, 2001:111). El enfoque que se asume verá en el periodismo el modo de ofrecer información, y el modo en que construye un ámbito de búsqueda de imparcialidad, sin reducirlo al discurso de las instituciones sino como parte de la competencia campal entre los diarios. La concepción del periodismo y la prensa como una actividad económica entre otras y a las audiencias como mera colección de consumidores dificulta comprender al periodismo como factor de democracia tanto cultural como política. La dupla conceptual de *campos/habitus* pienso que me permite asumir la mirada antropológica que toma en cuenta la lógica del sentido práctico de los propios agentes involucrados en la esfera de la producción periodística a partir de sus condicionamientos objetivos, comprendidos desde la categoría de *campo*.

La decisión de optar por el término «*campo de producción cultural*» para situar al periodismo cultural y sus expresiones en los suplementos semanales de los diarios y en las secciones culturales, se fundamenta en las posibilidades heurísticas y de parsimonia del sistema conceptual<sup>3</sup>.

Esta delimitación me parece más sencilla y explicativa que la que ofrece la noción todavía genérica de «industria cultural», o bien la de intentar comprender a los agentes periodistas como «intelectuales». La razón principal reside en que la

---

<sup>3</sup> Desarrollo más adelante y con mayor detalle las características estructurales de la categoría, basta añadir por el momento que el «*campo*» guarda con el concepto de «*habitus*» una relación de mutua dependencia y permite fundamentar la idea de que las tomas de posición de los agentes periodistas condensan la historia del campo y su horizonte de posibles. Además, en breve las articulaciones *espacio social*, *habitus* con *campo* permiten embonar al periodismo como práctica simbólica y a los periódicos como empresas de prensa con interés pecuniario y los vínculos del mercado y el campo articulado con el proceso de globalización de la cultura, aun cuando, como dice García Canclini, la *globalización* todavía sea un “objeto cultural no identificado” (1999a).



categoría de «*campo*» en sí misma es un concepto de mediación y que junto con el concepto de «*habitus*» establecen el enlace entre los productores culturales (los «*intelectuales*») y la sociedad.

El concepto de «campo de producción cultural» como esfera relativamente autónoma admite dar razón de las relaciones de competencia y connivencia que se dan entre los mismos productores. A diferencia de la noción de «industria cultural» con su énfasis en los aspectos alienantes de la estandarización de la producción de bienes culturales dentro de una economía capitalista, la categoría de «campo de producción cultural» está articulada al concepto de «espacio social», entendido como la estructura dinámica de posiciones sociales y de distribución de los recursos simbólicos y materiales. Tal distribución organiza a la sociedad y en un momento dado permite reconocer la estructura distributiva y de posiciones que ocupan los agentes e instituciones sociales que se encargan de la elaboración de las visiones de mundo, y remite al momento histórico en que se configuran categorías diferenciadas de profesionales de la producción de bienes culturales.

Es finalmente un concepto de mayor plasticidad pues hace viable pensar procesos de *diferenciación* y de *desdiferenciación* de conjuntos de instituciones y redes de agentes. La noción de «industria cultural» es en ese sentido muy rígida y más unidimensional. Su principio de que los Medios producen cultura industrializada y administrada que extraña y aleja a los agentes de su realidad, excluye del análisis a todo el sector del entretenimiento, por servir para justificar la dominación, promoviendo la falsa conciencia de la diversión escapista y de las emociones bajas, más acordes con la lógica del capitalismo.

Theodor Adorno señalaba en *Prismas* que durante la era liberal la cultura cae en la esfera de la circulación de los bienes, eliminando de los circuitos comerciales aquellos que retrasan la realización de la inversión y se sustituyen por el aparato de difusión de la gran industria, y por lo tanto la comercialización de la

cultura administrada y calculada llega a extremos máximos, pero también pierde una capacidad trascendente innovadora:

Así como la alta cultura surgió del mercado como algo que se destacaba de lo inmediato, así la cultura se contrae hoy al ámbito en el que empezó, el de la mera comunicación. Su enajenación de lo humano culmina en la docilidad absoluta a las exigencias de una humanidad que el vendedor ha convertido en clientela en nombre de los consumidores, los que disponen de la cultura suprimen de ella lo que le permitiría salvarse de una total inmanencia a la sociedad existente, y no dejan de ella más que lo que cumple en esa sociedad un objeto inequívoco precisamente por eso la cultura del consumo puede gloriarse de no ser un lujo, sino la simple prolongación de la producción (Adorno, 1969: 209).

Aunque en América Latina se desarrollaron con cierta fortuna ramas de esa indagación (Esteinou, 1989), tal enfoque encuentra rápidamente sus límites, pues en un sistema de mercado postulado como dominante no se encontrarán más que reflejos y encubrimientos del interés dominante del capital. En esta postura se busca desenredar y mostrar que los modelos legítimos de la cultura y el gusto no son sino expresión disfrazada, institucionalizada de los intereses y disposiciones de los estratos dominantes (Los autores canónicos de la postura del imperialismo cultural A. Mattelart, H. Schiller, C. Haemelink, F. Reyes-Matta). El término de «industria cultural» designado así por Max Horkheimer y Theodor Adorno ha regresado sin embargo a la consideración en la actual aproximación de una economía de la cultura, pero es tratada con herramientas distintas a las de la filosofía de la cultura de la escuela de Frankfurt de Adorno y Horkheimer. Quizá convendrá mejor llamarlas «empresas del entretenimiento» (Sánchez Ruiz, 2005 en Bizberg y Meyer) y dejar la atribución de alta cultura para dispositivos sociales que elaboran obras de mayor durabilidad. Una aproximación amplia, compleja críticamente lúcida a las industrias y mercados en España es la que llevó a cabo el equipo coordinado por Enrique Bustamante (2002) en la consideración de la cultura como sector estratégico. Ernesto Piedras reporta para México el número de empleos generados por las industrias culturales era en 1999 de 1, 447,465 equivalente a 3.7% de la PEA revelando a ese sector como un alto generador de empleo en México (2004).

De aquel enfoque último se ha desprendido un acercamiento donde al periodista se le considera un trabajador intelectual dentro de la industria de la información. El «*intelectual*» por ser un objeto preconstruido ha generado un conjunto de investigaciones, constituyendo una orientación fuerte dentro del estudio de la creación cultural, de la prensa y los periodistas. Al enfatizar la figura del *intelectual* se desvía del objeto de estudio pues inclina a tratar en el periodismo solamente a los llamados *intelectuales de creación* o escritores-periodistas por su muy cargada historia conceptual lo opone al trabajo manual y lo sitúa como polo principal en la construcción de imaginarios y hasta de portavoz ejemplar de causas de la sociedad. Con ello además se deja de lado al otro tipo de agente periodista que es el de los reporteros-culturales, que casan forzosamente con la categoría ordinaria de *intelectual* pues son más bien asalariados en un trabajo que involucra actividades de ejecución y maquila de objetos simbólicos y pocas posibilidades de creación. (Bourdieu, 1967, 1988, 1999a; Brunner, 1992; Brunner y Flisfisch, 1983; Williams, 1980; Briggs y Burke, 2002; Reich, 1989; Coser, 1966; Gouldner, 1980).

Al *intelectual* como personaje conceptual se le ha relacionado con la modernidad, en la manera en que esta última se sustenta en las especializaciones y autonomías de las esferas política y económica en relación con la de la esfera cultural; y con el modo en que la libertad de expresión de ese personaje, al vigilar y criticar puede entrar en contradicción con la dinámica económica o con los imperativos políticos del estado-nación. La figura del *intelectual* aparece en esa perspectiva como un agente clave en esta autonomía, de hecho un indicio del orden moderno de una sociedad residirá en el grado de la independencia de su campo cultural y los modos de articulación con las otras esferas. Para ciertas posturas el sistema de comunicación social tendría como una de sus tareas el realizar esa función del «intelectual» de supervisión y ajuste crítico (Laswell, 1986; Waisbord, 1998).

Con lo anterior quiero resaltar que la problemática de la noción de *intelectual* se desliza constantemente a una sobredimensión de su papel creador

en la construcción del imaginario de las naciones, y es considerado como un operador ideológico fundamental dentro del espacio público de la comunicación. Por ejemplo Regis Debray se referirá a la *intelligentsia* como al conjunto de agentes que vive de vender y comunicar sus opiniones en la esfera de la opinión pública, e insistirá en que cada sistema cultural histórico cambia sus operadores simbólicos, es decir, la función del agente que produce, guarda y trasmite la memoria social de manera específica (Debray,1999)<sup>4</sup>.

Todo esto desborda los trabajos reales de un reportero, que de suyo, como parte de su *ethos* profesional, no tiene en sus escritos opiniones propias, sino que recoge las de los demás. El usar la categoría preconstruida de *intelectual* lleva a sobrevalorar una función de creación limitada y el periodista recolector de información ve disminuida la valoración de su actividad. En este caso la díada *habitus/campo* faculta estudiar la especificidad del trabajo concreto del reportero cultural y las características de su sentido práctico, y opera como ruptura de las creencias que los propios agentes periodistas tienen de su trabajo. Hace comprender que el creador esté determinado por sus condiciones dentro del campo de producción cultural periodístico. Y que el reportero reconozca los límites de su expresión en el diario y sus coacciones institucionales.

El otro problema con la prelación de *intelectual* como *función e instancia proveedora de ideas* se presenta cuando lo enfrentamos con la noción de mercado de las opiniones, propio del campo de la prensa. La competencia y la lucha de esos proveedores de contenido en el mercado de la multiplicada oferta de bienes simbólicos llevan a preguntarse si es que todavía se puede afirmar que el dominio de sentido puede ser igual al dominio social (Grignon y Passeron, 1991). El problema que emerge es saber si las formas simbólicas producidas por el campo

---

<sup>4</sup> Regis Debray tiene una sugerente periodización de los tipos de legitimidad intelectual, que retomo más adelante, fundada en los soportes y en el modo de circulación del prestigio. Las distintas formas consagración pública del intelectual evolucionará en fases, siendo la primera el ciclo universitario (1880-1930) y el ciclo editorial (1920-1960), ciclo de los media que se iniciaba a partir de 1968 (1979:61-142)

cultural legitiman el predominio de una «clase social hegemónica», es decir se pone en duda toda la problemática de la teoría de la dominación simbólica (Bourdieu 1967, 1971b, 1989, 1997a; García-Canclini 1979, 1995c, 2002; Martín Barbero, 1987,1988; Brunner y Catalán, 1985; Brunner y Flisfich, 1983; Brunner, 1992). Es pertinente preguntárselo en conexión con los *massmedia* en general y con el periodismo cultural en particular, dadas las pretensiones que en cierto período, guardó ese último tipo de periodismo al querer combatir la desigualdad en el acceso a la actividad cultural y la distancia cultural frente a las obras artísticas. El mercado abierto de oferta de contenidos ha dado pie a la idea de una muerte de los intelectuales tal como se conformaron en su figura pública a finales del siglo XIX, y como oferentes de puntos de referencia universales hacia todos los estratos sociales. (Foucault, 1979; Bourricaud, 1990; Said, 1996; Bartra, 1993, 1999; Lasch, 1996; Maldonado, 1998).

El nivel de abstracción de la categoría «intelectual» le hace perder fácilmente su referencia, por lo que al cambiar las condiciones de la producción y consumo cultural, se tiene que reformular para vincularla a las cambiantes condiciones históricas y materiales de los agentes que actualmente realizan ese trabajo simbólico. Este punto de vista ubica el problema en las condiciones materiales de la producción y reproducción de los agentes y sus conocimientos y destrezas, tal como lo expresa García Canclini: “no se puede olvidar que los *creadores* no son, como lo suponían las estéticas idealistas, dioses que emergen de la nada, sino de escuelas de cine y facultades de humanidades, que necesitan editoriales, museos, canales de televisión y salas de cine para exponer sus obras, (...) (además) porque la creatividad sociocultural implica a los públicos”. (García-Canclini, 2002:71). Es decir los «creadores» necesitan un campo relativamente reservado para disponer sus apuestas específicas y socializar entre ellos como agentes con *habitus* similares. (Bourdieu, 1990 [1984]). El *mercado de la escritura* por tanto se abre como una apuesta doble para «el hombre de letras», el periodismo será no sólo una posibilidad económica ocupacional, sino también de escritura, bajo la forma de sus propios géneros, así como una opción literaria: la

de una narrativa orientada al consumo general.

Desde esta prelación de «intelectual», en el caso de México, se ha querido ver al periodista y a la prensa como factores de cambio y democratización política. Esta idea se sostiene en un supuesto quizá infundado, ya que el periodismo mexicano estuvo dirigido no por motivaciones democratizadoras del campo de poder y el espacio público, sino por intereses de los partidos y opiniones de los hombres de armas y de letras. Han sido excepcionales los diarios que no han transigido con el campo de poder subordinándose a sus lineamientos de lucha por la dominación (Escalante, 1997; Carreño, 1999; Scherer y Monsiváis, 2003). Se sostiene que el papel de la prensa en la vida pública democrática sería el de dar forma a la opinión pública, y por ello estaría obligada por la sociedad a ser una empresa periodística fidedigna y veraz.

Curiosamente esto se expresa en el tipo de estudios que se hicieron en México acerca de los intelectuales en el siglo XX, orientado hacia su papel de líderes de opinión o «caudillos culturales» en la revolución mexicana (Krauze, 1977) o como «intelectuales orgánicos» del Estado mexicano posrevolucionario (Gramsci, 1967; Careaga, 1971; Suárez-Iñiguez, 1980; García-Cantú, 1993). Una crítica a los intelectuales mexicanos y su posición de organicidad al poder la hace Cosío Villegas (2002) quien propugnará por una posición exterior al sistema de gobierno para permitir una crítica sin compromiso. Misma conclusión a la que llega Roderic Camp cuando señala que “el número de los intelectuales que han optado por permanecer independientes habría aumentado desde el 68 (...) y que el técnico político ha desplazado al intelectual y no mantiene puestos de toma de decisiones en el gobierno” (Camp, 1985: 308). Ello respaldaría la afirmación de Monsiváis de que el 68 quebró esa presunta armonía entre el campo cultural, sus intelectuales y el estado posrevolucionario, y en sintonía con el mundo en la medida en que se encontraban en lucha contra la injusticia, la desigualdad y el autoritarismo. Antes, en un ensayo “La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas: Notas sobre la historia del término «Cultura Nacional» en México”,

Monsiváis había escrito: “El proyecto de la cultura nacional se va configurando como una *decisión política* (...) La *nueva sensibilidad* cuya presencia declaran los intelectuales, gracia de la Revolución deviene producción de ideología que solidifica y avala la permanencia del Estado nacional” (1976a:185-6). El consenso orgánico entre ese estamento y el campo de poder duró hasta la década de los años 60. La fisura se hizo tan evidente que en la revista *plural* dirigida en ese entonces por Octavio Paz se dedicó un número en 1972 al tema «Los escritores y la política» donde se discutieron las diversas posturas posibles de los intelectuales frente al estado mexicano.

Se ha documentado el inicio de esa lucha al interior de ese estamento durante el año del 1968 a través de una lectura del suplemento *La cultura en México* de la revista *Siempre!* (Volpi, 1998). De esa fractura al interior del campo de producción intelectual también abunda Sánchez-Susarrey en su libro *El debate político intelectual en México* (1993) quién la sitúa a partir de la coyuntura de los años de 1968-1970. Roger Bartra abunda sobre ello en un texto de 1988 hablaba de una “crisis cultural y moral de la *nomos* que cimentaban la legitimidad de la cultura nacional posrevolucionaria tradicional” (1993:45-51). A principio de los años 90 Bartra hace una propuesta, en un tono irónico, sobre cómo el campo intelectual perdió esa función de legitimación del estado-nación posrevolucionario y la manera en que se disuelve en otras actividades que desdibujan su perfil tradicional de crítico o de justificador (ahora en *La sangre y la tinta* Bartra 1999 “Cuatro formas de experimentar la muerte intelectual”).

Otra postura sobre el papel de los intelectuales esta vez fundamentada desde la sociología de la acción es la de Sergio Zermeño (1979) quien los vincula a los grupos universitarios, a sus expectativas de clase y su variada inserción en el régimen político. Sobre la posición de los intelectuales absorbidos por el campo de poder y como parte de la élite gubernamental han abundado otros autores (Rousseau, 2001; Lindau, 1992). Pero esta idea ya había sido adelantada por Gabriel Zaid en su lúcido texto *De los libros al poder* (1987), quien definirá a los



intelectuales como aquellos escritores que son escuchados por el campo de poder, ligando claramente la actividad de producción cultural con la construcción de la legitimidad simbólica. En todos estos textos no hay una referencia al papel del periodismo y a los periodistas como agentes de una acción cultural, sino más bien como termómetro de la libertad de expresión.

En resumen la noción de *intelectual* es finalmente una categoría que no ayuda a captar mejor las condiciones cotidianas y prácticas del trabajo del periodista reportero. Como ya afirmé al implicar la idea de creación se desvía el foco de análisis de la práctica diaria de producción de las noticias, de sus constricciones organizacionales, de sus rutinas estandarizadas que conllevan sus condiciones laborales. Por ello a diferencia de la noción «intelectual» con la categoría de *habitus* no se prejuzga el estatus de la actividad, sino que permite analizar la coincidencia entre las disposiciones adquiridas del agente y la posición campal que ocupa el agente social como productor de objetos simbólicos. Además consiente teóricamente entender cómo es posible que un periodista «ignorante» pueda ocuparse de sucesos de la alta cultura, o bien de que un «artista» se ocupe de trivialidades del mundo de las empresas de cultura y de entretenimiento.

Por lo anterior se hace evidente que abordar la actividad periodística y el periodismo siempre ha conllevado la asunción de un objeto mediado y fronterizo; además el caso del periodismo de difusión cultural en su carácter emblemático, añade un componente de distinción que hace más interesante y complicada su identificación y comprensión.

### 1.1. Juegos, campos y sentido práctico

En este apartado se expondrán los aspectos de la propuesta de Pierre Bourdieu que desarrollan la dinámica que adquiere la producción, distribución, consumo y recepción cultural de bienes simbólicos. Enfatizo la comprensión que



provee la eficacia del *poder simbólico* en la problemática de la producción de significaciones sociales y en el trabajo de mediación entre el campo periodístico, el campo artístico-cultural y el «público» en general, porque es lo que permite comprender el antagonismo en la atribución simbólica de valor a las prácticas y obras culturales. Detallo lo que a mi juicio aporta la teoría de los campos y el *habitus*, al argumento de la función de las prácticas de intermediación de los periodistas culturales en esos desplazamientos de la valoración de los objetos culturales.

Esta tarea conlleva discutir las virtudes de la propuesta categorial bourdeana pero también las dificultades y limitaciones que se contraen al aceptar partes de su sistema conceptual para la construcción del objeto de investigación, así me aproximo a la producción cultural en tanto deviene información periodística, mercancía y objeto cultural dentro del juego del campo de la prensa en México.

### 1.1.1 *Habitus*: sensatez y sentido

La problemática de las investigaciones de la producción cultural, de la recepción, de la circulación y del consumo conlleva concebir como productos culturales dentro de su mercado de bienes simbólicos tanto a las obras de arte como a las obras de los medios masivos y a las llamadas obras de cultura popular. Admitido que están producidos bajo una relación característica con su propia historia, y las condiciones generadoras de su forma es por lo que cada uno solicita un modo de recepción distinta<sup>5</sup>.

Así mismo hay que partir de entender como *productor cultural* al llamado “creador” (artista, cineasta, productor de televisión y bajo ciertas circunstancias al mismo periodista y otros agentes no profesionales). Éste se hallará inscrito en un régimen particular de relaciones de sentido y de fuerza, con sus propias reglas de

---

<sup>5</sup> La diferencia reside en que la obra de arte “es la objetivación de una relación de distinción (...) El sentido de la distinción (disposición adquirida) se afirma menos en las manifestaciones positivas de la certeza de sí, que en las innumerables elecciones estilísticas o temáticas que teniendo como principio la preocupación por marcar las diferencias, excluyen todas las formas (en un momento dado tenidas como tales) inferiores de la actividad intelectual (o artística). (Bourdieu, 1988, :511)

juego, de lucha y reconocimiento de autoridades; y cuyas obras se sitúan como resultado de una dinámica, como jugadas o apuestas específicas a una historia singularizada, que en ocasiones sólo comprensibles para los iniciados (véase *Quién crea los creadores* Bourdieu, 1990).

Esta perspectiva ha construido, principalmente en las nociones de *campo* y de *habitus*, la dirección de una investigación que busca iluminar las estructuras subyacentes a los mundos sociales y los dispositivos incorporados que los reproducen y transforman. Loic Wacquant resume la propuesta de Bourdieu afirmando que:

Lo peculiar de este universo [social] es que las estructuras que lo conforman llevan, por decirlo así, una doble vida. Existen dos veces: la primera, en “la objetividad del primer orden”, establecido por la distribución de los recursos materiales y de los modos de apropiación de los bienes y valores socialmente escasos (especies de capital en el lenguaje técnico de Bourdieu); la segunda, en la “objetividad del segundo orden”, bajo la forma de sistemas de clasificación, de esquemas mentales y corporales, que fungen como matriz simbólica de las actividades prácticas, conductas, pensamientos, sentimientos y juicios de los agentes sociales. (...) Por lo tanto una ciencia de la sociedad debe... proceder a una doble lectura o echar mano de un juego de lentes bifocales analíticos que permitan acumular las virtudes epistémicas de cada una de esas lecturas. (Wacquant en Bourdieu, 1992a:18)

En el planteamiento bourdeano por tanto se reformula el concepto del sujeto o actor social, la misma noción de «individuo» se comienza a permeabilizar. Además de origen, *campo* es un concepto de mediación que rompe con la idea realista de una causalidad directa entre individuo y su entorno. El sujeto, en tanto comprendido como constituido por *habitus*, es concebible como una modalidad de lo social, con facultades activas instituyentes y pasivas como instituido en lo colectivo. Lo anterior hace posible integrar al análisis antropológico tanto la visión que el mismo individuo se hace de sí mismo en el espacio social (su saber vernáculo), como las condiciones de relación con sus estructuras objetivas de existencia (posición y trayectoria en el sistema de relaciones). Así con el concepto de *habitus* mediado por el *campo* se incluyen aspectos objetivos y subjetivos de la acción en un mismo nivel epistémico. Por consiguiente la compleja *mediación* habitus/campo remite a la coordinación que los agentes pueden hacer de su

práctica en función de sus esquemas de acción y percepción (*habitus*), y en relación a la esfera social (situación, mercado o *campo*) en la que dan curso a sus estrategias prácticas en una actividad colectiva que engendra comunalidades.

Para la comprensión del *habitus* es imprescindible considerar el postulado de la teoría de *campos* según el cual: "... la estructura de las relaciones constitutivas del espacio del campo (será) aquella que dirigirá la forma que pueden revestir, tanto las formas visibles de la interacción, como el contenido mismo de la experiencia que los agentes pueden tener (de la misma)." (Bourdieu; 1990[1984a]: 35). Esto resultará útil para el estudio de los agentes del periodismo, pues servirá para identificar varias calidades en los condicionamientos de sus prácticas, desde lo personal y profesional hasta las de las empresas periodísticas que acondicionan a sus reporteros para seguir una línea editorial y ética particular.

El *campo* se incorpora biográficamente por el agente que ingresa, en sus transformaciones acumula un orden histórico personal que el *habitus* "ejecuta" y actualiza en una improvisación continua frente a las innumerables condiciones objetivas que se le presentan. La práctica no es sólo espontaneidad, también depende de las condiciones iniciales de interiorización de los esquemas que la configura (condiciones de su génesis) y de la situación actual percibida por el agente (condiciones de su actualización). Así el sentido de cualquier práctica se comprende porque los agentes poseen una clase de *habitus* por constitución social originaria a la que se añade otra por trayectoria y por el tipo de "mercado práctico y discursivo" que se instaura en la interacción o situación en la que se ejecuta.

El concepto *habitus* no pertenece simplemente al orden de lo fenomenológico, ni alude únicamente el aspecto pasivo del sujeto, sino que apunta a la recuperación del haz de relaciones sociales dentro de las que ha sido constituido el agente, como producto de su historia (trayecto biográfico y social). El *habitus* en su aspecto activo, permite describir cómo opera el principio generador

de las prácticas, y por ende el modo en que actualiza los intereses y estrategias de los agentes. Se puede representar como un estado potencial del conjunto de relaciones sociales. Este carácter disposicional es necesario para describir “una intencionalidad”, una razón de ser en las prácticas de los agentes, pero que no obstante deja de ser meramente voluntarista y subjetiva. Con el *habitus* producto de la historia social incorporada individualmente, Bourdieu pone el acento en la continuidad del principio de socialización, que intenta sobreponerse a una filosofía de la conciencia y a la teoría del actor racional que favorece la dicotomía entre individuo y sociedad. El *habitus*, en tanto implica proclividad, no se ubica exclusivamente en el nivel consciente de la racionalidad teórica o práctico-moral, sino incluye el dominio de la imaginación y el de la sensibilidad (como cuerpo perceptor condicionado socialmente). Por ello Bourdieu se refiere a él como compuesto por *sistema de esquemas* antes que por categorías<sup>6</sup>.

El *habitus* permite reintroducir al sujeto como agente activo, pero bajo la forma corpórea y *temporalizante* de una “modalidad de lo social”, un modo de ser y tener, efectuada en su actividad. Se puede describir por lo tanto al agente, a la manera de una mediación de la sociedad con respecto a sí misma en su suceder como persona. El «sentido práctico» de los agentes sociales estará pues constituido tanto por los esquemas incorporados de su condición social, como por la interiorización de sus maneras de trabajar, sus trucos, astucias y artimañas, todos ellos sentidos como necesarios para lograr jugar en los campos sociales en los que están invirtiendo sus pasiones, compromisos profesionales y vitales.

El concepto de *habitus* nos remite a la «sensatez» con la que los agentes

---

<sup>6</sup> Los *esquemas* en Kant, como se recordará, son los operadores que integran la vinculación entre la sensibilidad y el entendimiento, se trata de un elemento *mediador* entre la categoría intelectual, la intuición sensible y la experiencia. Son parte de la aplicación de los conceptos a *posteriori* que requiere del procedimiento de representación esquemática. El esquema es "una norma para la síntesis de la imaginación". Lo que remite posteriormente a la idea de criterio como regla para juzgar. El esquema en el sentido de Schelling sería "la intuición de la regla según la cual el objeto puede ser producido"(Ferrater Mora, 1975). Las operaciones de *esquemización* serán recuperadas por el análisis del discurso de Grize (1978, 1996) para referirse a las transformaciones semánticas de reducción y mediación de sentido en los actos de discurso.

actúan, pues es la matriz de sus prácticas “razonables”, juiciosas y prudentes y no meramente “racionalizadoras”. El *habitus* como *modus operandi* es este «sentido práctico» que se adquiere a través de todos los eventos experienciales de una trayectoria en el espacio social, que se transmutan en disposiciones incorporadas. Como *opus operatum*, permite y supone la acumulación en la forma objetivada de libros, artículos, historia, anécdotas para constituir con ello el capital específico susceptible de apropiación y por tanto de la puesta en juego de apuestas válidas entre los interesados. El agente actuará de una manera sensata dentro de los límites del sentido objetivo de la situación concreta en un espacio de posibles ya sea en un campo, en un mercado lingüístico o en una situación social.

Como se verá más adelante, las consecuencias del modo de operación del *habitus* serán pertinentes para la construcción de la “identidad” del periodista y de sus reconocimientos mutuos, así como para la descripción y entendimiento de las prácticas y valoraciones de los periodistas culturales que se han entrevistado para este trabajo inicial.

### 1.1.2 Campo: «illusio» e interés.

Podemos acercarnos a la comprensión del campo de la producción simbólica, como la de la una construcción social, largamente elaborada por ciertos grupos de agentes, que engendran su propio interés: el *illusio* del campo. Tal comunidad práctica constituye su demanda interna y la calidad de su producto, además de segregar sus regímenes de reconocimiento y desconocimiento correspondientes a la legitimidad predominante de una visión/división del mundo.

La construcción del concepto de *campo* se elabora como un instrumento de ruptura frente a: “... la alternativa de interpretación interna y de la explicación externa (que enfrentaban) a las ciencias de las obras culturales, (...) ignorando el campo de producción como espacio social de relaciones objetivas” (Bourdieu,

1995 [1992b]: 64)]<sup>7</sup>.

El concepto de *campo* busca integrar las posiciones de Durkheim y de Weber, esto es, por un lado destaca de la postura durkheimiana el principio explicativo de lo religioso como acto ritual y experiencia de la comunidad de creencia, en tanto que genera una integración simultánea de categorías lógicas y sociológicas. Y por otro lo complementa con el principio weberiano de la progresiva racionalización social. Sostiene junto con Weber que en el proceso de autonomización de las relaciones económicas y simbólicas (status y poder) se originan los funcionarios intelectuales especializados de esas esferas; además de no desechar la existencia de una vinculación entre grupos sociales y creencias; aun cuando Bourdieu plantea un condicionamiento económico más relativo, pues incluye el *capital cultural*<sup>8</sup>.

El efecto integrador de las prácticas de los agentes por sus interacciones materiales y simbólicas son razón de las relaciones entre la creencia, como resultado de lo social incorporado en el *habitus*, y la eficacia de las prácticas

---

<sup>7</sup> En el proceso de construcción del concepto, éste se presentó primero con un referente empírico inicial que le sirvió como Objeto-modelo. El caso fue una combinación de la génesis del campo religioso, pero también el del campo intelectual artístico. Los dos trabajos seminales son “Champ Intellectuel et Projet Createur” de 1966, y “Genese et Structure du Champ Religieux” de 1971; le siguen en importancia el artículo “Champ du Pouvoir, Champ Intellectuel et Habitus de Classe” (1971), “Le Marche de Biens Symboliques” (1973) y “La Production de la Croyance” de 1977. Siendo los más específicos y concisos “Quelques propriétés des champs” (1984) y “Logique des champs” (1995). No hay que olvidar el empleo casi metafórico en los trabajos tempranos que remiten la noción de campo aludiendo a la acepción de la física electromagnética como campo de fuerzas, distinguiéndolo de la teoría *gestaltista* (Lewin) y las indagaciones fenomenológicas del campo de conciencia intencional (Gurwitsch). Bourdieu insiste en que no es fisicalista (p. ej. en *Le Sens Pratique*, 1980:233-47), y le da un uso más estadístico en su modalidad de análisis de correspondencias. Método que para Bourdieu respeta mejor el planteo relacional que él propugna (*La Distinction* 1979), considerando el principio de cooperación antagónica. Más adelante deliberó sus posibilidades para un acercamiento al fenómeno de los «Massmedia» y sobre todo en campo editorial francés 1999 a.

<sup>8</sup> El *capital cultural* es la categoría que propone para dar cuenta de los recursos intelectuales, simbólicos y corporales que se incorporan en la socialización y se utilizan esquemas de percepción y para la acción, en su forma institucional como medio de intercambio, de significación y diferencia sociocultural. El capital cultural específicamente subsiste en tres estados: el incorporado, el objetivado y el institucional. (Bourdieu, 2000: 131-164; 1987)

simbólicas. La adhesión común se explica por el interés de los productores y los consumidores generada en el *illusio* que produce la inversión en el espacio delimitado del campo. Este *illusio* es entendido como la “creencia colectiva en el valor absoluto de la apuesta”.

Bourdieu construyó el concepto de *interés* o *illusio* para describir la implicación que exige el universo de la economía de la práctica colectiva, y escapar a la alternativa del interés puramente material y estrecho de la economía y sobre todo para enfrentar al supuesto *desinterés* que exige la práctica del arte y la alta cultura. Pretende con ello recuperar la actividad del sujeto, sin caer en la postura voluntarista (motivaciones, aspiraciones, etc.), ni la racionalista del *homo economicus*, dejando así de ser el *interés* un dato psíquico natural para que erigirse como *institución arbitraria*, es decir histórica. Al respecto Bourdieu afirma: “Prefiero el concepto de *illusio* o el de inversión (‘investment’) al de interés por remitir a la idea de *juego social* (Bourdieu, 1987a [1988]:124)<sup>9</sup>. El *illusio* por tanto permite también instalar en el centro de *lo cultural* el factor que hace que esos intereses puedan expresar una dimensión de poder en tanto adhesión práctica al principio del juego y del valor de la apuesta principal, y establece que en toda acción haya inversión en un juego, con una apuesta, un *illusio* y el compromiso en el juego deja de ser solamente subjetivo y se hace histórico y objetivo.

La dinámica interna de un campo es la concurrencia, rivalidad y emulación de sus agentes. Dentro de la competencia por apropiarse las apuestas del campo, se instaura un antagonismo campal. Es una colusión entre los adversarios cómplices en el engendramiento del valor de la apuesta que

---

<sup>9</sup> Bourdieu en otro texto lo elabora así: “Huizinga, en *Homo Ludens*, afirmó que se podía a través de una falsa etimología, hacer como si “*illusio*”, palabra latina cuya raíz es *ludus* (juego), quisiera decir el hecho de estar en el juego, de estar inmerso (investi) en el juego, de tomar el juego en serio. La “*illusio*” es el hecho de estar prendido al juego y por el juego (...). De hecho la palabra *interés* en una primera acepción significa precisamente lo que he dicho bajo la noción de *illusio*, es decir el hecho de darle importancia a un juego social, que lo que ahí pasa les importa a los comprometidos en él” (Bourdieu, 1994: 151)



puede llamarse una *cooperación antagónica*. Ésta última fundada en el principio del juego social, incorporado en los agentes como esquemas disposicionales que les hace ver y creer su universo de valores como evidente en sí mismo y por ello se vuelve incuestionable. Esta noción de «creencia incorporada» es la que tiñe de modo implícito las posturas de los agentes, sobre la que se dan las competencias y colaboraciones de la comunidad de sentido común y constituyen la *doxa* de un *campo*. Desde ella se despliegan las heterodoxias y el discurso de la ortodoxia como llamado al orden del campo. La *doxa* como discurso de lo indiscutible por sabido y que genera la fuerza carismática de adhesión y lealtad, de observancia y cumplimiento de ese *nomos* implícito por incorporado y no consciente. Para Bourdieu la ideología del *carisma* es la ideología “profesional” del profeta, puesto que él mismo “debe creer en el profeta mismo y en su misión, es decir en él mismo, y eso es lo que lo inviste del poder simbólico que confiere el hecho de creer en su propio poder simbólico” (1971a: 317) A esta recursividad lo llamaré “la autoconsagración del mandatario”, que considera como el límite de la transparencia de la autoconciencia. Y esto es lo que sucede de ordinario entre los periodistas culturales, con una concepción del arte y la cultura como práctica distintiva y que los diferencia de los otros reporteros dedicados a otras secciones. Hay que considerar que el principio mismo del efecto de consagración “cumple una función de conocimiento y de desconocimiento, incluso para los propios agentes especialistas” (Bourdieu, 1971a: 310)<sup>10</sup>.

El proceso correlativo a la dinámica interna del campo es la autonomización valorativa de la producción especializada de bienes simbólicos. Por ella se origina el interés específico, la adhesión común que todos los agentes manifiestan en sus expresiones normativas en discursos y en sus prácticas. Se sostiene esta valoración en la *creencia* del *illusio* como un consenso mínimo con el cual se pone en marcha y se mantiene cohesionado campo, la dinámica tácita del juego social a

---

<sup>10</sup> Considérese el *desinterés* que se exige a los practicantes de consumos culturales y sobre el que se alzan las aspiraciones universalistas de las prácticas culturales y que presupone las harían accesibles a cualquiera que se despoje de sus intereses particulares.



que da lugar las prácticas conformes de los agentes involucrados.

El *campo* es asimismo, desde un punto de vista metodológico, un recurso heurístico que permite indagar y juzgar estas regiones como resultado de la historia de las luchas y prácticas de los agentes y agencias involucradas en ellas. También faculta para considerar a las obras culturales y a sus autores como condicionados por los límites de posibilidad de realización debido a la específica historia acumulada de ese juego social.

Ahora bien en este trabajo utilizar la noción de *campo* conlleva un análisis en una doble vertiente. Primero observar cómo es que el *campo* actúa sobre todos los agentes que entran en él, de manera diferente según la trayectoria y posición que pasan a ocupar de inicio. Por otro, verlo como un espacio de competencia, en la que los participantes tratan de conservar o transformar ese campo de fuerzas para modificar el valor propio. Tal pugna se expresa en la práctica con los agentes que rivalizan en el juego a partir de sus habitus y capitales específicos. Que tratan de valorizar siguiendo las reglas de calificación del propio campo, respetando su *nomos*. Todos ellos asumiendo el valor social que tiene el campo y el juego del cual son participantes antagónicos y asociados. La posición de los agentes en un campo será para Bourdieu un encuentro de dos historias: la historia de ese sitio y del campo en su conjunto y la historia del agente, es decir de su trayectoria y su “memoria” social.

Hay por lo tanto que distinguir tres momentos analíticos: 1.-la ubicación del campo considerado con respecto al «campo de poder»<sup>11</sup> 2.-el análisis de su estructura interna; y 3.- el análisis de las trayectorias y habitus de los agentes que ocupan posiciones dentro de él. Un indicador para considerar una

---

<sup>11</sup> El «campo de poder» sería el espacio de relaciones de fuerza entre los agentes y las instituciones que tienen en común poseer el capital necesario para ocupar las posiciones dominantes en los diferentes campos; es el lugar de luchas entre detentadores de poderes (o especies de capital) diferentes que tienen por envite la transformación o conservación del valor relativo de las diferentes especies de capital. (Bourdieu 1992[1995])

comunidad de prácticas como *campo*, será su capacidad para hacer valer sus propias reglas, con su propia soberanía de otras esferas, es decir lo que se llama la *autonomía* del campo. Para analizar el grado de autonomía de un campo se consideran tres aspectos: a.) al exterior, cómo se define la relación de su posición respecto de los otros campos sociales; b.) al interior, cómo la capacidad para imponer sus reglas y asignar sanciones y beneficios propios al conjunto de los agentes involucrados. Con esto se establece el *gradiente* de autonomía de un campo, por su capacidad de constituir y sostener su *nomos* específico (heteronomía y autonomía), factor principal en el antagonismo y la lucha por el control relativo del campo. Y para la tercera dimensión c.) considerar cuándo hay una posición de fuerzas favorables a aquellos que dominan el campo pero por su posibilidad de poner en juego *recursos externos*, ya que en este caso su fuerza reside en el factor heterónimo, motivo de grandes disputas en las estrategias válidas de reconocimientos.

El *gradiente* de autonomía de un campo se hace tangible cuando no se da curso interior a las demandas o exigencias externas al juego, se expresa en resistirse, en combatir poderes de sanción exteriores en el nombre de principios y de normas propios<sup>12</sup>. En este principio autónomo de jerarquización, la lucha por la autoridad de consagración es la apuesta principal, se trata de competir por el poder interno de juzgar y consagrar. La autonomía no se mantiene estable, se transforma en el tiempo puesto que depende del capital simbólico acumulado por las apuestas sucesivas de las generaciones. Es por ello que el mejor momento para comprender la dinámica, para analizar la estructura de un campo es el de la etapa de su constitución y de las tensiones entre las posiciones que le constituyeron, pues aparece ahí su lucha por diferenciarse de otras esferas de actividad.

La estructura interna del campo se define tanto por la especie de *capital*

---

<sup>12</sup>Un ejemplo notable que ilustra esta dinámica entre los principios heterónomos y autónomos es el texto de “Alta cultura, alta costura” en Bourdieu 1984a [1990]

predominante en la lucha por el poder de consagración de productores y de productos, como por la posición de los agentes en relación a las presiones y demandas heterónomas o autónomas: “En el trabajo empírico, una sola y misma tarea es la de determinar qué es el campo, cuáles son sus *límites*, qué tipos de *capital* operan en él, dentro de que límites se resienten sus efectos” (Bourdieu,1995 [1992b]:65).

Las fronteras del campo son también de gran importancia. Si bien la lucha por predominio interno es por la definición de los límites del campo, ya que establece las condiciones de acceso y pertenencia (el derecho de entrada y las apuestas pertinentes). Una vez que un campo que ha logrado la autonomía relativa, la apuesta principal es defender y sostener sus fronteras, puesto que al controlar las entradas se defiende el orden interno establecido en el campo. También lo es por la ley interna del campo, por sus principios de división, por la autorización de aquellos con el derecho a participar en el juego por la definición. Pelear por la consagración es un conflicto por la clasificación legítima de los agentes. En este sentido el poder de nombrar y delimitar es en sí un objeto de disputa.

Para tener el reconocimiento al entrar a un campo el “permiso “de jugar se dependerá de poseer una composición especial de características, es decir de los recursos habidos de los agentes que valen como propiedades o cualidades en ese campo<sup>13</sup>. Es por eso que una de las propiedades específicas de un campo reside en el grado en el que sus límites son autoreconocidos como institucionalizados. La institucionalización de las fronteras puede expresarse como una frontera de derecho, como la protección por un derecho de entrada explícitamente codificado

---

<sup>13</sup> Nos dice Bourdieu “Lo que legitima el derecho de ingresar a un campo es la posesión de una configuración particular de características. Una de las metas de la investigación es identificar estas propiedades activas, estas características eficientes, es decir estas formas de capital específico. Así, nos encontramos ante una especie de círculo hermenéutico: para construir un campo, hay que identificar aquellas formas de capital específico que habrán de ser eficientes en él y, para construir estas formas de capital específico, se debe conocer la lógica específica del campo. En el proceso de investigación este incesante vaivén resulta largo y difícil.”(Bourdieu,1995 [1992a]:72))

(como la posesión de títulos escolares o por medidas de exclusión y de discriminación tales como las leyes que establecen un *numerus clausus*). Un alto grado de codificación de la entrada al juego implica la existencia de una regla del juego explícita y de un consenso mínimo básico sobre esta regla. A un grado de codificación débil corresponden estados de los campos donde la regla del juego está aún en juego. Para describir un campo se busca identificar esas propiedades activas, esas rasgos eficientes, es decir estas formas de capital específico que son requeridas para ser reconocido. Y como se puede ver en los campos emergentes se encuentra en estado incorporada en los agentes. Será en los grados débiles de institucionalización donde el concepto de *campo* ofrece sus mejores rendimientos heurísticos.

La tenencia de capital específico, la desigual dotación de ese capital cultural entre los diferentes agentes va a condicionar sus estrategias y caracterizar sus tomas de posición en un campo. Cada jugada constituye una inversión que busca (calculada o tácitamente) una posición ventajosa para tener derecho a darle valor al capital habido. Los recursos que ponen en juego los agentes provienen de sus trayectorias (escolar, familiar, laboral). Son los elementos de su historia incorporada, objetivada e institucional, el resultado de su acumulación de experiencias, saberes y habilidades. Entender la dinámica de un campo puede resumirse de este modo: ¿cuál es el objeto del juego? ¿cuáles son las especies de capital en juego? ¿qué es la *illusio* (cuáles son los intereses y creencias que desarrolla cada juego)? ¿cuál es la estructura de posiciones engendrada por el juego? ¿cuáles son las propiedades de los agentes y cómo realizan sus inversiones en él?

### 1.1.3 La práctica: nexo entre *habitus* y campo

El principio objetivo de la creencia, de la *illusio* se sostiene en el nexo práctico entre el campo y el *habitus*. La creencia provee la disposición para sentir

en lo percibido la fuerza de la certidumbre inconmovible (el creer que las cosas son tal como aparecen, creer en el orden de las cosas). La práctica se sustenta en este principio *dóxico*, que agrupa a los agentes por sus clases de *habitus*, genera regiones sociales específicas, conforma la emergencia de grupos sociales y les habilita para identificar a los agentes que los constituyen. Sus prácticas son la génesis de sus creencias como el ámbito de lo impensable e indiscutible<sup>14</sup>.

La adecuación cuasi perfecta entre lo real y los esquemas para percibirlo, dado que son el producto de lo real interiorizado, se vive por el agente con la fuerza de lo indiscutible (*doxa*). Este es el “punto ciego” en la conciencia del agente en su participación práctica en el juego campal; se engendra por la relación de un *habitus* con el campo, por la dinámica entre un sistema de percepción y acción (generados en condiciones objetivas de existencia) y la aplicación pertinente, casi perfectamente ajustada en una situación social dada:

La ignorancia de todo lo que está tácitamente acordado a través de la inversión en el campo y el interés que se tiene en su existencia misma y en su perpetuación, en todo en lo que ahí se juega, y la inconsciencia de los presupuestos impensados que el juego produce y reproduce sin cesar, son tanto más totales cuanto la entrada en el juego y los aprendizajes asociados, se efectúan de modo más insensible y más precoz, siendo el límite haber nacido dentro del juego, con el juego. (Bourdieu 1980:113).

Ahora bien este principio integrador se constituye durante el proceso histórico de la especialización social, de la división social del trabajo, en el que Bourdieu incluye la función del trabajo simbólico, En su origen se trata de el trabajo “religioso”, para luego extenderlo a la producción intelectual en general, como una especialización de la función de reproducción y producción simbólica en tanto trabajo de dominación. Lo que legitima y autoriza las prácticas es efecto de la creencia natal, y es lo que opera con la fuerza de lo tácito y lo obvio el

---

<sup>14</sup> Esta creencia objetiva, en tanto originaria, es diferente de la “fe pragmática” de Kant que tiene un principio subjetivo: adhesión consciente a un juicio incierto por las necesidades de acción. La creencia natal en cambio, como hemos puntualizado, es objetivamente más íntegra y consumada, ya que es constitutiva de la identidad social (la pertenencia a una posición social o a un campo), y al agente le parece cuando la percibe como absolutamente indiscernible de su persona

mantenimiento del orden social simbólico, y posibilita el predominio perdurable de un sentido social común, reproducido y transmitido posteriormente por mediación de "instituciones" culturales, instauradas reconociblemente en el proceso de socialización. Entre estas instituciones se encuentra el periodismo que se abordará como campo.

Este sentido común, es decir la creencia natal o de base, es el principio de clasificación del mundo condicionado por la posición que se guarda en el espacio social diferenciado, no sólo por el acceso a las riquezas económicas sino también a las culturales. Junto con la clasificación de Weber de que las clases remiten a las relaciones productivas y a la adquisición de bienes y los estamentos remiten al principio del consumo de bienes en la forma de modos de vida, Bourdieu destaca que el carácter de clase se hace visible cuando las diferencias económicas se traducen simbólicamente según el prestigio en clasificaciones sociales y estilos de vida diferenciados. Las condiciones que hacen posible los estilos de vida socioculturalmente diferenciados de nobleza y distinción pueden ser analizados en el proceso de clasificación simbólica de las diferencias económicas, en la valoración de los recursos como capitales. Como principio *dóxico* el *habitus* genera la imposibilidad de tener presente la génesis histórica de las propias disposiciones: "Es en relación entre las dos capacidades que definen el habitus -- la capacidad de producir unas prácticas y obras enclasables y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos productos (gusto)-- donde se constituye el mundo social representado, esto es, el espacio de los estilos de vida". (Bourdieu, 1988: 169-70).

La magia social de la reconversión simbólica reside en que el "*tener diferenciado*" se transmuta en el "*ser diferenciado de los agentes*". Las pretensiones originadas por la posesión de bienes se transmutan en estilos de vida distintivos, legitimando la transformación de la riqueza en estatus, haciendo reconocer así la "justeza" de la desigualdad de reparto ya que al poseer ciertos rasgos (tonos de voz, indumentarias, casa propia, etc.) se les simboliza como una

“diferencia que distingue”. La *distinción* será una señal en correspondencia con un sistema de clasificación y le da forma a una lucha simbólica entre valores y estilos de vida distintivos, que no son sino la expresión transfigurada de una posición en el espacio social que ha favorecido o impedido el acceso a esos bienes o rasgos, y sobre todo faculta a la capacidad de instaurarlos simbólicamente como distinguidos y legítimos.

Así Bourdieu busca construir una antropología de la percepción del mundo social, de la producción de las visiones del mundo que simultáneamente contribuyen a su legitimación por el poder simbólico del efecto de creencia.

#### 1.1.4 El poder simbólico: reconocer y desconocer

Una de las aportaciones más interesantes de Bourdieu es por tanto la de reintroducir en el análisis estructural, la subjetividad activa de los agentes sociales sin caer en un voluntarismo de la conciencia (racionalista o irracionalista). Con ello se puede describir sistemáticamente, desde las mismas prácticas y representaciones de los agentes, las bases objetivas sobre las que se elaboran las relaciones de poder social en tanto fuerza y sentido. Para Bourdieu los sistemas simbólicos expresan las relaciones de fuerza, pero su poder reside en que “no se manifiestan allí más que bajo la forma irreconocible de relaciones de sentido” y su propia fuerza reside en esa transmutación. La consistencia de esta postura, se asienta en el concepto, fundamental en Bourdieu, de "poder simbólico" en el que está imbricada la capacidad de hacer creer, de hacer ver la "verdad" del mundo social, en función de los esquemas de reconocimiento instaurados por la legitimidad cultural e inculcados y reproducidos por el campo de los sistemas educativos y de producción simbólica:

“El poder simbólico, es decir, el poder de constituir lo dado enunciándolo, de actuar sobre el mundo al actuar sobre la representación de éste, no radica en los sistemas simbólicos entendido como fuerza ilocucionaria. Se verifica dentro y mediante una relación definida que da origen a la creencia en la legitimidad de las palabras y de las personas que las pronuncian y sólo opera en la medida en que quienes lo experimentan reconozcan a quienes lo ejercen. Lo cual significa que, para dar cuenta de esta acción a distancia, de esta transformación real operada en



ausencia de contacto físico, deberemos --como con la magia según Marcel Mauss-- reconstruir la totalidad del espacio social en el cual son generadas y ejercidas las disposiciones y las creencias que hacen posible la magia del lenguaje. (Bourdieu, 1995 [1992b]:106).

Dado que el ejercicio de la dominación simbólica encuentra su fuerza en estado tácito, es menester la reconstrucción del sistema de relaciones sociales dentro del cual se sitúa, y del que ha sido históricamente producto específico. Esto es, se hace necesaria la reconstrucción de las condiciones históricas [en cuanto instituciones que se incorporan en los agentes y que actualizan en la objetivación de sus prácticas y representaciones] que posibilitan su ejercicio y el reconocimiento o la creencia social ("illusio") que autoriza su tenencia, y sus requisitos de producción. La modalidad que adquiere esta asimetría o disimetría de los capitales puestos, podría denominarse como el efecto específico de dominación y se expresa con el recurso de los conceptos abiertos de reconocimiento y desconocimiento.

cualquier acto de habla o cualquier discurso es una coyuntura, producto del encuentro entre un habitus lingüístico y un mercado lingüístico (...) entre un sistema de disposiciones socialmente constituidas que implica una propensión a hablar de cierta manera y formular ciertas cosas ( interés expresivo), al mismo tiempo que una competencia para hablar inseparablemente definida como la aptitud lingüística para generar infinidad de discursos gramaticalmente conformes y como la capacidad para emplear adecuadamente esta competencia en una situación dada y, por la otra, un sistema de relaciones de fuerzas simbólicas que se imponen a través de un sistema de sanciones y censuras específicas y que, de esta manera contribuyen a moldear la producción lingüística al determinar el "precio" de los productos lingüísticos" (Bourdieu, 1995 [1992b]:104).

La noción de *poder simbólico* especifica los modos de dominación simbólica, como un efecto de reconocimiento y desconocimiento, que remite a la modalidad cognitiva y factitiva inscrita en los sistemas incorporados y esquemáticos del habitus a través de la noción del efecto de *creencia* (que en el juego de campo se expresan como *illusio* y *collusio*)<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Para algunos tiene una analogía cercana, aunque diferente en sus presupuestos teóricos, a lo que, siguiendo a A. J. Greimas, puede llamarse un "contrato fiduciario". Sin embargo, aunque esa noción denomina el acuerdo que se requiere para el intercambio comunicativo, no incluye el diferencial de legitimidad y autoridad que se juega en el acto de lenguaje. Para Bourdieu: "todo intercambio lingüístico conlleva la virtualidad de un acto de poder, tanto más cuanto involucra agentes que ocupan posiciones asimétricas en la distribución del capital pertinente" Aun en casos



De esta manera puede concebirse cómo la dominación simbólica, que el ejercicio legítimo concede, encontrará su principio eficiente en la creencia que los agentes tienen de la verdad de ese ejercicio (legitimidad como reconocimiento que desconoce sus fundamentos). La intención de Bourdieu es designar y contribuir al análisis de los dispositivos objetivos y subjetivos por los cuales se imponen simbólicamente en los grupos sociales, los mecanismos por los que se hace reconocer y desconocer el ejercicio del poder social. Es la distinción entre conflicto y consenso lo que para Bourdieu ha impedido pensar las situaciones concretas donde el conflicto expresa la sumisión a la previa construcción consensual derivada del acuerdo de los habitus en el valor del conflicto mismo en tanto que juego social. Con la dialéctica entre las nociones de reconocimiento y desconocimiento se resalta la colusión que los dominados tienen en la dominación que padecen. “La forma de violencia que se ejerce sobre un agente social con su complicidad es la violencia simbólica” (Bourdieu, 1995[1992b]:119)<sup>16</sup>.

Al ser el poder simbólico un poder relativo, una forma transformada, irreconocible, transfigurada, pero legitimada de otras formas de poder, Bourdieu propone estudiar los factores que rigen

la transmutación de las diferentes especies de capital simbólico y, describir el trabajo de disimulación y de transfiguración (en una palabra eufemización) que asegura una verdadera transubstanciación de las relaciones de fuerza haciendo desconocer-reconociendo la violencia que ellas encierran objetivamente transformándolas así en poder simbólico, capaz de producir efectos reales sin desgaste aparente de energía”(Bourdieu, 1977 :408).

Así se comprende porque Bourdieu sostiene que una antropología de

---

como los de la familia se suspende la violencia, y aunque latente, el hecho de no ejercerla “puede ser una estrategia de condescendencia o disimulo lo que refuerza el desconocimiento, luego entonces la violencia simbólica” (Bourdieu 1992[1995]:104)

16 Bourdieu es muy claro en separar su planteamiento de las tesis de Foucault: “debo subrayar toda la diferencia que separa a la teoría de la violencia simbólica como desconocimiento basado en el ajuste inconsciente de las estructuras subjetivas a las estructuras objetivas, de la teoría foucaultiana de la dominación como disciplina o adiestramiento o, tal vez, en otro orden, las metáforas de la red abierta y capilar de un concepto como el de campo” 1992 [1995:120]

las formas simbólicas estructural y constructivista, no sólo podrá dar cuenta de los productos de interacciones e intercambios (obras, gestos, conductas y enunciados), así como de los actos de creación y producción, como también de los esquemas cognitivos que hacen posible los actos de apropiación (correcta o perversa) de los agentes (el consumo) al situarlas en un campo como coordenadas de legitimidad y reconocimiento.

El poder simbólico (...) sólo se ejerce cuando es *reconocido*, es decir, ignorado como arbitrario. Ello significa que el poder simbólico (...) se define en y por una relación determinada entre aquéllos que ejercen el poder y los que lo padecen, es decir, en la estructura misma del campo donde se produce y se reproduce la *creencia*... Lo que hace el poder de las palabras y de las consignas, poder para mantener o subvertir el orden es la creencia en la legitimidad de las palabras y del que las pronuncia, creencia que las palabras no tienen capacidad de producir (Bourdieu, 1977).

Esta conceptualización faculta el acceso a los procesos de producción social de las herramientas simbólicas desde una perspectiva tridimensional. Estas dimensiones serían distinguibles como: estructuras estructuradas (objetos, obras, prácticas); estructuras estructurantes (modos de hacer, "estilos o actitudes") y como instrumentos del poder de legitimación (efectos instituyentes de legitimidad y autoridad). Tres aspectos de las herramientas simbólicas que pueden ser integrados junto la categoría de capital cultural y sus tres estados posibles (incorporado, objetivado e institucional), para acercarse empíricamente a la indagación de las condiciones de su eficacia. Dentro de la dinámica de los procesos de producción y reproducción simbólica esas tres variables adquieren la forma de estados o momentos de un proceso más amplio de distribución de los recursos (materiales y simbólicos) de una sociedad. El despliegue de la problemática que nos ofrece esta postura reside en la necesidad de esclarecer esta función de práctica simbólica, en dos aspectos: en primer lugar el permitir plantearse los procesos culturales sin la carga de una exclusiva concepción idealista y subjetiva del significado; en segundo lugar en reconocer también el papel que producen el lenguaje y sus efectos de sentido en la configuración

objetiva de las acciones de los agentes<sup>17</sup>.

El lenguaje aparece en Bourdieu menos el objeto de conocimiento de los lingüistas, que como una herramienta simbólica, utilizable de manera diferencial por todos los agentes sociales en la constitución de su mundo social como significativo, por ello evidente. Su acercamiento al lenguaje representa una extensión de su método de análisis a un nuevo territorio empírico, a otros productos culturales, pretendiendo estudiar “el lenguaje como soporte de las relaciones de poder más que como medio comunicativo” (Bourdieu, 1995:101]). Lo que permitirá que el análisis recupere objetivamente la potencia del discurso simbólico en la creación y mantenimiento del sentido acordado de las interacciones y prácticas de los agentes (“illusio” y consensus). El papel otorgado al juego del lenguaje se actualiza objetivamente en la institucionalización legítima de la diferencia posicional, tanto como en la diferencia de percepción:

la competencia lingüística no es una simple capacidad técnica sino también una

---

<sup>17</sup> La teoría del significado implícita en cierta tradición antropológica y social, sitúa la génesis del significado, en la subjetividad (como consecuencia lógica de la dicotomía individuo/sociedad); ello conlleva la inconmensurabilidad de los significados, cada sujeto tendría los suyos; para resolverlo se postula la idea de norma, lengua o código como institución, que proporciona la estabilización convencional de los significados. Si bien la sociología de la cultura y el arte respeta, aunque magnífica, la creación indeterminada de significados de los artistas, el cuerpo de su tradición son estudios de artistas y artes específicos. En otro sentido, las posturas críticas, para dar cuenta de la creación de sentidos, dependen de la categoría de negatividad superada (alienación destilada por objetivaciones que se reincorpora subjetivamente), aún en los sentidos más incontaminados, como las artes; se concluye de ello un progresiva “racionalización reificante” de la actividad humana, a medida que deviene institución objetiva. Desde un punto de vista objetivista los logros de la lingüística en la objetivación de la lengua, no facilitan la comprensión del proceso diacrónico de constitución signifiante; el sentido tiene su origen en el código, éste como precipitado social antecede a la práctica -la socialización ha constituido al sujeto social-, haciendo difícil concebir la emergencia de nuevos significados más que como desviaciones. El significado abordado como proceso de transformación en el análisis estructural, distribuye la creación de sentido en un contexto estructurado: el “proyecto creador” del artista es trivial por las condiciones de su inserción en la estructura, es mero portador. Así la actividad de creación significativa en el ámbito social de la producción de sentido queda por explorar, no en la intención singular de artista, sino en la dimensión práctica, en los modos de vida ordinarios dentro de los cuales se engendran y elaboran los significados comunes, incluso de los artistas. Teorías del sentido tan “escolásticas” sólo podían resultar en comprender la cultura como residual, como se ve más adelante. La teoría pragmática es la que se acerca al significado socialmente construido y estabilizado en las prácticas que devienen en institución.

capacidad estatutaria lo que significa que todas las formulaciones lingüísticas no son igualmente aceptables y que tampoco son iguales todos los locutores(...) un análisis a la vez estructural y genético, del lenguaje, debe fundamentar teóricamente y restaurar empíricamente la unidad de las prácticas humanas, de las cuales las prácticas lingüísticas no son más que un caso, a fin de tomar por objeto la relación que une a los sistemas estructurados de diferencias lingüísticas sociológicamente pertinentes con los sistemas similarmente estructurados de diferencias sociales. (Bourdieu, 1995[1992b]:104).

El juego social se traduce en el juego simbólico que recrea, en el conflicto, en la oposición o la resistencia coludida, las relaciones mismas de dominación sin dejar que toda la explicación se asiente contingentemente en la mera fuerza de las palabras, o en la voluntad consciente de los agentes:

Resulta imposible interpretar un acto de comunicación dentro de los límites de un análisis meramente lingüístico. Incluso el intercambio lingüístico más sencillo involucra una compleja red de relaciones de fuerza históricas entre el locutor, dotado de una autoridad social específica, y su interlocutor o público, el cual reconoce su autoridad en diferentes grados, así como entre los respectivos grupos a los que pertenecen.” (Bourdieu, 1995[1992b])

Las teorías de la cultura y la comunicación no problematizan sus explicaciones de la función simbólica en la producción pero tampoco en la recepción y desciframiento de mensajes (lo han sido posteriormente, en las teorías de la recepción crítica o en la antropología cognitiva), debido a que al manejar una concepción psicológica de significado intencional, el sentido siempre se encuentra definido por el usuario emisor. Por tanto se dificulta la comprensión de la construcción social de los significados, pues la posibilidad de análisis se hace depender del reconocimiento de las intenciones del emisor, que sea capaz de expresar el receptor y de las posibilidades inscritas en el código (perdiendo de vista que la base de sus inferencias sean tanto la obra, como el productor simbólico, cuanto las condiciones de recepción)

Me parece en cambio que el acento que Bourdieu pone sobre los procesos de reproducción social, tienen la dirección desde la que para poder preguntarse por la creación del sentido y la producción simbólica en relación a los agentes

concretos en situaciones prácticas, se tienen antes que desplegar varias mediaciones: las relaciones estructurales de los procesos instituyentes, de sus procesos de socialización, el modo en cómo éstos se objetivan en los instrumentos simbólicos y la manera en que se incorporan en los agentes como esquemas de clasificación del mundo. En definitiva para Bourdieu la función simbólica en las prácticas es triple: como resultado de una estructuración, como actividad estructurante y como capacidad de hacerse reconocer. Los procesos simbólicos, bajo esta luz son por ello un efecto de significación, una acción significativa y también una herramienta de lucha simbólica (imposición, persuasión y consenso de los enclasmientos). Se sigue de esto que al conceptualizar a los instrumentos y bienes simbólicos como producto y condición tanto de la actividad simbólica de la sociedad, cuanto de las prácticas de los agentes, permite su articulación con los modos de dominación simbólica.

El poder simbólico y la dominación legítima estarán fundados en el "consensus" como sentido ya dado, desde el orden epistemológico inscrito históricamente en las formas de significación incorporadas como esquemas de percepción y acción. Este orden gnoseológico en cuanto instrumento de poder simbólico se impone desde el campo social de especialistas en la dominación simbólica, que se construido históricamente, en una progresiva y agónica separación del cuerpo de la sociedad; para luego adquirir la existencia cabal y reconocida de un campo especializado de producción del significado y de la representación legítima de la "verdad" del mundo social (el amplio campo de la producción intelectual y cultural). Sólo entonces adquiere el campo intelectual la condición autónoma que permite aparecer en su interior una lucha entre la ortodoxia y la heterodoxia; ambas tienen en común el distinguirse de la 'doxa', es decir de lo indiscutible, de la opinión común. Para integrar los aspectos de las diversas escalas de la dominación en la faceta simbólica hay que abrirse a la indagación, tanto de las expresiones microsociales del poder, como a los dispositivos que producen los efectos de primacía de un estilo cultural; en otras palabras explicar cómo acciona el tipo de dominación que procura la actividad

discursiva.

El establecimiento directo de relaciones lineales de causalidad entre los grupos sociales con el conjunto de sus creencias, dificultan la posibilidad de explicar el principio del cambio de creencias; las propias teorías de la comunicación masiva, que aseguraban lograr el cambio de mentalidades a través de los Medios, trabajaron con esos supuestos teóricos, por lo que no se pasó de enunciar generalidades sobre los efectos de los Medios en los agentes sociales<sup>18</sup>.

En suma si las teorías de la cultura y la comunicación, en su mayoría, obviaron o magnificaron el poder de los símbolos, el aporte bourdeano es, en este sentido, insistente en subrayar la génesis social de la estrecha relación entre las estructuras mentales y las estructuras sociales que conforma la condición de la eficacia del poder simbólico. Esta forma de implicación epistemológica, de lo microtópico en lo macrosocial y viceversa, es una de las aportaciones más fecundas en las posibilidades de investigación empírica de los procesos sociales de significación, que no tenían forma de escapar al subjetivismo adeudado de la teoría del significado lingüístico, y del objetivismo que tendía a asociar el significado a una teoría de la verdad referencial y de la intersubjetividad racional. El aparente "milagro" de la eficacia simbólica, es decir toda las facetas de la persuasión o manipulación de la tradición comunicológica, se aclara cuando si se

---

<sup>18</sup> Los conceptos disponibles para la reflexión desde las teorías de la praxis que se supone estudian el cambio y el conflicto, más bien se referían a escalas macrosociales, tal como los procesos de hegemonía, o supremacía ideológica, y en donde incluso el concepto de clase social como una clase real, resulta insuficiente para describir los procesos simbólicos de la representación discursiva, e inadecuado para su verificación empírica. Es de subrayar el papel deformante que juega lo indiscutible de los supuestos de la teoría de la ideología dominante. Tanto en la tradición de la antropología del conocimiento, que pretendía mostrar el modo en que las representaciones o creencias podían ser reductibles a los grupos o clases sociales, como en la sociología de la cultura, no se encuentran los fundamentos que permitan verificar que existe, efectiva y realmente, una cultura dominante con la función de integración social; estas posturas fueron incapaces de ofrecer evidencias empíricas de ese estilo unitario y conformador en los individuos, y de ofrecer explicación de las modificaciones de esa dominación. Tampoco en la corriente de la antropología fenomenológica se encontró respuesta al hiato ya que al partir de los individuos, se omiten las condiciones sociales de producción de la 'experiencia dóxica' del mundo (en particular del mundo social), es decir la explicación y no la mera constatación de la experiencia, sentida como verdadera, del mundo social, como dado por descontado. En todo caso la ideología para Bourdieu sería "una ilusión interesada pero bien fundamentada" (Bourdieu, 1988:73).

subraya, con Bourdieu, en que quien sufre la "imposición simbólica" contribuye a su eficacia, es decir que el dominio no le constriñe sino en la medida en que los agentes se encuentran -por sus condiciones de aprendizaje- en disposición a reconocerla<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> En el caso de las teorías de la comunicación derivadas de modelos informacionales, la categoría de código estipulaba y predeterminaba la necesidad de estar en común, mucho antes del evento puntual del hecho comunicacional. Y en tanto el código estaba concebido con las propiedades de una institución social, este aparecía inmodificable, desde la acción individual, pero forzaba a mantener el nivel de simetría entre emisor (codificador) y receptor (decodificador): la práctica, o en este caso el comportamiento se reducía a "mensaje" obviándose todo lo que la distribución desigual de los bienes influye en las interacciones de los agentes sociales

## Capítulo 2

### El periodismo y la teoría de los campos culturales

La postura de Pierre Bourdieu acerca del periodismo es paradójica y encontrada. Le reconoce su gran importancia, pero le reprocha la sumisión a “los nuevos amos del mundo” (Bourdieu, 1999a). Aun así me parece posible derivar una perspectiva aún fértil sobre la circulación de la información a partir de su tentativa de reconocer un universo simbólico de las sociedades modernas, no solamente como zona de representación e integración sino de confrontación.

El objetivo de este capítulo es recorrer los distintos momentos del abordaje de Bourdieu a los medios de comunicación y en particular del periodismo. Pretendo con ello mostrar cómo su dispositivo categorial de *habitus* y *campo* social, con ciertas acotaciones, puede servir para cartografiar el fenómeno del periodismo cultural dentro de las mutaciones de la sociedad actual.

La propuesta bourdeana cambia algunas de las coordenadas del *constructo* más reconocido de la *comunicología* espontánea que es el de “medios masivos de comunicación” los también llamados “massmedia” (Andión, 1999a:12). Al no examinarlos como objetos de estudio en sí mismos, el desplazamiento los ubica como parte del espacio más extenso del mercado de los campos de la producción simbólica y dentro de la esfera del campo de poder en el espacio social. De este modo los “massmedia”, y por tanto el periodismo, caben en el proceso de construcción, circulación e inculcación de los esquemas cognitivos y prácticos de una cultura común, así como situados en la zona de discusión y de lucha por la legitimidad de las representaciones y el sentido social. Desde esta perspectiva el sistema social de comunicación e información adquiere un estatuto no sólo operativo —fiscaliza, entretiene, debate, valora y fabrica el presente social—, sino también estructural, en continuidad con la dinámica general de la producción, transformación y reproducción del sentido cultural. En otras palabras, los campos mediáticos, en la teoría de los universos simbólicos del espacio social, se comprenden como mediaciones de la producción del sentido social. Sin embargo,



es necesario definir algunos límites a sus instrumentos conceptuales en la medida en que deben operacionalizarse y asumir cierta distancia de su “profetismo pesimista” (Verdes-Leroux, 1998) desarrollando los hallazgos y las debilidades de algunos de sus planteamientos, como se hará más adelante.

A Bourdieu se le hizo difícil situar el campo periodístico con justeza y analizarlo con más detenimiento, pues lo consideraba una entidad doble: potente y peligrosa. Tardó en poder reconocer con nitidez lo que García-Canclini llama las fases post-escolares y postfamiliares de la reproducción sociocultural. Entiendo aquí por *periodismo* toda la actividad de informar de la que resulta la construcción del “presente social”. Los productos de tal actividad circulan por diversos canales o soportes, entre los cuales está la prensa, junto con la radio, televisión, Internet, etc. (Andión, 1999b).

En sus comienzos desde 1963, en su trabajo con Jean-Claude Passeron “Sociología de la mitología y mitología de la sociología”, polemiza con la “ideología massmediática” y de la impostura del científico o intelectual que se deleita en el goce que procura la cultura de masa como su objeto de estudio y de consumo; y la condena de la misma como objeto de alineación de las masas, en una especie de “hedonismo fariseo” (Bourdieu y Passeron, 1975:24).

Ya luego en “La producción de l’ideologie dominante” (1976) y en “La opinión pública no existe” (1984) consideró el espacio “massmediático” como el lugar de la construcción de la verdad social y la legitimidad y por tanto como una de las arenas más relevantes en la lucha por la dominación cultural. De ahí que parezca paradójico que cerca del final de su vida luego de sus posturas y tomas de posición condenatorias terminara por hacer un uso instrumental del periodismo y los *massmedia*, y lo realizara según él para acceder a:

Aquellos que no tiene para sí más que el respeto a la decencia... [y por tanto] me he dicho que dado todo lo que pasa en el mundo [...] tan grave, no es posible, cuando a uno le pagan por ocuparse del mundo social, siendo uno aunque sea un poquito

responsable, guardar silencio, y no intentar decir a todos un poco de lo que uno cree haber aprendido, a costa de todos, sobre este mundo (Delsaut, 2004:33).

Bourdieu no se inhibe para acusar a aquellos empresarios de las corporaciones multimedia que “están destruyendo las bases mismas de una vida intelectual autónoma y esclavizando a los ‘creadores” (Delsaut, 2004:283). Tales enunciados no hacen sino advertirnos que emerge una problemática conceptual en la propuesta de la teoría de los *campos* y de la inscripción en los agentes de los *habitus* campales. El periodismo cultural en particular servirá para encontrar la utilidad y los límites de esta perspectiva. Y con ello comprender ese fenómeno singular en la historia del campo de la producción cultural mexicana que es la emergencia de la búsqueda de información sobre la actividad artística y cultural en los diarios, es decir, el periodismo cultural.

## 2.1 La heteronomía del periodismo: un problema para la teoría de campos culturales

En la actualidad el estado transitorio y siempre en construcción de los universos sociales se ha visto acelerado por el fenómeno global de mercantilización de los procesos de producción simbólica (García Canclini, 2002, 1999a; Appadurai, 2001; Lash y Urry, 1998). En sus elaboraciones iniciales, Bourdieu (1971 a y b, 1975a) señalaba que la estructura del campo de producción de bienes simbólicos se constituía básicamente a partir de *la oposición* entre el subcampo de producción restringida (producción para productores) y el subcampo de la gran producción (producción para no productores). Este último obedecía a la ley de la competencia por la conquista de los mercados, por lo que la estructura de su producto, socialmente indiferenciado, se deducía de las condiciones económicas y sociales de su propia producción. Los productos culturales de ese campo, dirigidos a los no-productores, por tanto, buscan abolir factores de diferenciación para extender su base de consumidores, mientras que el primero, el subcampo de la producción restringida, se define por un mercado interno, es decir, por la producción para productores.

Me adhiero a la propuesta de Cyril Lemiux (Lahire, 2000) quien identifica tres etapas en el acercamiento de Pierre Bourdieu a la actividad periodística y a los *massmedia*. En la primera, la de los años sesenta, los *massmedia* apenas si aparecen, más bien se discute acerca del discurso *sobre los Medios* antes que el discurso *de los Medios*<sup>20</sup>. Más tarde, el segundo momento, el que va de los setenta a los ochenta, el interés sobre los periodistas y los medios solo será el trasfondo del estudio del campo intelectual y de la reproducción de las jerarquías culturales (Bourdieu, 1979, 1984b, 1989). No será sino hasta los noventa que el problema de los periodistas y el periodismo tanto teórico como práctico llega a ser un objeto de preocupación de Bourdieu, junto con su ofensiva al pensamiento y política neoliberal (Bourdieu, 1998).

En sus primeros trabajos hay menciones parciales a los medios de comunicación y, sin embargo, no hace un desarrollo completo sobre todo de la categoría de *campo de la gran producción* opuesto al *campo de la producción restringida* del que sí hará más consideraciones. Oposición de los dos subcampos que mantendrá casi hasta el final cuando en *Sobre la televisión* (Bourdieu, 1996) hable de periodismo “serio” enfrentado al periodismo de “escándalo o popular”. Desde 1966 en “Campo intelectual y proyecto creador”, Bourdieu ya advertía, apoyado en los trabajos de Raymond Williams, la creciente importancia del campo mediático, que rompía las coordenadas valorativas de las obras intelectuales y de hecho al “campo intelectual” lo definía entonces en relación con el campo de comunicación como un: “Sistema de relaciones sociales dentro de los cuales se realiza la creación como acto de comunicación” (Bourdieu, 1977, 1971a, 1971b).

A propósito de ello, García-Canclini hace notar que aun cuando Bourdieu

---

<sup>20</sup> Como ya señalé, quizá es sólo el texto de 1963 “Mediasociologie” en el que junto con J-C. Passeron critica el ensayismo de Edgar Morin (*Les Stars*), así como las falacias y tesis infundadas sobre la sociedad de la comunicación de Cohen-Seat y Fougeyroullas e incluso, para finalizar, de refilón juzgan a Roland Barthes como “mitosociólogo”.

recupera a Raymond Williams, no retoma uno de sus aportes más originales: el de la “estructura de los sentimientos” que desplazaría el problema bourdeano de su excesivo intelectualismo (García-Canclini, 1998). Cuestión que, sin embargo, Bourdieu afirma resolver con el esquema de disposiciones incorporadas (*habitus*) que incluyen patrones de afección y percepción y rangos de expresión emocional, condicionados por los factores determinantes de la posición y la trayectoria social. Los afectos amorosos y sentimientos risueños no tienen mucho lugar en su perspectiva sociológica, en la que la vergüenza o la incomodidad, el desprecio entre las clases sociales, son descritos con más prolijidad. Esta apostilla no es una derivación inútil sino que señala que hasta temperamentalmente a Bourdieu se le dificultaba encarar una industria del entretenimiento y la diversión sin ver en ello una distracción alienante de los temas verdaderamente serios.

Bourdieu lograba mantener el modelo de la producción simbólica de los dos mercados en un equilibrio inestable mediante la dinámica operativa de la *distinción y la banalización*, añadiendo a este modelo un tercer componente: el *subcampo de las instancias de reproducción y conservación*, que sirve de contrapeso estabilizador de las funciones que se desarrollan entre los tres subcampos. La estabilidad de la cultura común (la doxa), se sostiene aun con el desafío “herético de las heterodoxias” y de la creación de distinciones que surgen de la producción restringida (campo del arte y la ciencia), la cual lucha por la transformación de la jerarquía de la legitimidad cultural y del consenso. La *legitimidad cultural* se modula mediante los “ciclos largos de consagración” que pasan por las instancias encargadas de conservar y reproducir y el efecto de legitimar culmina en el subcampo de la recepción del gran público. La audiencia acepta o rechaza como resultado de los esquemas inculcados de reconocimiento de la legitimidad por el campo de la reproducción y conservación, especializado en recuperar y reformular el acervo cultural de la sociedad para su transmisión generacional y de este modo “banalizarlos” al inculcarlos como disposiciones de reconocimiento de la cultura común legítima.

En aquella época la referencia y el peso que le daba a los medios de comunicación era relativamente poca dentro del proceso de reproducción cultural, ya que toda la fuerza de la legitimación la asentaba tanto en el campo de la conservación y la enseñanza (museos, academias, y el sistema educativo), como en el de la producción restringida, que ya en sus últimas obras denominaba la *esfera de la creación cultural*. Para Bourdieu esa urgencia frente al asedio de los medios de comunicación corporativos ya resalta enfáticamente cuando afirma en *Les Regles de l'art*, (Bourdieu, 1992b):

No creo que me abandono a una visión apocalíptica del estado del campo de producción cultural en los diferentes países europeos diciendo que *esta autonomía está fuertemente amenazada*, o más precisamente, que amenazas de una especie completamente diferente pesan hoy sobre su funcionamiento; y que los artistas y científicos están cada vez más completamente excluidos del debate público, tanto porque están poco inclinados a intervenir, como porque la posibilidad de intervenir eficazmente les es ofrecida cada vez menos (Bourdieu, 1992b: 468 [1995b1]) [cursivas mías].

El hecho incluso le parece tan relevante y de tal magnitud que comienza a interrogarse si el modelo que él propuso de la producción cultural ya no puede dar cuenta de la preponderancia que adquiere uno de los campos sobre los demás:

se puede preguntar o cuestionar *si la división en dos mercados*, que es característica de los campos de producción cultural desde mediados del siglo XIX, con de un lado el campo restringido de productores para productores y del otro el campo de la gran producción y la "literatura industrial" *no está amenazada de desaparecer*, la lógica comercial tiende cada vez más a imponerse a la producción de vanguardia [sobre todo en el caso de la literatura, a través de las restricciones que gravitan sobre el mercado de libros] (ídem) [cursivas mías].

Aun cuando el fenómeno del arte comercial no le parece nuevo, Bourdieu no escatima en llamados urgentes a defender la existencia de los campos restringidos de producción cultural, ya que:

La influencia de los detentadores del poder sobre los instrumentos de circulación — y de consagración— no ha sido nunca tan extendida y tan profunda; y la frontera entre obra de investigación y best-seller tan turbia. Este enturbiamiento de las fronteras al que están inclinados los productores mediáticos [...] constituye sin duda la peor amenaza para la autonomía de la producción cultural (Bourdieu, 1995[1992b]: 468)<sup>21</sup>.

Lo notable de tales proposiciones es que se alcanza a percibir cómo Bourdieu insiste en usar sus conceptos, aun cuando estos instrumentos ya no discriminan tan nítidamente: la oposición entre alta cultura y cultura popular masiva (campo restringido y de gran producción) se ha difuminado; el desdibujamiento de los linderos entre los campos por la mercantilización de los objetos culturales y por el tránsito entre ellos de los productores culturales y el traslado de su autoridad; la deslocalización de los puntos de referencia consagratorios que trastocan los criterios de conversión de los capitales específicos. Al predominar los “circuitos cortos” de consagración del mercado, se modifica el principio de la legitimidad cultural y por tanto los parámetros para entender el proceso de valoración de la producción cultural propuestos por Bourdieu se deslizan a un territorio que hay que volver a balizar.

En 1994 Bourdieu publicó un artículo en el que trata sobre el fenómeno de la influencia que la práctica del periodismo tenía en el campo cultural en su conjunto, por primera vez aborda el campo de comunicación como objeto y no como indicador de otros fenómenos, como en el caso de *La distinción* (Bourdieu, 1979) donde servía para caracterizar la relación con categorías diferentes de lecturas y de lectores de periódicos. El artículo desarrolla un diagnóstico del campo periodístico congruente con el modelo de la teoría de los campos de producción cultural en el espacio social, y es en él donde advierte que el sistema

---

<sup>21</sup>Bourdieu parece referirse sobre todo al proceso de integración en empresas controladoras y a la influencia que han ejercido los magnates de los grandes corporativos transnacionales de los grupos multimedia, los llamados “tiburones de la información” como Rupert Murdoch, Silvio Berlusconi, Ted Turner, como señalan Frattini y Colías en su libro sobre los *Tiburones de la comunicación* (1997). Bourdieu se corrige y lo asume completamente en un texto posterior de 1999, publicado en *Le Monde y Liberation* “Amos del mundo: ¿acaso saben lo que hacen?” (traducido en Bourdieu, 2002).

de contrapesos descrito con anterioridad se descompone y entra en un curso catastrófico al ser “el peso de lo comercial más grande”.

Trata sobre todo el aspecto informativo del campo periodístico, su relación con el campo de poder y la problemática que conlleva la producción de los productos de información que como resultado de la concurrencia mercantil tienden a la banalización espectacular y a la lucha por la “primicia” y la exclusividad.

En ese mismo artículo reconoce que los medios electrónicos están desarrollando un efecto de dominación simbólica sobre las condiciones generales de la producción cultural:

[...] los efectos que el desarrollo de la televisión produce en el campo periodístico a través de él, a todos los otros campos de producción cultural son incomparablemente más importantes, en su intensidad y amplitud, que aquellos que provocó la aparición de la literatura industrial, con la gran prensa y el folletón, suscitando en los escritores las reacciones de indignación o revuelta de donde salieron, según Raymond Williams, las definiciones modernas de “cultura” (Bourdieu, 1995[1992b]:468).

Bourdieu vio la pérdida de la autonomía de los campos de producción cultural en el resurgir del fetichismo de la mercancía y el dinero en la lucha por la primacía valorizadora del campo de la gran producción. Además aparecieron otros fenómenos cuya escala parece rebasar los conceptos fundados en la *illusio* autónoma de los campos, ubicada en un territorio y un campo de poder nacional; y con ello parece trastornarse el modelo de la teoría de los campos y su proceso de producción cultural<sup>22</sup>.

Considerando lo anterior, ya no se puede contar con un principio central de legitimidad cultural, lo que pone en duda que el consenso implícito que se realizaba dentro de los Estados nacionales pueda ahora lograrse con los estilos mundiales artísticos y las “coproducciones multinacionales”. Renato Ortiz (2001)

---

<sup>22</sup> Una indagación acerca de los procesos de mundialización de las obras de literatura siguiendo los parámetros de los campos es la que realiza Pascale Casanova (2001) en su obra *La república mundial de las letras*, tema que había desarrollado en un ensayo previo acerca de la falacia del discurso crítico de la existencia de una narrativa mundial o *world fiction* (Casanova, 1993).



por ejemplo habla ya de una “cultura popular mundial”. ¿Hay aun lugar para los espacios autónomos de creación alejados de la rentabilidad comercial?, ¿el tratar de salvaguardar ciertos espacios disciplinarios y universos sociales cerrados no será solo una batalla de retaguardia?, como decía Gilles Deleuze (1990) en *Pourparlers*.

No obstante, Bourdieu apunta a una dimensión que no por conocida deja de ser importante, la faceta que relaciona las nuevas formas de patrocinio, mecenazgo y lógica empresarial, con las restricciones que impone a la producción simbólica en sus posibilidades de expresión pública de la libre indagación y del pensamiento crítico, que para él es lo que garantiza el estatus de autonomía del campo de producción cultural.

Lo que ocupó parte de sus diatribas finales fue la discusión sobre la influencia de la mercantilización de los campos *massmediáticos* en el campo cultural. Una de sus críticas se enfocaba principalmente a la reducción de los ciclos de consagración y legitimación de los productores culturales y de sus obras y en esta postura se acercó a las posiciones de T.W. Adorno. No se puede pasar por alto que en *Homo Academicus* (Bourdieu, 1984b) había considerado como un factor importante de consagración las estrategias de productores simbólicos que utilizaban los *circuitos cortos* del campo de la gran producción, los massmedia, para lograr notoriedad, esta última se podía reconvertir en autoridad o capital simbólico. También Régis Debray en *Le pouvoir intellectuel en France* asentaba la aparición de un nuevo modo de consagración intelectual que denominaba el ciclo de los Medios que se iniciaba a partir de 1968, a diferencia de los dos anteriores, el ciclo de consagración universitario (1880-1930) y el ciclo editorial (1920-1960) (Debray, 1979:61-142). La fama, la visibilidad que proveen los medios de comunicación se ha constituido, por medio de los “circuitos cortos”, en un nuevo tipo de capital simbólico, una especie de reconocimiento social de la aparición massmediática y que favorece según Bourdieu las imposturas, la simulación y los fraudes intelectuales.



Interesa destacar que hay un matiz relevante que Bourdieu enfatiza en el caso del campo periodístico; él hace una crítica a la prensa pero no contra los periodistas, a quienes considera en tanto trabajadores y ejerciendo bajo difíciles condiciones laborales, que solo a ellos toca defender o cambiar a partir de la información objetiva que provea el sociólogo (Accardo, 1995:13). Para Bourdieu “hay una paradoja de base: el periodismo es una profesión muy poderosa compuesta por individuos muy frágiles... una notable discordancia entre el poder colectivo y la fragilidad estatutaria de los periodistas... están en una posición de inferioridad tanto con respecto a los intelectuales como frente a los políticos” (Bourdieu, 2002:69). Sin embargo, hará una distinción entre los periodistas que realizan el trabajo de recolección y aquellos otros que aparecen como “ideólogos” de las posturas favorables a la mercantilización y la pérdida de autonomía de los campos de producción cultural (ciencia, arte). A estos últimos los responsabilizará y los acusará de aceptar las normas e imposiciones relacionadas con el mundo del dinero y que “tienden más o menos inconscientemente a constituir como medida universal de realización las formas de actividad intelectual a las que sus condiciones de trabajo les condena (el *fast writing* y *fast reading*) que erigen como ley de la producción y de la crítica periodísticas” (Bourdieu, 1995[1992b]:497).

En *La distinción* (Bourdieu, 1979) ubicaba a los diarios sobre todo como productos culturales de una especie particular, caracterizada por “la lógica de la competencia por los anunciantes y por los lectores” lo que los obliga, tal como lo determina el subcampo de la gran producción, a trabajar incesantemente por “ampliar tanto como fuese posible su clientela, en detrimento de sus competidores [...] al precio de plagios, disimulados o no, de temas, de formulas e incluso de ‘préstamo’ (‘pirateo’) de periodistas” (Bourdieu, 1979:232). Además consideraba al periodismo como adquiriendo un discurso de normatividad pequeño-burguesa. En *Homo Academicus* (Bourdieu, 1984b) afirmaba tajante que también el periodismo cultural llega a ser una mezcla de géneros entre universitarios y periodísticos realizada por intelectuales periodistas o periodistas intelectuales, a medio camino

entre el subcampo de la gran producción y el de la producción restringida; y que es precisamente esta doble pertenencia lo que les permite ser detentadores ventajosos de un cierto poder cultural (Bourdieu, 1984b:278-285). Es decir, ya entonces denunciaba la impostura de quien detenta una mal habida autoridad simbólica, adquirida de la sola presencia *massmediática*, sólo una notoriedad pasajera y volátil.

Recuérdese que el estudio que realizó acerca de Martin Heidegger (Bourdieu, 1975b, 1988) desde el marco de su teoría de los *campos* y el *habitus*, concluía con la caracterización del filósofo como alguien que pudo extraer ventajas de su imprecisa posición en la intersección entre el campo filosófico y el de la poesía y la literatura. Tal hipótesis fue también sostenida por una discípula, Anne Boschetti, pero respecto a Jean-Paul Sartre y su capacidad de acumular capitales de dos campos disímbolos: el periodístico y literario, y el filosófico (*Sartre et le "Temps Modernes"* (Boschetti, 1990).

Otro caso que le parece paradigmático y probatorio de las leyes autonómicas de los campos de producción cultural es el que documenta en el artículo "Alta cultura y alta costura", donde hace ver como una impostura las pretensiones de un modisto por hacerse pasar por artista. De modo que no es extraño que deteste la reconversión *fraudulenta* de capitales de un campo y su utilización en otro, lo que ve como una *heteronomización* de las reglas internas y de los modos de valorizar los capitales específicos de los campos culturales. De aquí se explica que llegue a ver al periodista cultural como un posible impostor que tienda a sacar ventaja de su posición intermedia e incluso como alguien con la potencialidad de disminuir la autonomía de los campos culturales con sus escritos vulgarizadores, que socavan las autoridades de los campos culturales. Esta dimensión de la perspectiva bourdeana no le otorga al periodista un principio sólido de autoridad, y sólo se lo da a quien valora la producción de la información como servicio, por encima de la actividad económica que ha autorizado la rentabilidad de la insolencia.

Lo anterior da como resultado el de la pertinencia de la aplicación de la teoría al campo singular del periodismo de información, que es el problema de poder establecer el principio de la autonomía del juego de la actividad periodística. ¿Cuál es la fórmula constitutiva del periodismo, del sistema de información de la actualidad social?, ¿la construcción imparcial del presente social? o bien ¿la norma básica de no tomar partido? Tal principio se tensiona tan pronto emerge el conflicto entre los intereses de los dueños de los diarios y los de la sociedad tanto civil como política. Recuérdese que esta tensión dio pie al periodismo sensacionalista de Joseph Pulitzer y de Randolph Hearst que se erigían defensores del interés popular frente al poder de los políticos. Además con ello se promovió el reportaje de investigación y de denuncia, el llamado *muckracking journalism* que fiscalizaba el campo de poder acusando sus corrupciones, pero hacía del periódico y el periodismo un actor político por sí mismo, además de vender grandes cantidades de ejemplares.

Las actuales pautas de propiedad corporativa de los diarios y las empresas de la información han alterado de manera profunda la naturaleza de las organizaciones productoras de noticias, cambiando los incentivos que guían a los propietarios para mantener amplios los márgenes de utilidad. Todo ello hace evidente la falta de autonomía del campo periodístico y es más bien un ejemplo de un proceso de *heteronomización* dentro de los subcampos de producción cultural. Lo mismo sucede con el periodismo especializado de la fuente cultural que se verá sometido a la misma oscilación de las presiones tanto políticas como económicas.

## 2.2 Bourdieu: el campo periodístico como arma y objeto de la lucha simbólica

Bourdieu se refiere al campo periodístico del modo usual a cualquier campo, esto es, considerando el efecto inmanente de la estructura de propiedades específicas en la que los agentes dentro del campo responden

solo a las determinaciones del dominio, es decir, a las relaciones pertinentes de la *illusio* del campo. El juego campal es impermeable a determinaciones exógenas y sólo reconoce el valor de su propio capital simbólico y de prestigio, sus propios modos de valorar las jugadas:

El universo periodístico es lo que yo llamo un campo relativamente autónomo, es decir un espacio de juego en el que las gentes juegan de acuerdo a reglas particulares o, de forma más exacta, de regularidades específicas —no es exactamente lo mismo— que son diferentes, por ejemplo, del juego científico. Un microcosmos en el cual se desarrollan los intereses específicos que están en la base de las luchas específicas, de las cuales las más típicas son las luchas de prioridad [...] El juego periodístico tiene pues una lógica propia que provoca que no comprendamos perfectamente los actos de un periodista, cualquiera que sea, si no nos referimos a lo que él hace en el espacio del periodismo, es decir, al conjunto de relaciones que lo unen con todos los demás periodistas (Bourdieu, 1996:13, citado en Demmers, 1997:178).

Cuando Bourdieu en su fase final se implicó fuertemente en el combate político, hizo su crítica al campo periodístico en la convicción de la complicidad atribuida a los periodistas cuando éstos abrazaron la *vulgata* neoliberal y ejercieron su violencia simbólica en la prensa (Mounier, 2001; Andi6n, 2000; Delsaut, 2004). En el texto *Sobre la televisi6n*, Bourdieu descarg6 su ataque sobre todo en aquellos que 6l llama los *intelectuales periodistas*, porque le parecía que destruyen la precaria autonomía de los campos culturales, que no funcionan con los modos de valoraci6n de las mercancías propios del campo de producci6n ampliada (Bourdieu, 1997a [1994]). Se ha señalado que:

el combate político de Bourdieu al situarse en el nivel de los discursos y de su representaci6n y tratamientos *desemboc6 r6pido en una cr6tica del campo periodístico como una instituci6n* que mantiene estructuralmente una diferencia de tratamiento entre el punto de vista de los dominantes [el discurso econ6mico neoliberal beneficiario de la autoridad de la ciencia y el de los dominados [reducido a la expresi6n de intereses particulares ilegítimos o peor irracionales] (Mounier, 2001) (cursivas mías),

Bourdieu se une en esta postura de denuncia con varios autores m6s, quienes ponen el acento sobre la servidumbre del periodismo a los “dueños del mundo”, que mediante el dinero detentan un fuerte poder sobre los agentes periodistas (Bourdieu, 2002, 1997a, 1998; Halimi, 1997; Accardo *et al.*, 1995; Herman y Chomsky, 1988). La tesis de Halimi por ejemplo es que “los

periodistas” han retomado y difundido el discurso neoliberal y han llevado al rango de indiscutible evidencia los principios económicos así sustentados. Porque si los periodistas se subordinaran al poder económico, serían particularmente peligrosos en la medida en que, según Halimi, están en una posición dominante en el campo de la difusión de las ideas y obras culturales; dicho de otra manera, modificarían la correlación de fuerzas en la constitución del espacio público como espacio abierto de discusión política. En ello se ve una contraofensiva semejante a lo sucedido en Estados Unidos, donde la *nueva derecha* emprendió una ofensiva llamada “guerra cultural”. Tal vulnerabilidad frente al poder de la posición del periodista y su autoimagen se percibe con nitidez en la identidad precaria del reportero, en su conciencia de tener una posición indispensable pero subordinada.

El periodismo es una profesión muy poderosa, compuesta por individuos muy frágiles. Allí se produce una notable discordancia entre un poder colectivo—considerable— y la fragilidad estatutaria de los periodistas que se encuentran en una posición de inferioridad tanto respecto de los intelectuales como de los políticos. A nivel colectivo los periodistas arrasan. Desde el punto de vista individual, están en constante peligro. Constituye un oficio muy duro [... no solo se quiebran las carreras, sino también las conciencias (Bourdieu, 2002:69).

Bourdieu buscaba constantemente apoyar su análisis del periodismo en un fundamento sociológico que quería riguroso (Bourdieu, 1994b)<sup>23</sup>. Se observa cómo Bourdieu vio en los *massmedia* esa influencia estructural que previamente muchos teóricos de la comunicación les han atribuido. Es eso lo que Bourdieu experimenta cuando entró en una notoria polémica con un programa de la televisión francesa y de la publicación posterior en la prensa de sus secuelas. En

---

<sup>23</sup> En un polémico ensayo a propósito del acercamiento de Bourdieu a los Medios, Cyril Larnix inicia advirtiendo críticamente que: “los textos que Pierre Bourdieu ha consagrado específicamente a los medios sin duda no corresponden a la parte más científica de su obra [...] pero aunque no se apoyan en encuestas empíricas de primera mano, ni sobre una metodología rigurosa expresan un número de asuntos sobre el funcionamiento de los medios y abren algunas pistas. Además muestran los límites de la postura crítica bourdeana (traducción mía) (Lahire, 2000).

el ensayo *Sobre la televisión*, que conforma su acercamiento directo al tema, buscará aplicar su teoría de campos sociales al campo periodístico, que llamaré de modo más preciso *campo mediático de la información de actualidad*. Pasó a estudiar no tanto al periodismo en sí y menos aún a los periodistas, sino la conformación del campo periodístico y al estado en que se encontraba. En ese examen advierte la influencia de mecanismos de valoración pecuniarios desde los años cincuenta con la entrada de la televisión en el campo francés. Esta característica es propia de la historia de los Medios europeos con base en un régimen de administración pública, pero que no ha sido el caso para México, ni en general en el continente americano.

Como en otros estudios de campos especializados (filosofía, economía, literario, vivienda), Bourdieu intenta mostrar que el campo periodístico está estructurado a lo largo de un eje polarizado de oposición por el predominio, en este caso, entre “la prensa de gran público”, que es dependiente de su éxito comercial y por tanto obedeciendo a la lógica económica; y por otra parte, “la prensa seria” con menor tiraje, en la que se supone que la autonomía es más importante que el éxito comercial y donde los criterios de evaluación de las prácticas periodísticas estarían definidos por la conformidad de las reglas implícitas y explícitas de una ética periodística que ellos dan a su propia práctica. Tal sistema de valores profesionales en ocasiones se verá confrontado con los intereses estrictamente comerciales de los propietarios de los *massmedia*, pero también en ciertos casos con los intereses efectivamente políticos como los casos de Rupert Murdoch o de Silvio Berlusconi. En México tendríamos los casos del “Tigre” Azcárraga y particularmente el de Ricardo Salinas Pliego, dueño de Televisión Azteca<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Salinas Pliego transmitió en su propio canal una diatriba contra el gobierno de la Ciudad de México, y en otra ocasión sintiéndose factor real de poder tomó las leyes en sus manos al invadir una antena transmisora de otra empresa televisora con la que estaba en litigio judicial. En el caso de la prensa escrita mexicana los antecedentes son de conflicto con intereses políticos: los de Julio Scherer defenestrado como director del *Excélsior*, así como el de Manuel Becerra Acosta obligado a la venta del *unomásuno*; y la presión que el recién elegido presidente Carlos Salinas de Gortari ejerció sobre el periódico *El Financiero*, entre otros.

El campo periodístico, por tanto, se encuentra atravesado por el conflicto de los dos polos señalados: el heterónimo y el autónomo. Esta polaridad antagónica es postulada como factor movilizante del campo periodístico cuya solución estará determinada por el grado de autonomía global del campo respecto al campo de poder. A partir de esta interpretación, para Bourdieu la entrada de la televisión con sus medios sofisticados, costosos y en fuerte dependencia del poder económico, disminuye el grado de autonomía global del campo cultural en el que se incluye al periodístico<sup>25</sup>. La consagración mediática para Bourdieu sería el factor más virulento, más dañino para las autonomías logradas por ciertos campos de actividad como la ciencia y el arte.

Bourdieu estima que el campo periodístico se estructuró a partir del siglo XIX cuando se opusieron una prensa con grandes tirajes y con un perfil de noticias escandalosas frente a una prensa que trabajaba definiendo sus propios valores, que eran los de la posibilidad de expresar libremente las opiniones, que en ocasiones eran órganos de “logias” o de propias causas de los impresores. Sin embargo, Bourdieu parece pasar por alto que fue el fenómeno de la prensa de a centavo (*penny press*) la que permitió la independencia de los diarios de los factores de poder político y con ello adquirieron una independencia del campo de poder, pues eran patrocinados por publicidad que buscaba las audiencias masivas (Schudson, 1978)<sup>26</sup>. Para principios del siglo XX los valores periodísticos que se conformaron fueron los de una búsqueda de objetividad de

---

<sup>25</sup> Tal postura tiene que revisarse a la luz de los datos específicos de la sociedad mexicana. También hay que discutir si el polo de la prensa “seria” tiene tanta autonomía para considerarla como si tuviera la lógica o los principios del subcampo de producción restringida, a semejanza del campo del “arte por el arte”. Me parece que no es el caso, pues es muy débil el factor de producir reportajes para otros periodistas, es decir, para el mercado interno gravita poco en la elaboración del trabajo informativo dirigido preponderantemente a un público exterior al universo de la prensa. Los códigos de ética y el *metaperiodismo* aunque incipientes irán en esa dirección.

<sup>26</sup> El historiador Michael Schudson ha señalado que “La prensa de a centavo inventó el concepto moderno de noticia, se hizo una práctica regular el publicar noticias políticas, más domésticas y más locales, por primera vez reportaron los informes de la policía, de los juicios en las cortes, de las calles y de los mismos hogares por primera vez los periódicos reportaron no sólo la vida comercial o política sino la social, no sólo los negocios de una élite sino las actividades de una sociedad crecientemente urbana, plural y clase mediana, de manufacturas, de comercios y transportes” (Schudson, 1978:22-23).



la noticia y un periodismo de denuncia (*muckraker journalism*). Joseph Pulitzer los institucionaliza en su escuela de periodismo en la Universidad de Columbia.

Como ya señalamos, la obsesión por un mayor tiraje y por los ejemplares vendidos crece con la plena introducción de los intereses comerciales y la de una lógica de evaluación mercantil dentro de los principios constitutivos del campo y por consiguiente de una mayor heteronomía. Al no contemplarlo, el juicio de Bourdieu está determinado por el modo de evolución del periodismo francés, pues, como se sabe, en Estados Unidos éste ha sido el único modelo: el del periodismo que depende de sus tirajes, que no le quita los escándalos, la falta de ética y su credibilidad, pero aún así le da cierta libertad (Schudson, 1978).

Bourdieu propone una distinción que lamentablemente poco contribuye a la claridad del estatuto de la prensa, pues, como ya he advertido, cuando atribuye al campo periodístico el control del espacio público, tiende a confundir a los periodistas con los empresarios de las empresas multimedia transnacionales:

Los periodistas —habría que decir el campo periodístico— deben su importancia en el mundo social a que ostentan el monopolio de hecho de los medios de producción y difusión a gran escala de la información mediante los cuales regulan el acceso de los ciudadanos, así como de los demás productores culturales a lo que a veces se llama el espacio público... la difusión a gran escala... A pesar de ocupar una posición inferior, dominada, en los campos de producción cultural [los periodistas] ejercen una forma realmente insólita de dominación: son dueños de los medios de expresarse públicamente, de existir públicamente, de ser famosos, de alcanzar la notoriedad pública (Bourdieu, 1994:67).

Para Bourdieu todo eso desequilibra la estructuración de campos relativamente autónomos y sus mecanismos de valoración interna:

Y gracias a ello gozan [por lo menos los más poderosos] de una consideración con frecuencia desproporcionada en relación a sus *méritos intelectuales*... y pueden desviar una parte de ese poder de consagración en provecho propio [que los periodistas estén, incluso los más famosos, en una posición de inferioridad estructural respecto a otros grupos, a los que pueden dominar ocasionalmente, los intelectuales —entre cuyas filas se desviven por contarse— y los políticos, contribuyen sin duda, a explicar su tendencia constante al antiintelectualismo] (Bourdieu, 1994:67) (cursivas mías).



Lo que le parece peligroso es que esta predominancia les permita “imponer al conjunto de la sociedad sus principios de visión de mundo, su problemática, sus puntos de vista” (Bourdieu, 1994:67). Para Bourdieu el campo periodístico en su conjunto participa de un sistema de creencias y presupuestos que somete cualquier discurso a una selección previa, siguiendo sus criterios de noticia, para permitirse publicarlo y acceder al espacio público. Se filtra todo aquello que no sea capaz de interesar o captar la atención según la presuposición de *lo noticioso*. Pero lo más relevante es que la selección y el tratamiento de la información obedece no al hecho de que sea importante por sí mismo, sino a causa de las tomas de posición necesarias en el campo de la prensa de cara a los otros diarios y a sus respectivas apuestas en la competencia por las primicias y las exclusivas que reditúan en audiencia o lectorado.

Es paradójico que cuando los agentes del campo periodístico juegan siguiendo su lógica interna de competencia por la primicia y la exclusividad o la mejor cobertura, se reprocha su falta de relevancia en el servicio a la sociedad, su olvido del lectorado. Mientras que cuando se orienta a los gustos del público se le desaprueba en cambio su sensacionalismo y su ligereza trivial como sometimiento a la vulgaridad.

Con el argumento de la criba periodística, Bourdieu pretende asimismo refutar la idea según la cual el universo mercantil de los *massmedia* es plural por definición, ya que está diferenciado y diversificado y que la oferta mediática conforma un mapa idóneo de todas las opiniones y de su expresión, incluso el beneficio del antagonismo que promueve la competencia por la audiencia o el lectorado en un presunto mejoramiento de los *massmedia*. Solo los públicos suficientemente numerosos para aparecer en las mediciones de circulación serán rentables, por lo que la presunta pluralidad del mercado cae por el propio peso de la lógica de las utilidades de la economía comercial.

Acerca del tamiz informativo o *gate-keeping*, Bourdieu advirtió lo que ya se

había dicho a fines de los setenta a propósito del *Nuevo orden internacional de la información*, en el Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales: que hay un concepto de noticia, que en tanto esquema cognitivo y como forma simbólica, opera como filtro del periodista para reconocer *la noticiable*, que se transmite en el aprendizaje del mismo oficio de la redacción periodística y que trae consigo la idea de la novedad, de la irrupción en el flujo ordinario, de lo saliente para el *público-meta* y finalmente atiende más los sucesos rápidos y mostrables pero no los procesos lentos e intangibles (Reyes, 1978; Andión, 1978).

Aun con esta generalidad, aquí lo relevante y rescatable es que con la conceptualización de un *habitus* campal de periodista se puede comprender que no es el concepto de *noticia* el que se debe desterrar, sino que son las condiciones objetivas, dentro de las que se fraguan los agentes, las que conforman las *disposiciones* que los periodistas llamarán olfato o astucia de periodista, la capacidad de reconocer lo *noticioso* en lo que pasa por ordinario para otras miradas, que trae consigo la idea de la novedad de la irrupción y lo decible, y no de los procesos invariables e invisibles. Esa disposición también condiciona los tipos de posibles estilísticos dentro de los géneros discursivos del periodismo. Aquello que los agentes periodistas pueden producir como textos dentro del “contrato de lectura” periodístico (Verón, 1984) que permite el *nomos* del campo. Por ejemplo la tradición estadounidense es la de buscar *the story* dentro del suceso, pero también el modo de contarla de lo más importante a lo menos.

La *historia* misma del campo periodístico registra los distintos grados de libertad que han existido en las posibilidades de la enunciación y de composición de los enunciados y sus relatos de sucesos. En este sentido son útiles las categorías bourdeanas de *illusio* y *capital* específico del campo porque permiten una economía conceptual para referirse a funciones descritas por las teorías comunicológicas como el efecto de *agenda setting*, la imposición del temario, la función del *gate-keeper* o portero de información, y en la teoría antropológica como visiones de mundo y subculturas laborales que sostienen la identidad de los

agentes en comunidades prácticas.

Por lo anterior, el campo periodístico para ser comprendido como objeto requiere de su inserción articulada dentro del espacio social y asignarle un valor en la dinámica del campo de producción cultural y el campo de poder. Puede actuar como agente político por el modo en que se relaciona a la prensa y al periodismo con la lucha política, que es cuando pasa a ser arma con la cual se da la lucha simbólica por la legitimidad general de la dominación simbólica. La función de colaborar en la construcción de esa legitimidad requiere que la prensa opere como una arena dentro de la cual se permitan la circulación de todas las posturas de una sociedad dada.

### 2.3 El consenso perdido y la pulverización del juego periodístico

En el periodismo de países cuyos Estados tuvieron éxito en la producción de un imaginario social para la comunidad nacional, la “sociedad de ciudadanos” es concebida culturalmente homogénea. Los medios de comunicación asumían una población con referentes comunes. Bourdieu diseña su modelo del mercado de producción de bienes culturales asumiendo ese trabajo de inculcación de legitimidad. Con la expansión del subcampo de la gran producción, la oferta y la demanda se multiplican y segmentan, con ello se fractura la construcción del *consenso* que se realizaba desde el subcampo de la reproducción y conservación, es decir, del sistema educativo nacional. La formación de ciudadanos ya no estará nucleada alrededor del sector escolarizado o formal con contenidos del imaginario legítimo, sino otras instancias de oferta de contenidos para los niños, jóvenes y demás, alrededor del mercado de mercancías simbólicas. De esta suerte, del lado de la demanda de los bienes se pulverizan los mercados en multitud de segmentaciones. En este punto el modelo de Bourdieu tiene la posibilidad y requiere más desagregaciones para poder captar constelaciones de menor escala e incluso de grupos pequeños de agentes individuales.

Por tanto, por el lado de la oferta y la producción también hay un fenómeno de multiplicidad. En el planteamiento de Bourdieu existe un flanco sujeto a discusión, vinculado a la relación que los agentes incumbentes guardan con la *illusio* del campo: la objeción según la cual es muy difícil que todos los que están en el campo sean creyentes o estén poseídos del mismo modo por la *illusio del juego*. Lo que se debate entonces son los grados de compromiso de los agentes con la *illusio* del juego; así por ejemplo el escritor que no se enzarza con la misma intensidad del reportero, o la del archivista del diario que no participa del involucramiento del periodista de campo. Son distintas las inserciones de los participantes dentro del campo y no siempre se contagian del presunto prestigio de la actividad en la que se colabora (Bourdieu y Passeron, 1993). Una posibilidad para comprender esta profusión es el recurrir al modelo de las ciudadelas (*cite*) que reconocen las múltiples formas de justificación y reconocimiento que se pone liza dentro de diversas interacciones de los juegos sociales (Boltanski y Thévenot, 1991) de forma tal que no es necesario remitirse a la distancia que se guarda respecto a una legitimidad cultural dominante. Este agregado no rompe con la idea de Bourdieu aunque no supone una lucha de todo o nada, sino de negociación de ganancias parciales.

En primer lugar se puede participar intensivamente como *consumidor* sin entrar en la clase de creencia casi absoluta de los productores; lo que se resume en saber si ser lector califica para ser miembro activo del campo de la cultura o bien si sólo se califica como miembro cuando se produce el objeto en juego. ¿Hasta qué punto la externalidad del lectorado no influye en la apuesta común del campo? La cuestión es importante puesto que si un agente participante no busca la acumulación del capital simbólico específico, puede que eche a perder el juego mismo; considérese que algunos solo están por la *chamba*. Existen, *por tanto*, diferencias entre las distintas prácticas implicadas en el campo de producción cultural que no son fácilmente integrables a la idea de compromiso total con la creencia en el juego, *requisito* que plantea Bourdieu para el campo más autónomo, el del sector restringido de producción cultural, y que propone de cierta

manera para el campo periodístico, que los diarios y los periodistas busquen independencia de los poderes políticos o económicos. La necesidad de resistir y establecer una autonomía desde las posiciones individuales y con disposiciones profesionales (*habitus*) coaccionadas por las condiciones de explotación laboral es una postura mucho más difícil de exigir. Porque aun los propios periodistas se dan cuenta de esas constricciones organizacionales y estructurales y las descripciones desde fuera solo sirven para justificarlos dentro de su impotencia y fatalidad de las estructuras que los rebasan. A los periodistas reporteros estar en medio de dos lógicas, en ocasiones, los vuelve conformistas y sólo sacan la *chamba* día por día.

A Natalie Heinich (1998) le parece razonable entonces proponer para estos jugadores a medio camino la posición de intermediario, para quien el campo artístico propone ubicar entre los periodistas culturales y críticos de arte como miembros límite del círculo central de la esfera de la producción artística, pero que miran hacia fuera y que funcionan operadores semánticos que *pulen las aristas de las obras extremas* para el no-productor y, por tanto, como afirma Anne Cauquelin, las “colocan en un *linaje* legítimo” (Cauquelin, 2002). Tales agentes no son productores de obra creativa, pero sí elaboran un discurso acerca del arte para los no-productores, así como un *discurso legitimador* en tanto reproductores del sentido legítimo, insertando a los productores artísticos, objetos de sus juicios, en la estructura de posiciones y tradición histórica de un campo. Esta clase de articulación del periodista-escritor con el campo puede llegar a ser la de algún reportero que alcanza renombre, y solo entrevista a los grandes personajes, el que hace crónicas de los eventos magnos, dará rienda suelta a su voluntad de estilo y con ello rompe la norma del periodismo “seco”, que observa la regla periodística de tener mínimas marcas del enunciador. No es el autor el que importa en el texto, sino el hecho que reporta (Bastienier, 2001). Con ello la *función-autor* se traspasa del artista-escritor al periodista que ya renombrado venderá su estilo y su peculiar enfoque sobre la vida social, y al codearse con las elites de los distintos ámbitos de la sociedad lo contagiarán de sus posturas.

Para Patrice Bonnewitz es el caso de los colaboradores, de los escritores—periodistas, que viven marginalmente del periodismo pero no trabajan realmente en él, no apuestan su trayectoria en el juego del campo periodístico (Bonnewitz, 2002:67). Y es la misma postura del discípulo de Bourdieu, Patrick Champagne, quien sostiene la idea de la utilización del periodismo y en algunos casos el ambiente de la edición literaria, un *modus vivendi* de escritores (Champagne, 1990, en Gauthier, 1998).

Me parece entonces que la idea de un *habitus* del agente mediador intermediario puede ser fértil para restaurar sus características fronterizas, de transportador *liminar* que tiene el periodista cultural y no solo aplicable al periodista en general. Ahora bien, la clave del *argumento* de Bourdieu en relación con los periodistas como influyentes productores culturales, estaría expresada con más claridad en el artículo en *Actes de Recherche en Sciences Sociales* sobre la influencia del periodismo, donde asienta taxativamente.

[...] la influencia del campo de poder sobre los campos de producción cultural [...] se ejerce principalmente a través de *la intervención de unos productores culturales situados en un lugar incierto* entre el campo periodístico y los campos especializados [literario, filosófico, etc.]. Estos “intelectuales periodistas”, que utilizan su doble pertenencia para sortear las exigencias específicas de ambos universos e introducir en cada uno de ellos unos poderes mejor o peor adquiridos en el otro, están en *disposición de ejercer dos efectos importantes*: por una parte, introducir unas formas *nuevas de producción cultural*, situadas en una zona mal definida entre el esoterismo universitario y el exoterismo periodístico; por otra parte, imponer, en particular a través de sus juicios críticos, unos principios de valoración de las producciones culturales que, al *conferir la ratificación de una apariencia de autoridad intelectual a las sanciones del mercado*, y al reforzar la propensión espontánea de determinadas categorías de consumidores a la *allodoxia*, tienden a *reforzar el efecto de los Índices de audiencia o de la bestseller list* sobre la recepción de los productos culturales y también, indirectamente y a medio plazo sobre la producción, al orientar las decisiones [las de los editores por ejemplo] *hacia productos menos exigentes* y más vendibles (Bourdieu, 1994b: 113) (traducción y cursivas mías).

El argumento se sostiene sobre la figura del caballo de Troya, personificado en los periodistas con doble pertenencia, a partir de los cuales el campo de poder penetra la frontera que protege la autonomía del campo cultural. Agentes intelectuales fronterizos, intrusos que no se responsabilizan, ni son sancionables

en ninguno de los campos. Por su conducto se corrompen los principios autónomos de valoración del campo cultural y lo debilitan para que el mercado se instaure e imponga su ley pecuniaria y de accesibilidad al mayor número posible de público, que por ende también caerá víctima de la trampa en donde se les da “gato por liebre”.

En tono polémico, más adelante Bourdieu acusará de cómplices del juego a aquellos que “toman unos productos de cultura media por obras de vanguardia (y no sólo en materia de arte) en nombre de unos valores de sentido común” y que tienen también

[...] la *complicidad de todos los consumidores que, como ellos, son propensos a la allodoxia* por su alejamiento al “crisol de los valores culturales” y por su propensión interesada a ocultarse las limitaciones de sus capacidades de apropiación [¡sic!] — según la lógica de la *self deception* [autoengaño] que tan bien refleja la frase que a menudo emplean los lectores de las revistas de vulgarización: “Es una revista de muy alto nivel y accesible a todo el mundo” (Bourdieu, 1994b: 113).

Es obvio que Bourdieu parece compartir en esta afirmación el estereotipo común del periodista ignaro e iletrado que se atreve a enjuiciar más allá de sus calificaciones, a valorar obras que están fuera de su competencia estrictamente periodística. Pero también de los consumidores que se engañan en sus competencias para interpretar obras que no son alcanzables por su poca preparación.

La ironía sarcástica de Bourdieu sobre las revistas de divulgación dice mucho de su posición, pero por lo que está implícito en la contraria: si es una revista de alto nivel, por tanto *no* puede ser accesible a todo el mundo y viceversa. Tómese como ejemplo para México, el caso de la revista cultural *Tragaluz*, cuyos propósitos evidentes son publicar una revista cultural que se oponga al prejuicio de textos de cultura aburridos o displacenteros, buscando en cambio ofrecer textos que “se puedan leer un domingo”. Para Bourdieu, como afirma en la cita anterior, no se debería por motivos comerciales, o de venta, buscar facilitar el acceso a las obras de arte verdaderas, puesto que si se necesita esfuerzo adicional para acceder a las obras no se tiene por qué ahorrarle al consumidor la



inversión en tiempo que requiera el adquirir la competencia para consumir o fruir el bien simbólico adquirido o expuesto. No hay razones que justifiquen rebajarle la densidad cultural o conceptual a los textos periodísticos de divulgación, hacerlo sería debilitar la autonomía de los campos culturales y científicos, tan esforzadamente lograda. Y menos a unos consumidores cómplices de que les ofrezcan bienes culturales fingidos, que simulan los bienes artísticos auténticos.

Sin embargo, es dudoso que los “*agentes de lugar incierto*” sean efectivamente los que rompen y transgreden el orden y la autonomía del campo de producción cultural. El hecho de que le parezca que no tienen la legitimidad ni la autoridad para poder juzgar a los autores del campo cultural, expresa el juicio: valorar ciertas obras está reservado a los realmente competentes y autorizados. Los “periodistas-intelectuales” son en parte unos usurpadores, así en *Homo Academicus* ya afirmaba:

[...] el hecho mismo que los “periodistas culturales” de los grandes diarios y semanarios, validos de la sola autoridad que les confiere su poder supuesto de procurar la notoriedad fuera del campo de la prensa y la edición y de su capacidad real de producir en los límites de ese campo, sobre todo en las casa editoriales, *puedan afirmar colectivamente su pretensión a juzgar legítimamente trabajos* [genéricamente llamados “ensayos”] cuyo examen y crítica eran *en otros tiempos reservados* al campo científico y a sus revistas científicas (Bourdieu, 1984b :284, cursivas mías).

La posibilidad de tal impostura es responsable de lo que Bourdieu llama: “el advenimiento de una noción de ‘intelectual’ que hará uso calculador de los Medios, con lo que ello implica: unas condiciones de acceso a la dominación sobre el campo intelectual” (Bourdieu, 1984b: 284). En esta afirmación se hace eco con la idea del ciclo mediático de consagración que propuso Régis Debray y que adquiere estatuto *dóxico* del llamado “intelectual mediático de éxito”.

Bourdieu denuncia también como signo de heteronomización la proclividad periodística de estereotipar en clasificaciones divulgadoras la actividad de campos especializados y cuyas claves son desconocidas debido a la ignorancia periodística



[...] Los juegos de los periodistas culturales de establecer categorías y clasificaciones jerárquicas entre los diversos autores, aparentemente orientados hacia el establecimiento de jerarquías tiene por efecto principal abolir las fronteras siempre inciertas y amenazadas, entre aquéllos de los productores que, siendo directamente sometidas a la demanda, reciben su problemática del exterior y aquellos que por el hecho de la forma específica de la competencia que les opone, están en posición de producir una demanda que puede ser adelantada a toda demanda social (Bourdieu, 1984b: 285).

Es por ello que es relevante considerar la “débil autonomía” que Bourdieu atribuye al campo periodístico “...por el hecho de que está fuertemente sometido a las constricciones externas, tales como las presiones que hacen sentir directa o indirectamente los anunciantes, las fuentes y también la política” (Bourdieu, 1996:13, en Demmers, 1997). Es pues pertinente caracterizar el campo del periodismo con esa debilidad para darse sus propias normas, dado que en sus constricciones estructurales: circulación, publicidad y contenido, sólo la última es controlable por los periodistas mismos. Pero me parece que no es un síntoma actual, sino resultado de una evolución de su estructuración interna que depende de un mercado externo.

Como ya había adelantado, el *nomos* del campo, su consistencia interna, es distinguible a través de los *procesos de institucionalización*, tanto individuales como organizacionales, es decir, de la objetivación del territorio social periodístico dentro del propio campo: las escuelas de periodismo, la profesionalización, las asociaciones y fraternidades de periodistas, los sindicatos de trabajadores de periódicos específicos, incluso la publicación de revistas para periodistas.

Una aplicación minuciosa requeriría explicitar la estructura nacional de las relaciones de las empresas periodísticas diarias, con indicadores objetivos de circulación, de publicidad y hasta de contenidos y autores de prestigio. Aun reconociendo lo difícil de tal tarea sociológica, se debe señalar que se ha hecho un uso figural del campo (Demmers, 1997). Hay también referencias de trabajos que lo usan fructíferamente más bien como un instrumento heurístico (Lahire, 2000). Una aplicación de ese tipo enriquece las descripciones, y nos da una aproximación esquemática de la estructuración interna del campo de las

instituciones periodísticas. El problema de usarlo como figura metafórica es que remite a un recorte espacial, *se pierde la dinámica antagonista*, el factor motor de la competencia por la apropiación de la apuesta común, por tanto se desdibuja todavía más la mayor o menor implicación de los agentes periodistas, involucrados en este dispositivo social institucionalizado en el que juegan según las implícitas normas específicas del campo de la prensa y con la forma del sentido práctico y el interés, pero no con un *nomos* objetivado y restricciones con sanciones reguladas (Bourdieu, 1997a). La débil autonomía del campo periodístico influye en el frágil consenso respecto a la forma legítima de ejercer el periodismo, sobre todo porque depende de las competencias del lectorado al que se dirigen. En gran parte de los *massmedia* la tendencia es la de ubicarse en los llamados *nichos* de mercado. Se trata de segmentaciones de la población respecto a perfiles muy definidos por atributos sociales, culturales y de preferencias de consumo, que terminan por pulverizar los cánones de la producción de los textos periodísticos.

La otra clase de atomización es la relacionada con la de las diversas prácticas que los agentes del periodismo realizan en el campo. Una antropología de los productores culturales que no puede discriminar distintos tipos de prácticas tiene un problema de reduccionismo. El modo en que Bourdieu intenta resolverlo mediante la interiorización de las jerarquías del campo es ejemplificado con la figura en la novela de Süskind del contrabajista en la orquesta de renombre, quien se conforma con su humilde contribución a la gloria del conjunto (Bourdieu *et al.*, 1993). La *illusio* del agente incluye, según este planteamiento, su subordinación, no como agonista sino como actor de reparto, como figurante. Eso es lo que, en cambio, la aproximación de Howard Becker que recoge Nathalie Heinich (1998), busca reconducir: la idea de que no todos compiten por apropiarse el capital para dominar o que se resignan a estar en sus márgenes. No todos luchan por ganar el mayor número de fichas del campo. Dicho de otro modo, a veces las descripciones bourdeanas parecen un juego de suma cero, y en este marco las prácticas sólo serían legitimantes o deslegitimantes y nada más habría dominantes, dominados y en vías de dominación. Frente a esto se han propuesto algunas soluciones que aumentan los matices de los distintos tipos de prácticas

dentro del juego de un campo, por ejemplo Luc Boltanski y L. Thévenot (1991) con sus “economías de la importancia”, y que me parecen muy necesarios para abordar la pluralidad de las situaciones en el campo periodístico en su modalidad cultural, pues el enfoque se hace sobre todo en las prácticas de los periodistas y sus testimonios.

## 2.4 Para comprender a los periodistas culturales: de la función del *habitus* y el campo

Como se advirtió al principio del capítulo, la intención de recuperar la fertilidad de las categorías bourdeanas tuvo que pasar por describir y discutir algunas de sus virtudes y defectos más evidentes. Creo que la principal falencia es la de que Bourdieu confunde varias veces su trabajo de descripción objetiva, es decir, el trabajo de elaboración científica como él lo llama, con una postura más militante, incluso más ideológica. Independientemente de la justificación por la urgencia de la batalla cultural que adviene, tal actitud, de cierta manera, mella el filo de sus categorías. Aun si desde la descripción del propio Bourdieu el periodismo cultural es susceptible de ser considerado un *caballo de Troya* que puede corroer los principios autonómicos de los campos<sup>27</sup>, creo que sus categorías permiten visualizar aspectos que las teorías de la comunicación y antropológicas sostienen por separado, sobre todo la *socialización*, las *instituciones* de la *mediación* y *difusión* simbólica y la *razón práctica* de los agentes en sus interacciones.

La primera idea que es necesario destacar es la relacionada con el concepto de *campo*. Está hecho para referirse a la consistencia de un dominio antagónico de acciones, luchando por una apuesta común para transformarlo o

---

<sup>27</sup> (...) “el productor heterónimo, (...) el *todólogo*(...) sin la autoridad y la autonomía que da la competencia específica, es sin duda *el caballo de Troya* a través del cual la heteronomía penetra en el campo de producción cultural” (Bourdieu, 1999:195). La metáfora ya la había utilizado refiriéndose al efecto sobre los clérigos sacerdotes víctimas de una disolución del campo de lo religioso frente a otros cuidadores del alma como los psicoanalistas (Bourdieu, 1987a, 1988:103).

mantenerlo desde una creencia campal o *illusio*. Si bien se tiene que descargarlo de cualquier oposición o polaridad preconcebida<sup>28</sup>, es decir, asumir que los *ejes de inercia* que lo estructuran son conjeturales, dependientes de los datos empíricos (así permitirá ordenar el *standing* de los diarios a partir de sus posiciones diferenciadas por las magnitudes del capital específico del campo periodístico nacional). Por tanto, para describir el caso particular del periodismo cultural se debe dar prioridad a la lucha de los distintos campos en el espacio social, lo que permitirá identificar la emergencia del campo periodístico y dentro de ella germinación de unas prácticas especiales de la recolección de información de la fuente cultural.

En segundo lugar, hay que enfatizar la recuperación del gozne entre el campo y el *habitus*, no como intervalo sino como parte continua de una misma superficie con distintos pliegues de existencia social, *i.e.* los agentes con sus disposiciones adquiridas hacen funcionar el juego del campo, aun si no existen normas exteriores con sus historicidades cosificadas o encarnadas en inercias de comportamiento y percepción. Por ello se puede decir que el campo periodístico existe más como *habitus* expresado en las prácticas de los agentes, que como códigos o reglamentos objetivados<sup>29</sup>. Característica que Bourdieu formula de este modo: “cómo las conductas pueden ser regulares sin ser el producto de obediencia a las reglas” (Bourdieu, 1987a; 1988:72). El *habitus* es una

---

<sup>28</sup> Como se ha señalado, es debatible que sea la prensa seria o los diarios de referencia los que se erijan como autónomos con las mismas características de los campos como la ciencia o el arte. El hecho mismo de tener un mercado de lectores no productores modifica la posibilidad de describirlo en esos mismos términos. El que podría ser el mercado interno es de un carácter muy débil, pues ni los periódicos ni los periodistas escriben para lograr la admiración de los otros periodistas. Se escribe y se organiza la información para el lectorado y para mantener la circulación y poder vender planas y espacio publicitario. A diferencia del campo literario, donde se escribe o se crea en muchos casos para lectores que aún no existen, para demandas que aún no se han conformado, para la fama póstuma. En cambio, para el periodismo ordinario la experimentación formal se hace tomando muy calculadoramente los riesgos de innovar. Una pérdida de circulación o una transformación de la clase de lectorado puede impactar la caída en ventas y publicidad y por ende la viabilidad empresarial del diario.

<sup>29</sup> Aún cuando se ha promovido el ejemplo de conformar y hacer valer los manuales de estilo y los códigos de ética que constituirían una especie de capital objetivado, en México esa práctica no ha filtrado a los periódicos

disposición que está fuera de la referencia a las reglas porque se encuentra en estado de lógica práctica, de prerreflexividad. El *campo*, al estar por tanto incorporado en los agentes mismos, es objetivable por lo que expresan sus prácticas y no por lo que está objetivado en reglamentos, normas y coerciones profesionales. Por eso permite comprender teóricamente la dinámica interna del campo y a los agentes participantes. Las coerciones sobre los directivos editoriales desde las presiones de los de ventas, la fractura y la distancia entre periodistas de información política, reporteros culturales y los colaboradores de suplemento; la fricción entre los reporteros y los escritores estará determinada por su distinta ubicación dentro del campo, sus trayectorias de formación, por sus relaciones con sus distintas audiencias que engendran estructuras mentales orientadas en direcciones completamente opuestas, es decir, por las condiciones iniciales de adquisición de su *habitus* profesional y sus relaciones con la organización laboral y la de sus respectivos mercados de lectores.

Por consiguiente, considero que la noción del *habitus* es adecuada para registrar la interiorización y persistencia de los condicionamientos sociales en tanto soporte dúctil y perdurable, capaz de describir la generación de enunciados y prácticas. Sin embargo, al usarse como factor invariante de la socialización, su aplicación se ha vuelto rígida en una sustancialización del concepto. Su mayor fuerza está en su atributo de plasticidad a las condiciones y su capacidad activa.

El cuestionamiento principal a la noción de *habitus* es el efecto de inercia al que se le atribuye la dificultad para describir las mutaciones sociales en los agentes, aun cuando considero que esa es precisamente su potencia, pues da cuenta de la estabilidad de las prácticas. Se critica también que cuando funciona para registrar los cambios que experimenta un agente, se pone en duda la unidad y coherencia de esas disposiciones y el modo y el tiempo que perduran en el curso vital de un agente. Es así como la “histéresis” del *habitus* (es decir, el retardo) opera muy bien para describir su efecto de permanencia *aun* cuando las estructuras sociales hayan cambiado y el *habitus* se encuentra en desfase o

discordancia con ellas. Ese fue el origen del concepto: describir la permanencia de las disposiciones y los esquemas rurales en los migrantes argelinos en Francia (Bourdieu, 1958, 1963, 1964). Pero precisamente por ello es un concepto disposicional, que está siempre en estado transitorio y susceptible de modificación por las experiencias nuevas, y en revisión constante tanto propias como de la situación. Bourdieu respondió en *Meditaciones pascalianas*: “El habitus no está necesariamente adaptado ni es necesariamente coherente... puede encontrarse enfrentado a condiciones de actualización distintas de las que fue producido” (Bourdieu, 1999a [1971]:209).

Sin embargo, ¿cómo es que un dispositivo desadaptado y hasta incongruente frente a nuevas condiciones puede servir en el análisis del periodismo? Funciona, me parece, como parámetro para ponderar las magnitudes de las variaciones en las trayectorias sociales de los distintos agentes periodistas. Como es un concepto que media entre la experiencia del agente individual y las clases de condicionamientos de posición en el espacio social, permite reunir a los agentes con un interés práctico semejante. Al ser una categoría diseñada para que refiera los haberes social y personal, permite registrarlos como disposiciones y agrupar todas las variables como regularidades de las prácticas, es decir, como expresión del sentido del juego incorporado (estado práctico-subjetivo). Para los casos de campos ya maduros, hace posible también fijar la atención en las reglas explícitas o codificadas objetivamente.

Ahora bien, algo que ha servido para identificar un rasgo subyacente a los campos son las nociones de la *illusio* y el capital común específico. La forma característica que adquieren las relaciones del campo, es decir, las estimaciones *sobre el valor del juego* periodístico que le atribuyen los participantes, el problema será entonces el carácter tácito de la razón de sus prácticas que sin embargo sí permite la categoría de *illusio*. Como lo señala reiteradamente Bourdieu, hay que considerar la opacidad en la acción de los periodistas, producto de la historia incorporada, efecto de la actividad que conforma en los agentes las expectativas

tácitas y los sobreentendidos que facilitan las interacciones entre colegas o grupos especializados. Para el observador externo esta opacidad es el sentido práctico, la *illusio* del juego, aunque no existe claramente *tematizado* para el agente involucrado en el juego campal, ya que habiendo interiorizado en la práctica y por familiarización los imperativos de la acción dentro del campo locales y regionales, a menos que pertenezcan o sean parte de los empresas multimedios nacionales en su forma de *habitus*, tendrá incorporado el sentido del juego, aun si su regla no está completamente definida por la debilidad de la objetivación en el campo periodístico, que orientan las decisiones de los agentes en las solicitudes y requerimientos en el curso del juego. Para Bourdieu el punto ciego de los agentes del universo periodístico es ineludible, “los periodistas, como todo grupo solo se plantean los problemas que pueden soportar” (Bourdieu, 2002:61).

En tercer lugar, considero que el *campo* faculta hablar de las coacciones sociales, pero como parte de una dinámica de juego, y por eso mismo como posibilidades estratégicas en las distintas jugadas. Las decisiones electivas del *periodista*, sobre todo cuando sigue las políticas y criterios editoriales de su diario, de incluir o no tal o cual información y la manera en que lo va a tratar, no están siempre determinadas por su criterio periodístico o su relación directa con la información del suceso, sino por las selecciones y tratamientos que han hecho otros diarios y periodistas, que ocupan otras posiciones dentro del campo de la prensa; es decir, se busca el ángulo que distinga a un diario de los demás, son de cierto modo decisiones estratégicas. Tal atención constante a lo realizado por los otros es lo que Bourdieu llamó “la circulación circular de información” y que sin embargo él considera uno de los peores efectos de la heteronomización económica de los diarios y su lucha por la audiencia y el lectorado. Me parece que por eso mismo es contradictorio el esperar que el periodista produzca con autonomía y al mismo tiempo exigirle que se abra a las demandas de las necesidades del ciudadano y del público lector.

Se encara aquí una dificultad de una postura política que solicita del



periodista el voluntarismo de hacer mejor su trabajo sólo en lo que le cabe responder: “Hay que empezar a adoptar una visión más modesta del rol de los periodistas ¿Qué es lo que realmente está en su poder? Entre las cosas que dependen de ellos figura el manejo de las palabras (...) controlando el uso de las palabras pueden limitar los efectos de violencia simbólica que imponen *volens nolens*” (Bourdieu, 2002:62). Pero más adelante se enfrenta con las condiciones reales de *la escritura no autoral* del periodista reportero, al que le asignan sus tareas diarias, le mandan realizar sus coberturas: “Muchos periodistas culturales están obligados a hablar de libros que desprecian, únicamente porque los demás (diarios) los mencionaron” (Bourdieu, 2002:72).

Considero por ello que la *circulación circular de la información* sí nos permite reconocer en el mercado de la información la manera en que el campo periodístico en su conjunto construye el acontecimiento mediático. Hay pues una constricción estructural que obliga a todos los diarios a seguirse mutuamente, porque si no pierden la cobertura de la actualidad social. Son las exigencias de una concurrencia por el lectorado y de la actualidad urgente de las llamadas *hard news* de la información general, mientras que las llamadas *soft news* de la información cultural tienen tiempos más extendidos y coberturas y tratamientos más perfilados al lector del diario.

Con el modelo de los *campos* se comprende asimismo el surgimiento de órganos y revistas de prensa, comentarios periodísticos sobre el periodismo en una especie de *periodismo del periodismo* (“meta-periodismo”) como parte importante de la institucionalización de la práctica periodística, y de la conformación del capital común de referencia)<sup>30</sup>. Todo ello habla ya de un campo que inicia y trata de consolidar sus procesos de objetivación y se reagrupa

---

<sup>30</sup> En el caso de México son emblemáticas las revistas *etcétera* y la *Revista Mexicana de Comunicación*. La transformación por ejemplo del semanario *etcétera* de una revista de análisis cultural y político en una revista mensual con temática de los medios de comunicación social y las industrias de la información, que tiene una oferta de columnas y secciones que hacen recuento de los gazapos y faltas de responsabilidad en el tratamiento de ciertos sucesos y espacios para propuestas de investigadores universitarios sobre la realidad massmediática.



alrededor de las normas y la ética de las prácticas del reportero periodista, tanto escriturales como las del recolector de la información con el respeto a las fuentes y el resguardo de la identidad de los informantes.

En un espacio social en transformación, situar al campo periodístico como parte del de comunicación e información supone asumir que se ha ido configurando en la sociedad mexicana un campo de la producción cultural al parejo de un campo de poder. Supone asimismo admitir un factor movilizador inmanente al juego, que se organiza en un antagonismo cooperativo de los agentes y agencias institucionales involucradas. Sin embargo, no hay que desatender los factores exógenos, por ejemplo el hecho de pasar en el campo cultural de una lógica de valoración que niega el interés económico a una lógica de corto alcance, de éxito y celebridad mundana y que hace despreciar el esfuerzo en aras de una fama póstuma y transmunda.

El periodismo cultural se nos presenta entonces como una región que permite observar la tensión que se va configurando entre distintos modos de entender, relacionarse y poner a circular los objetos culturales y las noticias de los eventos de cultura y artísticos. Indagar en el periodismo cultural permite poner en discusión si aún puede llamarse *cultura* lo que cada vez más es un producto de consumo, objeto que funciona como mercancía antes que como una operación de crítica o de valoración. Las operaciones de institución de sentido se han desbordado y ya no dependen de organizaciones permanentes, operan como momentos de individuación que se sostienen apenas para generar algún sentido acerca de un fenómeno, para luego desaparecer en un océano de múltiples coalescencias. Se podrán llamar *campos* o redes múltiples, pero el trabajo de significación será entendido como mediaciones y prácticas que no requieren para funcionar de trascendentales o universales; la crisis del periodismo cultural es que la profusión obliga a especializarse y por tanto a ceder en universalidad cultural. Crece en cambio su operación de mediación y traducción cultural. Finalmente una historia del periodismo cultural es también una investigación de una empresa

mexicana de ilustración y difusión que inicia a la mitad del siglo XX y ahora se encara con su declinación, producto del éxito en la creación de un mercado y un campo de producción simbólica.

## 2.5 Intermediario, mediador y periodista cultural.

No puede hacerse a un lado el papel efectivo y funcional que los periodistas han realizado, aun en sus condiciones de trabajo de gran presión y en muchas ocasiones pertrechados sólo con buena voluntad cultural. Reconocerle su actividad de recolección y formulación escritural y gráfica dentro de unos estrechos marcos de tratamiento de los acontecimientos con una serie de tipos de textos mediáticos, requiere de un abordaje conceptual que despeje las presuposiciones de un término ciertamente ambivalente y complejo, que enfrente posturas más políticas que objetivas y le dé su justo lugar al periodista cultural dentro de la construcción de la cobertura temática del “presente social”. Es por esta modestia del reportero que procede proponer la precisión de los términos de *mediación* e *intermediario* en relación a las posturas quizá más altivas de los escritores-periodistas literatos. A su vez situar la discusión en el ámbito de las teorías de la antropología y de la comunicación donde se le ha abierto un lugar relevante a la cuestión del *mediador* como una figura universal dentro del metabolismo cultural entre los contactos de las sociedades. El acercamiento que es posible realizar desde el punto de vista de la economía de las prácticas de Bourdieu reivindica el sentido práctico de los agentes y desvela también el *illusio* del campo periodístico de la cultura con sus aspiraciones de importancia y distinción en incompatibilidad con la llaneza del reportero. Por lo que preferimos reservar la palabra de *intermediario* referida a los agentes periodistas y usar el término de la *mediación* que caracterizamos como la función social de formar y remitir a la determinaciones significantes de la sociedad como un todo (que puede ser de legitimación), por lo que cualquier instancia que satisfaga esa condición será *mediador* y por eso puede ser tanto un campo o una institución, un artista u otros. La postura que asumo es distinta porque despoja al término del

*intermediario* de poder simbólico de dominación, como lo muestra el caso de los periodistas reporteros.

El problema del periodismo cultural en principio surge de una atribución emancipadora a la educación artística (Schiller y los románticos) y conduce a una aporía epistemológica. El despliegue del terreno de la controversia consiste en la siguiente serie de preguntas ¿Hay discontinuidad entre la cultura y la sociedad? Si la hay es posible entonces considerar la necesidad de la mediación cultural de un agente social entre la sociedad y su cultura. Pero si no hay discontinuidad ¿qué fin tiene el intermediario? De suyo sin la jerarquización artística, si ya no podemos separar alta o baja cultura ya no existe nada que transportar o llevar de un lado al otro, la diferencia sencillamente encuentra su solución de continuidad en el *acceso al bien cultural y en las maneras de apropiación no legítimas* que ahora se permiten<sup>31</sup>. La distinción se hace ahora sobre el eje de la vinculación con el sistema mundial de información (la red), por el acceso a ella, se está conectado o desconectado (García-Canclini 2004). Cambia con ello el mediador ya que ahora es una computadora y la función categorizadora de los buscadores de Google, Yahoo etc.

Por lo tanto la alteración de la naturaleza del intermediario pasa a ser ahora la de un facilitador, un promotor o bien un anfitrión a una experiencia. En este régimen emergente de producción cultural a qué se tiene el acceso directo ¿A los bienes culturales, a la delectación del bien, o a la experiencia de acceder? De hecho estas son ahora las cuestiones en las que se debaten las actuales

---

<sup>31</sup> La idea del acceso es desarrollada por Rifkin (2000) en donde recupera la idea de que el capitalismo evolucionó hacia la producción cultural y la mercantilización de la experiencia de vida. Para Rifkin esa evolución permitió la emergencia de una nueva clases dirigente, que él llama “nueva clase de «intermediarios culturales» (...) Son artistas e intelectuales, publicistas y comunicadores, estrellas y famosos, (...) para unir a la audiencia con la producción cultural en una red de experiencias de vida” (Rifkin, 2000:241). Acerca de los llamados taste-makers Rifkin cita a Mike Featherstone “Los nuevos creadores de gustos, siempre en busca de nuevos bienes y experiencias culturales se dedican también a la pedagogía popular y a la producción de guías de estilo de vida” (Consumer culture & posmodernism; 1991) Véase también Adorno, 1969; Jameson, 1991; Reich, 1994 ;Lash y Urry 1998; Harvey, 1998)

economías de las empresas de información y el conocimiento, las conocidas industrias de la cultura. Lo que estaría en discusión entonces es el concepto mismo de intermediación en su aplicación al periodista, es decir ¿qué teoría se necesita para estudiar el campo del periodismo cultural como agencia intermediaria? la intermediación cultural del periodista ¿es todavía posible?

Sin embargo, en el espacio social mexicano con sus desigualdades y desniveles culturales la función intermediaria del suplemento cultural parece aún vigente entre sus practicantes, y ello aún si el proyecto educativo del estado mexicano es el gran fracaso del siglo XX. Así Monsiváis asienta en “El futuro de la cultura en México: agentes y escenarios”:

El deterioro del proceso educativo en lo que va de la escuela primaria al posgrado tiene ya, entre otras consecuencias lamentables, la de amenguar considerablemente la puesta en día cultural. En la década de 1960 se cree posible que cientos de miles de millones de estudiantes inicien o afirmasen su familiaridad con la lectura. No hubo tal, el impulso se contrajo y fuera de quienes por vocación son y serán lectores (...) los demás se han resignado con presteza. Ahora lo usual para la mayoría son unas cuantas lecturas (entendidas como tareas escolares), las copias Xerox a que autoriza el costo relativamente alto de los libros (...) Sin embargo Internet es la gran experiencia diaria de lectura. *Pudo y puede ser de otro modo* (...) Cada vez que el tema aparece, siempre lo acompaña la solución: formar a los lectores desde la niñez. Pero en la práctica la rendición es total. (Ponce, 2003:708-13).

Ello lleva a preguntarse en vista de las expectativas tan grandes que se tuvieron sobre los poderes transformadores de la cultura ¿Cómo se instituyó en la sociedad mexicana la necesidad de transmitir información de la esfera de la cultura, de difundir y divulgar eventos y temas de cultura?, y así mismo ¿cuáles serían los motivos de la publicación de obras de creación en los diarios?<sup>32</sup> ¿cuáles han sido las condiciones que permitieron crear la posición de periodista cultural? La transformación y determinación de la intermediación cultural parece ahora

---

<sup>32</sup> Se entiende que no me refiero a las novelas por entregas sino a los suplementos misceláneos que incluían desde artículos hasta poemas y cuentos. Para algunos autores el antecedente a los suplementos en el siglo XIX está en las publicaciones para señoritas de Ignacio Cumplido. Ma. Esther Pérez Salas en su ensayo “Las revistas ilustradas en México como medio de difusión de las élites culturales, 1832-1854” afirma que concluida la independencia en el vacío dejado por las instituciones culturales coloniales, los productores culturales se organizaron junto con los editores, constituyéndose en élites culturales formando asociaciones y empresas que favorecieron la publicación de periódicos y revistas literarias (en Altamirano Cozzi, 1999:13-53)

provenir de la proliferación de las culturas horizontales y su posibilidad de inserción directa, lo que conlleva la redefinición de estas instituciones de difusión y divulgación en los medios impresos. Esta estrategia ha sido denominada como «democratización cultural» en oposición a la «democracia cultural» (Moulin, 1992). Si el papel del *intermediario* es esencial en la estrategia democratizadora, no lo es tanto en la postura de la democracia cultural o el multiculturalismo.

Para discernir lo anterior es pertinente discutir las acepciones de la categoría de *mediación* y de las figuras que toman los agentes de la intermediación cultural. Para que al final se tenga una concepción más nítida y aplicable a los agentes del periodismo cultural: el reportero de la cultura y el escritor periodista.

El concepto de *intermediación* ha sido útil para describir “la forma en que se articulan e integran las relaciones de poder entre diferentes actores y grupos que operan en diversas escalas a través de los intermediarios” (Guerra, 1998). Éstos se definirían por los antropólogos como: “La persona o grupo que vincula distintos niveles de integración sociocultural (grupo doméstico, comunidad, municipio, microregión, entidad federativa, nación). Tales intermediarios o «*brokers*» --como los llamó Eric Wolf--tiene que mirar en dos direcciones, pero no suprimen los conflictos por completo, ya que dejarían de ser útiles, aunque median entre los niveles. El «*broker*» no posee poder independiente, lo recibe de los actores que lo utilizan, y opera en un contexto de *redes sociales que unen* los distintos niveles” (Guerra, 1998:7-32).

De la Peña define estas *redes* como “relaciones diferenciadas (compadrazgo, parentesco, amistad, complicidad, vecindad etc.) que *posibilitan* y *sancionan* la intermediación” (De la Peña, en Guerra: 9). De tal modo que los intermediarios son posteriores a las redes, a los conflictos y a los distintos niveles, no hay intermediario si no hay previamente una diferenciación socialmente significativa y depende de un acto de delegación de los agentes involucrados en el conflicto. Se pueden distinguir diferentes tipos de «*broker*» según el nivel en que

están realizando la mediación: intermediarios políticos que operan integración política (cacique, caudillo) o bien intermediarios culturales que operan en el nivel cultural. “Es una distinción analítica pues en realidad llegan a coincidir” (De la Peña, en Guerra: 12). Se ha llegado a entender también al mediador o intermediario como el término que designa a quien intercede por otro en un conflicto o una solicitud aceptación que no cancela el sentido de delegación de un poder en nombre de alguien, representándolo frente a otro nivel o agente.

En cambio Claudio Lomnitz llamará *mediaciones* de la modernidad: “a cualquier apropiación de la ideología de la modernidad por un régimen o por actores sociales específicos que piensan aplicarla selectiva y parcialmente y se considerará una mediación de la modernidad, ya que el actor social en cuestión utiliza la utopía abstracta de la modernidad para implementar políticas híbridas que modernizan y desmodernizan a la vez” (1998:12).

Tal postura que relata la acción de apropiar de la *mediación* se acerca a la provocadora afirmación de Jesús Martín-Barbero (1987) según la cual los «comunicadores» se habrían aprovechado de la diferencia cultural, lo que le hace proponer la idea de que antes que *intermediarios* deberían ser *mediadores*, es decir agentes que desaparecerían como tales luego de su operación de transmisión o traducción cultural. Martín-Barbero enfatiza negativamente la parte de la intermediación que sanciona y perpetúa el desnivel cultural o el diferencial de poder. En cambio un *intermediario* devendría *mediador* cuando disolviera la diferencia social o cultural. Esta precaución se tomaría porque puede haber intermediarios ‘ventajosos’ de la diferencia, que mantienen la brecha que es su razón de ser, aquellos que se hacen necesarios, los que se benefician de un poder delegado y lo hacen un factor de control, que es el problema de la base del poder del intermediario y el que dificulta la identidad dual y el papel del periodista cultural. Asunto tan novelescamente tratado en *Los novios* de Manzoni en la figura del escribiente.

### 2.5.1 La difícil y ambigua identidad del mediador

Los intermediarios de la cultura no obstante su estatus ambivalente pueden crearse sin embargo una identidad propia. Es decir no depender de la condición bifronte, de una doble cultura que les puede dar una dimensión desgarrada a su persona. Jean Claude Passeron aclara un poco el talante y el dilema del mediador cuando liga tres ideologías de políticas culturales a tres grupos de actores de la práctica cultural: la del creador, del mediador y del militante. Define entonces que para él: “*Los mediadores son los especialistas del montaje artificial de dispositivos de contacto entre obras y públicos...Su acción ha conducido a multiplicar las tácticas de familiarización con el arte, de variación del contexto de oferta, de diversificación de mensajes, de graduación de las experiencias*”. No obstante dice Passeron el límite de su ideología, como el de toda gestión cultural, es “*la resistencia al desencantamiento, por la fuerza necesaria que se tiene en la creencia de redención por la propia práctica*”, su identidad profesional padece entonces “*la tensión entre el etnólogo y el misionero*” (1990:309). Registrar o predicar ¿no es este el disyuntiva y la constante tentación del periodista?

Un ejemplo de la solución al dilema es decidir en sentido contrario tal como toma posición el periodista Raymundo Riva Palacio: “Los periodistas no son agentes del cambio social, ese papel protagónico no les pertenece. Más bien son vehículos de intercomunicación” (1995:26). Mientras que un jefe de la sección cultural: Víctor Roura cita el manual interno de su diario *El Financiero* donde se consigna que “en las notas informativas no se debe editorializar. Tampoco deben servir como *propaganda, promoción o apoyo de nadie* en particular. El reportero no puede trasladar sus simpatías personales, ideológicas o de partido, sobre los personajes, organismos e instituciones de la vida nacional” (Roura, 2001:29).

Pero de aquello que señala J-C Passeron hay que recuperar también la parte de la acción del mediador cultural, que opera con los «dispositivos de



contacto» entre la obra y el público. Operación de traducción y conducción que es la que conforma el carácter de «misionero cultural» al intermediario. Prácticas mediadoras de las que hizo descripciones tan compasivas y sutiles Michel de Certeau (1983) y de donde sale la idea del conocimiento práctico y versátil del intermediario, un saber-hacer que capta los matices de ambas culturas y resuelve de modo no estratégico sino táctico.

“El intermediario se encuentra entre dos mundos para relacionarlos: viene después de aquello que vincula, los mundos en cuestión no tienen necesidad de él para existir, obedecen a sus propias leyes. La habilidad del intermediario es táctica: recensión de las exigencias y leyes propias de varias realidades heterodoxas unas con respecto a otras, ¿cómo trasladar algo de una a otra, ponerlas en contacto, crear intersecciones?”(De Certeau y Giard; 1983).

El concepto de *mediación* como se ha descrito, ha sido usado cuando hay la necesidad de encontrar “un modo de relacionar dos elementos distintos. En este sentido la mediación fue entendida como la actividad propia de un «agente mediador» que era a la vez una «realidad intermedia».” Ferrater Mora desarrolla esta idea:

Hegel asimismo distingue entre dos tipos de conocimiento, habla de conocimiento mediado a diferencia de conocimiento inmediato. Relaciona el conocimiento mediado con su idea de reflexión [...] el pensamiento es reflejado al rebotar sobre la realidad o las cosas en su «inmediatez». Se convierte entonces en un saber mediado o «reflexivo». Es en este sentido que el saber mediado es superior al inmediato. En Hegel lo que puede llamarse la «inmediatez superior» no es posible sin la mediación. Puesto que cuando el saber inmediato es superior al mediado es cuando las cosas no están sólo «ahí», sino en la situación de las cosas en su conexión racional con el Todo. (Ferrater Mora, 1994)

Según Ferrater Mora, Kierkegaard se opone en ese punto a Hegel en la medida en que para aquél en la *mediación* no hay «salto», no hay ruptura, ni desgarros fortuitos la idea de mediación es resultado de haber concebido la realidad como racional. En rigor la idea de mediación como fue empleada por Hegel y -en gran medida por el marxismo-, se opone tanto al «salto» (Kierkegaard) como a la de «continuidad» (Leibniz). La mediación por tanto resulta de una idea de la realidad como proceso dialéctico racionalmente articulable y explicable. Tanto hegelianos como marxianos -por motivos diversos- afirmarían que la idea de mediación permite expresar las «relaciones concretas» y no las «relaciones



abstractas» como sucede en la lógica clásica. (Ferrater Mora 1994).

A partir de ese punto emerge la idea del estudio de la comunicación como mediación social, iniciada por Manuel Martín-Serrano (1979, 1986) y continuada por Jesús Martín-Barbero (1987) en el estudio de la comunicación social en América Latina, como se expondrá más adelante. También para el caso de México se ha propuesto como una opción metodológica más adecuada dadas sus características multiculturales y en el marco de un diálogo interdisciplinario entre la antropología y la comunicología (Lameiras y Galindo, 1994).

Dentro de la teoría de la comunicación social esta postura de la mediación sostiene que no basta con el estudio de las instituciones de la comunicación social, de los medios como entidades (los Media), sino que además, y sobre todo, se requiere considerar las relaciones sociales que efectivamente actualizan con su actividad de simbolización, es decir de una acción de reflejo de la realidad inmediata, de su representación socialmente construida precisamente en los Medios. Sin embargo como se señaló es posible distinguir entre una mediación que solo separa de la realidad inmediata, de aquella otra mediación que lleva a una «inmediatez superior» cuando se vincula con la racionalidad de la totalidad, que en el caso de Martín-Serrano es el del modo de producción capitalista de la información. En una entrevista dice Martín-Barbero que la categoría de mediación le orienta a percibir

(...) la fecundidad del término para el campo de la comunicación. Aunque él (Serrano) trabaja la mediación especialmente para romper la visión mecanicista e introducir una perspectiva en la que los medios aparecen secuestrados por la burguesía en sus verdaderas posibilidades de comunicación. Es decir, para él se trata del estudio de los medios como mediaciones. (Martín-Barbero y Herlinghaus, 2000,159)

En general a los periodistas se *les representa* como «intermediarios», aun con las reticencias de Jesús Martín-Barbero que preferiría la categoría de «mediador». En la literatura acerca de la práctica periodística se le ha considerado en muchas ocasiones indistintamente como un intermediario o mediador (Martínez-Albertos, 1989; Riva-Palacio, 1995). Mientras que en ciencia política o

en administración pública la mediación es vista como una teoría de la negociación entre partes en conflicto. En la visión antropológica como ya se advirtió a los intermediarios conocidos como «*brokers*», se considera que intervienen en el contacto de dos comunidades o de dos o más unidades culturales. En los afanes de la construcción de sociedades multiculturales han surgido también líneas de trabajo que ven en la intermediación cultural un mecanismo de integración de inmigrantes a las sociedades receptoras sin perder por ello su identidad y tradiciones.

Todas estas concepciones no se pueden condensar fácilmente en una idea de periodista como mediador o intermediario. “El papel de mediador social encomendado a los periodistas no es tarea fácil (...) el periodista como operador semántico, el periodismo no como algo que tenga la gracia innata de escribir o de contar sino con la facultad de seleccionar y tomar decisiones (...) para poder llegar a ser un verdadero perro guardián de las instituciones democráticas (Martínez A.,1989:172). Pero en el caso del periodista cultural o en el de ciertos campos especializados como el periodismo científico por ejemplo, el término parece lo más conveniente:

“El periodista científico se define como un intermediario entre el investigador y el lector, como un tercer hombre... pero como todo intermediario corre el riesgo no de dejar satisfecho a nadie... tiene la misión de informar, no de enseñar, pero el redactor científico no cuenta sólo hechos como un reportero de sucesos o de espectáculos necesita explicar, precisar, aclarar los antecedentes y consecuentes de un descubrimiento. El divulgador no se limita a la simple transmisión de conocimientos, su papel cultural es más activo y responsable.” (Calvo, 1992:143)

En las teorías de los medios de comunicación el «*intermediario*» en tanto canal y mensajero, en su aspecto pasivo de vehículo o conducto de una información que no genera él mismo, expresa un carácter neutro y a veces ambiguo, mientras que en su dimensión activa de traductor, de operador semántico se manifiesta como el generador o multiplicador significados. Régis Debray por ejemplo distingue entre el *periodista que comunica* y el *profesor que transmite*, es decir reserva la noción de *transmisión* como una categoría más integradora, que conlleva una mediación de temporalidades culturales y simbólicas

(Debray, 1997). Aceptando la idea pero no los términos que utiliza, efectivamente hay diferentes operaciones de significación en los circuitos largos y lentos de la cultura que habría que distinguir de los circuitos rápidos y cortos de los Medios, que son parciales y por tanto requieren apoyarse en una previa socialización cultural, que se efectúa en otras instancias de interiorización de la “cultura común”. En la equívoca terminología de Debray resulta que el «intermediario» puede “transmitir y no necesariamente comunicar” si se entiende por transmisión cultural un carácter procesual y mediatizado, mientras que la *comunicación* sería comprendida en su característica puntual, inmediata y transitiva, es decir solamente vehículo de la información. Empero nos quedamos con la idea de que la mediación involucra una operación de mayor densidad simbólica que la mera canalización de un mensaje.

En las circunstancias actuales de anomia o «desterritorialización» de las instituciones, de procesos de ajustes al cambio ¿cómo podemos hablar de intermediarios culturales? Y si bien puede aceptarse el uso de la categoría, la intervención como mediador ¿entre cuales sistemas o conjuntos estables de sentido se daría?, ¿qué sucede si los universos de sentido se encuentran en fases de turbulencia? ¿se constituye la mediación como única institución estable, cuando al transformarse el agente mediador resulta no solamente en un modo de relación sino en una “realidad intermedia”?

Como ya se dijo en la tradición hispanoamericana de los estudios comunicacionales es Manuel Martín-Serrano quien propuso el concepto precisamente en un libro llamado *La mediación social* (1979), inspirando con ello a Jesús Martín-Barbero quien desarrolla la idea de la mediación social dentro de la lucha y resistencia de las culturas subalternas sin relacionarla directamente con una idea solamente de cognición. Manuel Martín-Serrano establecía él que: “(...) se está ante un *proceso de mediación* cuando ciertos objetos del medio humano (materiales o inmateriales) van a ser relacionados con ciertos objetivos, a través de un proceso de interpretación de la realidad que dirige los comportamientos y

las acciones, mediando siempre un proceso cognitivo” (1979: 30).

Es evidente aquí que la operación de mediación es una acción de significación que Martín-Serrano vincula con el trabajo de la referencia. Se usa «la mediación» como una instancia cognitiva esquematizadora, que opera una significación referencial que forma así una representación. La referencia es tanto el logro de la operación de remisión, como el proceso de significar, de establecer el vínculo entre mundo y lenguaje o universo simbólico<sup>33</sup>.

## 2.5.2 El carácter amplio de la mediación y su uso en estudios de comunicación.

Sin embargo hay varios problemas conceptuales que estipular para poder usar la categoría de *mediación* en la construcción del objeto de la actividad del periodismo cultural. Rosana Reguillo en su texto ‘Más allá de los medios’ (1997) rechaza la facilidad con la que se estaría requiriendo de la noción de *mediación*. Para ella se ha utilizada sin rigor “como si fuera portadora de su propia explicación(...) la *mediación* queda entonces reducida a noción vaga, a una palabra que alude sin más «a lo que está entre algo y otro algo»”. Reguillo al asumir la postura de Martín Barbero lo distinguirá por eso del uso que le da Manuel Martín-Serrano

quien atribuye al concepto dos niveles de existencia: la estructural y la cognoscitiva, siempre en relación al sistema social y al sistema cognoscitivo; (del) uso y lugar que tiene la mediación en el pensamiento de Jesús Martín-Barbero (1987) como concepto clave para oponer a la centralidad de los medios ...la multiplicidad de constitutivos para la vida social; o el uso más metodológico que hace Guillermo Orozco (1996) donde la mediación pasa de concepto a categoría analítica en los procesos de recepción (Reguillo, 1997:136).

---

<sup>33</sup> Martín-Serrano insistirá mucho en esta teoría de la construcción de la referencia en la producción social de la comunicación de la sociedades modernas (Martín Serrano, 1986) Roger Scruton asienta que: “Por referencia se quiere decir que es la relación que se establece entre un término singular y el objeto que le corresponde (entre el nombre ‘Juan’ y Juan mismo). Frege descubre que *la referencia* no sólo se refiere a los términos singulares, sino que describe una dimensión del significado en general. Todos los términos refieren; de hecho el objetivo del lenguaje es referir, escoger cosas en el mundo y hacer afirmaciones verdaderas sobre ellas” (Scruton, 1999:59-71).

A Reguillo le desespera e inquieta la laxitud y equivocidad del referente de *mediación* y concluye afirmando un poco voluntariosamente: “La «mediación» es esto y más, a condición de construirla de manera conceptual en sus diferentes articulaciones en un discurso que las explicita y se comprometa (analíticamente hablando) con su decir” (Reguillo, 1997:135)<sup>34</sup>

Aunque diferente la aproximación de Jesús Martín-Barbero afirmará, a mediados de los años ochenta, que al investigar el proceso de constitución de los medios masivos (los media) en América Latina desde la perspectiva de las transformaciones de las culturas subalternas, la comunicación --por los efectos de transnacionalización y emergencia de nuevos sujetos e identidades culturales-- podía ser concebida como un espacio estratégico y problemático para el cambio social. Para Martín-Barbero: “el eje del debate se desplaza *de los medios a las mediaciones*”. Y entiende este desplazamiento como una comprensión de las “articulaciones entre prácticas y comunicación y movimientos sociales, a las diferentes temporalidades y la pluralidad de matrices culturales”. (Martín-Barbero, 1987:203) Por otro lado señalaré que quizá Martín- Serrano es el autor que usa la categoría de modo más fiel a Hegel y a los marxianos pues la remisión a lo ‘estructural’ vincula la racionalidad del todo social y la dimensión ‘cognoscitiva’ es la reflexividad del conocimiento mediado, análogo al enfoque de influencia hegeliano de *mediación* ya dicho líneas arriba<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Reguillo se pregunta enfática: “¿Dónde está y qué es la mediación?, ¿está en el medio, en el actor, en las instituciones sociales?, ¿cómo pueden ser ‘mediación’ los referentes identitarios de un sujeto o una colectividad y el formato, género, lenguajes y materialidad de los medios? La ‘mediación’ es esto y más, a condición de construirla de la de manera conceptual en sus diferentes articulaciones en un discurso que las explicita y se comprometa (analíticamente hablando) con su decir” (Reguillo, 1997:136) Véase también Cervantes, 1991.

<sup>35</sup> La existencia de la diferencia es la que hace necesario el concepto de mediación para suturar los bordes y desniveles y remitirlos a un sentido que los haga inteligibles y por ende transformables. Para una extensa discusión sobre las relaciones entre cambio y diferencia véase de Ernesto Laclau *Emancipación y diferencia*, 1996

### 2.5.3 El mercado y la desintermediación.

Otro modo de solucionar la fragmentación de la sociedad es fomentar la disponibilidad de las entidades en juego, el deshacer las fronteras o los lindes, llevando los objetos y discursos de un espacio carente de bienes a uno pleno. El comercio y la lógica crematística han tenido éxito donde la cultura resiste y se constituye como una barrera. Por tanto hay que confrontar una noción emergente: la de la «desintermediación» que introducen en su libro *La historia en directo* Dayan y Katz. Ellos afirman que hay un modelo que puede explicar el cortocircuito que sucede en el modo en que los acontecimientos y su narrativa mediática compiten con la escritura de la historia y el contenido de la historia. A ese fenómeno ellos lo denominan «desintermediación».

El modelo ilustra la tensión entre los intermediarios tradicionales y los nuevos medios puesto que “el modelo que proponen sugiere que los poderes (emergentes) (...) se esfuerzan continuamente en *conseguir un contacto cada vez más directo con públicos cada vez más numerosos*” (1995:173). La mediación se concibe en este caso como intervalo, espacio entre el lugar de producción y el del consumo, una distancia realmente física derivada de su modelo comercial de los medios de comunicación masiva. La idea de Dayan y Katz es que “los medios (media) facilitan acceso *recortando poder de los intermediarios anteriores* y alentando una experiencia comunal e igualitaria”. Sin embargo, para los autores “la *desintermediación* podría ser nefasta hacia la escenificación de la sociedad de masas, porque puede suponer el debilitamiento de instituciones representativas y de base” (1995:172). Dicho de otro modo, intuyen que el esquema de la legitimación depende de formas de delegación representativa propias de una mediación que es política y no sólo mercantil y que la «desintermediación» descompone tal proceso. Añaden Dayan y Katz sobre ese rasgo peligroso y ambivalente «desintermediación»: “las organizaciones y los profesionales mediáticos se benefician del ejercicio de su independencia respecto al orden establecido y obrando en nombre de la

presunta exigencia pública, en favor de la apertura y del derecho a saber.”(1995).

En otros términos, ello significa que los operadores mediáticos destruyen las mediaciones tradicionales a través del acceso directo al producto cultural, en una especie de «democratización cultural» (Moulin, 1992; García-Canclini, 1987). Ello importa en nuestro caso porque los suplementos culturales y literarios dejarían de funcionar como intermediarios que deforman y transforman porque tienen así un poder de filtrado al interponerse entre la obra y el consumidor, el usuario final. En ciertos casos esta intermediación hasta sustituye y hace innecesario la lectura misma del libro reseñado u ofrecido en los adelantos. Aunque de manera incipiente los suplementos culturales retornarían a su propósito inicial, la de llevar directamente el producto o bien cultural al lector (el poema, el dibujo en sustitución de la reproducción de la pintura, la foto o la voz del creador), quedando sólo por dilucidar si el soporte gráfico en papel continúa vigente. Habrá que aceptar por tanto que el acceso masivo a los productos culturales modifica la valoración de esos productos y transforma también el valor y papel de quien los introduce al circuito de comunicación social. José Joaquín Brunner reconocía este proceso ambivalente y destructivo al respaldar lo que Ángel Rama escribía en 1984: “la configuración tradicional -que Ángel Rama llamó «La ciudad letrada»--, ese *bastión de escasos intelectuales*, profesores, literatos, artistas y burócratas servidores del poder y de la alta cultura, *ha sido definitivamente desbordada por las masas* en la medida que ellas accedían a la escolarización, a la televisión y a la comunicación urbana” (Brunner, 1992:59).

La pérdida de la función del intelectual que se ve sustituida por los Medios ya es una idea bastante común y forma parte de los rasgos de los movimientos modernizadores en el seno de la cultura tradicional. Para el caso de América Latina su ubicación temporal se asigna alrededor de los años 50, puesto que no podría “haber existido una conformación cultural moderna...sino desde el momento en que se inicia *la transformación de los modos tradicionales de producir*,



transmitir y recibir la cultura”. Al respecto en el caso mexicano Claudio Lomnitz señala que la modernidad cultural tiene una intrincada historia: “no la tuvimos durante la época colonial, ya que la ciencia y el arte de esa época estaban sometidas a la vigilancia de la iglesia; después de la independencia el rezago científico y la dependencia cultural de nuestras élites hicieron el desarrollo de las ciencias y de las artes dependiera en alto grado de la acción positiva del estado, lo que también le dio formas particulares a las instituciones culturales del país.” (Lomnitz, 1998:9).

La decadencia de los intelectuales-intermediarios confirmaría una relación entre arte y sociedad y la dimensión de la cultura y la sociedad ya no como exteriores entre sí, puesto que por la tendencia del mercado a deshacerse de los intermediarios y mercantilizar la intermediación cultural con más bienes culturales, tiende a hacer desaparecer la brecha en tanto consumo, es decir el producto se hace llegar hasta el consumidor. Me refiero a que la relación con la obra de consumo se ve mediada también por un conjunto de otras obras de apoyo que ofrecen más información y en forma de productos culturales sobre la obra que se degustó.

Passeron se refiere al intermediario como alguien que asiste y soluciona provisionalmente la desigualdad de los bienes simbólicos, pero que puede caer en lo que llama “el miserabilismo, (producto de una teoría totalitaria de la desposesión) y que cree haber rendido suficiente justicia a los dominados cuando da cuenta de su diferencia. Ingenuamente descuenta todas las diferencias como carencias, desconoce (con una impecabilidad un poco paternalista) la “alteridad cultural” por la cual una cultura dominada escapa siempre, sobre un terreno u otro, a la dominación de una cultura legítima.” (Passeron, 1991:448) no muy alejada es la posición de Martín-Barbero (1989) y tampoco a la de Néstor García Canclini (1989) quienes sostienen una idea de democratización cultural desde una acción cultural directa y sobre todo con una inserción en la cultura con sus propios recursos de los sectores desprovistos de la modernidad y con ello permitiendo

legitimar la apropiación heterodoxa o las mixturas no convencionales, lo que desembocaría en una especie de democracia cultural. Queda aún por resolver la idea del poder simbólico de las reconversiones no legítimas de los sectores culturalmente no dominantes y de la capacidad para sancionarlas<sup>36</sup>.

#### 2.5.4 Legitimación y mediación: hacia una delimitación del periodista intermediario

¿Cuál sería entonces el papel posible para el periodista cultural como mediador? En este punto es donde se comprende por qué Martin-Barbero considera al *intermediario* como alguien que legitima la dominación, mientras que el *mediador* improvisa las relaciones sobre la marcha, media pragmáticamente y no dogmáticamente. Lo que permite resolver provisionalmente y aunque tal acción mediadora consista en solucionar tácticamente las desigualdades. Mi postura es distinta porque despoja al término de *intermediario* de una carga de poder simbólico como se hace visible en el caso de los reporteros periodistas.

Aunque semejante, el matiz de Bourdieu residiría en que propone considerar la lucha en el campo de producción cultural como terreno sobre el que se alza la legitimidad de la mediación, mientras que la acción intermediadora pretendería la transferencia de capital cultural hacia los más desprovistos de aquélla. El objeto construido como «campo de periodismo cultural» permite comprender la manera en que contribuye y coopera con el campo político, en el que se lucha por “la producción e imposición de principios de construcción y evaluación de la realidad social”.

---

<sup>36</sup> Bruno Latour propone en *Reensamblar lo social* que la diferencia es que “un intermediario es lo que transporta significado o fuerza sin transformación: definir sus datos de entrada basta para definir sus datos de salida... los mediadores en cambio (...) sus datos de entrada nunca predicen los de salida sus especificidad debe tomarse en cuenta cada vez. Los mediadores traducen, transforman distorsionan y modifican el significado o los elementos que se supone que deben transportar.” (2008:61).

Sin embargo, se entiende por qué Bourdieu no utiliza analíticamente la noción de «intermediario». Las razones son varias pero una de ellas creo consiste en que dentro del modelo del campo-habitus no se le puede dar un lugar claro al individuo intermediario. ¿Cuál sería su estatuto? En realidad, como lo sostiene reiteradamente Natalie Heinich (2000), el mismo concepto de «campo» sustituye al de mediación pues evita la causalidad directa (que tantas dificultades genera a la sociología del arte y la cultura) y extiende o “estructuraliza e historiza” la causación social de la producción de esos bienes especiales que son los objetos artísticos y culturales. Se puede quizá identificar esa actividad de mediador en una figura individual: maestro, periodista. No obstante, Bourdieu lo trata como inculcador de los esquemas legítimos de reconocimiento de legitimidades. Pero se sigue de ello que toda función o actividad mediadora o magisterial no está mediando, sino “mediatizando” y con ello legitimando el diferencial de cultura que implica una desigualdad social<sup>37</sup>.

Martín-Barbero en una acotación muy perspicaz, a principios de los 90 advertía una ‘extraña’ sincronía o coincidencia en la dinámica o lógica intrínseca a los dos regímenes discursivos del Arte y del Periodismo:

Hay algo que viene a hacer más difícil la lucha contra las ideologías y las presiones del oficio. Se trata de la complejidad que se encuentran en la concepción moderna del arte y su valoración positiva de la incesante búsqueda de lo nuevo. En su afán de romper con el viejo orden y la vieja sociedad, con los tradicionales modelos de arte, *la modernidad hace un canto a la novedad.* ( ... ) Pienso que *en el campo de la cultura la valoración informativa de lo actual es apoyada y reforzada por la compulsión de lo novedosos en el arte.* Y esa *secreta complicidad entre estética moderna y lógica informativa* hará mucho más difícil la lucha contra la excitación de lo efímero y la banalización de la cultura, en la que naufragan muchos buenos deseos... (1991: 32)

---

<sup>37</sup> Si bien Bourdieu tiene un concepto de legitimación elaborado en relación al su teoría del poder simbólico y a las prácticas de gusto (1979:95-7) y relacionada con la creencia y la eficacia simbólica, empero entenderé aquí en aras de la brevedad la legitimación en los términos en los que Berger y Luckman lo plantean es decir el *acto de legitimación* sería “aquello que atribuye *validez cognoscitiva* a los significados objetivados del orden institucional y justifica ese orden adjudicando *dignidad normativa* a sus *imperativos prácticos*” ( Berger y Luckman 1982:122) Esta noción estará ligada cercanamente a lo que argumenté sobre el estatuto del periodismo cultural como campo o institución (Andión, 2002) Y sobre la construcción de la autoridad legítima en (Andión, 2003).

Dentro de esa disipación continúa del flujo de información mediático, inmersos en el juego periodístico ¿Cuál es el interés que mantienen los periodistas culturales como intermediarios? La «illusio» del periodista cultural cuando se trata del escritor-periodista que es al mismo tiempo jugador en el campo del arte y la literatura, siempre va a elegirlo como su campo de referencia primario, es decir las bellas letras, la plástica y gráfica, la música. Quizá sólo le mueve un personal afán didáctico, o la posibilidad de un reconocimiento de notoriedad como se atribuye al intelectual-mediático. Obvio, hay casos en que sólo existe un afán alimentario, pues “la poesía no da para la renta”. Pero en cambio al reportero-periodista cultural parece interesarle su actividad informativa antes bien como profesión y también en otro plano como aficionado al campo de la cultura y el arte. Aspira en muchos casos a pertenecer a los que estarían atrapados por la fascinación del arte o de la cultura como conjunto del espíritu (el inventario de experiencias de una sociedad según Dewey). Entrevistar por ejemplo a los grandes autores eleva la estimación que sí mismo tiene el reportero cultural. También aquella periodista cultural que toma clases de arte para estar cerca de lo universal y ofrecer su propia experiencia a sus lectores. O como lo confiesa un periodista español a propósito de su novela: “Sucumbí a la fantasía casi universal entre los periodistas: escribir un libro”. Es lo que se ha llamado la «consagración por contagio» (Bourdieu, 1984:278).

Al periodista cultural (tanto el reportero como el escritor) lo entenderé por tanto como un mediador por la elaboración de diversos dispositivos de acercamiento de variable fortuna y efectividad (aunque por comodidad también puedo seguir nombrándolo «intermediario»). Además para poder determinar una casualidad histórico/estructural de su actividad usaré el concepto de campo como el modo en que la historia se encuentra objetivada y susceptible de «ponerse en juego», por tanto lo entiendo como mediación ampliada. De esta manera la «agencia de mediación» tiene una de sus expresiones en el habitus del agente intermediario cultural puesto que será ahí en esos dispositivos incorporados donde se encontrará la memoria y la selectividad del esquema de las pertinencias y

relevancias del campo de producción cultural del periodismo y que como un factor generador le provee de los elementos para día a día “reportear la fuente” de la cultura y el acontecer del campo artístico.

## Capítulo 3

### Del esoterismo a la divulgación: campo artístico y surgimiento del periodismo cultural

Este capítulo trata acerca de las condiciones de la emergencia y la presencia del discurso informativo sobre cultura y arte en los *diarios* mexicanos. Consiste básicamente en exponer las dimensiones de su análisis, la dimensión conceptual que se requiere para la construcción del objeto de investigación: el periodismo cultural mexicano, en términos de una cuasi-institución, con sus actores sociales en función mediadora, a través de los circuitos masivos de comunicación entre las esferas de la cultura refinada y la sociedad. Se despliega una aproximación inicial a la dimensión referencial, aquella que constituye el proceso histórico de la compleja vinculación entre prensa y la cultura, en particular su relación al periodismo cultural en México.

Estas dimensiones permitirán posteriormente comprender el fenómeno en sus primeras fases, el período en el que una población no cuajaba aún como público cultural y con la oferta mínima de unas instituciones culturales teñidas de la ideología del nacionalismo del estado mexicano en formación. La tesis que se sostiene a lo largo del apartado es que el factor que moviliza los cambios se encontraría en la inicial convergencia de fines entre la esfera social y el campo cultural, y el modo en que posteriormente divergen los esquemas y estrategias de los agentes y agencias comprometidos en la dinámica del campo de producción cultural restringido frente al campo ampliado o masivo.

Iniciaré esta exposición con el desarrollo de la dimensión conceptual que permitirá enmarcar a la somera exposición histórica. En esta última dimensión referencial se presentará el problema que considero fundamental, consistente por el momento, en indicar apenas cuáles fueron las condiciones en las que se posibilita que surja un mercado de la información sobre la cultura en México. En otras palabras, por qué y cómo es que la sociedad mexicana, dentro de su

proyecto de Nación, se da a sí misma los recursos y las herramientas para generar la información sobre una esfera social restringida como la cultura y el arte.

### 3.1 La idea de cultura como sentido social

Para elaborar la descripción del proceso por el cual emerge ese producto e institución cultural se requiere explicitar una dimensión conceptual: desde donde reconsiderar un concepto de *cultura* que distinga pero también incluya la idea de las bellas artes, y que tampoco se disipe, sin ninguna estructura jerárquica de pertinencia, en una prolija y difusa definición que incluya cualquier cosa, desde las costumbres, la puericultura y la limpieza de los cazos de cocina, etc. Hay en cambio que plantearse una distancia analítica que objetive la idea de cultura como parte del sentido común propio de los medios masivos de comunicación (*Massmedia*).

Haré a continuación un paréntesis para desarrollar la noción de cultura. En lo que sigue me apoyo ampliamente en los trabajos de Adam Kuper, de Roger Scruton, Pierre Bourdieu. García-Canclini y Terry Eagleton. La noción de cultura en la tradición de la antropología según Adam Kuper estaría ubicada sobre todo como posición de ciencia social positiva y se enfrentaría a la tradición de corte romántico y herderiana de los abordajes globales al fenómeno de la cultura. La antropología social privilegia un acercamiento analítico y funcional, mientras que la antropología cultural se plantea uno holista e interpretativo. Al final en la visión estructural-funcionalista los factores más determinantes no pasan por la cultura ni por la esfera de las ideas. Así según Kuper Talcott Parsons sostenía que “la cultura es un discurso simbólico colectivo (...) la gente modela un mundo simbólico a partir de ideas recibidas y estas ideas afectan las decisiones que se toman (...) *pero las ideas por sí solas raramente determinan las acciones*” (Kuper, 2001: 34).

En cambio en las versiones *holistas*, la postura hermenéutica asigna una gran importancia a la “visión del mundo” y a los distintos estratos de sentido en un



sistema cultural en su conjunto. La palabra *cultura*: “(...) también se utiliza en el sentido de bellas artes, de las que sólo disfrutaban algunos (...) [aunque] los autores radicales niegan que la cultura de élite propague dulzura y luz” (Kuper, 2001: 23). En la postura de la teoría crítica que expone Kuper el referente de la palabra se hace más polémico: “el sucedáneo de la cultura de masas confunde a los dominados, sólo las tradiciones de la cultura popular contrarrestan la corrupción mediática” (Kuper, 2001: 25).

Hay también que remitirse a los planteamientos de Bourdieu quien ha argumentado cómo dentro de la élite de una sociedad, el valor de la alta cultura reside en la capacidad para juzgar obras de arte, para hacer distinciones que se auto legitiman, siendo *el don del gusto educado* lo que confiere distinción por sí mismo. Para la postura de tradición marxista, la cultura ocupa un lugar sólo en el más amplio conflicto de la lucha de clases y por tanto donde la alta cultura *encubre* las violencias simbólicas de las clases dominantes. De esta manera para Bourdieu la cultura es antes que nada la ostentación diferenciadora de una posición de clase: ser culto constituye una especie de nobleza adquirida y ostentada en la cara de aquellos que no la tienen. Si esto es así la oposición que se da entre juicios estéticos rústicos que juzgan por su utilidad y los educados que juzgan con sutileza, se entiende mejor como que la cultura es una capacidad adquirida de distinguir, que deviene signo social de distinción (Bourdieu, 1979).

Esta concepción afirma que la cultura opera como utensilio de poder cuando convalida una dominación al excluir a las demás culturas y cuando se considera una de ellas como la única válida, así se encubre la desigualdad en la posibilidad de acceder a *la capacidad de dar valor*. Con ello podemos considerar cualquier competencia especializada como una cultura cuando puede identificarse como *habitus* específico que genera sus esquemas de apreciación. Por eso en esta perspectiva todo esfuerzo por difundir los principios culturales dominantes corre también el riesgo de inculcar la dominación y no la conciencia de la arbitrariedad cultural. De esa manera esta noción tiende a permitir a quienes la

sostienen enclaustrarse en afirmaciones de identidad y resistencia. La *cultura* en esta perspectiva por tanto no es sustantiva sino una disposición incorporada, resultado de una larga socialización, de la educación extendida de los agentes y que coincide en último término con las condiciones sociales en las que fue incorporada. De ahí que sea *un modo de existir* compartido por los agentes de la misma condiciones de existencia, del mismo *locus* en el espacio social. Eso es lo que permitirá la fluidez en los intercambios y las prácticas sociales como un trasfondo compartido que opera en modo tácito y eficiente en los actos de comunicación.

La categoría de *cultura* por tanto se requiere para describir el sentido social que circula en una sociedad dada. Está vinculada al esquema categorial común que da forma al modo en cómo adquiere significado el mundo, lo que los esquemas mentales socialmente aprendidos seleccionan del mundo y nos permiten hacer y comportarnos (García Canclini, 2004; Kuper, 2001; Eagleton 2001; San Martín, 1999). Constantemente se da por descontado ese sentido de la *cultura común* (Scruton, 2000). La eficacia de la cultura común reside en su carácter tácito, significativo por sí mismo y para todos. Este significado tácito es producto de una formación y socialización cultural, en suma de una aculturación específica condicionada por el *tempo* y el *locus* social en el que ocurre la incorporación. A esta forma colectiva de la significación es lo que se llama el sentido social, como *cultura común*, cultura compartida por todos: el universo de lo indiscutible y lo indudable (Bourdieu, 1980; Eagleton, 2001).

Denominar como cultura común al sentido social permite distinguirlo de una forma de cultura más restringida, refinada o especializada y de la que circula por los medios masivos de comunicación, como cultura popular y masiva (Scruton, 2000). La cultura se entiende como un proceso social de producción simbólica que se materializa en un bien o servicio en una doble dimensión material y simbólica (Bourdieu, 1995; Getino, 2004). Sin embargo no puede soslayarse que las determinaciones contemporáneas del capitalismo de la información han

transformado estas condiciones y las lógicas culturales circulan ahora por los ejes de la diferencia, de la desigualdad y la desconexión (García-Canclini, 2004). Supone un desafío conceptual que por el momento no puede plantearse pero que el estudio futuro del caso mexicano puede ayudar a esclarecer.

### 3.2 Del esoterismo del arte a la divulgación de la mercancía cultural.

Una vez establecido que la cultura opera como el sentido social común, pero también como principio de valoración, se requiere reconocer que la transmisión cultural no ocurre dentro del espacio social de manera homogénea, por las diferencias tanto en la distribución del capital simbólico, como por la división social de la producción y de acceso de la sociedad misma. Se generan esferas especializadas que producen su propio saber y hacer (Bourdieu, 1980; 1992a) El caso ejemplar ha sido la práctica de la ciencia y su lenta construcción de autonomía, que supuso un distanciamiento del sentido común social. En las sociedades democráticas y de la información se organizan cauces y estrategias de discusión y divulgación con un interés no sólo de una pedagogía ciudadana, sino también el interés de tipo pecuniario al surgir un mercado simbólico en el que resulta buen negocio vender la divulgación de la información de los adelantos científicos. No está alejado tampoco de la problemática de la antropología en su tensión entre el saber común de los agentes miembros de la comunidad y las descripciones del etnógrafo observador en el régimen categorial propio (conocido sintéticamente como la cuestión emic /etic). La tirantez se asienta en el conflicto del valor y la autoridad que se le asigna en la gnoseología antropológica a la subjetividad: tanto del observador como del observado; y al *decir* del informante, si se le incluye y de qué modo en la producción y utilización del conocimiento resultante del reporte de la interacción.

Entre el campo artístico y el campo científico se da un paralelismo en esa relativa autonomía lograda, analogía que genera una comprensión distinta sobre la cultura restringida del campo del arte y permite entender incluso el tipo de estatus que tienen los que informan sobre él, de los críticos o los historiadores del arte y la razón por la que no tienen que confeccionar mensajes que se dirijan a la totalidad del público. La noción de cultura como sentido social compartido que circula como flujos de sentido en la sociedad, permite asumir para la dilucidación conceptual, una distinción teórica de la comunicología. Esa distinción proveniente del filósofo venezolano Antonio Pasquali quien en su libro *Teoría de la comunicación de masas* (1970) diferenciaba tres tipos de maneras de entregar la información: de modo divulgativo, difusivo y diseminativo.

Entiendo, junto con Antonio Pasquali, en primer lugar que la estrategia de información de tipo *divulgativo* sería aquella que se encuentra en un pacto de comunicación en donde uno de los interlocutores de la comunicación acepta que tiene más saber, al mismo tiempo el otro polo reconoce que el otro tiene más saber o un saber que desconoce. No es una relación de dominio o de subordinación sino una relación consentida, es digamos pedagógica: es un contrato de comunicación simbólica, como dice la pragmática, un contrato de lenguaje en el que ambos entran en una interacción en donde se espera que se ofrezcan los elementos para que se acceda a un saber. Esta dimensión *divulgativa* expresa una relación asimétrica por lo que se puede enmarcar al periodismo cultural y del arte sin el principio de conflictividad que supondría una teoría de poder simbólico sin mediaciones, ni dominante ni antagónica. Lucha que sólo aparecería en la vertiente teórica que considera al arte como un encubrimiento de la explotación real y de la visión de los dominantes.

En el caso de la *diseminación* diría Pasquali que los dos polos tienen las

mismas capacidades, las mismas competencias y la misma información. De hecho sería como platicar entre amigos. Si uno asiste a pláticas entre gente muy especializada en realidad el sentido de la conversación se le hace a uno opaco. Este efecto de opacidad referencial e informativa es propio de estos actos de comunicación entre pares y son por ello diseminativos. Uno puede encontrar este tipo de periodismo en los *Journal* científicos que están llenos de ecuaciones moleculares, ecuaciones integrales y diferenciales y no se le exige a ese tipo de publicaciones que ofrezcan elementos de comprensión a los legos, a quien no está dentro del campo, en ese sentido son *esotéricos*.

En cambio en un texto divulgativo se busca que sea pedagógico, acompaña al lector ofreciendo muchas paráfrasis, sinonimias, metáforas, formas de decir de varias maneras. Constantemente los textos divulgativos buscan construir analogías, comparaciones que se acerquen al saber del receptor, y a los respectivos universos semánticos y a la cultura común o substrato de sentido social. Hay divulgaciones de distintos niveles, así hablaremos de *difusión* cuando se trate de un nivel intermedio entre una divulgación plena el grado máximo de concesión al interlocutor o socio comunicativo (Charaudeau, 2003) como un texto didáctico, que despliega un texto paralelo a lo que se dice; y el *diseminativo* que está lleno de discursos implicados con conversaciones subyacentes, a través de citas y referencias a los saberes actuales y pasados del campo (también le llaman polifonía o heteroglosia)<sup>38</sup>.

Esto es lo que en términos sumarios se puede decir de las clases de información que pueden hacerse circular en el espacio de la comunicación mediática en relación a un campo especializado de producción simbólica. Se puede añadir que la analogía con la divulgación científica acaba aquí porque aunque heurísticamente fecunda, se topa con ciertas insuficiencias cuando se trata del campo de la producción artística y la cultural. Para comprender los límites

---

<sup>38</sup> Sobre el tema de la divulgación, en especial sobre la científica en México se pueden consultar los artículos de M<sup>a</sup> Lourdes Berruecos (1995, 1998, 2000, 2002)

de este paralelismo el concepto dual de campo/ habitus permite una acotación a la posibilidad de la información artística.

Lo que encontramos relevante es que no es fácil pasar de lo que se ha señalado y estudiado como divulgación científica a la del arte. Hay pocos ejemplos en el periodismo que en el caso de la divulgación artística se trate de hacer acceder al receptor a los mecanismos de apreciación. En muchos casos solo se contentan con informar pero no con estrategias de enmarcamiento en el saber de trasfondo del receptor. Los saberes que se ponen en juego en el campo artístico no son ni el de la cultura común ni el de la cultural masiva, sino el de la ruptura con el lugar común del sentido. Así que en muchos casos no se trata de divulgar sino de justificar el derecho a experimentar con los significados comunes, es decir el fundamento de la autonomía del campo artístico. El periodismo del campo del arte encuentra ciertos límites que la divulgación científica llama de la «no reductibilidad» de la ciencia. Richard Dawkins o Stephen Jay Gould han escrito con la claridad necesaria para hacer ver en lo cercano lo extraño de los descubrimientos. De hecho es un tipo de discurso o razonamiento analógico, metafórico o de traslado de marcos específicos.

Sólo que no se trata de hacer comprender en el arte sino de convocar a experimentar y con ello se torna mucho más difícil para el diarismo cultural. Natalie Heinich ha llamado a los críticos de arte los mediadores que liman las estridencias de la obra artística y al situarla en la tradición en el *illusio* del campo (Heinich 2001; 1998) la justifican y legitiman su existencia o al menos sancionan el valor de su apuesta estética para el campo restringido. Un caso que ilustra esa dificultad es el de la revista *Saber ver* en sus primeras etapas. En 1994 se hizo una pequeña monografía sobre la revista *Saber ver*, en donde se buscaba averiguar cómo elaboraban la propuesta divulgativa en un nivel casi didáctico. Así por ejemplo que cada vez que aparecía una palabra que excedía lo que se presumía eran los niveles de cultura común de su lector implícito se ponía un pie de página, ya bien una explicación o se daba la fecha de nacimiento y muerte del personaje artista

que fuese. Todo para ir incrementándolo los niveles de información cultural del perfil de su lector modelo. Este procedimiento no parece haber funcionado porque la revista volvió al discurso implicado de la estrategia de la difusión diseminativa entre pares es decir simétrica y bajo la presuposición de lectores con semejantes volumen de capital cultural.

Precisamente la evolución del mercado de la producción cultura ha complicado un poco estas distinciones, se llamaría una mutación del campo cultural y artístico. Lo difícil --lo que los paradigmas teóricos de los 70 y 80 no consideraban--reside en aquello que los mercadólogos ahora llaman la segmentación o pulverización de los públicos, es decir, que una estrategia de divulgación de los productos y acciones del campo del arte va encontrar que aún queriendo llegar a la cultura común de los demás, va a tener que especializarse en alguna una clase atributo. Y cada estrategia en el pacto de comunicación, por ejemplo divulgación artística, tendría que desarrollar estrategias discursivas o retóricas propias de cada segmento: arte para mujeres, arte para jóvenes mujeres con bebés recién nacidos, así *ad libitum*. Esta diversificación y democratización de la información cultural genera la posibilidad de tener muchos segmentos donde se pueden insertar muchas nuevas instituciones de información artística. Terry Eagleton resume lo que se ha dicho de muchas maneras.

“por muchas y variadas razones la cultura se convirtió en una preocupación vital para la era moderna. En un momento dado y por primera vez, surge una cultura de masas comercialmente organizada que se percibe como una amenaza desastrosa para la supervivencia de los valores civilizados. La cultura de masas no fue sólo una afrenta a la cultura elevada, sino que sabotó las bases morales de la vida social. Sin embargo la cultura cumplió también la función de consolidar vínculos del estado-nación de proporcionar a una clase dirigente cada vez más agnóstica un sustituto de la fe religiosa que fuera lo suficientemente edificante” (2001:191).

Ahora bien los problemas propiamente culturales serán, según la mirada antropológica, los relativos a los de los valores, los símbolos, lenguaje, tradición, pertenencia, de identidad y de arte, así, como ya se señaló, la validez y autoridad de la palabra del informante.

La cultura refinada o alta cultura así como la cultura restringida experimental y artística han sido consideradas como productoras de un bien escaso y restringido: la obra de arte; y durante mucho tiempo los modelos de cultura por eso mismo se inclinaban a ser susceptible traducirse a las mayorías sin acceso a ella. Materia dispuesta para ser divulgada, es decir si no fuese escasa o poco conocida que caso tendría divulgarla o tener una estrategia de información que la hiciera accesible. Bastaría con estar dentro de la vida social para tenerla como cultura común, indistinguible de los más altos logros, o de las versiones de la cultura edificante, como expresión de los más altos ideales de la sociedad (Eagleton, 2001; Scruton, 2000).

Esta exclusividad que el periodismo cultural tenía como meta sobrepasar, es decir trascender en aras de una mayor inclusividad tienen ahora un giro paradójico debido a la reducción en la magnitud y en los costos de acceso al bien cultural mismo. La tendencia es la llamada “exclusividad masiva”<sup>39</sup>. Tal estrategia de mercado está asentada en la campaña iniciada por Louis Vuitton y Hermès consistente en la comercialización de artículos de edición limitada, y con ello se intenta generar ventas más rápidas. De hecho es similar a la manera de resguardar la singularidad en los productos de arte, la diferencia propuesta por Nelson Goodman entre obras *alográficos*, frente a los autográficos, siendo los grabados o las litografías de los primeros (hechas para reproducir por lo que no hay original), mientras que las pinturas o las

---

<sup>39</sup> En relación al problema de la piratería y la pérdida de exclusividad, se puede explorar la conferencia “Evolución de las especies de melómanos” donde Bourdieu (1984a) aplica la categoría de la *distinción* en una progresión que va desde una inicial inaccesibilidad de la obra misma, hasta la distinción asentada en la comprensión cultivada de las distintas versiones a pesar de su acceso masivo. La piratería, desde ese punto de vista, será el polo de actividad que empuja la diferenciación distinguida desde la máxima accesibilidad de los productos exclusivos con sus *similares* hasta lo intransferible del gusto singular y subjetivo que se comparte entre pocos (clubs de fans eruditos).



improvisaciones musicales ejemplos de los segundos. Hay una vertiente desde la que puede hacerse una analogía de ese fenómeno desde el punto de vista de la teoría del urbanismo. Se ha observado que paradójicamente es en las grandes ciudades que se crean medios ambientes en los que pueden florecer los nichos pequeños. Entre más grande la ciudad más probable será encontrar al grupo o *clique* correcta., debido a que la oferta agregada de grupos sociales es mayor y más vasta. En un artículo “Friends 2005: Hooking Up” se cita a la teórica Jane Jacobs (*The death and life of american cities* 1961) quien afirmaba ya entonces que las subculturas proliferan en las grandes ciudades también por la misma razón: si se tienen gustos idiosincráticos, será muchos más probable encontrar alguien que comparta esos gustos en una ciudad grande de 9 millones que en una de 50 mil personas: “Ciudades y suburbios ... son hogares naturales para los grandes supermercados y para nada más de los pequeños abarrotes, para salas de cine estándar y para nada más en el mundo del teatro. Simplemente no hay suficiente gente para soportar una variedad más amplia, y aun si hubiera gente, habrá demasiados pocos de ellos que lo consumiera” (Steven Johnson, *Discover* september 2005:22-3).

Otro acercamiento relevante y que advierte cierta paradoja en la actividad divulgadora de las continuas apuestas en el campo del arte es el de Jesús Martín-Barbero su contribución es la advertencia de la complicidad del periodismo a los procesos de la lógica de la mercantilización del arte: “Pienso que en el campo de la cultura la valoración informativa de lo actual es apoyada y reforzada por la compulsión de lo novedoso en el arte. Y esa secreta complicidad entre estética moderna y lógica informativa hará mucho más difícil la lucha contra la excitación de lo efímero y la banalización de la cultura en la que naufragan muchos buenos deseos”. Martín-Barbero además define al periodismo cultural relacionándolo con la relación compleja del periodista con

su lector como guía y proveedor de sentidos, del siguiente modo:

“No como un tema o un ámbito sino como un modo de interpretar la diversidad cultural y de dar voz, imagen y escritura a los diversos actores sociales en cuanto sensibilidades, formas de hacer y de experimentar lo cultural. De ahí que no sea sólo oficio -por importante que ello sea, sino tarea, talante, vocación. Y lo que pone en juego no es solo información sino un saber el de despertar en cada ciudadano su capacidad de crear y apropiarse del mundo” (1991:30).

Hay en la idea de cierto periodismo cultural la motivación igualadora y desjerarquizadora, para algunos desacralizadora de la producción de arte. Esa línea de abolir la distancia e incluso diferencia entre el espectador y el autor es decir a partir del presupuesto de la capacidad de creación cualquiera que proviene de Schiller, se está tratando de sostener la igualdad generalizada: “cualquiera tiene un artista dentro, dice George Steiner, sólo haría falta encontrar en que aspecto se es creador” en *La lección de los maestros* (2005).

Evidentemente en esto hay una discusión de estética de la obra de arte, que toma la forma de la pregunta frente a esta segmentación de la oferta y demanda ¿qué hay de la universalidad del arte? Si el arte es un discurso de tipo universal ¿por qué tendría que particularizarse para públicos específicos? ¿no se pierde en este tránsito, en esta traducción didáctica, la fuerza misma de significación universal del objeto artístico? A pesar de lo solemne del planteamiento el problema es semejante al de tener que explicar un chiste. Explicarlo supone la pérdida de su efecto humorístico que depende de una comunidad de sentido previa y subyacente que permite en un parpadeo la comprensión inmediata. Es sin duda uno de los problemas presentes en la discusión sobre la poética del arte contemporáneo y posmoderno.

### 3.3 Acercamiento inicial al surgimiento del periodismo cultural mexicano

A partir de los conceptos desplegados podemos revisar ahora la historia del periodismo cultural en México. Para ello se necesita primero distinguir entre

periodismo literario y periodismo o diarismo cultural. En varios casos se ha confundido lo que eran las revistas de arte o literatura con lo que a partir de 1968 aparece lo que se puede llamar junto con Víctor Roura el diarismo cultural: es decir la información cotidiana de las actividades culturales del campo de producción artística (Ríos,1998). Eso permite discriminar entonces entre el suplementismo cultural y el reporterismo de las fuentes culturales<sup>40</sup>.

Evidentemente la cantidad necesaria para el tipo de información cultural y artística se suscita a partir de la Olimpiada cultural en 1968, dirá Eduardo Deschamps, un reportero periodista cultural, a partir de una oferta de eventos culturales suficientes como para sostener el flujo de noticias en una sección diaria. Los juegos olímpicos por sí mismos generaban una expectativa de audiencia suficiente que arrastraba la atención también hacia la Olimpiada cultural, la propuesta del arquitecto Ramírez Vázquez para engalanar con buena voluntad cultural la entrada de México a la escena mundial. Antes de esa fecha la generación de la Casa del Lago se había esforzado por ofrecer desde la infraestructura de la UNAM una oferta de arte y cultura contemporánea. Jaime García Terrés en la Revista de la Universidad, Juan Vicente Melo en la Casa del Lago, Héctor Azar en el Centro de experimentación teatral y en Radio Universidad Carlos Monsiváis y Nancy Cárdenas.

Es en ese sentido que vemos como convergen en la historia el surgimiento de un campo de producción cultural más o menos sólido y consistente, en paralelo a un conjunto de instituciones de fomento a la creación de artistas y productores simbólicos y de gestión cultural con posibilidades de tener una oferta suficiente de eventos artísticos para que diariamente permitiera que aparezcan noticias culturales, para que valiera el trabajo de tener una sección con dos o tres reporteros adscritos en exclusiva a la colecta y publicación de noticias

---

<sup>40</sup> Usualmente se ubica a los suplementos desarrollados por Fernando Benítez “México en la cultura” del diario *El Nacional* y luego en el *Novedades* y “La cultura en México” de la revista *Siempre!* como los hitos del periodismo cultural en su modalidad de suplementos, aquí enfatizo la actividad de las secciones diarias de la información cultural que ha sido un poco relegada.

especializadas.

En sus comienzos esa acción supletoria habría sido originalmente la idea de los suplementos de Fernando Benítez, inspirados en las experiencias de la República Española y las de los diarios argentinos de fines de los 40 principios de los 50. Esta edición sustituía, dado el ritmo pausado de eventos culturales que sucedían de aquella época, el dar la información semanalmente. Así se podía cubrir el único concierto de la orquesta o la sinfónica, o la lectura pública aquel libro de poemas que recién acabaría de salir del FCE de entonces, o de la pequeña Joaquín Mortiz. Una inauguración de una exposición plástica no constituía un suceso noticioso de los llamados “duros”, imperiosos en su necesidad de ser notificados al espacio público. Como aun sucede ese tipo de hechos podían reservarse para su posterior publicación.

En los años 60 los artistas mexicanos empezaron a provocar lo que la teoría del periodismo llama «pseudoeventos»: “hechos previstos, suscitados o provocados que buscan ser publicado o difundido en algún medio”. Muchos de los sucesos de la Generación de la ruptura o de los escritores de la Onda resuenan en esa intención de expresar lo chic, lo in, lo a go-go para acceder al espacio noticioso. Actualmente la abrumadora información sobre la producción cultural y las ofertas de la industria editorial, de la museística, la discográfica, cinematográfica está generando una cantidad de información cultural que hace incluso que los propios coordinadores y jefes de secciones culturales tengan que reservar y organizar su publicación a lo largo de la semana, repartiendo a las diferentes artes en los días de semana, acomodando para poder generar un flujo continuo de información de la fuente cultural. El caso paradigmático es el periodismo de espectáculos sometido a la maquinaria voraz de la noticias a cualquier precio que tiene que fabricar los eventos o notificar de banalidades de artistas de tercera categoría. Por tanto una condición necesaria en la emergencia de la información cultural es la constancia de la oferta de eventos de parte de un campo de producción cultural.

En sus comienzos a la escasez y a lo angosto del campo de producción cultural se debía un mercado muy transparente en sus apuestas, pero también muy concentrado en sólo algunos jugadores del campo artístico y cultural. Lo que permitía una acumulación del capital específico cultural con tasas muy altas de consagración. Ello se debió a que en todas las esferas artísticas la construcción de un equipamiento de la infraestructura de las artes se reinicia con la reconstrucción institucional posrevolucionaria y con el interés político de las fracciones vencedoras en elaborar una hegemonía cultural. Dicho de otro modo la iniciativa de la promoción artística solamente la ejerció el gobierno como Estado a partir de los años 30 que es cuando tanto las rebeliones y asonadas militares se termina y estabilizan con las reglas de acceso al poder a través del Partido de la Revolución Mexicana.

Es en aquellos años en que se fragua la vocación de periodista de la cultura de Fernando Benítez en el periódico *El Nacional* y en un tipo de periodismo de facción y en defensa de la ideología cardenista, como lo relató reiteradamente el mismo Benítez. Evidentemente comparado con la actualidad cuando se lo revisa en términos históricos se da cuenta de la escasa actividad y vida cultural de los años 40 y 50. Es comprensible por ello que hubiese también una cierta homogeneidad entre los artistas porque la comunidad era pequeña y casi todos se conocían personalmente.

Para principios de los años 70 la inversión física en la cadena de valor del campo de producción cultural (Piedras, 2004:88) es decir la infraestructura y equipamiento casi estaba llegando a su culminación. Los esfuerzos de Benito Coquet durante los años 50 de construir teatros junto a los hospitales regionales del Instituto Mexicano del Seguro Social impulsó las posibilidades de consumo de esta disciplina. Se inician también la compañía de teatro del Seguro Social y en 1957 y 1958 se inauguran el Teatro del Bosque y el teatro Orientación en el centro cultural atrás del Auditorio Nacional en Chapultepec. En 1964 se inauguran tanto

el Museo de Arte Moderno como el Museo Nacional de Antropología la culminación de la cultura como recurso identitario.

Pero no sólo se daban procesos de desarrollo en la infraestructura física de la oferta también en el polo de la demanda la distribución de los artefactos de reproducción empezaron a incrementarse. En un trabajo sobre el periodismo cultural acerca de cómo hablan los periódicos sobre música y no la música de espectáculos, sino en las secciones culturales se encontró que cuando se entrevistaron algunas personas de edad decían que en los 60 escuchar una grabación de música barroca era verdaderamente un lujo. Era conseguirse una grabación en un disco LP de la Deutsche Gramophone, importada de Alemania, o de Francia; en el caso de música de la Edad Media no había suficientes grupos musicales en México que supieran o tuvieran las partituras para tocar la música medieval o barroca. Ahora se tienen tres y cuatro conjuntos con repertorios de música medieval, igual número de música colonial mexicana o española, se invita a orquestas de todo el mundo. Repertorios o partituras resultado de un campo de producción musical en su esfera de investigación musicológica, institutos de documentación y archivos musicales que reeditan las partituras y permite a los intérpretes estudiarlas y ejecutarlas para un público en principio pequeño, conoedor y también músico; correspondiendo al tipo de circuito de la diseminación y difusión a uno de la divulgación.

Como ejemplo se cita el caso del Adagio de F. Albinoni que pasó en pocos años de un especializado descubrimiento de una partitura olvidada al gusto del público en general a través de su explotación discográfica. El dispositivo de la fruición del bien musical se modifica y la presencia física, la asistencia al concierto ya no es necesaria puesto que se puede adquirir la obra y la interpretación en el registro sonoro del disco (o los soportes técnicos siguientes). Ya no es el público quien tiene que movilizarse para acceder a un evento único, sino el registro del evento se distribuye en un producto adquirible en cualquier momento y lugar.

En el campo del arte, el campo de la producción cultural, lo que hay que considerar no es sólo el régimen de la oferta de eventos, sino también los grados de escasez y abundancia de los bienes puestos en circulación o incluso la dificultad o facilidad de acceso al punto de acceso a la recepción: la sala de concierto o la estación de radio, o el sitio de la red. Asimismo la oferta se compone tanto de autores o productores del objeto simbólico, como aquellos que manufacturan el objeto material o soporte y los que tienen los derechos de reproducción y distribución de los bienes objetivados, es decir inscritos en soportes que permiten su fruición al ser reproducidos en los dispositivos técnicos apropiados.

Es por ello que los archivos históricos de los medios de comunicación constituyen un acervo explotable, un recurso capitalizable, se añaden al corpus de obras disponibles en la esfera del mercado. Dos ejemplos del usufructo son primero: lo que ha realizado Televisa de sus videograbaciones de los partidos de la Liga Mexicana de Fútbol; el segundo serían los programas de historia que utilizan el acervo de películas propiedad del distribuidor o el propietario de los derechos de reproducción. A las industrias culturales le han seguido las industrias de la memoria y los catálogos renacidos.

Otro tipo de escasez es el del precio, que depende del monto detentado de capital económico, de tener previamente del medio de cambio para acceder al bien cultural. En el ejemplo de la música los discos o el dispositivo técnico caros dificultan el acceso a la fruición del bien, así en una época un disco de música culta sólo podían comprarla gente con dinero y escucharla en sus consolas con sonido estereofónico con lo que aparecía ese efecto de prestigio o de estatus en el consumo de los bienes culturales. Se producen estos efectos de prestigio del llamado consumo conspicuo (Thornstein Veblen) lo que le dan a los ojos democratizantes actuales la fama de excluyentes a las bellas artes, puesto que parece que su mera existencia es percibida como segregadora. No sólo el bien puede valorizarse por su escasez también se valoriza por tener o no los

disposiciones incorporadas para fruirlo adecuadamente.

En la oferta contemporánea, uno puede acceder en internet al tipo de información de grabaciones y obtener información cultural, incluso más que la de los estudiosos de cierto tema; un aficionado puede estar rebasado por la cantidad de información que puede tener de su objeto de estudio. Realmente la erudición del consumidor, del receptor llega a ser mayor que la del presunto historiador o crítico de arte o divulgador o periodista cultural. En cantidad es imposible estar al parejo pero en el descubrimiento de patrones subyacentes, en la comprensión amplia de aquella no bastan las búsquedas en red, por eso los periodistas culturales todavía tienen un nicho que explotar. De este modo, el Estado y las políticas gubernamentales de promoción del lado de la oferta, se vio rebasado por la conformación de mercado de bienes culturales cada vez más extendidos.

En la cadena de valor del campo cultural hay otro factor que considerar y es la fase de inversión en los recursos humanos, la creación de los creadores mismos (Bourdieu, 1995). Por eso tenemos que distinguir entre periodismo literario y el cultural de la época de los años 60 o los 70 que era más de carácter diseminativo y difusivo que el de las décadas 80 y 90 más divulgativo. Pues dependen del tamaño del mercado de lectores interesados en el arte, y los primeros que consumen esa información serán precisamente los demás productores o artistas.

La cantidad de creadores influye también en términos de la escasez de los productos de arte, de la manera en cómo circulan en el campo social, de qué tipo de productos, de qué tan pocos o muchos productos existen en el “mercado de la cultura y el arte” y en el modo empresarial o gubernamental cómo han evolucionado las cadenas de distribución de estos objetos culturales. Como se indicó en la introducción, el crecimiento de la escolarización permite en el año 2000 tener una población con estudios superiores (terminados o no) de 6, 861,000 en relación con los 95 millones de habitantes. Y alrededor de 1, 600,000 se



encontraban cursando en ese momento estudios profesionales<sup>41</sup>.

Asimismo hay que considerar el campo de la formación de los productores culturales, es decir los productores ya en ejercicio y los aspirantes a ingresar al campo de la producción restringida. La cantidad de artistas de todas las disciplinas en los años 40 era pequeña porque apenas se fueron formando en las pocas escuelas especializadas. Así por ejemplo, en los registros de los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1951-2005) de todas sus generaciones es sorprendente como aparece casi la nómina completa de los escritores mexicanos consagrados de los sesenta en adelante, desde los que forman la llamada generación de la Casa del Lago y con la llamada Generación de la Ruptura en la plástica hasta los de la literatura de la Onda y los nacidos en los años 50. Estos últimos que serían aquellos que se beneficiaron del incremento de la matrícula en los estudios profesionales y de educación superior y constituyeron la base de una masa crítica de consumidores y creadores. Gabriel Zaid lo habría constatado en la edición del libro *Asamblea de Poetas*<sup>42</sup>.

Los escritores que adquirieron cierto renombre tuvieron al menos una beca de un año en ese instituto capacitador o “fabricador” de escritores donde Arreola y Rulfo fraguaban con sus lecturas a los escritores en ciernes. Con ello se formó una especie de *masa crítica* de productores culturales que fecundaron un campo artístico muy magro. Escritores que le irán dando a la industria editorial mexicana la posibilidad de tener una producción y una literatura propia, que no alcanzaba a

---

<sup>41</sup> Cfr. INEGI, Censos Nacionales <http://www.inegigob.com.mx>

<sup>42</sup> Zaid examina, en un ensayo del 2006, que a pesar de que desde hace más de un cuarto de siglo, el esfuerzo educativo ha sido vehemente, los resultados han sido muy pobres en los hábitos lectores. El promedio de escolaridad en la PEA aumento de 5 a 9 años y el gasto educativo subió de 5 a 7 % del PIB. Según la Encuesta nacional de lectura del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes del 2004 se demuestran solo que en México se lee poquísimo sino cómo los universitarios no leen (“La lectura como fracaso del sistema educativo” *Letras libres*, noviembre). “Según la encuesta, los mexicanos destinan casi el 2% del presupuesto familiar a la compra de libros: \$220 pesos anuales La mayoría (55%) dice que no gasta ni un centavo, pero muchos estiman que gastan el cinco o el diez por ciento. La estimación está infladísima. Según la ENIGH 2004, el gasto corriente monetario en libros, revistas y periódicos fue el 0.4% del gasto familiar. Los libros representan cuando mucho la mitad, digamos 0.2%: diez veces menos que lo declarado en la encuesta.”

generar las escuelas e institutos existentes como la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. El Centro en cambio estaba especializado en producir escritores y no en profesores de literatura, se capacitaba para escribir y tener formación en escritura creativa.

El subcampo de formación de productores artísticos creció rápidamente. Si antes había pocas escuelas de artes y diseño, luego comienzan a surgir talleres y ofertas escolarizadas y certificadas como carreras profesionales. Comienzan a generarse tal cantidad de talleres, centros educativos formadores de escritores y poetas, de artistas plásticos, de dramaturgos, que se tiene que reconocer que ya hay una capacidad de generación artística inimaginable en los cincuenta. Pero esta abundancia de productores simbólicos generará también la competencia que hará que en los suplementos culturales se hagan visibles las luchas internas al campo del arte en México. Ahora ya son tantos que, sólo con el Sistema Nacional de Creadores, se tiene una fuente de patrocinio enorme pero insuficiente.

Sin embargo, cada vez hay muchos más mercados de trabajo asociados a la producción cultural ampliada, que es otra dimensión que también ha evolucionado y generado la *diversificación de los medios de sobrevivencia*. Antes los escritores no podían vivir de su obra y tenían que estar haciendo el llamado trabajo alimentario: reseñitas, crónicas, redactando a destajo ensayos literarios o traducciones; para eso servían los suplementos literarios, para darles de comer a los autores jóvenes que estaban en proceso de construcción de su obra, luego junto con alguna de las pocas becas existentes, por ejemplo del CEM, un estipendio semanal por una reseña, estaban formándolo, es lo que Bourdieu llama el *capital social*, la red de “conocencias” dentro del mundo editorial, la posibilidad de estar conectado y cerca del consagrado.

En ciertos casos ese periodo de aprendices de los recién ingresados llega a sustituir la formación específica. Paradigmática es la trayectoria por ejemplo de Christopher Domínguez que al inicio de su carrera de sociología, la abandona y

entra prácticamente de “escolar” en la revista *Vuelta*, se hace alumno de la Mesa de redacción de la revista, como una especie de estudios universitarios *in situ*. De hecho no tiene en estado institucional ningún capital cultural, es decir ningún título formal de licenciatura o posgrado (Entrevista en 2003 por Amor y Gómez). Obtiene en cambio un habitus: un modo de hacer y un capital cultura objetivado de obra hecha y reconocida.

La ausencia de credenciales acreditadas por instituciones educativas también se ha modificado en el periodismo cultural. Antes bastaba con voluntad, “tener ganas de escribir” y como dice José de la Colina “pero escribir bien, no sólo redactar” y la ocasión afortunada que un director de suplemento diera una oportunidad. Ahora la misma institucionalización de los periódicos y sus sindicatos ha incrementado los requisitos para entrar. Ya no se puede ingresar solamente por las ganas, como el mismísimo Julio Scherer con estudios de derecho, pero necesitado de dinero entra de reportero a Últimas Noticias y de ahí construye su trayectoria periodística con sus reportajes, y su indeclinable curiosidad en una especie de misión evangélica. Ahora se necesita tener licenciatura en Comunicación o en periodismo, se incrementa la institucionalización de los capitales requeridos y necesarios simplemente para entrar a jugar en el campo periodístico. Y lo mismo ha pasado con ciertos tipos de prácticas artísticas, ya no es suficiente la obra, sino que también hay que tener la legitimidad de ciertos recursos institucionales, incluso en algunos casos para poder recibir beneficios de otros países.

Lo anterior contrasta con lo que sucedía a fines de los años 60. Por ejemplo con motivo de la muerte del periodista Manuel Blanco, considerado por muchos como uno de los promotores de los jóvenes reporteros culturales de los 70. Humberto Musacchio contaba sus inicios en el oficio: “Manuel Blanco había desempeñado diversas chambas hasta que en 1967 cayó en la oficina de prensa de la olimpiada cultural. Ahí se desempeñó como redactor-reportero durante los meses que duró el programa. Luego espoleado por el desempleo aceptó ir con José Luis Benítez hasta la pequeña oficina de Juan Rejano en la Revista

Mexicana de Cultura suplemento de El Nacional” (en República de las letras Reforma 24 julio 1994).

Por otro parte, se genera también un fenómeno de creación de público. En una investigación sobre el periodismo de danza, se encontraron muy pocos impresos relación al mercado potencial. Sucedió que había muchas personas que habían estudiado danza y que estaban deseosas de la información, personas que habían practicado algún tipo de danza, no sólo salen productores profesionales en las escuelas especializadas de artes sino que también se va generando público y mucho más formado. Cuando se estudia danza la posibilidad de ser un público informado e interesado que asiste a los programas de danza, las escuelas también están produciendo público que va más allá de la cultura común ya que está informado, más exigente y goza como espectador con una oferta más especializada.

La construcción del periodismo cultural como objeto de estudio modifica su inscripción en el espacio social como un subcampo dentro del campo cultural. Se observa entonces el modo de evolución paralela y convergente entre sistemas educativos de artes, sistemas del campo de producción profesional y el de información cultural sobre esta esfera de eventos para un público cada vez más amplio e interesado que no ve en el arte un mero efecto de prestigio, sino la construcción de una sensibilidad propia.

De lo anterior se comprende que se haya diversificado la oferta misma que va de la mera información puntual de exposiciones, conciertos, ejemplo es Tiempo libre, con informaciones resumidas de lo que trata el evento, del tipo de juicios sumarios de las películas, las “estrellitas” y que no forma al público, hasta artículos que se proponen incidir en sus esquemas de percepción de las obras. Y llega hasta el tipo de suplementos culturales o de revistas especializadas que están dirigidas a gente deseosa de saber, formada e interesada en actividades de cultura o en el tema del arte.

Pero aparece entonces el problema de la permanencia, las tasas de supervivencia de los impresos. Algunos directores entrevistados han señalado que aun si no duraran más allá de cuatro años la empresa sirvió para que como grupo consolidara una postura, generara una corriente y acumular cierto capital, sin importar su extinción normal en la vida de las revistas culturales. Si se hace una revisión en la biblioteca del catálogo de revistas se ve cómo emergen y mueren, y que efectivamente las revistas no duraban en promedio ni siquiera dos números. Ahora bien, si existiera público para que una revista que durara más allá de dos años lo que faltaría es tratar de que ese público sostenga su gusto más allá de la compra de una revista artística. Dos casos ejemplares de los años noventa fueron las revistas *viceversa* y *equis* que se proponían una fórmula que experimentaba entre el modelo suplemento y el magazine mensual. El modelo no pudo sostener el flujo suficiente de ingreso por comercialización para sobrevivir las crisis económicas de mediados de los años 90.

En *Las reglas del arte* Bourdieu ( 1995 [1992b]) advierte cómo es sobresaliente la cantidad de tiempo que dilató un libro de un escritor de la Nueva Novela francesa Claude Simon en vender sus 500 ejemplares, que tardaron en venderse 10 o 15 años para luego terminar ganando el premio Nobel de literatura. Lo que pasa es que son tiempos de recuperación que la industria editorial parece que ya no soporta, si se vendieron diez al principio y luego ya no, la industria editorial lo hubiera mandado a triturar. No sabe la esquemática comercial cómo entender los metabolismos de largo plazo, los metabolismos lentos de la cultura. Porque esa lógica mercantil está originada en los metabolismos cortos del artículo de primera necesidad, la mercancía común (commodity), la pieza tipo jabón. Entonces el tener libros en inventario físico es una pérdida para la empresa editorial. Cuando se hizo una investigación sobre el periodismo cinematográfico lo que llegamos a saber fue que si una película no ganaba en un fin de semana la recuperación de su inversión, trataban de meterlo al otro circuito de venta, así por ejemplo, la circulación de televisión por cable, y luego si no se pasa a pieza CD o

DVD para recuperar, en soportes distinta la inversión de la producción de ese bien cultural.

La información cultural diaria se hizo factible en los diarios de la ciudad de México por el volumen de eventos culturales, precisamente de modo singular el Excélsior con su sección olímpica de fines de los sesenta. A ello colaboró el que los organizadores de la llamada Olimpiada Cultural conformaron una Oficina de Prensa que generaba la información preparada para los diarios de la Ciudad de México en extensos y bien redactados boletines de prensa. El insumo informativo preelaborado permitía a los diarios dedicar espacio sin utilizar a sus reporteros en esas tareas. Y con ello evidentemente se entiende que la información de los eventos sociales de las clases altas y la élite se separó de la de los eventos culturales. Dicho de otro modo un concierto o un vernissage en una galería de pintura ya se reportaban menos como una crónica de la alcurnia de los personajes asistentes, que como un suceso dentro del campo del arte. Eso supuso un salto en el tratamiento redaccional y de su estricta función informativa que en cierto modo transgredía la idea del género seco (Bastenier, 2001) y permitió en el texto una mayor presencia subjetiva del redactor como sujeto en el enunciado noticioso.

El diario unomásuno fue el que diseñó específicamente una sección cultural para su aparición diaria y en parte con ello revolucionó el periodismo de la fuente cultural en México de la época. También se inicia con ese tipo de espécimen raro que es el reportero cultural, que competirá por el prestigio con el reportero político en ciertos periódicos y en ciertos momentos. Hay que recordar que el campo periodístico existe una estructura jerárquica, tanto organizacionalmente como con respecto a las fuentes y tiene como efecto el reconocimiento de prestigios internos entre los periodistas. Un reportero de la fuente policiaca de crimen o de sociales tendría menos prestigio y estima que aquellos de las fuentes oficiales del poder. Se sigue de lo anterior que la prensa en su conjunto tiene el reconocimiento de su contacto con el campo de poder, y con su casi contagiante capacidad de influencia en la opinión pública.

Renato Ravelo (reportero cultural de La Jornada) nos decía en una entrevista que en sus inicios él ya se había decidido por el periodismo político junto con sus discípulos de la facultad, ya que el periodismo cultural creían que era un periodismo casi casi de mujeres. “Yo asistí en La jornada a la masculinización de la sección cultural, porque antes la sección cultural les era asignada más a las mujeres periodistas en la feminización de las secciones.”(Entrevista en 2003 por E. Andi6n). Hay pues una lucha por los prestigios y 6l nos se6alaba que lo que entonces le gustaba de La Jornada era que le daba mucho peso a los reporteros y a los culturales los consideraban equivalentes a los pol6ticos, esto ha ido disminuyendo cada vez m6s en el devenir de La Jornada.

El hecho es que el reportero no es en realidad un cr6tico de arte. El reportero est6 buscando una informaci6n con la l6gica propia del peri6dico: su relevancia, la exclusiva, cumplir la agenda del d6a. En muchos casos llega a pasar que los agentes de los escritores y redactores del suplemento ven con ojos de extra6eza a los periodistas. Los reporteros-periodistas culturales se reconocen a s6 mismos m6s bien como periodistas antes que como literatos o escritores. Pueden tener aspiraciones, escribir un libro o regresar a la poes6a en la que comenzaron. Cuando se entrevist6 a Patricia Vega, periodista fundadora de la secci6n de cultura desde el unom6suno, y luego La Jornada nos dec6a: “yo quer6a ser poeta y finalmente terminé aqu6, tengo que regresar.” Sus trayectorias laborales suscitan que terminen la primera parte de su vida en los peri6dicos y que pasan la segunda parte tratando de evitarlos. Federico Campbell por ejemplo enarbolando la idea de Hemingway de aprender a escribir bajo presi6n y luego confiesa sentirse abrumado por el escritura-vampiro del periodismo tratar6 de salirse y entrar a los lentos ciclos de la literatura y de las revistas mensuales.

Estas son las dimensiones que he encontrado a partir de considerar la emergencia en el caso mexicano de este fen6meno, en una serie de condiciones y factores que van engendrando la necesidad de la sociedad mexicana de obtener y

comprar información cultural y la gente que realice la información cultural, gente que produzca los eventos culturales que van a ser reportados, metabolizados a través de las instancias de mediación: secciones diarias, revistas, suplementos, antologías, entrevistas, colecciones de libros de periodismo cultural del CNA.

Históricamente hay también que considerar ciertos momentos que marcan la construcción de la relación entre prensa y del campo de producción cultural, tal como la apuesta de Benítez en el *Novedades*, las oficinas de prensa de la Olimpiada cultural, la lenta consolidación del Festival Cervantino y la proliferación del Sistema Nacional de Creadores, de becas y de eventos y productos culturales que con esa oferta los periódicos y canales de TV van a sostener sus secciones culturales y el flujo constante de noticias sobre la cultura y el arte. En el aspecto conceptual las dimensiones que quería exponer para la comprensión de las relaciones entre el campo del arte y la cultura frente a los Medios, la prensa en particular, son en suma la distinción entre los dos tipos de información de la actividad de producción cultural en sus funciones difusiva y divulgativa; pero a ello hay que añadir la categoría de concurrencia en el campo de producción cultura lo que permite localizar relacionalmente la condición comercializante de la estandarización de los productos culturales, por consiguiente el modo en cómo se orilla a un trabajo propiamente periodístico de recolección, filtraje y decisión sobre el flujo constante de datos de la sociedad (Gans, 1979; Blanco, 2005). En la aspecto referencial se describió el modo *sui generis* en cómo la historia de México ha posibilitado con la inversión en infraestructura y capital humano el surgimiento de esta clase de periodismo cultural cotidiano.



## CAPÍTULO 4

### **Consideraciones metodológicas en el abordaje del periodismo cultural**

El principio metodológico que guió este trabajo investigativo tuvo una dinámica progresiva en lo que podríamos llamar un dispositivo bifocal. Es decir un constante ir y venir sobre los condensados y las liquidaciones, sobre los sedimentos y sobre las corrientes.

El dispositivo de la investigación consistió en aprehender, en la institución del periodismo cultural y sus prácticas, la concordancia y discordancia de dos planos: el de las estrategias conservación y el de las de creación. Esto significa que mientras el periodismo diario trata el flujo de los eventos en su inmediatez y se expresa particularmente en las publicaciones de las secciones de información cultural; en cambio en los suplementos que son elaborados semanalmente por las prácticas de los escritores periodistas, los procesos culturales son metabolizados, ubicados en la tradición cultural o bien son generadas nuevas propuestas de sentido en los ensayos o narrativas de ficción. En el caso de los periodistas-reporteros, como testigos de los procesos creativos de los productores culturales, los artistas, se encontrarán al margen de esta producción, que sólo ven pasar sin participar en ella.

En la investigación se buscó discernir los índices particulares por los que ha transcurrido este proceso de diferenciación de un área específica del campo de producción cultural en los últimos años. Sostenemos que los signos del proceso sociocultural de *autonomización* y de *heteronomización* pueden rastrearse en tres dimensiones: la histórica, la normativa y la subjetiva de la actividad del intermediario cultural, es decir, del periodista.

De modo que se trató menos de controlar variables, que de descubrirlas, permitir que emergieran en el proceso de indagación de la esfera de los

periodistas culturales y sus horizontes de acción y juicio.

Para la descripción de estas dimensiones establecimos tres *categorías* que nos permitieron caracterizarlas:

- 1) La *diferenciación emergente*: la diferenciación institucional y la configuración de disposiciones subjetivas; esto es el reconocimiento social del periodismo cultural y del periodista cultural
- 2) la *integración instituyente*: mecanismos de formación y reproducción de capital específico (*habitus* y capitales);
- 3) la “*institución biográfica*”<sup>43</sup>: trayectorias singulares de agentes intermediarios y formación de disposiciones.

Ahora bien, la dimensión histórica, la dimensión normativa y la de subjetivación se entenderán de la siguiente manera:

*Dimensión histórica:*

Es el plano que nos permite la conformación de las otras dos dimensiones. La reconstrucción de la génesis del campo de producción cultural se registra a través de los eventos documentados en bibliografía histórica, en los propios diarios y aquellos referidos por los testimonios de las entrevistas a los agentes. Manifiestan ahí el cómo se conforma, reproduce y modifica la relación del periodismo y la cultura con el espacio social nacional.

En una perspectiva amplia consiste en la aproximación a una historia del campo de producción cultural, pero como es obvio tal amplitud es inalcanzable, por lo que la investigación se reduce a la descripción de lo que acontece en el campo del periodismo (manifestado en el surgimiento de las secciones diarias dedicadas a los sucesos de la vida artística y cultural) y su relación con el campo de producción cultural, evidenciado, en cierta medida, en el acontecer de los suplementos

---

<sup>43</sup> Cfr. Passeron (1990)

culturales y revistas especializadas en arte, literatura y crítica cultural, en los que se expresaría ese decurso de manera indicial o sintomática.

Esta comprensión se hizo bajo la conjetura de que esta relación será visible en la evolución de la práctica del periodismo cultural y de los suplementos, a través de los procesos de una progresiva diferenciación y autonomización en el seno del campo de poder, procesos en los que el periodismo cultural habría contribuido con una función activa de delimitación y de ocasionar la acumulación de la especie de capital cultural, requerido para ocupar una posición dominante en el campo de producción cultural.

Dentro de este encuadre restringido tiene que considerarse un horizonte más amplio, consistente, en que el proceso englobante incluye al periodismo y la prensa en general, que también busca legitimarse como interlocutor autónomo (distinto del mero interlocutor subordinado que habría sido anteriormente). Es decir, con el interés de establecerse como en una prensa independiente y autónoma del gobierno, el periodismo se constituye como una actividad que permite a los productores simbólicos expresarse en un espacio de expresión pública, resguardado en el principio de la libertad de prensa y cuyo soporte principal será el público o el mercado de opinión.

#### *b) Dimensión normativa:*

En este eje se registraron los procesos de conformación de los recursos reconocidos dentro del periodismo cultural como capital específico y las estrategias que se siguen para apropiárselo de modo legítimo. Con ello se buscó describir el proceso de “institución” de una lógica constitutiva de autorregulación<sup>44</sup>;

---

<sup>44</sup> Me apoyo en esto en Bourdieu, Searle y en Douglas. Así para Mary Douglas una institución es una agrupación social legitimada. Para adquirir legitimidad necesita de una *fórmula* que fundamente su bondad en la razón y en la naturaleza, en su mínima expresión; es tan solo una convención que surge en el interés común de aseguramiento de coordinación: “Para convertirse en una institución social legítima, una convención necesita una convención paralela de orden cognitivo que la sustente” (Douglas, 1996). John Searle al definir el hecho institucional va a distinguir las reglas de las convenciones; para él los hechos institucionales existen sólo dentro de sistemas de reglas constitutivas y el descubrir la opacidad referencial daría un indicio del componente mental

la formación de unos “recursos” o capitales reconocidos que permiten el operar de los dispositivos de reproducción de las relaciones internas del campo de producción cultural en esa configuración, con sus distintos subcampos específicos. Las reglas internas implican los medios de reconocer tanto las correspondencias adecuadas y aceptables, como las violaciones que las prácticas tienen en relación a las reglas y las maneras de corregirlas, sancionando por desacreditación. Lo anterior ilumina la estructura subyacente que organiza y distribuye la jerarquía de las posiciones que cada institución periodística reconoce y tiene frente a las demás. Las categorías de proceso que recogen la evolución serán principalmente la diferenciación emergente y la integración instituyente a las que nos referimos más arriba.

*c) Dimensión de la subjetivación: los periodistas*

Con este eje se buscó registrar la institucionalización de la formación de los agentes como productores e intermediarios culturales. La adquisición de las disposiciones que orientan las estrategias conformes o heterodoxas al juego del campo periodístico. Tratamos de detectar algunas de sus reconfiguraciones en los recambios generacionales (estrategias de valoración y reconversión) y en las consecuencias valorativas de las transformaciones organizacionales de las empresas periodísticas y las prácticas de sus agentes. La categoría de proceso es, evidentemente, la que refiere a *institución biográfica*.

Así pues, nuestro trabajo se apoyó en dos estrategias de recolección de información. Por un lado, la investigación documental que permitió la sistematización de un esbozo de la historia cultural. Este esbozo nos ofreció los elementos para una reconstrucción histórica articulada al problema del periodismo cultural en su función social de mediador, en el modelado simbólico del espacio abierto por el mercado de producción y circulación de bienes culturales.

---

de los hechos institucionales (Searle,1997). Bourdieu como hemos señalado reelaborará una teoría de la institución con sus conceptos de habitus, campo e interés (illusio).

Por otro lado, se trabajó en el levantamiento de entrevistas con periodistas informantes. Ello supuso una recolección continua e integrada de datos necesarios para comprender el proceso desde el punto de vista de sus participantes; y entender el modo en que los agentes, los periodistas intermediarios, han incorporado en sus prácticas y en sus esquemas de pensamiento y valoración los acumulados históricos instituidos en su esfera de acción. En este proceso los alumnos con los que trabajé en mi programa de investigación, en el área terminal de la carrera comunicación, que realizaron entrevistas siguiendo mis conjeturas, fueron una colaboración significativa.

#### 4.1. La reconstrucción histórico- normativa del periodismo cultural en el México.

Ha sido difícil encontrar el orden correcto y adecuado para entrelazar de manera comprensible el sentido inmanente del periodismo cultural mexicano en su despliegue del fin de siglo XX. Situado en la intersección de varias líneas evolutivas de campos sociales, e historia específicas, el periodismo cultural ha sido gozne entre distintas esferas culturales; también el refugio de escritores, plataforma para una visibilidad redituable en otras esferas y escondite que permite recuperarse de los infortunios. En otros casos esta encrucijada de campo periodístico, artístico cultural y en muchas ocasiones del poder, es zona de encuentro de sensibilidades cercanas y gustos consonantes.

Así, uno de los problemas metodológicos de la investigación residió en la decisión sobre los periodos a considerar en la indagación de la emergencia y formación de la institución informal del suplemento cultural mexicano, y de sus descendientes: las secciones culturales de los diarios.

Sostenemos la idea de que la gestación del campo de la prensa cultural expresa la lenta configuración de la limitada y precaria autonomía del campo de producción cultural en México. Como hemos afirmado los componentes que se conjugaron paulatinamente fueron:

el fortalecimiento de una oferta sostenida de eventos culturales que fue realizada preponderantemente por el gobierno, luego, tardía y tímidamente, por las empresas de la iniciativa privada que buscaron relacionarse con la “alta cultura” y las bellas artes,

el aumento de los agentes productores simbólicos, por el desarrollo de las instancias de reproducción escolarizada de los oficios del arte y la comunicación y la cultura, que permitieron una incipiente profesionalización de esas actividades.

la constante aparición de instituciones y organismos vinculados a la creación de arte y la cultura culminando con la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 1989,

y al fin una creciente demanda de bienes culturales por parte de una población urbana orientada al consumo; y que en los segmentos escolarizados se incorporó el atributo de cultura, no como signo de emancipación o liberación sino como emblema de prestigio y mérito para sumergirse también en las prácticas de consumo mediático.

Una primera reflexión para determinar la manera de realizar la segmentación nos empujaba a seguir la idea de los distintos momentos del proceso de la *modernización* de la dimensión cultural de México en el siglo XX. Para Soledad Loaeza se puede considerar los periodos que van de los años 40 a los 70 y de la década de los 80 al 2000 (Loaeza, 1992: 56-77). Pero la evolución de los campos de la cultura no son precisos en su coincidencia con los tiempos políticos y económicos.

Este planteamiento nos lleva a considerar al menos dos vertientes: la económica y la cultural<sup>45</sup>. Consideración que distingue la producción material de los dispositivos y los procesos de implantación de la innovación tecnológica. Esta es una apuesta en juego usual en la competencia de las empresas involucradas en la ahora llamada economía de la cultura y la información. Se trata de una *modernización* de los dispositivos de transmisión, es decir de inversiones en las tecnologías de la comunicación e información (satélites, cableado, torres de microondas, espectro radioeléctrico, digitalización). Así mismo y con ello se modifican los *agenciamientos* con los receptores /navegadores en distintos *contratos de enunciación* (Winocur, 2009).

Los medios de comunicación colectiva o de masas (los *Media*<sup>46</sup>) son una manifestación *problemática* de la oposición entre contenido y expresión entre tecnologías materiales y simbólicas. Su expresión más *dóxica* es la que sostiene que los medios son neutros o inertes a su contenido, de ahí la idea que como medios de formación podrían ser “utilizados” como canales de sentidos y mensajes conformes a la sociedad. Lo que desemboca en la otra vertiente de periodización: la de la evolución de la libertad de prensa.

En esta vertiente lo común ha sido el establecer los periodos de la historia de la prensa en la progresión o regresión en los grados de libertad de prensa y de expresión que paulatinamente se va logrando en el sistema de información de la sociedad. Esto supone conformar una historia que toma en consideración la relación que el *campo del poder* establece con la información y su circulación en el

---

<sup>45</sup> La otra vertiente, calificada como *modernidad* y que no es el proceso económico de *modernización*, integrada por las llamadas formas simbólicas o formas culturales (contenido, conocimiento o ideología) ha sido considerada como modernidad y no con el término de modernización.

<sup>46</sup> Una argumentación favorable del uso del término “Media” en lugar de Medios de Comunicación Colectiva es la de Félix de Azúa en su *Diccionario de las Artes* (Anagrama) “Entre la justificación de la economía de escribir cada vez cinco palabras o el recursos a la inicialización (MCM o MFM Medios de Formación de Masas) he preferido introducir un anglicismo” (1995: 192)

espacio social; así como el valor que le otorga para el trabajo de dominación simbólica.

Es una historia que se desenvuelve alrededor de la censura y el control político, en la medida en que al campo de la producción simbólica se le ubica dentro de los instrumentos de influencia del campo de poder. La producción simbólica en este caso se encuentra subordinada a las dinámicas de la política, puesta en juego por los agentes y agencias institucionales legítimos dentro del campo de poder. Por eso es que operará bajo consideraciones del esquema medios /fines y de la eficacia en el alcance al mayor número.

Este eje de interpretación tiene sus periodos distintos a los del campo de producción restringida, o al menos podemos decir que desplazados no coincidentes en precisión. Por ello recuperamos el planteamiento de *José Luis Barrios* (2001:141-180). Para comprender el descentramiento geográfico y descentralización cultural del sistema de arte de la segunda mitad del siglo XX mexicano, Barrios propone ubicar cuatro momentos: la “crisis del movimiento del 68, catástrofe del 85, la fragmentación del 94 y la caída del 2000” (2001:144). Sin embargo, se echa de menos una fecha que marque los años 70 y para nosotros sería la diáspora de los intelectuales y periodistas a partir del llamado Golpe al periódico Excélsior; que con el cambio de sexenio desemboca en la reforma política de 1977 y en la incipiente y tímida incursión de las empresas privadas en el espacio del arte (Instituto Cultural Domecq, Centro Cultural Alfa, y al filo de 1980 la Fundación Miguel Alemán).

Albert Hirschman, en *Retóricas de la intransigencia* (1991), tiene una periodización que nos resulta muy interesante y que nos ha servido para contrastarla con la teoría sistémica de las propiedades emergentes. Para establecer una serie de estados como los de emergencia, consolidación y autonomía de un campo. Hirschman sigue a Thomas Marshall (1965) sobre el



desarrollo de la ciudadanía según el cual se distinguen tres dimensiones y tres lapsos distintos con sus respectivos progresos.

En primer lugar se trata de la dimensión *civil* cuyo florecimiento principal ocurrió en Europa en el siglo XVIII, expresado en las luchas por la libertad de expresión y en general los “derechos del hombre”. Luego vino la dimensión *política* de la ciudadanía, que tuvo lugar en el siglo XIX a través de las luchas de los ciudadanos por el derecho a participar en el ejercicio del poder político y por último en el siglo XX en la lucha de los ciudadanos por alcanzar *derechos económicos* y sociales. Hirschman, dentro de su análisis, le opone punto por punto una clase de reacción a cada una de ellas, es decir el adversario de la disputa. A la primera le opone aquella que dio origen al conservadurismo moderno opuesto a la revolución francesa y a su declaración de los derechos humanos. La segunda ola *reaccionaria*, un poco menos unida y contundente, es la del pensamiento *elitista* que buscará fundamento en las ciencias sociales para justificar su desprecio por las masas y sus condenas al régimen parlamentario y al gobierno democrático. La tercera ola *reaccionaria* sería la crítica neoliberal y neoconservadora contemporánea al estado benefactor.

De este modo tenemos la posibilidad de figurarnos para México tres etapas, no en ese orden ni completos en los impulsos de democratización en estas fases: Ciudadanía *civil*, ciudadanía *política* y ciudadanía *económica*. Estas etapas pueden ser incorporadas al proceso de las modernizaciones políticas y su correlato cultural la modernidad y por lo tanto al modo en que la información cultural se recolecta y se distribuye en el espacio social mexicano. La coincidencia con la tesis de Néstor García Canclini en su libro *Consumidores y ciudadanos* (1995) no hace sino enriquecer esa primera aproximación.

Nos parece que podemos hacer la analogía entre los tres estadios y el papel que la prensa ha jugado en México moderno del siglo XX. Se sostiene este símil sobre la idea que divulgó Octavio Paz, según la cual había la necesidad de

convocar a una etapa de crítica, una especie de Edad de las Luces mexicana. En esta idea la fase de los primeros años de la década de los años 80 permitió, a partir de la diáspora de periodistas, escritores, académicos, así como fundación de periódicos y revistas, configurar una arena de la opinión crítica en la esfera de lo público. Esta idea de la ausencia de un periodo de crítica como el de la *Ilustración* también es recuperada por José Emilio Pacheco en su discurso de 1986 de entrada al Colegio Nacional (vid supra). Más adelante, a partir de la sociedad civil, se formó una configuración que hace de las prácticas y consumos culturales espacios de libertad de ofertas y demandas más abiertas. El auge y decadencia de los suplementos culturales y algunas de las secciones de la fuente cultural tiene su correlato en el crecimiento de las secciones de espectáculos y entretenimiento que conforman una sociedad que intensifica sus actividades en el consumo y la producción de bienes culturales.

A su vez esta propuesta permite comprender como es que la hegemonía del nacionalismo cultural del estado mexicano se ve desplazado ya definitivamente en las mentes de los agentes sociales, por las imágenes y representaciones de una cultura popular *mass-mediática*, que ya no se limita a las producciones nacionales sino que tolera y aprueba con beneplácito las del mundo (Ortiz Renato, 2005). Al recuperar esta dislocación espacial de los centros de producción simbólica, es Claudio Lomnitz quien nos hace percibir una alterada temporalidad, asincronías y ritmos que se manifiestan en los periodos considerados.

La periodización que propone Claudio Lomnitz en referencia a la evolución de la distribución cultural de México se plantea de la siguiente manera:

“La transformación global de la lógica de acumulación de capital y del papel del Estado en la economía tiene su contrapunto en *la producción cultural* donde, en el caso de México: a) se da una reducción de la autonomía cultural de las clases altas del D.F. y los estados y se da una estandarización de los códigos de distinción a través del consumo masivo, b) hay una contracción del apoyo gubernamental al arte y la ciencia y aumenta el control de esos sectores por grupos industriales, c) hay una decadencia del D.F. como centro de modernidad” (1998: 19)

En estas consideraciones también la periodización sexenal no siempre coincide con los acontecimientos que marcan el flujo del campo cultural, aunque sea cercana a ella. Por eso, en esta investigación, mantenemos una cronología por décadas aproximativas a los sexenios presidenciales y se afinan en la descripción de los procesos de constitución campal del periodismo cultural.

En este trabajo se parte de una noción amplia de producción simbólica y de circunscribir en ella una región determinable como una actividad de *periodismo cultural*. Esta actividad es realizada por agentes productores simbólicos, que no podemos llamar *intelectuales*. Nos parece que la llamada crisis del papel del intelectual, tiene sus raíces en los efectos de varios factores: 1) una multiplicación de las instancias de mediación por el crecimiento y extensión de los medios de información y de comunicación, 2) una heterogeneidad de los niveles y de los espacios donde se dan los debates, que irá en detrimento de sus pertinencias, 3) en lo incontrolable de los efectos semánticos de la configuración noticiosa, debido a los ciclos extremadamente cortos y muy acelerados del mercado de los *Massmedia*. Actualmente, estos ciclos se han visto intensificados por los llamados *Social Media* (la tecnología de la mensajería instantánea *Twitter* y las páginas de encuentro de grupos de afinidad *Facebook*, *MySpace*, *Hi5* etc.); 4) por último, en un escalamiento desproporcionado entre el evento y su cubrimiento informativo ya que este último, antes que un servicio social, sigue una lógica interna de un campo periodístico en competencia feroz por sus lectorados.

Los agentes productores simbólicos no se sustraen a estas condiciones del ejercicio funcional de la producción simbólica, ya que estas determinaciones han sido siempre estructurales, pues son parte de la división del trabajo simbólico. Más bien, el conflicto de los productores simbólicos (periodistas y escritores) es con otros productores simbólicos, reside entre quienes se atribuyen el derecho de producir las legítimas representaciones simbólicas o de aquellos quienes, sin más fundamento que la penetración eficaz en la opinión pública de sus empresas de comunicación, las ejercen de *facto*. Este hecho de la división del trabajo de

producción simbólica es abordado desde los estudios clásicos de la comunicación que lo refieren con categorías como *mediación*, *gatekeeping* y el *Agenda-setting*. Que son conceptos que refieren a operaciones que intervienen en los flujos del sentido, pero no que los crean de la nada. Y aún así se llaman creadores de sentido.

Éste fenómeno ha sido descrito como el “Auge del periodismo” por Félix Ortega:

la progresiva pérdida de influencia en la opinión pública por parte de políticos e intelectuales tradicionales (sobre todo profesores y científicos)... reemplazados por los diversos grupos profesionales que se mueven en el mundo de la comunicación, de manera muy destacada por los periodistas... quienes de manera creciente producen (y no sólo difunden) los conocimientos con relevancia en los debates público. (Ortega, 1998:)

Hace falta por lo tanto articular esos proyectos de descripción del universo producción simbólica mediática (cómo se hace periodismo, por ejemplo) dentro del campo cultural específico de forma no autoral. Y se requiere describirlos, aún si se concibe la evolución del universo artístico y literario de un manera que se releven las personalidades, esto es que sea conducida, como diría Enrique Krauze, por la voluntad de *caudillos culturales*, (Krauze, 1976); porque, si bien pudieron haber impulsado con su presencia y actividad la conformación del campo en sus líneas de regulación internas, nos parece que se requiere de la consideración de más factores y condiciones concomitantes para la comprensión del proceso mexicano de institucionalización del mercado de la producción simbólica en la intersección de los Media con los regímenes de singularidad, que refiere Natalie Heinich.

Sobre todo porque el mercado cultural se le ha querido ver en antagonismo con un Estado, que por otro lado durante bastante tiempo, organizó el espacio simbólico, aunque sólo influyó significativamente en el campo educativo. Lo anterior debido a la *hegemonía* cultural del campo de la gran producción que fue ocupando y logrando la legitimidad desde el cine, la música popular y más tarde la televisión de entretenimiento. Como lo expresa Florescano en su libro *Las imágenes de la patria a través de la patria* (2005), estas imágenes son ahora

generadas desde el espacio de los *Massmedia* y sus productores simbólicos específicos como son los periodistas, los guionistas. Las redes sociales y el Internet son otra zona de generación icónica y discursiva, aunque de naturaleza muy heterogénea y como *ruido blanco*.

No puede pasarse por alto que en el transcurso de la segunda mitad de la primera década del siglo XXI los fenómenos comunicativos han orillado a repensar la manera en que la sociedad pone en circulación y distribuye sus informaciones; así como los criterios de legitimidad y credibilidad que la población les atribuye, interpretándolos y poniéndolos a circular nuevamente. Es lo que algunos autores como Scolari (2004, 2008) denominan comunicación *de muchos a muchos*, mientras que otros como Christakis & Fowler (2010) lo designan desde la noción de redes o social media.

En función de esa concepción amplia de la producción cultural planteada, esbozamos una especie de panorama sucinto del periodismo cultural que articula la difusión intermediaria de la actividad artística y cultural con un público que se formó con el interés en las prácticas y consumos culturales (véase De Garay 2004). Enseguida nos acercamos a lo que los periodistas mismos nos contaron de su experiencia en esa actividad. Cabe hacer la aclaración que aun cuando ha pasado tiempo desde que se realizaron las conversaciones y las observaciones, siguen siendo válidas ya que son expresivas de los rasgos más generales de trabajo simbólico en las empresas culturales y en relación a las condiciones de su trabajo de producción simbólica.

Tanto las descripciones que ven en la vida del campo de producción cultural la presencia personalista de *caudillos culturales*, que resaltan la idea de las *capillas* y las *mafias*, como aquellas que subrayan el papel de las estructuras socioeconómica sobre la producción artística e intelectual, han pasado por alto el análisis de las instituciones intermedias y sus agentes. De igual manera han soslayado la función que realmente tienen en la generación de una esfera pública

de discusión y distribución de sentido (las ideas y las imágenes), así como su papel en el creación de narraciones que condensan el sentido del pasado, del relato del futuro imaginable de la sociedad, desde el punto de vista de su representación simbólica. Un acercamiento en ese sentido ha sido el de Claudio Lomnitz en *Modernidad Indiana* (1999), con su idea de configurar una descripción de la función de los *intelectuales* locales.

En este aspecto la opción metodológica por las categorías de *campo*, *habitus*, *illusio* de Bourdieu como se ha afirmado, tiene el sentido de neutralizar metodológicamente las tomas de postura en la batalla de intereses de posición en el campo de producción simbólica. Sirven también como una forma de objetivar al propio punto de vista: nuestro interés en el campo artístico y de la comunicación.

Hay pues con ello la decisión de referirse al campo *intelectual* o de *producción cultural* con un concepto diádico, que se sobrepone a las posturas interesadas, para acercarse a una descripción al margen de la batalla. Nos permite hablar tanto del campo de los *massmedia* en cuanto instituciones, como de la producción de las representaciones simbólicas de la realidad social en el campo de información periodística, y de los individuos inscritos en ellos. No es menor la ventaja de evitar el término de *Intelectual*, cargado del prestigio de una autoría individual y de una delegación inexistente de representación de las representaciones colectivas. Como lo hemos adelantado en el capítulo 2, decidimos utilizar un acercamiento a los periodistas culturales como intermediarios y a su trabajo de puesta en significación como actos de mediación.

El lapso temporal que inicialmente propusimos explorar en esta investigación es el que va de 1982 al 2002 es decir prácticamente últimos tres lustros del siglo XX, y los dos primeros años del XXI. Sin embargo, aun haciendo este recorte en el tiempo, nuestro planteamiento nos obligaba a recuperar los antecedentes del modelo de periodismo cultural que evolucionó en México durante

ese siglo y que es diferente y en ciertos casos contrastante, por ejemplo al argentino o español<sup>47</sup>, de ahí el problema de la periodización.

Es evidente que así planteado es un lapso de tiempo demasiado extenso por lo que en el transcurso de la descripción relevamos cuatro momentos coyunturales que recuperan nuestro planteamiento inicial: 1985, 1990/92, 1995 y 2000. Estos momentos parecen recorta un sistema político sexenal al presentar un intervalo de cinco años, sin embargo subyace en ellos la segmentación sexenal por la dimensión económica. La actividad cultural está, la mayor parte de las veces, supeditada a los recursos asignados a los proyectos de cada sexenio.

Se releva 1985 porque a pesar de que el 'reajuste estructural' de la economía de Miguel de la Madrid inicia en 1982, es hasta 1985 que surten efecto las acciones que repercuten en el gasto gubernamental sobre la cultura. Ocurre, además, un desastre natural que transforma de manera profunda las expectativas de la población en relación al papel del Gobierno y del Estado; dando pie, inspiración gramsciana, a lo que se dio en llamar la emergencia de la sociedad civil en oposición a la sociedad política.

Además se elige porque es un año después de que se funda *La Jornada*, un hito en el resurgimiento de una prensa con mayor autonomía e independencia del campo de poder, junto con el periódico *El Financiero* de 1981. Adicionalmente ese año asesinan al periodista Manuel Buendía, lo que conforma un evento alrededor del cual se inicia un germen de autoconciencia del gremio de los periodistas.

La coyuntura bianual de 1990/92 se elige porque es el momento en donde se dirimen y debaten las posiciones de los intelectuales en México en relación al

---

<sup>47</sup> Ver Chacón, Pablo y Fondebrider, Jorge 1998 *La paja en el ojo*, El periodismo cultural argentino (1983-1998) y para el caso español la memoria del *Coloquio de Alcor X Comunicadores y mensajes* (1993) y Rivera (1995).



proyecto de Carlos Salinas de inserción al mercado global y se metabolizan los efectos de la caída del muro de Berlín de 1989. El hito coyuntural de 1995 es consecuencia de la quiebra financiera de diciembre de 1994 y el brutal ajuste aplicado por Ernesto Zedillo que seca a la economía nacional. Y el 2000 porque es año del cambio en el poder político, donde se abren nuevas expectativas frente a una gestión de gobierno tomada ahora por el panismo. Vicente Fox parece proponer la ciudadanización, esta idea suya culmina al poner el frente de la institución cultural más importante en México, CONACULTA, a una periodista: Sari Bermúdez. Anudado a lo anterior es también el tiempo donde se llevará a cabo el trabajo de campo más intenso de recolección de entrevistas

Se buscó recopilar información para iniciar una primera descripción y el análisis de la estructura de las relaciones de producción, circulación y consumo de los bienes culturales en el espacio social mexicano. Aunque es un esbozo, dada la magnitud de la tarea, ello nos permitió aproximarme a ponderar la posición que ha adquirido el campo de producción cultural al interior del espacio social y sus relaciones con los otros campos sociales si se presume que las empresas culturales y de producción de conocimiento iniciarían su emergencia como el terreno sobre el cual se edificará la así llamada nueva economía de la cultura<sup>48</sup>.

Así pues, en la reconstrucción histórica del campo de la producción cultural y ese sector difusivo y divulgador que es el periodismo cultural se estableció en dos niveles de análisis. En un nivel se destaca lo que se puede llamar la descripción de la morfología del campo, para ilustrar los rasgos que ordenan sus pesos relativos. Y en otro nivel analítico se distinguen las tomas de posición de los agentes en relación a la posición que tienen en las relaciones del campo de producción cultural con el ámbito del periodismo cultural. Este nivel analítico es el que se articula con la dimensión subjetiva que delineamos a continuación.

---

<sup>48</sup> Para ello haría necesario una estadística histórica de la evolución del volumen de la producción cultural y una descripción de la morfología del lectorado y la audiencia: el espacio de los gustos de públicos interesados. Además de elaborar un indicador de la población implicada en la evolución del mercado laboral del campo de producción cultural y también la mayor consumidora de los bienes culturales.



## 4.2 Un acercamiento a la dimensión subjetiva: los periodistas

En el apartado anterior está enfocado en el proceso de la diferenciación emergente que se cimienta en la descripción histórica de la dimensión nómico-integrativo, esto es, la dimensión normativa; Parte importante de la evidencia recuperada sale de un trabajo de interpretación documental. Sin embargo, es en las entrevistas donde se explora la dimensión de la subjetivación (posturas y disposiciones en la “institución biográfica” del periodista cultural), donde se patentizarán los gradientes de autonomía y heteronomía al universo particular del periodismo cultural. Las tomas de posición de los agentes se expresan en relación a las de los agentes de la información, a los de difusión cultural y frente a los artística, y se hacen evidentes en la medida en que los discursos de los agentes objetivan la interiorización de las apuestas del campo como un capital reconocido por los incumbentes y regulado en sus conversiones y sanciones tácitas y eufemizadas.

En esta fase el objetivo fue un análisis temático de las disposiciones y posturas de los agentes del campo del periodismo cultural, para ello se realizaron entrevistas y se sistematizó en lo posible las posturas o tomas de posición, mismas que sirven de sustento para conformar el análisis de los esquemas que los agentes ponen en juego en las acciones de su profesión y representaciones, por medio de las cuales construyen la descripciones y negocian las condiciones como agentes intermediarios en la esfera del campo cultural.

La conjetura inicial que sostuvo esta búsqueda fue que estos esquemas mentales de apreciación y de acción serían consecuencia de la incorporación de la experiencia de sus trayectorias y de la acumulación de los capitales específicos necesarios para su puesta en juego en el campo del periodismo cultural. Es lo que se indicaría con la categoría del proceso de institución biográfica del periodista cultural.

El valor de la posición, tanto de los agentes como de las instituciones en las que laboran, en la estructura del campo de producción cultural permitirá evidenciar, cuál puede ser la relación que estos agentes establecen entre periodismo y cultura, que prima sobre el periodismo que practican, y las nociones que atribuyen a la actividad transmisora de formación e innovación (prácticas educativas y experimentales) que predomina en los ámbitos culturales.

Para discernir el problema de la inferencia desde las posturas a las disposiciones se comenzó por el modo en que los periodistas culturales (productores e intermediarios) se posicionan: con respecto a su llegada al campo de la cultura, a su formación, a la manera en que perciben su actividad. También se indagaron sus posturas con respecto a la función del arte y el valor de su divulgación o difusión. Los productores e intermediarios culturales parecen oscilar entre esas dos fuerzas de atracción y las posturas recogidas en sus testimonios expresarían tal tensión, incluso en las oposiciones y luchas que pueden darse al interior del periodismo cultural entre los periodistas de la fuente y los escritores-periodistas.

Sin embargo, como ya se ha señalado, el análisis de las tomas de posición (posturas) de los actos constructivos que los agentes realizan en sus representaciones y sus prácticas quedaría sólo parcialmente cubierto si no se considera la génesis social de los esquemas cognitivos que ponen en operación en sus tomas de posición, en sus prácticas y en sus discursos. Este condicionamiento social de los esquemas sólo se puede objetivar en una inferencia controlada por la remisión a las relaciones diferenciales en el campo del periodismo cultural.

El análisis temático de sus dichos, los entendimos como la objetivación del momento subjetivo, toma su dimensión esclarecedora cuando se les ubica conceptualmente como la interiorización de la trayectoria y su posición objetiva en

el espacio social y en el campo específico en particular. Es decir, que la estructura del campo del periodismo establece las condiciones que hacen posible las posturas manifestadas por los agentes<sup>49</sup>. Tales dichos de tomas de posición expresan, indirectamente, el principio de juego del campo periodístico y el interés (*illusio*) por participar en él, lo que permite esclarecer las disposiciones que operan en los agentes.

### 4.3 Descripción del trabajo empírico

Al inicio de la investigación se comenzó con un seguimiento longitudinal que supuso hacer monitoreos de los suplementos y las secciones culturales. En este seguimiento se trató de incluir aquellos suplementos que más se aproximan a una lógica de las publicaciones dirigidas al ámbito interno del campo del arte, que denominamos de 'difusión' y aquellas de 'divulgación' que, como el periodismo cultural, se dirigen a un público interesado y predispuesto, informado pero no productor. Ejemplo de los de difusión son *El Semanario de Novedades*, la *Jornada semanal* y de los de divulgación *Arena* de Excélsior y *Cultura* de *Ovaciones*; de todos ellos el único que sobrevive es la *Jornada Semanal*. En un ámbito intermedio se encontraría *El Dominical* de *Crónica*, desaparecido también, *Gaceta El Ángel* del *Reforma* y *Sábado* de *UnomásUno* que ofrecen más concesiones a la lógica del público interesado pero no informado o introducen al mercado de artes en vías de legitimación como ciertos géneros del cine, historietas, novela negra y de ciencia ficción y la música popular contemporánea. De estos últimos el único que sobrevive es la *Gaceta El Ángel* del periódico *Reforma*.

Un criterio más en la decisión de un seguimiento logitudinal pero focalizado en ciertos secciones y suplementos se deriva de los conflictos intraclasisistas de los sectores de las clases medias educadas y que se expresan mas enfáticamente en la evolución temática y de propuesta de ciertos suplementos como es el caso del

---

<sup>49</sup> Para Bourdieu una trayectoria social representa "la combinación de la evolución, en el curso de la vida de ego, del volumen de su capital que puede ser descrito, de forma muy grosera, como creciente, decreciente o estacionario, del volumen de cada una de las especies de capital" ( Bourdieu 1979:120)

*Sábado de UnomásUno, La Jornada Semanal, La Crónica Dominical y la Gaceta El Ángel.* Una virtud del seguimiento diacrónico de *La jornada semanal* constituye una línea de continuidad con el *Sábado de Unomásuno* de la época de Benítez y con floraciones hacia el *Semanario*, la *Gaceta del Ángel*, *Nexos* y *Vuelta, Equis y Letras Libres*. Puede decirse que en los años 80 la *Jornada* con su sección cultural y *Jornada Semanal*, junto con la sección cultural del *Unomásuno*, además del *Sábado* de Humberto Batis, fueron el *vivero* del que surgieron y se formaron muchos de los periodistas culturales actuales. Como casos particulares de zona de formación puede entenderse, por otro lado, el papel que, durante ciertos lapsos, cumplieron las secciones culturales de *Unomásuno* y del *Financiero* y luego el *Reforma*, *El Universal* y *La Jornada*. Como también lo fue Manuel Blanco y los jóvenes que trabajaron con él.

Este seguimiento permitió una exploración de los ejes de la conformación del campo del periodismo cultural de fin de siglo. Nos ayudó a documentar la conjetura según la cual en México la clase de periodismo que se constituyó como una zona del espacio social en la que se han formado, acreditado y de la cual han vivido, al difundir sus productos simbólicos, buena parte de los productores culturales consagrados de los últimos años, es cada vez menos nítido. Y ello por las presiones de la predominancia de la globalización de la producción cultural, que ha dado pie a que sea cada vez más borrosa la diferencia entre cultura y entretenimiento en los diarios de hoy día.

Esta revisión nos permitió, de igual forma, reconocer a los agentes involucrados en el campo de la cultura y entender, de manera todavía intuitiva, las diferencias que parecían prevalecer en el ejercicio del periodismo cultural: los periodistas culturales, los escritores-periodistas (llamados en la jerga periodística los colaboradores). Asimismo, pudimos constatar la enorme rotación que supone el ejercicio periodístico de unos y otros. A cual más, la mayoría ha transitado por dos o más diarios de circulación nacional. Esto nos permitió entender que, al final, sobre la empresa periodística, con todo un canon y una política, prevalecía el

oficio adquirido por la experiencia de trabajo y esto es lo que funda su identidad, por encima, también, de la formación en academias y universidades.

Muchas de nuestras impresiones formadas en nuestro seguimiento documental se confirmaron con las visitas que logramos realizar. Nuestro interés era poder participar, ahora como observadores, del trajín que supone la organización y cierre de los diarios y los suplementos. Nuestra experiencia profesional en un noticiero radiofónico era semejante, aunque la intensidad y la cantidad de reporteros y periodistas es diferente en uno y otro. Conseguir ese objetivo fue un tanto complicado por las políticas internas de los diarios; en el *Reforma*, por ejemplo, está completamente vedado el ingreso e incluso tienen prohibido a sus periodistas dar entrevistas. Con todo logramos contactar algunos informantes que, en algún momento, colaboraron en ese diario y que nos proveyeron de una muy rica información. Si logramos realizar dos visitas, una al diario *La Jornada* y otra al *Universal*. Para el caso de los suplementos, no fue posible realizar propiamente una visita por su forma de trabajo; pero se tuvo la oportunidad de conversar con varios de sus directores y editores, lo que permitió tener una clara idea de la dinámica de trabajo. Las visitas y conversaciones nos confirmaron una constante en los estilos de trabajo y, como se verá más tarde, permite explicar las actitudes y disposiciones de los periodistas culturales. La exposición sobre las visitas a *La Jornada* y *El Universal* las desarrollamos en el último apartado de este capítulo, junto con la reconstrucción que realizamos de la operación de unos suplementos.

#### 4.3.1 Los periodistas: reporteros y escritores

Para la recolección de información por medio de las entrevistas se buscó un acercamiento a los periodistas culturales y con aquellos que elaboran los suplementos culturales a partir del seguimiento realizado previamente. Inicialmente, intentamos conformar tres grupos con experiencia diversa en el

periodismo cultural: los formados profesionalmente en los años 70 y 80 y 90 y situar su lugar y su jerarquía en la cadena de producción de la información en un periódico diario y en el suplemento de cultura. Sin embargo, tuvimos muchas dificultades para lograr las conversaciones, sobre todo por el tiempo en que se mueven los periodistas, particularmente los reporteros culturales. Ello nos obligó a seguir otra estrategia. Buscamos entrevistar al menos a un periodista cultural que estuviera en uno de los puestos operativos de una sección o suplemento.

Se estructuró una guía temática para las entrevistas que cubrieran los puntos que consideramos pertinentes, no obstante, en las primeras entrevistas nos dimos cuenta de la dificultad que supone entrevistar a un periodista: el tiempo real de que disponíamos para llevar a cabo la entrevista; las constantes derivaciones que muchos de ellos realizaban cuando alguno de los puntos les interesaba y en el que se extendían proporcionando una cantidad de información muy valiosa, pero el tiempo se nos consumía; la dificultad para realizar un segundo encuentro por lo cargado de su agenda; la reticencia de muchos de ellos a que se grabara la entrevista; las dificultades técnicas, cuando accedían a la grabación, por el lugar donde los encuentros se realizaban. La mayoría fue en cafés o restaurantes cercanos a su trabajo o en su oficina, lo que supuso, en el primer caso, la presencia del ruido ambiental que ensuciaba la grabación y en el otro las constantes interrupciones. Finalmente, considerando todas estas dificultades, se ajustó la guía temática, quedando los puntos más importantes en relación a nuestra postura teórica. Los aspectos, digamos, logísticos fueron difíciles de solventar, lo que dio como resultado que tuviéramos en algunos casos entrevistas con una cierta estructura y en otras verdaderas conversaciones de café, muchas de las cuales fueron muy ricas tanto en información como en la relación humana.

Las entrevistas y las conversaciones trataron de cubrir su trayectoria profesional y las posturas sostenidas con respecto a la evolución del campo. Pretendimos además constituir un perfil de los agentes entrevistados, ubicar de

cierta manera los rasgos más relevantes para el campo del periodismo cultural y el de los suplementos. A eso fue lo que llamamos en algún momento *trayectoria modal*. Que luego abandonamos por ser muy variable en términos individuales. No obstante, lo que es consistente es la experiencia de la actividad periodística de la fuente cultural, independientemente de los tiempos y de los periodistas como agentes individuales. Quizás eso haya cambiado un poco.

Al final se realizaron 39 entrevistas, 12 a periodistas que en ese momento fungían como reporteros de cultura, 7 a periodistas y escritores periodistas que participaban en la mesa de redacción de la sección de cultura y 20 que participaban en la elaboración de los suplementos (ver cuadros siguientes). La desproporción en el número de entrevistas, sobre todo de éstos últimos, se derivó, cabe recordar, de nuestro interés inicial de realizar el trabajo sobre los suplementos, por lo que se puso un mayor énfasis; pero también porque muchos de ellos nos daban más oportunidad para realizar las entrevistas.

**CUADRO: ENTREVISTAS REPORTEROS**

| NOMBRE                    | PERIODICO      | PUESTO                     | FECHA DE LA ENTREVISTA |
|---------------------------|----------------|----------------------------|------------------------|
| 1.-Antonio Bertrán        | Reforma        | Reportero                  | Mayo 2002              |
| 2.- Miguel Ángel Ceballos | El Universal   | Reportero                  | Septiembre 2004        |
| 3.-Cesar Güemes           | La Jornada     | Reportero                  | Abril 2002             |
| 4.-Elvia Maceda           | El Universal   | Reportera                  | Mayo 2002              |
| 5.Fabiola Palapa Quijas   | La Jornada     | Reportero                  | Septiembre 2004        |
| 6.- Luz Ma. Rivera Azamar | El Universal   | Reportera                  | Mayo 2002              |
| 7.-María Rivera           | La Jornada     | Reportera de investigación | Noviembre 1998         |
| 8.-Julieta Riverol        | Reforma        | Reportero                  | Abril 2002             |
| 9.-Claudia Silva          | Milenio Diario | Reportera                  | Noviembre 2002         |
| 10.- Juan Solís           | El Universal   | Reportero                  | Enero 2003             |
| 11.-Renato Ravelo         | La Jornada     | Reportero                  | Junio 2003             |

**CUADRO: ENTREVISTAS MESA DE REDACCION**

| NOMBRE                    | PERIODICO      | PUESTO            | FECHA DE ENTREVISTA |
|---------------------------|----------------|-------------------|---------------------|
| 1.-Jairo Calixto Albarrán | Milenio Diario | Jefe de Redacción | Enero 2001          |
| 2.- Darío Fritz           | Milenio Diario | Coeditor          | Julio 2000          |
| 3.-Salvador Gómez         | El Heraldó     | Editor            | Julio 2000          |
| 4.-María Elena Matadamas  | El Universal   | Editórá           | Abril 2002          |
| 5.-Patricia Peraya        | El Universal   | Coeditor          | Julio 2000          |
| 6.-Victor Roura           | El Financiero  | Editor            | Julio 2000          |
| 7- Cesar Silva            | El Nacional    | Editor            | Junio 1997          |

**CUADRO: ENTREVISTAS SUPLEMENTOS CULTURALES**

| NOMBRE                    | SUPLEMENTO                       | PUESTO                     | FECHA DE ENTREVISTA |
|---------------------------|----------------------------------|----------------------------|---------------------|
| 1.-René Avilés Fabila     | El Búho-Excélsior                | Director                   | Septiembre 1998     |
| 2.-Roger Bartra           | La Jornada Semanal               | Director                   | Octubre 1998        |
| 3.-Humberto Batis         | Sábado-Uno más Uno               | Director                   | Septiembre 1998     |
| 4.-José de la Colina      | Semanario Cultural del Novedades | Director                   | Enero 1997          |
| 5.- Hugo Gutiérrez Vega   | La Jornada Semanal               | Director                   | Abril 2001          |
| 6.-Lisandro Otero         | Arena-Excélsior                  | Director                   | Mayo 2000           |
| 7.-Noé Cárdenas           | Crónica Dominical-Crónica        | Coordinador del Suplemento | Julio 2000          |
| 8.-Héctor Ramírez Cuellar | El Gallo Ilustrado               | Coordinador Editorial      | Noviembre 2000      |
| 9.- Julio Aguilar         | Sábado-Uno más Uno               | Coeditor                   | Julio 2000          |
| 10.- Carlos García Tort   | La Jornada Semanal               | Jefe de Redacción          | Agosto 2000         |
| 11.-Antonio Marimón       | Sábado- Uno más Uno              | Jefe de Redacción          | Septiembre1998      |
| 12.-Ricardo Cayuela       | Sábado- Uno más Uno              | Secretario de Redacción    | Septiembre1998      |
| 13.-Ernesto Herrera       | Semanario Cultural- Novedades    | Secretario de Redacción    | Julio 2000          |
| 14.-Rocío Barrionuevo     | Sábado-Uno más Uno               | Redacción                  | Septiembre1998      |
| 15.- Sergio González      | El Ángel- Reforma                | Consejero y                | Agosto 2000         |



|                                |                     |                         |                     |
|--------------------------------|---------------------|-------------------------|---------------------|
| Rodríguez                      |                     | Colaborador             |                     |
| 16.- Sergio González Rodríguez | El Ángel-Reforma    | Colaborador             | Enero2002           |
| 17.-Christopher Domínguez      | El Ángel Reforma    | Consejero y Colaborador | Febrero y mayo 2002 |
| 18.-Gustavo García             | Sábado- Uno más Uno | Colaborador             | Enero 2002          |
| 19.-Federico Patán             | Sábado-Uno más Uno  | Colaborador             | Febrero 2002        |
| 20. Germain Gómez Haro         | Jornada Semanal     | Colaborador             | Octubre 2004        |

Es importante señalar que muchos de estos encuentros no fueron grabados por la predisposición que ya señalábamos por lo que se reconstruyeron a partir de nuestras notas de trabajo. En los que sí se pudo registrar la conversación, en varios casos se perdió alguna información por la imposibilidad de entender lo que se decía por el ruido ambiental, pero que también se pudo reconstruir a partir de nuestro diario de campo. A pesar de todo, lo interesante fue encontrar las recurrencias en los decires y las apreciaciones, de ahí que para el trabajo de análisis se recuperaran los dichos que nos parecieron emblemáticos de las categorías temáticas que planteamos para la segmentación de nuestro material.

Como decíamos anteriormente las entrevistas se segmentaron por categorías temáticas (Pecheux ,1969: 24 -38) Con estas categorías generales se buscó reconocer en los agentes los elementos que indicaban la conformación de su habitus y de la interiorización de las normas del campo específico y de la historia del periodismo cultural dentro del espacio social mexicano. A esto se le caracterizó como el proceso de diferenciación y valoración de sus prácticas. Las trayectorias en el espacio social y las estrategias de conversión de capitales culturales también se vinculan con la categoría de diferenciación/valoración.

*Las Categorías temáticas* para la segmentación de las entrevistas fueron:

## 1. Historia

Periodismo

Periodismo cultural

## 2. Biografía

Inicio en Periodismo Cultural

Ingreso al medio

Historia Laboral

Datos de su vida: trayecto personal y trayecto social.

## 3. Posturas frente al periodismo

Como ha sido y es el periodismo cultural en México

Suplementos y secciones culturales

Política del campo cultural

Ética de su escritura

Estas categorías temáticas nos sirvieron para el tratamiento de las entrevistas, para entender las formulaciones y seleccionar los segmentos de contenido que fueran ejemplares en medio de las reiteraciones variadas que nos expresaron nuestros informantes.

### **4.4 La organización y dinámica de los periodistas en un diario de prensa.**

Los periodistas en los distintos medios y en particular en la prensa se organizan en redacciones para la operación básica de producir noticias. Su tamaño será variable según los recursos puestos a su disposición por la empresa. Nos referimos a la cantidad de personal que está involucrado en el trabajo de elaborar el producto de la empresa de información noticiosa: cuántos periodistas de escritorio (Mesa de redacción, editores etc.) y cuántos periodistas reporteros (aquellos que salen a recolectar la información) se pueden contar en relación a cada fuente o sección, con cuántos subdirectores de información especial cuentan.

Podemos describir las redacciones como equipos o grupos de trabajo, que tienen como objetivo: elaborar diariamente un producto informacional, que toma la forma de mercancía simbólica y que en cuanto noticia es completamente perecedero. (Gans 1979, Tsukasov 1986, López 1995, Armentia y Caminos 2003) Así por ejemplo en *La Jornada* hay al menos 300 empleados de redacción, administrativos y reporteros, mientras que El País hay cerca de 600 profesionales entre personal de redacción y colaboradores (López, 1995; Camps y Pazos, 1996; Riva Palacio, 2004).

En un organigrama-tipo puede advertirse que en la cúspide se ubica siempre al director del medio, que tiene como función más específica el de señalar las metas, decidir en las situaciones conflictivas y es quien negocia con la empresa los recursos financieros y materiales, también se encarga de trabajar en conjunto con los dueños las políticas que desembocan en lo que podrían ser los objetivos editoriales del diario.

Abajo de la dirección se encuentran los subdirectores, que tienen bajo su mando a los redactores en jefe y a los jefes de sección que son quienes dirigen a los periodistas de base o reporteros quienes son los que van a coleccionar la información básica, generan los insumos primarios de un diario.

Según Tuchman (1983) la actividad principal del *staff* o el personal de la redacción es la de estar evaluando continuamente entre aquello que se previó como suceso, en relación a los temas que van suministrando, de noticias ya redactadas como de los eventos que surgen y que tiene que decidirse si deben ser cubiertos o no.

La elaboración de la noticia inicia desde que el periodista reportero sale a la calle a recolectar la información. Es cierto que también se cocinan en la mesa de redacción durante las juntas, en las que se escudriña y vigila el panorama social en la búsqueda de algún suceso que pueda convertirse en noticia y por el que se establece una estrategia de búsqueda e investigación.

Los periodistas-reporteros tienden a inclinarse y terminan por especializarse en ciertos temas y ámbitos temáticos. Su continua asistencia a ciertas fuentes los va formando en un saber específico y va generando una *experticia* que se alimentará constantemente.

Los periodistas de redacción, en cambio, tienden a ser más generalistas y sus tareas y actividades se enfocan a volver a redactar noticias procedentes de los servicios y agencias informativas, los comunicados oficiales, o de los propios compañeros que como enviados o corresponsales hacen llegar sus informes.

En la mesa de redacción van decantándose periodistas especialistas dedicados a los temas relevantes como política internacional, de finanzas. Según Borrat (1989) la coherencia de un producto noticioso se logra precisamente con el equilibrio entre periodistas generalistas y especializados. No puede olvidarse que un reportero es antes que nada periodista y su capacidad es la de poder abordar cualquier tema o suceso con igual destreza periodística. Es decir que el periodista es quien domina las técnicas periodísticas y se ha dotado de criterios necesarios para elaborar sus trabajos, profesionales de curiosidad, honestidad y veracidad. Actualmente, sin embargo, tiene además que ser capaz de expresarse en cualquier formato: gráfico audiofónico, infográfico, audiovisual.

La elaboración del producto informativo requiere de estar actualizándose constantemente hasta el final, en el minuto de cierre, cuando se publica la versión definitiva. Hoy, con las tecnologías de la información digitales y en red satelital que tienen la mayoría de las redacciones, se permiten cambios de último momento (Gomis, 1991; López 1995; Riva Palacio, 1995; Edo, 2003).

Al departamento de redacción hay que añadir los de archivo y el de la biblioteca que lo apoyan. En el departamento técnico se inscriben tanto los talleres de imprenta y los laboratorios fotográficos y finalmente el departamento de ventas donde se encuentran los encargados de la promoción, la publicidad, la distribución y

las ventas propiamente dichas. No es por tanto excesivo afirmar que el producto informativo de un diario como lo son las noticias, pueden ser consideradas como elaboradas por parte de *un autor colectivo*, aún si van firmadas por alguien, puesto que son supervisadas por toda una serie de lecturas previas a su publicación.

La producción noticiosa es por ello un proceso que combina una dimensión profesional la de los periodistas reporteros y otra industrial la de la empresa. Expuesto de otra manera, la elaboración de las notas informativas está compuesta por la conjunción de los esquemas incorporados de los agentes (habitus de periodista) y las condiciones objetivas de su trabajo que resultan en el mensaje informativo. El conjunto como sistema colectivo de mediación tomará lo que se considera lo más relevante del material recolectado (ya previamente mediado) siguiendo esquemas y criterios que identifican “lo noticieable” dentro de una forma determinada de presentación: la *arquitectura* de la publicación noticiosa de un evento.

Además de la recolección (reporteo) y redacción, no hay que olvidar que se tienen que articular con una fase del proceso que es el de su colocación en el espacio de impresión (y en su caso del tiempo): que constituye una programación o plan al que se le denomina *pauta* (Planilla, regleta, guión), una especie de esbozo de la distribución por temas que estará determinado por la composición y cantidad de las noticias y la publicidad vendida que requiere el acomodo principal.

#### 4.4.1 La intermediación mediadora: el *gatekeeping*

El obrar del director, de los redactores y jefes de sección tienen una función operativa predominante y consiste en la actividad del llamado *gatekeeper* o de *portero* guardián. En la teoría de la comunicación y del periodismo se entiende por *gatekeeping* al proceso de filtrado para publicación de la información recolectada. Entraña básicamente decisiones que suponen retener o transmitir esa información que viene en *crudo* y redactar lo que llega al público lector. La operación

mediadora va desde el juicio de sucesos o hechos que cumplen con la característica de lo noticioso hasta la interdicción o veto, desde el resumen y la síntesis, hasta la reformulación o paráfrasis.

El agente que realiza esta operación es llamado seleccionador de noticias (portero o guarda-barrera). En los *massmedia* esta teoría se enfoca a la organización estructural de las redacciones y las maneras de procesar los eventos mediándolos para constituirlos como noticia.

Desde otro paradigma como el de la teoría del discurso de Patrick Charaudeau, en el estudio sobre la información que realiza sitúa las instancias de *mediación* en varios puntos del proceso de comunicación informativo. Se puede decir que es un hallazgo que define de manera funcional la operación central de los medios masivos cuando los ubica como mediadores de la construcción simbólica de los sucesos que ocurren de una sociedad dada (Charaudeau, 1988: 2003). Charaudeau distingue lo que él que llama *acontecimiento en bruto* de las *instancias mediadoras* que le darán forma, al *hecho*, primero como forma de noticia y más adelante en el circuito en la *instancia receptora* toma forma como aquello de relevancia y saliencia para el destinatario, es decir lo que el lector considerará significativo<sup>50</sup>.

Ahora bien tal idea generalizadora ya había sido adelantada por Morris Janowitz (1981) quien con el término de *Gatekeeping* también extiende la operación de darle forma significativa e incluso impedir circulación de la información, lo usa para referirse a todo el conjunto del sistema de información de una sociedad. Eric Landowski en su libro *La sociedad reflejada* (1993) abunda en esa aproximación que pone a los Massmedia como los intermediarios principales

---

<sup>50</sup> Saliencia y relevancia eran los términos con los que los estudiosos de la difusión noticiosa como Dennis Weaver (1991, 2002) distinguían lo más cercano y lo alejado de la atención que una noticia dada o información tiene para los receptores.

en las sociedades contemporáneas sostenidas en una economía de signos y consumo.

El acercamiento desde la teoría de los campos constituye la mediación que nos permite con la categoría de *Habitus* hacer reconocibles los condicionamientos sociales y laborales en los agentes individuales. Las redes de relaciones conforman un espacio de acción y posibilidades de estrategias que manifiestan las reglas que conforman sus prácticas. Es por eso que los periodistas reporteros como los escritores periodistas al encontrarse inmersos dentro del campo en sus prácticas como productores simbólicos expresarán sus lugares y sus apuestas para reacomodarse en el campo del periodismo y del cultural en particular. De modo que las condiciones del trabajo mismo son interiorizadas para ingresar y jugar dentro de esa esfera de prácticas.

Los directores de los diarios en ese sentido adquieren esa capacidad de haberse dotado de una percepción interiorizada del juego campal, por ello tienden a ser conservadores, usualmente son reactivos y no buscan romper esquemas o ser anticonvencionales. Tal como se deduce de la propuesta Bourdieu y como dicen: siempre "deciden con el librito". Resuelven lo que se debe hacer sin tomar riesgos innecesarios. Quizá sólo se tomen cuando se está luchando por tener un lugar en el campo periodístico a través de la búsqueda de las *primicias* ("ganar la nota") y de las *exclusivas*.

#### 4.4.2 La agenda temática o *agenda-setting*

En las secciones o sectores temáticos es importante seguir la pauta convenida con anterioridad para cubrir los eventos esperados y los que convienen a la estrategia editorial.

La fluidez constante de los acontecimientos y de misma la evaluación continua de su relevancia noticiosa hace que sea fundamental la estructura

organizacional de un diario. De tal modo que el producto informativo se realice de manera cohesionada, con objetividad sostenida en la veracidad y la honestidad y una buena hechura textual de la que todos participan a través de sus *habitus* o disposiciones incorporadas.

La forma piramidal del organigrama del periódico es la más común, aunque no sea la idónea para otros tipos de productos informativos. La línea de mando en cascada y con una jefatura que opera como la decisiva en última instancia, es una entre otras maneras que buscarían una toma de decisiones más democráticas o participativas. En ese caso el director tendrá más bien una función de coordinación de las voces de los periodistas. La solución de última instancia, la decisión final también es colegiada asignándosele al consejo de redacción, pero en empate la última palabra la tendría el director. Esta es una forma de organización usual entre las prensas sindicales o vecinales. Según Renato Ravelo, en el tiempo en que la sección cultural de *La Jornada* era coordinada por Braulio Peralta, se buscaba una mayor horizontalidad en las reuniones previas y en las llamadas “forenses” o *ex post*.

El periódico se ordena a su vez dándose sectores institucionales o escenarios de donde surge información, por eso se les denomina también Fuentes. Hay asignaciones a fuentes que originan una relación casi de amistad entre los reporteros y los funcionarios (Sigal, 2000). Hay secciones que pueden tener varias fuentes institucionales como la sección de la Ciudad o una sola como Presidencia. Pero en un diario hay que elegir donde enviar a los reporteros a recolectar la información. A qué fuentes hay que ir, o solicitar, que personajes son los importantes y cuáles no. El equipo de una sección trabaja coordinado por su jefe inmediato llevando a cabo lo que se haya organizado en las juntas previas, dándole orden a la labor que se realizará y fijando sobre todo las prioridades del día.



La *agenda setting* o agenda temática es un término que se usa para designar la operación generar un sistema de relevancia de los tópicos que se publican en el mismo. Tiene que ver con la estrategia que un diario tiene para darle arquitectura a los sucesos. Un medio establece en la dirección una lista de temas que son para el colectivo relevantes, es una mediación previa que busca selectivamente los tópicos interesantes para la política editorial del diario. Para el público lo que se le ofrece puede ir configurando su realidad, o al menos los aspectos que le son enviados como relevantes. Esta faceta de la agenda temática es la que se alega como manipuladoras, cuando se conciben a los medios como omniscientes. Los periódicos captan y modulan la parte del mundo que recolectan como interesante y relevante, sus lectores en un contrato mediático, confían en que el tema y el modo en que le es presentado constituyen lo que él mismo llamaría realidad.

De modo que la *agenda temática* es un instrumento indispensable para hacer el inmenso trabajo de filtrado del periódico, pero a su vez es imposible que capte la totalidad de los eventos. No se puede alcanzar el punto de vista de Dios como dijo Hillary Putnam.

#### 4.4.3 *La Jornada, El Universal* y Suplementos: organización y reglas de trabajo de la sección cultural y del suplemento.

La visita al diario *La Jornada* se realizó en agosto del 2000 poco antes de las cuatro de la tarde. Tuvimos oportunidad de platicar con el editor suplente y poco más tarde con la editora de la sección de cultura. En esa charla se nos comentó que uno de los problemas es la competencia que tiene esta sección con otras secciones del mismo diario como la política o financiera. El espacio de un diario es muy menor en comparación con la cantidad de información que se produce; y, adicionalmente a la información, se tiene que acomodar a los espacios vendidos, la publicidad, que es la prioridad número uno. En ese momento nos dijeron que la cantidad de trabajadores de *La Jornada* estaba alrededor de 300, entre periodistas y administrativos.

La sección cultura aparece con el diario mismo en 1984. Su dinámica de producción de noticias parte de una distribución de las jerarquías. Esta el jefe de sección quien es a quien le toca “defender” el contenido de la misma frente a las otras secciones. El coordinador o editor es quien da las órdenes de trabajo a todos los reporteros. Estas encomiendas incluyen las entrevistas, cubrir una conferencia de prensa, presentaciones de libros o inauguraciones de exposiciones, o premieres de teatro y cine, concierto relevantes o danza; así como el realizar investigaciones rápidas. Las investigaciones especiales que dan pie a los reportajes a profundidad se confían a los reporteros especializados en ese tipo de género. El coordinador expresa las órdenes a partir de lo establecido en reuniones previas con el jefe de sección y los reporteros, donde se identifican y se calendarizan, cuando es posible, los eventos de la semana, los programados y la cobertura de rutina. A los reporteros se les envía a cubrir tal o cual fuente de información en función de las preferencias y las facilidades que tengan para profundizar en determinados temas y tópicos.

Cuando un reportero es *nuevo* en la sección, es el jefe de la misma quien le indica qué y cómo cubrir la nota. No se mete en la manera de redactar sino que más bien aporta recomendaciones y sugerencias acerca de una mejor disposición de los elementos de la nota. Ello se hace para que aprendan y la experiencia adquirida les permita la conformación de un juicio y se formen una capacidad propia que luego les posibilite una mayor originalidad en sus textos y, dentro de lo que el género periodístico lo permita, adquirir un estilo propio. Si bien en *La Jornada* se tiene esa inclinación de una enseñanza y aprendizaje *in situ*, en otros diarios se espera que con los lineamientos y reglas específicas para tratar los temas los reporteros puedan llevar a cabo el trabajo, como es el caso del *Reforma*, tal y como nos lo comentó un ex-jefe de sección de cultura del periódico.

El jefe de redacción es el encargado de recibir los trabajos quien revisa el estilo etc., y lo pasa al editor quien también revisa el texto y valora la información y

determina el tamaño y el lugar que ocupará en la sección. Ello, como se ha señalado, es variable y depende de la información que se tenga. En *La Jornada* el jefe de sección y el editor son los que deciden cuáles eventos del día son relevantes. El espacio de que se dispone en este periódico para acomodar la información generada en un día es muy apretada, como lo es en la mayor parte de los diarios, pues, como ya se dijo, la prioridad la tienen los espacios comprados para la publicidad. Esto obliga a tener una gran capacidad de síntesis y criterios de selección de la información bien definidos que es lo que provee *la agenda temática*, para contar con información verdaderamente relevante y en caso extremos hasta desechar o prescindir lisa y llanamente de una nota por más buena que esta sea.

Las normas internas del diario están asentadas en el llamado *Manual de Estilo*. En él se exige que la información que se presenten para su publicación tenga sustento y esté argumentada hasta donde lo permite el género noticioso, que reclama cuidar la construcción de referencia del modo más neutralizado posible, en su modalidad del llamado “género seco” (Bastienier, 2001).

Es una escritura hecha de un día para otro, o como se ha hecho lema dentro del gremio es “literatura bajo presión”. De tal manera que en ocasiones el tiempo asignado para la preparación de un reportaje restringe y limita el número de personas a las que es factible entrevistar dentro de los apenas dos días que se conceden para realizarlo. En ese tiempo se podrán entrevistar a una o dos, por ello la construcción del reportaje dependerá de fuentes secundarias y hasta terciarias y del archivo del diario. La sección de cultura, en este diario, tiene como hora de cierre las seis de la tarde, si se trata de algo muy, muy importante se les da hasta las ocho.

La visita a *El Universal* se realizó también en agosto del 2000 pero más temprano, alrededor de las 2 de la tarde. En esta visita pudimos platicar con la

editora. Ella nos comentó que en la caso de la sección cultural de este diario cobra forma en 1985, bajo el mando de Paco Ignacio Taibo I.

La manera de operar del esta sección es muy similar a la de la *Jornada* sólo con algunas variantes, en la que destaca una estructura jerárquica menos flexible. Aquí es el jefe de sección junto con los editores y coeditores quienes toman todas las decisiones. Se cuenta con un editor y dos coeditores que conjuntamente hacen a planeación de una agenda que contiene los temas que interesa que se trabajen y se documenta el porqué de su relevancia. Las temáticas se eligen con base en las invitaciones para eventos, exposiciones y acontecimientos de relevancia que se presenten. A partir de esta selección el editor asigna sus tareas a los reporteros, para ello se considera el perfil del reportero. Cada texto entregado por éstos últimos tiene que pasar por tres personas antes de ser publicado: el editor, el secretario de redacción que revisa que no haya errores de estilo y el corrector que revisa las planas. La hora de cierre para la sección de cultura de *El Universal* es a las cuatro de la tarde, por lo que las notas tienen que estar en el diario antes de las dos. Además de los editores y coeditores y reporteros de la fuente tienen un programa de prácticas profesionales para egresados de las universidad, estos egresados pueden estar hasta ocho meses y solamente se admite a dos. El diario cuenta también con un *Manual de Estilo* que propone la orientación del diario y los elementos que deben ser cubiertos por los periodistas que laboran en él.

En ambos diarios la sección cultural trabaja independientemente de los suplementos culturales.

En el caso de los suplementos, como se señaló más arriba, se tuvo oportunidad de platicar con varios directores, editores y jefes de redacción por lo que se pudo reconstruir su organización de trabajo. Esta organización es prácticamente la misma, lo que varía es el énfasis y los temas abordados, que en realidad son los propuestos por el director.

En lo fundamental los suplementos siguen una mismo orden en su publicación: elección del tema, selección de los posibles colaboradores, solicitud a los colaboradores, recepción de los textos a publicar, selección de textos que tengan más afinidad con el tema y acomodo de los textos en las semanas correspondientes. Cuentan con un equipo de redacción más bien pequeño que es el que hace operativa y físicamente el suplemento. Normalmente está conformado por el director, el editor, el jefe de redacción, un diseñador, y el encargado de la iconografía. *El semanario del Novedades* se arma básicamente con colaboraciones externas pedidas ex -profeso sobre temas específicos o por las colaboraciones que llegan al periódico, si éstas cumplen con los requisitos temáticos y de una buena escritura. Se tienen también columnas fijas sobre determinados temas (plástica, cine, teatro), o simplemente donde el lector puede hacer el seguimiento de un escritor en sus variaciones semanales.

Hay dos posibilidades de armar un suplemento. Puede ser un número monográfico que se dedique a un autor literario, pictórico, musical, etc. Y otro que se arma con un tema de portada, pero que convive con varias colaboraciones sobre temas varios. El equipo de trabajo se reúne una vez a la semana. En estas reuniones se planean con antelación los números, casi un mes por adelantado. Se discuten los posibles temas y colaboradores para hacer las solicitudes pertinentes y dar las fechas de entrega. El día de cierre es usualmente el jueves, lo que permite armar el suplemento para el fin de semana. Finalmente, la carga de trabajo realmente la tiene el editor quien tiene que ordenar, revisar los textos que van llegando, desechar los que no cuentan con las condiciones esperadas. Las condiciones de trabajo como decíamos anteriormente son todas muy similares en los suplementos, se trata un poco de administrar los textos ajenos en función de la temática y la línea editorial que mantiene el director.

Las visitas a los diarios y la posibilidad de identificar las formas de operar de los suplementos, nos dieron varios elementos que nos permitieron entender

muchas de las apreciaciones de nuestros entrevistados que trataremos en el capítulo seis.

## CAPÍTULO 5

### Aproximaciones a la historia del campo de la prensa cultural en México.

“Sólo en la medida en que las grandes masas de la población vayan siendo educadas, pueden el arte y la cultura ir extendiendo su radio de acción para llegar a alcanzar su verdadera meta: la de convertirse en un bien que pueda disfrutar la nación entera...”  
Celestino Gorostiza

En este capítulo se describirán las etapas iniciales de los procesos socioculturales y condiciones que permitieron la emergencia institucional de los suplementos culturales y su descendiente directo en el diarismo: las secciones dedicadas a la actividad cultural. Se exploran los inicios de esa larga y extendida aspiración para darle un espacio a la información del campo de la producción cultural y artística en México.

Según el modelo de constitución de los campos (vid supra Bourdieu 1994, 1992,1997b), una estrategia para revelar los factores configurantes consiste en reconocer y distinguir las condiciones iniciales de la práctica mexicana del periodismo cultural<sup>51</sup>. La conjetura de nuestra investigación sobre los periodistas culturales como intermediarios, sostiene que durante la segunda fase modernizadora en México en el período de 1940-1970 (Loaeza, 1988 y 2008), el periodismo cultural habría sido uno de los factores que más claramente ayudaron a crear una esfera *semi institucional* de producción cultural, es decir, una actividad artística con cierto grado de autonomía; las actividades en esa tribuna impresa allanaron las áreas para dar una mínima organización, y para estabilizar una base sólida que estuviera más allá del Estado y su nacionalismo revolucionario, y generar la idea de una modernidad cultural autóctona, misma que hasta esos años sólo había podido ser proyecto limitados y de corto aliento. No puede pasarse por

---

<sup>51</sup> Como lo hemos planteado seguimos la sugerencia metodológica de Bourdieu según la cual: “no hay... ningún instrumento de ruptura tan poderoso (como) la reconstrucción de la génesis: al hacer resurgir los conflictos y las confrontaciones de los primeros comienzos, y con ello las posibilidades descartadas, reactualiza la posibilidad de que las cosas hayan sido (y sean) diferentes”. (Bourdieu 1994 :98) A través de esta propuesta se podrá visualizar el proceso que en el caso mexicano modeló la emergencia del campo de la información cultural.

alto advertir que el periodismo cultural a lo largo de los años cumple distintas funciones para distintos fines.

Las revistas y los suplementos literarios y culturales de los diarios funcionaron como lo que podríamos llamar una *proto institución*; sirvió a los agentes culturales y a productores artísticos de la época, y todavía a finales del siglo veinte, para elaborar un principio germinal de autonomía del campo mexicano de producción cultural restringida. Darse una estructura más adecuada a su propia naturaleza artística. Este trabajo de institucionalización de las prácticas culturales que incluyen las revistas, al margen de las propuestas del Estado, se realizó a partir de *cuasigrupos* o agrupamientos de acción de agentes con intereses y objetivos compartidos<sup>52</sup>. Y las más perdurables se acogieron a empresas preexistentes que les dieron cobijo. Tal fue el caso de los suplementos culturales *México en la cultura* luego *La cultura en México* o las actividades de las revistas universitarias sostenidas por las propias universidades como la misma *Revista de la Universidad* (1946) de la UNAM, de la Universidad Veracruzana *La palabra y el hombre* (1957), o bien la revista *Diálogos* (1964-84) por el Colegio de México. Y son asociaciones que agentes que pueden estar reunidos alrededor de un agente principal o coordinador de los intereses afines. Este tipo de colectivos comunes y espontáneos para realizar ciertas actividades que no requieren una institucionalización fuerte

Con lo anterior no dejamos de lado el hecho de que existió en fases anteriores de la sociedad mexicana y podría considerarse periodismo cultural -o literario como algunos prefieren denominarlo-, en su relación con el campo de poder. Lo que pretendemos exponer aquí servirá en desarrollos subsecuentes,

---

<sup>52</sup> A estos los designamos siguiendo a Adrian Mayer como cuasi-grupos, que son un tipo de *agrupamientos* porque los agentes guardan entre ellos más bien vínculos informales y lazos de empatía personal, antes que relaciones con normativas; está sustentado en las nociones de *cuasi grupos*, *action-set* (conjunto de acción) y *network* o red que desarrolla Adrian Mayer en su artículo sobre "La importancia de los cuasi-grupos en las sociedades complejas" en el libro *Antropología social de las sociedades complejas* ( Wolf, E. Clyde Mitchell et al. 1980)



para examinar el período paralelo a la transición política de 1982 a 2002, en el que la información sobre las actividades culturales cambió radicalmente en el tamaño de la oferta y en las magnitudes de su demanda<sup>53</sup>.

Hemos conjeturado que en el caso mexicano, sin los esfuerzos divulgadores y de promoción de espacios de encuentro y tribuna, realizado por los suplementos culturales de los diarios en la década de los 50 y los años 60, al operar como escenario o arena de las actividades iniciales de la generación de La Casa del Lago y las de las incipientes editoriales (Joaquín Mortiz) y de otras empresas de producción de bienes culturales ( revistas literarias, radio, cine y la incipiente televisión), no se hubiese dado el paso a la relativa *autorregulación* del campo artístico. Misma que se vio parcial y paradójicamente cumplida con la creación en 1989 del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Subrayamos el término de *autorregulación* para no confundirlo con *independencia* económica, ya que aún en la dependencia económica (subsidios, presupuestos y partidas gubernamentales) el reconocimiento de los productores del valor de calidad de sus productos no pasa por una estimación exclusivamente económica ni política, sino por valoración con criterios específicos del campo de la cultura y arte.<sup>54</sup>

A la comprensión de la emergencia y consolidación de los suplementos de cultura en los diarios con una función pública, podría añadirse además un factor más, el de la normatividad simbólica, el papel regidor de un estamento académico que al ocuparse de distinguir límites, correspondientes al campo artístico o

---

<sup>53</sup> Debido a que se trata de ofrecer una aproximación general al contexto antecedente del objeto investigación, en esta primera parte del capítulo se han usado principalmente *fuentes secundarias*. Las entrevistas con periodistas culturales han sido las fuentes primarias que más adelante sirven para conformar subsecuentemente un panorama micro histórico, dentro del cual ocurre y se discurre acerca del desarrollo *macro* del periodismo cultural en el período inmediato al estudio.

<sup>54</sup> Este reconocimiento resultó al final de cuentas paradójico porque subordinó a través de los subsidios estatales a los creadores artísticos a una especie de salario o estipendio condicionado.

restringido, entran en competencia de estrategias de homologías y conversiones de valor<sup>55</sup>.

A partir de esos cimientos y brotes este tipo de periodismo específico se entrelazó con otras dimensiones de un proceso educativo en la modernidad de la producción cultural: 1) el establecimiento y permanencia de las instituciones gubernamentales de promoción del arte y la cultura; 2) en el caso de las empresas de edición se implementa todo lo que conlleva un grado de rentabilidad de las empresas editoriales y con ello también las periódicas respetando sus puntos de equilibrio; 3) el sostenimiento de cauces de transmisión y reproducción del acervo específico del campo y las instancias específicas de consagración; y sobre todo 4) precipitar el largo proceso de la conformación de un público interesado, resultado de la evolución morfológica de la estructura sociodemográfica en el espacio social nacional<sup>56</sup>.

En el punto relativo a la creación de una demanda con interés en la cultura, es necesario recordar la obsesión infecunda de la clase gobernante de la nación mexicana por lograr la instrucción necesaria para la población y transformarla en *ciudadana* (Escalante1997). A pesar de sus fracasos constantes ha existido esta preocupación casi interminable de educar al pueblo de México. Parte de ese peso por instruir se ha transferido a los medios de comunicación y a sus productores a los que se les habría encargado el trabajo de difundir y elevar en algo la educación a la población.

---

<sup>55</sup> La historia de las condiciones en las que surgen las distintas academias y los institutos autónomos de investigación aún no ha sido realizada íntegramente. Así por ejemplo en el origen de la revista Nexos (1978) se encontraba esta idea ya antigua, de lograr un conglomerado de ciencias, humanidades y artes que dialogaran entre sí, impulsado por la nueva generación (la llamada del 68), de agentes productores simbólicos con variados posgrados académicos, capital cultural institucionalizado y escolar (Arroyo A. et al. 1994). Un trabajo de acercamiento inicial que se enfoca al surgir del Colegio Nacional como parte de esa constitución del campo del poder simbólico posrevolucionario es el de Rodríguez, Lilia Rebeca (2007). Sobre el campo de la música en México Muñoz, Marta (2008).

<sup>56</sup> Ver el texto de Ernesto Piedras sobre la concentración urbana de los agentes creadores (como los llama él) en *Este País* (abril 2010 <http://estepais.com/site/?cat=13> consultado agosto 2010)

La forma polar en que se establece la idea de propagar una conciencia nacional y formar al mismo tiempo una fuerza de trabajo con mayores niveles de escolaridad, ha motivado muchas polémicas sobre sus posibilidades de éxito o fracaso. Además, el planteamiento de una política educativa-cultural, que satisfaga una eficaz estrategia de formación y divulgación de la cultura entre la población, a veces se ha entrampado en términos dicotómicos de crítica o promoción; se manifiesta en ello la lucha dentro del campo por la reestructuración de las relaciones de juego específico de la esfera del arte y la cultura.

En su conferencia inaugural de ingreso al Colegio Nacional, Emilio Pacheco señala la manera como su primer presidente se refiriere al tópico: “Andrés Quintana Roo [...] llega del campo liberal para coordinar [en la Academia de Letrán] el primer *esfuerzo colectivo de independencia literaria*. (Pacheco, 1986). La aspiración a una literatura nacional venía aparejada con un deseo de generar un público lector que llegase a ser un ciudadano, aunque fuese un “ciudadano imaginario” (Escalante 1997).

Pacheco resalta ese rasgo en el *corpus* literario de la época, que recurre en el tema de la educación y la formación ciudadana: “Entre la colonia que se resiste a morir y la república que se niega a nacer, nuestro romanticismo es nada más y nada menos que literatura *edificante* en los dos sentidos del término: *quiere instruir y moralizar*, intenta desempeñar un papel en la tarea de construir una nación (Pacheco, 1986).

## 5.1 Consideraciones previas.

Al considerar que “El desarrollo de la prensa como un indicio (...) de una expansión del mercado de bienes culturales” (Bourdieu, 1995:88), hay que precisar esa aseveración: señalando que el establecimiento del mercado cultural entraña necesariamente la generación y la existencia de una demanda y no sólo de la oferta pero que también es necesario fomentarla. En México, por ejemplo,

entre 1876 y 1911 como refiere Florence Toussaint (García, 2003), se fundaron 2 mil 579 periódicos, cerca de 7.5 diarios por año; proliferación que indica más sobre la tasa de sus extinciones que de su sobrevivencia y relevancia en el tejido social. Tantos productos para tan pocos lectores. Pero los problemas de la oferta también pasan por la creación de los creadores, cómo se llega a serlo. Y el que se informa de lo sucedido también se acerca al mundo de la cultura por que se afana en alcanzar una maestría en su escribir.

Se ha advertido que no será sino hasta los años 60 que la magnitud de ese público o “lectorado” de información cultural es suficiente para un campo cultural que pueda sostenerse sin ayuda. El público lector se forma en sus hábitos y prácticas culturales, en la ya para entonces consolidada Universidad Nacional. La educación universitaria, en tanto mecanismo de adquisición de los capitales culturales, se había establecido ya como factor movilizador de las clases medias, además de que la tenencia de cultura y de una educación superior conformaba una marca distintiva de la “gente decente” (De Garay 2004; Blanco y Woldenberg, 1993; Careaga, 1974) El periodo conocido como “milagro mexicano” es en el que las altas tasas de crecimiento económico fue sostenido por el promedio del PIB alcanzado entre los años 1940 y 1970 encima del 6 %. De 1955 a 1960 el promedio fue de 6.1%; de 1960 a 1965 logró 6.9 % y de 1965 a 1970 apenas descendió para quedar 6.7 % según datos del Banco de México.

Ese proceso se vio acompañado por una estabilidad monetaria y de precios con una fuerte participación del capital extranjero. Una rápida expansión urbana tuvo como consecuencia la depauperización del campo durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz El crecimiento solo alcanzó el 2,7. Es decir durante el periodo 1965 a 1970 se hizo claro que la inversión agrícola declinaba” (Warman, 1983: 27.)

Al aflorar un campo de la prensa, otro de los indicios concomitantes sería el incremento de un público lector, usualmente asociado al surgimiento de una población de clase media en mayor o menor medida educada formalmente y con prácticas de consumo y producción de bienes culturales. Los estratos medios en los años 50 y 60 fueron resultado del de un crecimiento económico durante el periodo, que buscarían ascender dentro de las posiciones del campo dominante, o

en otros términos: la posibilidad que a través de la inversión en capital educativo y cultural se pudieran elevar la movilidad social en el espacio social (Rendón y Salas, 1987).

Las expectativas de movilidad de los agentes estarán guiadas por la *alta* valoración del capital cultural, del cual las clases medias se sienten detentadoras naturales, y con la capacidad de estipular sus tasas de reconversión al ocupar las posiciones convenientes en los campos. Esta localización insegura e incierta de las clases medias es a la vez su fuerza y su debilidad (Bourdieu, 1979, Loaeza 1988, Reynoso et al., 1999).”Para las clases medias la importancia de la escuela reside en que es aparato de reproducción en un doble sentido: desde un punto de vista real es el fundamento de su situación económica, y desde el punto de vista simbólico es la base de su permanencia como grupo de prestigio” (Loaeza 1988:56). El nivel económico por tanto no constituye el elemento principal de identificación de una clase, se considera también y principalmente su nivel de instrucción escolar (capital cultural institucional). Es, entonces, la movilidad social la categoría que representará la posibilidad de las personas de transitar en la escala socioeconómica desde su posición de origen en el espacio social (Loaeza 1988 ídem). La movilidad social también es un indicio de una sociedad que se moderniza y hace de los méritos y las propiedades adquiridas la medida del ascenso.

Se ha advertido que los grupos sociales en ascenso ponen la composición de sus capitales (económico, cultural, social) como el parámetro básico para conformar el valor del capital de su reconocimiento o de su estatus. Es por eso que sobre la evolución de las clases sociales, hay que considerar además una doble dimensión que incide simultáneamente para el análisis, tal como lo considera Soledad Loaeza:

el origen de esta trayectoria ascendente es sin lugar a dudas económico [...] la estratificación que se basa en el *prestigio* está asociada con la modernización de las estructuras productivas y administrativas. Aun así, las clases medias no son grupos exclusivamente económicos [...] y fundan sus aspiraciones al reconocimiento social y a diversos privilegios materiales y políticos en su

educación formal, en la actividad que desempeñan y en su estilo de vida. (1988:25)

Pero también, y precisamente porque se frustraban las aspiraciones a una mejoría política pero también económica, se gestaron y manifestaron en México de medio siglo XX conflictos sociales que rápidamente pueden enumerarse en el movimiento ferrocarrilero de los años cuarenta; el movimiento magisterial de los cincuentas y los movimientos de médicos y telegrafistas de los sesenta, para desembocar en la llamada guerra sucia de la actividad guerrillera de los setenta. Y luego retomar el descontento, ahora por la vía electoral desde 1988 hasta el 2000.

Aún con el limitado resultado logrado en la promoción de la relativa autonomización del campo cultural dentro del modelo de estado benefactor, este logro se ve corroído además por la prevalencia de una lógica económica comercial y financiera. El Estado no logra generar el mercado suficiente para que el campo artístico funcione por sí solo. A partir del último año de la década de los 80 empujados por la crisis y la pobreza es que se inicia incipiente una regresión hacia la dependencia económica frente al Estado, con la instauración del Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes y con ello se transforman los rasgos distintivos y constitutivos del apenas naciente y provisional campo autónomo de la producción cultural restringida. El campo del arte que debe rondar y documentar el periodista cultural de un diario, ya no es un mundo con vida autosuficiente y propia sino uno guiado por los flujos del presupuesto sexenal si bien especial.

Las trayectorias descendentes de las clases medias en ese periodo de los años finales de la década de los 80, con su empobrecimiento cambia los esquemas de consumo cultural y extiende una nueva valoración que tiende a sólo reconocer y aceptar el éxito comercial o mundano. El factor económico incidirá paulatinamente en el factor simbólico e incluso en el regional a través de la descentralización de la actividad cultural (Lomnitz, 1998; Loaeza 1988 y 2008).

Hay que añadir a esto la quiebra de las finanzas nacionales en los años iniciales de la década. Lo vuelve un factor de heteronomización del campo cultural al perderse los subsidios federales a la educación y a la cultura. Con estimados de la SHCP en INEGI se establece en 1983 el PIB cae -4.20 por ciento mientras que el tipo de cambio del dólar había pasado de 12.50 a 150 pesos por dólar.

Una más de los indicios que hay que añadir para comprender la conformación de la relativa condición autónoma de un campo cultural como el mexicano será de ver el surgimiento de los productores simbólicos *profesionales*. El periodismo es uno de los primeros de esos trabajos asalariados del productor simbólico vinculados a una empresa con intereses comerciales y políticos. Y tiene una historia específica en su establecimiento en México. El artista también puede adquirir los visos de un profesional, pero el establecimiento universitario de carreras profesionales de las producciones simbólicas ha sido tardía. Por el hecho de que son transmitidas por ejercicio y corrección, en la práctica misma, algunas no logran constituirse como profesiones de nivel superior. En cierta forma tanto el periodista como el artista en México adquirieron un estatus profesionista hasta los años 60.

Apenas comienzan investigarse acerca de cómo surgen las carreras profesionales de periodismo, las escuelas de escritores y el *modus vivendi* que entrañan. Averiguar por qué los artistas plásticos y los actores y bailarinas han tenido tan bajo prestigio intelectual y moral. Indagar bien las razones por las que los músicos tenían conservatorios que se separaron de las academias nacionales de música (Fuentes Navarro 1996; Muñoz 2008; Tortajada 1995). En el campo del arte este surgir de agentes profesionales y con estudios formales se configura primero como un “estilo de vida artístico” la creación de una identidad de “artista” dedicado por completo al arte (Bourdieu, 1995 Heinich 2000). En el caso mexicano en esa época es el de Carlos Fuentes escritor que vive del producto de su escritura o José Luis Cuevas que construye su imagen de “enfant terrible”. A esa figura se le asocia generalmente con la identidad profesional legitimada, y



particularmente en este caso del artista incluso glorificando la marginalidad en la que se encuentra como garantía de autenticidad.

Pero en el caso del periodista al estar asociado a los periódicos mismos como empresas, no se desprende una figura ejemplar tan fácilmente. Julio Scherer ha adquirido esa pátina y en el caso del periodismo cultural ha sido Fernando Benítez.

El *estilo de vida libre* de creador es la condensación visible de una aspiración, a la cual aspirarían los nuevos entrantes al campo del arte y que tendrían que incorporar como parte del capital del campo. Ese estilo de vida conforma un conjunto de capitales específicos, elecciones afines y gustos estéticos que se agrupan en la identidad de unas prácticas y de una jerarquía de los juicios de valor aceptados. Ese *estilo de vida* opera también en la creencia incorporada acerca del valor de las pérdidas y ganancias en ese universo social específico (Bourdieu, 1995). Como lo comentó en su *Autobiografía* Gustavo Sainz (1966), donde admite su admiración por Carlos Fuentes, sobre todo por el hecho de ser ejemplo de un escritor mexicano que tiene lo suficiente para poder vivir de la escritura. José Agustín por la misma época declaraba que aspiraba a vivir del arte y dentro del arte.

Frente a la idea de trabajo como castigo, esa libertad de crear supone la aceptación de un “costo”, que se esconde en el *desinterés por la remuneración*: La necesidad de “apretarse el cinturón” reiteraba la frase hecha, el sacrificarse por la vocación, conseguir empleos cercanos y paralelos al campo al que se quiere ingresar. Elecciones que llegan hasta ser obstáculos para la realización de la obra, que dentro de la “ideología de artista” conlleva no conceder nada a la demanda de gran público y la negación de lo económico que sirve de prueba y corroboración de su autenticidad. Cómo llegan los periodistas a elegir la fuente cultura, si no es por una aspiración a estar cerca de lo que se admira como nos lo platicó Cesar Güemes reportero cultural.



Natalie Heinich (1991, 2000) ha trabajado esta idea de la admiración por lo *singular*, llamando a esta singularización la “función de autor” (que ha aplicado propósito de los curadores de exposiciones que las firman y las dedican como si la disposición museística fuera autoral). Ser singular es el signo de una separación del universo de lo ordinario y principio que sostiene el *valor* específico que se agrega a la obra y que es por eso también una denegación del interés económico. Los agentes individuales juegan un papel fundamental en la generación de los criterios de valoración de las destrezas incorporadas y las obras que resultan de su ejercicio dentro su *illusio* de campo, pues relevarán preferentemente la composición de la que ellos son detentadores.

Por lo anterior la producción de bienes simbólicos entraña inculcar en los agentes participantes (espectadores como productores) los esquemas de reconocimiento del valor de la apuesta principal del campo. Esquemas de la disposición estética que permiten atender e interpretar tal o cual objeto con valor de arte como obra de arte y no un mero objeto ordinario (Bourdieu 1995; Danto 1999; Dickie 2005; Genette 2000). Desde esta perspectiva consideramos al universo de la producción cultural con unos límites que determinan un espacio de valoración singular, puesto en juego por los agentes individuales, regulado por la *illusio* interiorizada y sancionado al final por agencias institucionales:

“El campo literario es un universo social independiente, con sus propias leyes de funcionamiento, sus relaciones de fuerza específicas, sus dominantes y dominados (...) hablar de campo es recordar que las obras literarias son producidas en un universo social particular provisto con instituciones particulares y obedeciendo a leyes específicas (Bourdieu 1993: 163-64)

El periodista cultural desde su trabajo ordinario, prosaico y hacendoso del día se enfrenta ese mundo que busca sustraerse de la mirada ordinaria, o que lo subvierte y pone entre paréntesis. Cuáles son las preguntas que puede hacerle al artista que no da explicaciones o lo hace a regañadientes. Y por eso, como nos contaron Cesar Güemes y Arturo Bertrán, se hacen admiradores para poder

entrevistarlos. Se hacen especialistas en su obra para poder indaga y disfrutarlos. Los periodistas culturales desea estar cerca de lo extraordinario.

## 5.2 Antecedentes del campo cultural.

El retorno de los suplementos culturales en los diarios mexicanos a principios de los años 50, funcionó, antes que una efectiva mediación entre un público y una oferta cultural exigua y hermética para una población con altos grados de analfabetismo funcional, como un factor institucionalizante de la intermediación cultural no escolarizada y como la posibilidad de conversar entre los miembros de los grupo artísticos e intelectuales, teniendo un objetivo común a realizar una publicación (action- set o cuasigrupo de A. Mayer). El impulso educador del gobierno posrevolucionario con su nacionalismo cultural, también fue realizado por las pretensiones de Fernando Benítez de conjuntar las plumas creadoras de México y que lograran dibujar el panorama su rostro.

Además junto con las revistas culturales, tanto las de efímera vida cuanto las perdurables, se logró conformar con ello una zona de articulación entre la función innovadora, la reproductora y la divulgadora, es decir entre el campo artístico, educativo y el periodístico. Por eso no deja de ser relevante el comentario de Juan García Ponce en una entrevista dos años antes de su muerte (1931-2003) en cuanto a los exiguos factores que configuraron al campo en relación con la denominación de su cohorte generacional:

“Huberto Batis y yo estamos de acuerdo que no se nos debería llamar la generación de Medio siglo, sino la *generación de Casa del Lago*. La casa era un centro cultural de una época de México que ya no existe. Era una sociedad y ciudad más chica. El legado de este espacio fue el buen gusto y la apertura a todas las artes. Todo en un local que no era apropiado para eso, una casa muy lujosa pero chica, Y en ese espacio se hizo todo” (Jorge Luis Espinosa. Milenio Diario, 23 de Noviembre 2001)

Artistas con aspiraciones literarias se agrupan, y la falta de espacio los impulsa a fundar publicaciones que cumplieran la finalidad de hacerlos visibles en la reducida escena artística de la época. En la dinámica del campo cultural

ubicarse primero en el espacio mismo luego en el de hacer *jugadas*, es decir proponer obra para su apreciación y juicio por los incumbentes. Además hay que agregar la finalidad económica, vivir de del arte, que es subordinada o minimizada. Profesional implica estar publicando continuamente, es también recibir ingresos por los trabajos. La falta de espacio hizo proliferar las revistas, como lo relata Batis en una entrevista de la revista *Generación*, pero era aún mejor publicar en los suplementos semanales una reseña, un artículo porque tenían más espacio y cada siete días se podía escribir y publicar algo, y vivir de ello:

"¿Porque en los años sesenta hay tantos grupos de jóvenes que tiene que hacer sus propias revistas, cuando existían revistas oficiales estupendas? y se responde él mismo- En *Estaciones* Elías Nandino daba un lugarcito a los jóvenes a José Emilo Pacheco, a Monsiváis, a Gustavo Sáinz. Nandino luego hizo *Cuaderno de Bellas Artes* (...).La necesidad de los jóvenes de buscar un lugar donde publicar era que las revistas oficiales e instituciones y las revistas literarias independientes no hacían mucho caso, es decir si lo hacían como la revistas de la *Universidad* que hacía en aquel tiempo Jaime García Terrés con Fuentes y Carballo. Empecé a publicar ensayos y notas de libros, y Juan García Ponce Inés Arredondo y Juan Vicente Melo, mi generación, también escribieron sus primeros cuentos, pero era un cuento al año y al siguiente año otro cuento y así." (*Generación* 61, 2005:26)

Como venimos exponiendo al proceso de la lenta autonomización relativa del campo artístico y el apoyo, inicialmente táctico, en las revistas literarias y los semanarios suplementos culturales, cabría añadir la emergencia y evolución del modelo de suplemento cultural en el periodismo mexicano, tal y como, inicialmente lo orquesta Fernando Benítez (1912) en *El Nacional* de modo embrionario y luego consolidando su fórmula en *Novedades* y *Siempre!*. Y dándole su renovada en *Sábado del Unomásuno*. Este modelo de suplemento pudo ofrecer el primigenio escenario emergente para la difusión y divulgación de las obras de los productores culturales mexicanos.<sup>57</sup> En 1993 en la conferencia magistral del II Encuentro Iberoamericano de Periodismo Cultural, Fernando Benítez expresó:

"Me he dedicado durante 40 años a la difusión de la cultura y es para mí una satisfacción que todos los diarios y revistas le den espacio a ese género tan importante antes tan desdeñado. (...) Mi trabajo pertenece al pasado fue renovador

---

<sup>57</sup> Uno de los primeros en referirse a ese "escenario institucional", fue Lewis Coser para quién ese escenario está constituido por un público, que si bien retribuye económicamente, recompensa sobre todo en términos de prestigio y estimación (Coser, 1973:19).

de su época y, en cierto modo, precursor de los criterios literarios y políticos modernos. Tuvimos la ventaja de pertenecer a un diario que los domingos, con tirajes de 100 mil ejemplares, llegaban a todas las provincias y contribuyó a la formación de los más jóvenes. (...) Años después, y ya con nuevos escritores proseguimos la difusión cultural en los diarios *UnomásUno* y *La Jornada*. Ninguno de nosotros puede envanecerse de ser el primero. Para no ir más lejos, seguimos el ejemplo de los Contemporáneos, de las revistas de Octavio Barreda, y resulta irónico que al hablar de la cultura mexicana se refieran a revistas de muy escasa circulación y no a los suplementos de los diarios, que han sido los principales difusores de la cultura ” (De la Torre; 1994:5-6).

El siguiente esbozo de la antecedentes del periodismo cultural permitirá entender el modo como se construyó la posición del periodismo cultural en México. Su papel en la legitimidad del periodista como productor cultural, no solamente como un subordinado susceptible de ser comprado por otros en los intereses del campo de poder. Y por eso mismo finalmente su influencia en la configuración de una institucionalidad artística con una mayor autonomía con respecto al campo de poder político.

La experiencia de Benítez como periodista reportero, incluso como propagandista del régimen de Cárdenas, sus vínculos con personajes políticos del partido dominante, quizá fue lo hizo concretar a la idea y sobrevivir más allá de otras empresas similares. Es inicialmente el ejemplo de los propios artistas se propusieron la difusión en un espacio de divulgación lo que lo impulsa a cimentar un suplemento en el periódico del partido: En una entrevista Benítez respondió en relación a esta etapa de su trayectoria:

“En principio los periódicos en México han sido creados para defender determinado tipo de intereses, hubo un momento en que no era posible encontrar en ellos la menor crítica. Yo me formé en la redacción de *El Nacional*. Era el año de 1936. Aunque *El Nacional* había sido fundado por Calles, Cárdenas le dio una gran importancia porque pensaba que a la prensa sólo podía combatírsela con la prensa. El periódico fue creado para defender los intereses de los campesinos y los obreros, para defender a la revolución y explicarle al país en qué consistía las finalidades de su política (...) Fue un tiempo inolvidable” (Campbell, 1972).

Para allanar la comprensión de algunos de los factores que configuran las acciones de los periodistas culturales mexicanos, es necesario seguir la evolución del proceso que instituye el reconocimiento social de una práctica simbólica, de

una práctica de la producción de herramientas para la inteligibilidad del mundo. Para Habermas (1981) el periodismo y la prensa son una actividad y una construcción institucional necesaria en la forma de producción capitalista y el régimen político liberal. Mientras que Lash y Urry (1998) hablarán de la ocupación generalizada de una estructura informativa comunicacional como economía en sí misma; Bourdieu (1992) sostendrá la necesidad de autonomización de una parte del campo de producción del dominio simbólico, la que denomina campo de producción restringida, que busca jugar con sus propias reglas, distinguiéndola del campo ampliado regido por la demanda externa.

Por ello se hace necesaria una breve reconstrucción histórica de la secuencia de institucionalizaciones que sientan la base del periodismo cultural contemporáneo en México, y que permitan empezar a despejar cual es la apuesta o envite que los moviliza en el juego campal del campo de producción cultural y sus instancias de intermediación.

Si bien la relación de la prensa con el campo de poder es de subordinación (Carreño Carlón 1999; Riva Palacio 1992), sin embargo, para el caso del periodismo cultural en cuanto producción de bienes culturales, hay que incorporar una función que cubre la oferta para una demanda específica, la literaria y artística, cuyas dos caras son la de una cultura restringida y la cultura para el mercado. Ello modula carácter cultural de la subordinación política y abre una cimentación en el mercado que dependerá del *gusto* de su *lectorado*. Esto es visible porque tanto los escritores-periodistas como algunos de los periodistas culturales se remiten constantemente, en el nacimiento del periodismo cultural, a una historia de la constitución de una *literatura*, como en la Academia de Letrán, como factor de nacionalidad, así como de civilización. La constante asignación a la *literatura* de instruir, de cultivar a un público analfabeto en su mayoría. Esta última convicción corre paralela a una modernización y superación individual. José Joaquín Blanco hablará de la literatura como *adecentamiento* : “el ser más o menos letrado, culto, decente pretende justificar el tener más o menos derechos

económicos y sociales...la literatura se vuelve gesto de diferencia social” (Blanco en Ladrón de Guevara,1983 :143). Y finalmente a la idea de la literatura como memoria y registro se suma la de ser un arte puro que ejercen gentes ilustradas de la clase media.

Para Rafael Pérez Gay la remisión a un momento fundante del periodismo cultural es dependiente en primer lugar de la constitución de una autonomía del campo cultural y de la literatura:

“La primera noticia del periodismo cultural mexicano informa de una larga tradición, de una aventura y de una obra mayor de la cultura nacional [...] las imágenes fundadoras se pierden en mitologías, pero al parecer puede asegurarse que Ignacio Manuel Altamirano le puso casa por primera vez a la cultura mexicana en la revista *El Renacimiento* el año de 1869<sup>58</sup>. Esta fundación fue consecuencia del despecho [...] Después de muchos cabildeos desdichados, Porfirio Díaz le niega al joven liberal de 33 años la gubernatura y el futuro político [...] Puede sonar extravagante, pero no se puede dejar de advertir que la primera casa cultural mexicana fue producto de una decepción política. *El Renacimiento* logró en sus páginas tres fundaciones al menos: separó para siempre la literatura de la política; instauró la noción de escritor como hombre de letras; profesionalizó al periodista al pagar de modo sistemático las colaboraciones.”(Hurtado et al, 1995)

Aunque es discutible que la conformación del campo literario pudiera situarse en ese preciso momento emergente de su separación del campo de poder. En las tres fundaciones a las que alude Pérez-Gay pueden identificarse los linderos del *campo*, el *capital* específico y la legitimación de prácticas del productor simbólico. Ese contexto en que surge el periodismo literario, luego de la intervención francesa, es de hecho intensamente político:

“Reafirmado Benito Juárez en el poder la efervescencia crecía en oposición a la reelección de Juárez, además 1868 vio un importante renacimiento literario de México, íntimamente relacionado con el desarrollo de la prensa. Se establecían periódicos, se formaban sociedades literarias y se celebraban sesiones en que se leían poesías, artículos y discursos, ante un público entusiasta. *El Renacimiento* - nombre simbólico y justo- publicase en 1869. Es no sólo un vehículo de la

---

<sup>58</sup> *El Renacimiento* fue un periódico literario que salía cada semana, fundado por Ignacio M. Altamirano en enero de 1869. Primero fue financiado por Gonzalo Esteva y codirigió la publicación. Luego fueron Santiago White y F. Díaz de León quienes sólo administraron el semanario y Altamirano lo dirigía pero ya él solo. En diciembre de 1869 la publicación desaparece apenas seis meses después. Sin embargo su relevancia reside en su pretensión de reunir a todos los escritores, sin consideraciones de las posturas políticas, para buscar la conformación de una literatura nacional. Según José Emilio Pacheco habría sido heredero de los esfuerzos iniciados por la Academia de Letrán en los años más oscuros del naciente México 1830-1850 (Pacheco, 1986).



actividad literaria que resurge, sino también un índice espiritual de la época. En torno a Altamirano, que lo dirige, agrupándose escritores viejos y jóvenes, liberales y conservadores al lado de los jacobinos Ramírez y Prieto, los imperialistas Montes de Oca y Roa Bárcena; junto a Paynó y Riva Palacio, Justo Sierra y Manuel Acuña.” (Ruiz-Castañeda, 1980: 212-14).<sup>59</sup>

En el caso del periodismo cultural, su proceso de independización de la lógica del poder le llevó más tiempo. Al menos 15 años si atendemos al relato de Rafael Pérez Gay:

“Hacia el cierre del siglo, Carlos Díaz Dufoó conoció a Manuel Gutiérrez Nájera en las oficinas del periódico *El Siglo Diecinueve*, posteriormente Apolinar Castillo director de *El Partido Liberal* les sugirió fundar una revista literaria: ‘Si ustedes se comprometen a dirigir la nueva revista -les dijo-, ‘yo me constituyo en su editor. La sacaremos primero como suplemento literario del periódico, repartiéndola a los suscriptores los domingos, en lugar de publicar ese día el diario’... El 6 de mayo de 1894 apareció por primera vez la *Revista Azul* y se fundó en México la idea moderna del suplemento cultural encartado los domingos en los periódicos” (en Hurtado et al, 1995)

Pero en ninguno de los dos casos el moderno estatuto de autonomía de los campos culturales y periodísticos llegó entonces, a ser completo; es decir un estatuto cimentado tanto en una autonomía *normativa*, un *capital específico* reconocido por el cual luchan los agentes incumbentes, así como en cierta *independencia económica* que lo separara del campo de poder, que lo subsidia económicamente. Irma Lombardo se refiere a ello cuando, para el campo periodístico de la época, afirma:

“La mayoría de los diarios contenía anuncios comerciales, pero su entrada principal de ingresos eran las **suscripciones** de los lectores, según se advierte por los recordatorios constantes para el pago de las mismas [...] Conviene aclarar que numerosos periódicos se sostenían con el *apoyo que les proporcionaban el círculo político al cual pertenecían*; además, existía una partida específica para el fomento de periódicos, es decir, el apoyo oficial era un hecho para algunos títulos del siglo pasado” (Lombardo, 1992:16)<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> José Luís Martínez apunta que: “A diferencia de lo que aconteció en Hispanoamérica, en México, la práctica del nacionalismo literario precedió a las teorías que sólo aparecieron en forma orgánica y significativa a partir de 1868” (Martínez y Domínguez, 1995:115). Como se verá, la admiración de Fernando Benítez por Ignacio M. Altamirano podría haber influido en su idea de convocatoria cultural intergeneracional en su modelo de suplemento cultural.

<sup>60</sup> Michael Schudson, (2008 ) mantiene una tesis que matiza la idea surgida a partir del libro de Jurgen Habermas de un tránsito de la prensa de opinión a la prensa informativa por virtud de una ampliación de la esfera de la opinión pública por la emergencia y consolidación del Estado nacional que requiere menos privacidad en la discusión política. Los agentes *intelectuales* son quienes generan un llamado a debatir en el espacio público, en contraste con las muchedumbres

Es cierto sin embargo que los historiadores (McGowan 1978) convienen que en México no fue precisamente durante la época de la República Restaurada (1867-1876) cuando podría haber emergido el primer periódico moderno es decir con orientación hacia la información y no a la opinión exclusivamente. La prensa en México realmente se moderniza hasta 20 años después, a mediados de la época porfirista, cuando en 1896 sale al escenario *El Imparcial* de Rafael Reyes Spíndola. En él se recogen las experiencias periodísticas de veinte años y se intenta la cabal profesionalización de los diarios, puesto que, desde el diario *Siglo XIX* que duró 1841a1896, tenía una planta de redactores asalariados ya para 1867.

Si atendemos a la idea habermasiana (1981) de un tránsito del periodismo de opinión al periodismo de información, creemos, como lo hace Lombardo (1992) que será durante “la modernización porfirista” (Loeza, 1987, 1988, 2008) cuando se da el paso de un periodismo doctrinario al periodismo de inspiración estadounidense, es decir noticioso e informativo, apoyado en el *amarillismo* y la nota roja:

“Este diario (*El Imparcial*)<sup>61</sup> ha pasado a la historia como el prototipo del periodismo moderno por su tamaño tabloide, por su precio de un centavo, sus grandes tirajes y por haberse impreso en la primera rotativa que se usó en México, con una capacidad de tiraje de 50 mil ejemplares por hora. Otras distinciones tienen que ver con su cuerpo de redacción, formado básicamente con un equipo de profesionales de la noticia. Se considera que con el nacimiento de *El Imparcial* terminó la época del periodismo doctrinario o de partido, para dar paso a la era de la información industrializada” (Lombardo, 1992:18).

---

desarraigadas sin capital escolar alfabetizado, que no acceden a la lectura del periódico y por tanto no impulsan la circulación más que cuando se ofrece literatura popular de entretenimiento (véase el análisis de la novela *Los misterios de París* de Eugenio Sue en Eco (1970); para el caso latinoamericano se puede revisar a Martín Barbero (1978, 1987). Un acercamiento breve pero muy bien sintetizado se encuentra en Reyna, Margarita (2003).

61 *El Imparcial* Fundado en 1896 por Reyes Spíndola, Tomás Braniff y Delfín Sánchez Ramos. Subsidiado por el gobierno de Porfirio Díaz inicia en México el periodismo industrial con linotipos y rotativas de gran tiraje. Ofrece amplios espacios a la publicidad pagada que reduce costos y consiente vender a un centavo. Fue un diario informativo pero de tendencia sensacionalista y que llegó a apoyar al golpista Victoriano Huerta en 1913, a su caída la maquinaria fue incautada y adquirida por Félix F. Palavicini fundador de *El Universal* (García G. 2003). Florence Toussaint (2006) documenta otros periódicos que antes de 1896 tuvieron una inclinación informativa: *El Noticioso* de 1880, de Ángel Pola y *El Universal* de 1888 también eran de un centavo.



Pero *El Imparcial* no era una empresa autónoma, su fundador Reyes Spíndola (1860-1922), abogado oaxaqueño, había emprendido en 1888 la publicación de *El Universal*, luego de su fracaso en el periódico *El Nacional*. Al *Universal* lo vendió en 1893 a un político, empresario editorial, que luego cayó en desgracia y el exilio. Pero Reyes Spíndola estuvo a la mano del gobierno porfirista cuando éste suprimió los subsidios y los concentró en un solo diario con la inversión de 50 mil pesos en el *El Imparcial*, que de este modo se erigió como periódico oficial del régimen porfirista:

“El periodismo porfiriano bien escrito terminaba para siempre [...] Un nuevo periodismo se había impuesto; sus características, la rapidez industrial, la incultura, la fugacidad al servicio del gobierno. Según Victoriano Salado Álvarez, para Reyes Spíndola ‘un reportero duraba tres años, siete un editorialista y cuatro un cronista, los periodistas son como los limones a los que hay que exprimir todo el jugo y luego hay que tirar la cáscara’. Y así fue desde entonces” (Pérez-Gay 1996).

Desde que estaba en *El Universal* Reyes Spíndola celebraba en 1891 el advenimiento del nuevo periodismo en la figura del «repórter»:

“Es necesario escribir con precipitación; poco importa que el estilo sea algo incorrecto y que se repita infinidad de veces la misma palabra, al fin el *repórter* no tiene *título académico*, y el público no espera de él una obra literaria, sino detalles, incidentes, la pintura de desgracia, de episodio (...) insípidos son aquellos artículos que solamente han brotado al calor del aceite en un gabinete; las ratas de redacción, esos tipos del periodismo antiguo, que con la frente apoyada en los codos, producían original y más original, sin estudiar las necesidades del momento,(...) son más dignos de censura que el último de los *repórteres*, cuyos escritos, aunque sean pésimos desde el punto de vista de la forma o del comentario, contienen al menos una realidad; la realidad que por serlo es útil para todos los hombres” (Pérez Gay 1996 : XLII).

Dentro del mismo *Universal* trabajaba y sobrevivía un periodista antiguo : Manuel Gutiérrez Nájera quien según Pérez Gay “resumía en su agilidad y cuidado estilístico el sueño de la vieja prensa (...) Desde que se publicó el texto que encumbraba al «repórter» y llenaba de anuncios su primera plana, la relación íntima de los escritores con los periódicos cambió para siempre” (1996).

En la descripción que Reyes Spíndola realiza es conveniente recuperar los rasgos que se delinean del nuevo perfil de periodista moderno. Aparece ya entonces la marca de la mala redacción, de la escritura impropia e incorrecta, justificable porque se busca el colorido, la sensación promovida por una retórica que moviliza el asombro y la emoción. Y se ofrece además un atenuante: no puede esperarse

una escritura espléndida de quien no es un académico, ni de alguien que se encuentra afuera en la sociedad real y no en los interiores de un gabinete. Aunque con notas pésimamente escritas, la utilidad reside en que el “*repórter*” es ahora quien se encarga ir a la realidad, e informar sin mediación, llena de detalles y sabores. Esa falta de preparación que justifica al reportero como “*hombre de acción*” será vista posteriormente como deficiencia que las escuelas de periodismo tratarán infructuosamente de solucionar.

Como ya se dijo, tres años después aparecía la Revista *Azul*, el suplemento dominical del diario *El Partido Liberal*, donde se publicaron obras nacionales y extranjeras y se trataron asuntos del clima cultural mexicano del momento: la influencia francesa, la decadencia y la estética finisecular. Se cumplía de algún modo el sueño de Gutiérrez Nájera de hacer de los periódicos ventanas al ámbito público. Menos de un año pudo soñar ya que en febrero de 1895 Gutiérrez Nájera muere de influenza, aunque algunos pensaron que consumido por el periodismo y la vida bohemia. La propia revista dejó de salir en 1896 igual que el diario que le daba cobijo. Acerca de la muerte de Gutiérrez Nájera, Amado Nervo asentó: “ese inmenso cerebro fue desparramando lo mejor de su esencia en el periódico”. El mismo Gutiérrez Nájera había escrito en un obituario dedicado a un amigo poeta: “La prensa mordió su nuca con sus afilados dientes de vampiro y le sorbió la sangre hasta acabársela.” (Pérez Gay, 1996: LIII).

En el emergente periodismo moderno era económicamente más redituable ofrecer una variedad amplia de estilos periodísticos. Aun cuando la opinión y la crónica permanecieron como la opción más lucrativa se requirió de un proceso de especialización del trabajo simbólico, para hacer del periodismo una de las industrias culturales más poderosas antes de la llegada del cine y la radio al paso del siglo XX. Lo que dio pie a otorgar un mayor énfasis a la producción cultural orientada al mercado de públicos que estaban más deseosos de narrativas emocionantes y noticias espeluznantes. Y con ello surge el oficio de periodista asalariado. Esa condición de asalariado en el escenario mexicano adquiere en

Manuel Gutiérrez Nájera los visos de ser el primer mártir de la legendaria tensión agónica entre obra y vida, entre el afán de un espacio para la creación pura, libre e independiente, y por el otro el de las coacciones del dinero y la necesidad política que la impedirían.

Los escritores del suplemento *Revista Azul* lograron proponer, de modo inaudito hasta entonces, un gusto cultural, se atrevieron a desear el cosmopolitismo de la literatura frente a la antigua propuesta nacionalista de Ignacio Manuel Altamirano, quien ejemplificaba la idea del escritor como político culto, ligado mal que bien al campo del poder. En cambio Gutiérrez Nájera ilustraba el embrión del escritor profesional, moderno hombre de letras, con un estilo de vida cercano al *dandy*, que vivía del salario de su oficio escritural, vinculado más mal que bien con el campo económico (en la figura del empresario periodístico), pero que asistía a las reuniones de la alta sociedad para escribir crónicas que luego serían leídas por un público ansioso de reconocerse a sí mismo en ese lenguaje moderno y elegante. Por otro lado, además, el suplemento *Revista Azul* fue precursor en el movimiento hispanoamericano del modernismo, lo que para José Emilio Pacheco significó: "... el impulso wagneriano que unió la rebeldía romántica, la música de la palabra aprendida de los simbolistas y la precisión plástica tomada de los parnasianos. Este fue el modo en que los escritores entraron en posesión de una conciencia internacional; la atmósfera fue, en muchos sentidos, una toma de conciencia al tiempo que una rebelión del lenguaje" (Pacheco en Pérez Gay, 1996 LII).

Pero al tiempo que las redacciones periodísticas trituraban y abatían la inspiración poética en el trajinar vertiginoso de su trabajo asalariado, sirvieron también para perfilar el polo contra el cual reaccionar y plasmar una identidad artística diferencial y antagónica, tal como escribió el mismo Gutiérrez Nájera: "El que no se consagra con absoluto desinterés a alguna empresa levantada; el que no se sirve del diario como vehículo para expresar ideas que produzcan bienes positivos, despilfarra su talento y su virtud" (Pérez Gay, 1996 :LIII) Y en esto

último también exploró con un instrumento exportado e hibridado de Guy de Maupassant: la “nouvelle”. Este género intermedio entre cuento y crónica le permitió una gran agilidad estilística y amplitud temática. Musacchio afirma que la *Revista Azul* junto con la *Revista Moderna* serán en las que se “...escenificaría la revolución literaria que significó el *modernismo* y se definirían los talentos artísticamente más poderosos del porfiriato” (2007: 54).

Sugiere que a partir de entonces “ese semanario fue considerado *suplemento* del diario *El Partido Liberal*, pues en este caso suplía al periódico los días que dejaba de publicarse, a diferencia del resto de los suplementos, que no suplen, sino agregan.” (Musacchio, 2007: 54).

El modernismo de Gutiérrez Nájera y los escritores de la *Revista Azul* (1894-96) abonaron el suelo para la *Revista Moderna* (1898-1911), y le permitieron a José Juan Tablada y a Bernardo Couto desplegar “su oposición a la moral porfiriana y la lucha por un nuevo espacio público”. Pero ese nuevo espacio público de la producción cultural estaba siendo atrapado por un interés más político que el *interés desinteresado* del arte puro. Habría que esperar hasta los Contemporáneos y la revista *Examen* de Jorge Cuesta para leer con mucha mayor claridad la proclama de la autonomía del arte en México.

La represión porfiriana de la prensa mientras tanto estimulaba más que inhibía el surgimiento de periódicos: “La prensa mexicana contaba en 1902 con cerca de 300 en todo el país, que comparado con 20 años atrás se había triplicado. Había en México 15 periódicos diarios; 3 en Guadalajara, 2 en Veracruz y dos en Monterrey. El resto de los periódicos eran bisemanarios, semanarios, quincenales y mensuales.”(Ruiz Castañeda., 1980: 260)

La novedad de *El Imparcial* residía en que tanto su editorial como sus artículos no se firmaban, en un contraste enfático de que la potencia del periodismo emergente se sostenía en la figura del *Repórter*. Es decir frente al periodismo de opinión se le enfrentaba el nuevo periodismo que instauraba sus rasgos más tenaces e invariables: la subjetividad personal disminuida por la voz

colectiva, la rapidez exigida por la industria, la ausencia de preparación e incultura y la caducidad y la desmemoria subordinada al poder gubernamental.<sup>62</sup>

En cuanto a el periodismo literario Musacchio añade un retorno: “Tuvo la *Revista Azul* una segunda época cuando en 1907, previo permiso de Díaz Dufoó, aparecieron seis números bajo la dirección de Manuel Caballero, padre de nuestro periodismo noticioso, y al que varios autores llaman ‘el primer periodista mexicano’, (Musacchio 2007). Lo recuperable aquí es que durante la política editorial que promovió el director fue de ataque constante al modernismo y a la *Revista Moderna*, la defensa corrió a cargo de jóvenes escritores entre los que se encontraban Alfonso Reyes, Pedro y Max Henríquez Ureña, Alfonso Cravioto. Ellos junto al grupo que editaba *Savia Moderna*, embrión de *El Ateneo*. Pero en todo ello hay que remarcar el argumento del interés en la educación y la conformación de una referencia nacional y en cierta medida hispanoamericana, hasta que hubo la revolución. Existe también la revista *Nosotros* como caso de los intentos de unir fuerzas entre los literatos para generar masa crítica de campo literario

“Nosotros fue creada en diciembre de 1912. Muy pronto se convirtió en el punto de cruce de tres generaciones: la del Ateneo, el modernismo y los nuevos escritores que se desprenderían del magisterio de Pedro Henríquez Ureña. También transitaron por sus páginas poetas de generaciones intermedias y aspirantes al título de artistas. La influencia de Enrique González Martínez y Rafael López era notoria entre los redactores, aunque ya se advertía el nacimiento de nuevas tendencias”. (Quintanilla 2008: 229)

Otro ejemplo, esta vez en el periodismo semanario, es el del *El Universal ilustrado* de G Noriega Hope, en el proceso cultural de los años veinte. Laura Navarrete (2001) señalará la influencia tan importante que tuvo ese semanario en la formación de la cultura nacional: “tal vez más que algunas revistas

---

<sup>62</sup> Cabe hacer referencia aquí al papel que cumplieron, en la forja de la conciencia crítica del común del pueblo, los periódicos de caricaturas. *El Hijo del Ahuizote* (1885-1903) publicado intermitentemente debido a la acción policiaca. Los periódicos satíricos como *El Diablito Rojo*, en el cual dibujaba José Guadalupe Posada, *La Sátira* de Fernando Herrera, *Gil Blas* el más representativo de su clase, periódico “joco-serio ilustrado” sobrevivió hasta 1912. El tratamiento de los sucesos, sin embargo, obviamente es interpretativo y no de modo objetivo como lo exige el modo noticioso.

especializadas en lo artístico, lo literario o cultural de la época”. Este semanario incitará las polémicas a propósito del estado de salud de la literatura mexicana (Sheridan 1994, 1985) y será también central en la polémica del nacionalismo (Schneider 1975)

### 5.2.1 Revolución y posrevolución en el periodismo y la cultura

El fin de la dictadura porfirista determinó la vuelta a una irrestricta libertad de expresión, y consecuentemente a los reiterados intentos de censura. Frente a estos excesos, en 1911, durante el interinato de Francisco León de la Barra, se giró una circular entre los editores de periódicos en la cual se solicitaba apoyo para “concluir con la efervescencia o excitación que aún se nota en el pueblo y que de seguro se calmará con los persuasivos artículos que a tal fin se sirva usted dedicar” (Ruiz, 1980:263). La función ideológica y persuasiva de la prensa se hacía más nítida para los actores políticos, pero sobre todo en un país de un analfabetismo rampante se reprimiera con tanta fuerza frente a un medio que llegaba a muy pocos porque en realidad las que importaban eran las élites sociales y políticas para el pueblo llano las caricaturas políticas no requerían de mucha lectura.

Durante la revolución, como es evidente los periódicos se publicaban como armas de propaganda. Cada uno de los movimientos tuvo en algún momento un órgano de prensa que hacía difusión y proselitismo para sus distintas causas. Para los carrancistas el periódico sería un factor principal de campaña del ejército constitucionalista y se llegó a decir que los instrumentos de la lucha eran “armas y periódicos”. La característica notable era su didactismo, escribiéndose muy especialmente para las clases trabajadoras. Los periodistas cambian de estatuto social y para decirlo en palabras de uno de ellos: “forman la lógica y la conciencia de la revolución” (Ruiz C., 1980: 282). El trabajo de los periodistas y escritores y artistas plásticos como productor simbólico al servicio de la lucha ideológica los

define y también los impulsa en un espíritu misionero de transformación social y cultural.

A fines de 1916 Félix Palavicini había fundado *El Universal*, con todos los adelantos modernos, e influido por el estilo estadounidense. Al respecto escribió:

“Cuando fundé *El Universal*, la situación moral había cambiado. Se gozaba de mayor libertad. Ese periódico lo fundamos un grupo de particulares, con muy pocos recursos y vieja maquinaria. Su independencia, su honradez y vivacidad lo convirtieron en el diario más leído de toda la nación. Como empresa productiva despertó la codicia y como independiente la hostilidad oficial. La dictadura había vuelto con el obregonismo. Me vi obligado a abandonar la empresa, pero ello fue una lección para todas las otras empresas periodísticas, las que juzgaban que *era mejor negocio vivir como empresas industriales y no como orientadoras de opinión*. Desde entonces ese es el criterio predominante. (Ruiz C. 1980: 285)

La Constitución de 1917 garantizó el derecho de escribir sobre cualquier materia, con las únicas limitaciones del respeto a la ley, a la moral y a la vida privada. Tras la fundación de *El Universal* salió al público *Excelsior*, el 18 de marzo de 1917 dirigido por Rafael Alducín. Ambos periódicos se desarrollaron como modelos de periodismo moderno, con informaciones y artículos bien escritos y con gráficas abundantes e ilustrativas. Comenzaba balbuceante la lucha por el mercado popular y su tipo de público lector, antes que por los favores del campo del poder. Esa mínima autonomía incipiente frente al campo político apoyada en su carácter de empresa de publicidad de los productos ofrecidos por la economía comercial apenas si permitía algunas libertades de expresión.

La circulación y venta sostenían la presumida autonomía, que no llegó a ser realidad sino hasta la gestión de Julio Scherer, casi 50 años después, en una *ordalía* frente al boicot de anunciantes privados y retiro de los anuncios gubernamentales, resumido en la frase de “*No pago para que me peguen*” proferida como justificación de ese retiro por el entonces presidente José López Portillo. Una larga marcha de una dicotomía entre la idea de la prensa como



empresa industrial y que se confrontó desde la actividad crítica de los periodistas alentados por Scherer en el *Excélsior* de los años 70<sup>63</sup>.

El *Excélsior* y *El Universal* estaban dotados de servicios nacionales e internacionales, aunque en cierto momento *Excélsior* superó al *Universal* por su innovadora dinámica promocional. Es a Alducín a quien se debe el *Día de las madres*, *La mejor foto de niño recién nacido* o del *nacimiento navideño*. Al morir, su viuda por dificultades administrativas entregó la empresa a los trabajadores que la constituyeron en cooperativa.

Al término de la Revolución surgió ante los mexicanos “una multiplicidad de realidades culturales soterradas por el tiempo (...) al evidenciar la yuxtaposición de tiempos históricos y las geografías físicas y culturales, la Revolución asestaba un golpe de asombro, y de angustia, a la endeble conciencia de nación heredada del siglo XIX.” (Sheridan, 1994:384). De ahí surge la necesidad en las letras y las artes de la tarea prioritaria de participar en la construcción de una nacionalidad auténtica. Se suscita para Sheridan lo que constituye una de las líneas más tensas del desacuerdo cultural mexicano:

“el que se refiere al debate entre la creación de una literatura de signo nacionalista y (otra) que optaba por la naturaleza misma de sus intereses, sus temas, sus procedimientos, por contener, criticar y reflejar la nacionalidad sin convertirla en un propósito temático, estilístico e ideológico privilegiado por la historia inmediata”(Sheridan 1994:385-386).

No es otra cosa la que acontece a mediados de los años 20, donde en un artículo famoso en la historia de la literatura mexicana “El afeminamiento de la literatura mexicana”<sup>64</sup>. Julio Jiménez Rueda afirma en él:

---

<sup>63</sup> Algunos autores como Raymundo Riva Palacio (2004) han figurado ese enfrentamiento como el de dos tipos de periodismo: uno, el de inspiración francesa de comunicación entre las élites gobernantes y el otro modelo anglosajón que ve en el periodismo una empresa sostenida por sus lectores y sus anunciantes en la conformación de un mercado y una ágora de la opinión pública.

<sup>64</sup>También se puede encontrar documentada esta polémica en Sheridan (1985 y 1994) y en Díaz Arciniega 1989.



“...nuestra vida intelectual siempre ha sido artificial y vana (...) Pero hoy, hasta el tipo de hombre que piensa ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos...es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador”. Se preguntaba por la ausencia de una expresión literaria que testimoniara la guerra civil y lamentaba que los escritores se aislaran en su torre de marfil y no crearan “Obras de combate como los escritores de la Rusia revolucionaria, que trasluzcan la conmoción, el espíritu trágico del pueblo mexicano, este ambiente masculino de contiendas”. (Schneider, 1975: 162).

En el artículo que respondía al desafío, firmado por el entonces crítico joven Francisco Monterde: “Existe una literatura mexicana viril” en *El Universal*, concordaba en principio con Jiménez Rueda en la falta de:

“...verdaderos críticos mexicanos, críticos en ejercicio constante, que se encarguen de orientar al público sobre los nuevos valores, no con simples notas bibliográficas hechas con timidez y complacencia (...) En una palabra falta quien elabore las frases que consagren las que el público se encarga de repetir creando así la popularidad, ya que no está capacitado para formarse a sí mismo una opinión sobre las nuevas obras (...) Por falta de críticos el público de México no lee las obras mexicanas.”(Schneider, 1975:168)

Sin embargo, y con razón, Monterde sostenía que era el sistema deficiente de ediciones una de las causas que más impedían el conocimiento de la literatura mexicana:

“No existe una editorial fundada sobre bases firmes (...) que realice, como un negocio, la publicación de un libro. Hay librereros que editan por amistad o por conveniencia propia; pero no sobre las bases de mutuo negocio, ventajosos para el escritor y para ellos. De ahí que las obras que se publiquen sean, generalmente pequeñas-folleto y plaquettes, en su mayoría-, porque el autor prefiere imprimir lo que le cuesta menos” (Schneider, 1975: 165)

Luego advierte sobre la importancia de un cierto novelista (Mariano Azuela) que apenas se conoce y que tiene que editar sus obras en imprentas económicas para regalarlas, pero que si sus obras fueran editadas y administradas convenientemente, tendrían renombre y popularidad. Señalará luego la ausencia de instituciones o mecenas que ayuden al autor a publicar sus obras (Schneider 1975:166). En la misma polémica Salatiel Rosales terció diciendo:

“Y no caigamos en otro círculo vicioso de que no hay revistas serias, porque no

existen quienes las hagan o las escriban. No existen porque no hay mecenas que las patrocinen (...) el día que se llegue a fundar una revista como *Dial*, o la *Nouvelle Revue Francaise*, o siquiera como *Nosotros* de Buenos Aires, ese día surgirán de debajo de las piedras los escritores de mentalidad y virilidad” (Schneider, 1975: 177).

Esta concepción del mecenazgo plenipotenciario que permitirá y ofrecerá las condiciones para que emergieran los escritores e intelectuales se tradujo posteriormente en el fomento a la creatividad desde el Estado a través un Consejo Nacional para la Cultura y las Artes , y en cierta medida en el intento de configuración de un Estado Cultural como lo denomina Marc Fumaroli (1991).

Los enfrentamientos periodísticos, resultado del intento de Vasconcelos de crear una “política cultural revolucionaria” en el Congreso de Escritores y Artistas en 1923, se apaciguaron a mediados de 1925, pero vuelven adquirir relevancia en 1932. Los problemas planteados quedaron, y además de la crítica a la tradición y a la idea de una literatura nacional moderna, se perciben las precarias condiciones para el ejercicio de la literatura y por tanto de un campo literario rudimentario. Sin las instituciones que permitieran un continua acumulación de capital específico: crítica literaria analítica, no sólo reseñas de ocasión, y una industria editorial rentable, además de espacios institucionales para acumular el diálogo sostenido y la promoción de autores nacionales que respondieran al arte que “demanda la realidad nacional y que exige el proyecto de nación” (Sheridan, 1994:385-386).

Esa controversia, que no terminará de dirimirse en mucho tiempo, entre acatar o no el “sentimiento nacionalista”, es el tópico de las polémicas que van de 1925 a 1932. Para Guillermo Sheridan (1985) la discusión, al iniciar los años 30, ocurre dentro de un tirantez radical, debida a la asimilación de la Nación al Estado y siendo éste casi el único patrocinador cultural que hace de la causa nacionalista ya no sólo *una política pedagógica* sino un factor de legitimación.

Es en esa fragua donde se forjará el carácter y el oficio de Fernando Benítez. En la construcción posrevolucionaria del Estado-nación, el campo de la

producción cultural fue ocupado por agentes sobrevivientes del régimen porfirista y por jóvenes artistas que, aunque tratan de colaborar en la propuesta de un nacionalismo cultural, se ven absorbidos por la dinámica y los intereses del campo de poder. Como lo hicieron notar Luís Mario Schneider (1975) y Guillermo Sheridan (1985) los representantes del movimiento estridentista fueron los primeros en ser invitados a trabajar con el gobierno del estado de Tabasco y en cierta forma se acabó ese empuje inicial de sus representantes y con una vanguardia artística original mexicana.

La polémica del nacionalismo y el cosmopolitismo es de las primeras escaramuzas que el campo de producción cultural restringido dará, aun en sus rudimentos y defectos, para ir configurando su independencia y el reconocimiento de la legitimidad de la autonomía de la producción artística, de su capacidad de crear valor simbólico sin sometimiento a la lógica del campo de poder; es decir instaurando y siguiendo sus propias instituciones y normas de funcionamiento. Pero esto no se logrará cabalmente en mucho tiempo, habrá que esperar hasta los décadas 50 y 60, para ver con claridad el siguiente impulso en el logro de este reconocimiento de autonomía legítima, cuando se conjuntarían los factores a través del esfuerzo de Fernando Benítez por realizar los deseos del régimen naciente de una clase media educada resultado de el desarrollo económico hasta ese momento.

Para entender el esfuerzo por romper con la dependencia y la heteronomía del campo cultural es ineludible señalar como ejemplo significativo la dependencia con los puestos burocráticos, otorgados en el ministerio de Salubridad y de Educación en la configuración de Los Contemporáneos, paladines del cosmopolitismo nacionalista y de la autonomía del arte, tal como lo describe y documenta Guillermo Sheridan, cuando durante los años de 1923 a 1924 se va esbozando el peculiar “El grupo sin grupo” y para 1925 precisamente “El grupo sin grupo” soñará con una revista:

“En el verano de 1924 se llevaba a cabo el ajuste político para que Calles accediera a la presidencia del país. El grupo sonorenses tenía que supeditar

a su albedrío a los poderosos que el régimen de Obregón había encumbrado. Vasconcelos, o salía del gobierno o sería un funcionario más (J.J. Blanco). Al salir y buscar la gubernatura de Oaxaca se puso a Dr. Bernardo Gastélum y fue abandonado por los jóvenes que vivían de los puestos que les había otorgado.” (Sheridan, 1985:179)

La precariedad económica de las revistas literarias no ofrecía condiciones para mantenerse duraderamente en el mercado editorial, como para servir de territorio para un cabal agrupamiento y condensación de posturas firmes en el campo literario y cultural. Además, sus mecanismos de reproducción eran bastante contingentes e informales. Es de notar también que la industria editorial tampoco se encontraba suficientemente asentada, lo que incidía en sus posibilidades de influir en la esfera cultural. Las empresas editoriales eran incipientes y muy frágiles por ejemplo la editorial *Cvltvra* dura de 1917 a 1926. Y como bien señalan Pereira y Albarrán las editoriales no eran realmente empresas, sino más bien editores que hacían ediciones que cobraban al autor por publicar sus libros. Este último quien sólo tenía opción entre distribuir y vender sus propios libro o editar los libros en el extranjero.

Es verdad que durante la década de los 20 y mediados de los 30 la vida cultural se activó sobre todo a partir de la movilización que promovió José Vasconcelos. Con las llamadas *Misiones Culturales* se buscaba instruir en las regiones rurales donde además de las clases de oficios se impartían clases de música y artes plásticas. En este últimos aspecto se movilizaron a los artistas Rivera y a Orozco para que realizaran murales de corte didáctico y sintetizaran para el público masivo la imagen de la historia que estaba refundándose. Según Florescano (2005) se hizo olvidándose del impulso que se dio en la época porfirista al imaginario nacionalista, dentro de lo que se ha determinado como una de las etapas modernizadoras en México (Loaeza, 2008:15-39).

La estrategia para encarar a la sociedad de masas era similar y cercana a lo que sucedía en las sociedades convulsionadas de la Europa posterior a la Gran Guerra. En la búsqueda de conducir y al mismo tiempo instruir a las multitudes se

celebraban rituales masivos y unas políticas publicitarias de imágenes que no requerían más que el impacto emocional. Tales propuestas de propaganda en cierta medida se emularon en el México posrevolucionario de los años veinte y treinta. Durante ese período un grupo de escritores protegidos del desbalagado Grupo del Ateneo de la Juventud y en particular de Vasconcelos (Florescano, 2005) fundaron varias revistas en serie <sup>65</sup>

Durante los 30 se constata un gran aumento de revistas literarias que proseguirá hasta los años 40. En los 30, motivados por la lucha ideológica en el campo de poder, y en los 40 por la llegada de los trasterrados que fundaron muchas revistas, aunque duraran un solo número como *Ultramar* de Juan Rejano y Miguel Prieto. En la actividad literaria en México de esa época más que los libros, sobresalen las publicaciones periódicas, como las revistas o suplementos literarios, en cuanto a que han funcionaron como escaparate para los nuevos escritores y el medio en el que se han consolidado los ya experimentados. El Premio Nobel Octavio Paz, desde joven, fue el precursor de diversas revistas literarias: *Barandal*, *Cuadernos del Valle de México*, *Taller*, *El Hijo Pródigo*; y logró consolidarse como crítico y ensayista en *Plural* y *Vuelta*. La fundación de una revista como *Barandal* fue el comienzo de Octavio Paz como promotor de empresas culturales; con lo cual da a conocer su trabajo y el de sus compañeros de generación. También, por medio de esta publicación, Paz, 17 años, tiene la oportunidad de alternar con figuras de las letras como Carlos Pellicer y Xavier Villaurrutia. La revista *Barandal* refleja del mundo cultural de los años 30. Letras de "Barandal". (Ylizaliturri 1999: 157-194).

---

<sup>65</sup> La revista *Contemporáneos* (1928-1931) se fundó por del grupo también denominado el "grupo sin grupo". José Luis Martínez la caracteriza como la primera generación moderna de la literatura mexicana. él los restringe a nueve escritores: Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Salvador Novo y Gilberto Owen. Martínez señala que la mayoría hizo estudios superiores ninguno obtuvo títulos académicos "el único que se recibió de abogado fue González Rojo...todos pertenecían a familias de clase media". Según Martínez publicaron tres revistas literarias *La Falange* (1922-1923); Novo y Villaurrutia *Ulises* (1927-1928). Juntos editaron *Contemporáneos* 1928-1931. Esta última, siempre según Martínez, fue una de las más notables revistas literarias de México, patrocinadas desde el gobierno, de modo casi personal por el doctor Gastélum secretario de Educación y Salubridad. (Martínez y Domínguez, 1995).

En una indagatoria en la Biblioteca Nacional encontramos que en los años treinta la revista *Contemporáneos* duró de 1928 a 1931, con cuatro años de vida estaba apenas por encima del promedio de las revistas literarias de la época. Tomando una especie de relevo la publicación que se fundó en ese año de 1931 fue *Barandal* que sobrevivió hasta a 1932; este mismo año inicia y desaparece la revista *Examen* durando solamente un año, al igual que la revista *Cuadernos del Valle de México* de 1933 al 1934. Octavio Paz comenta en entrevista el contexto del surgimiento de esas publicaciones

En el último número de *Contemporáneos* se dice que finalmente ha surgido una nueva generación literaria, que es la generación agrupada en *Barandal*. De modo que el bautizo literario de *Barandal* coincidió con el acta de defunción de *Contemporáneos*. *Barandal* fue una revista de experimentación, entusiasmo, irreverencia y un poco de placer. Recuerdo que hicimos algunas lecturas públicas de poesía en la Escuela Nacional Preparatoria. Mis amigos y yo estábamos escondidos. Al momento en que empezó la lectura, comenzamos a lanzar unos avioncitos con versos. Estaba presente el director de la facultad. Todo eso eran imitaciones escolares tardías de lo que habíamos leído de los motines de los surrealistas y de los ultraístas en España, que habían tenido lugar diez años antes. (Cherem, 2000: 58-59)

*Taller Poético* alcanza a sobrevivir dos años de 1936 al 1938. En el año de 1937 inician dos de las revistas más longevas de esa fase la revista *Letras de México* 1937- 1947 y *Ábside* 1937-1979. Otra revista ejemplar fue *Taller* que al igual que *Contemporáneos* duró 4 años, en su caso de 1938 a 1941.

Al comienzo de la década de los 40 se da la aparición de varias revistas entre otras *Revista Mexicana de literatura* que tendrá varios renacimientos; luego *Romance* y *Tierra Nueva* ambas de 1940 a 1942 ,y la más longevas *Cuadernos Americanos* se inicia en 1942 y de dura hasta 1992.

## 5.2.2 La vía modesta del periodismo cultural

Ya para los tiempos del sexenio Miguel Alemán una gran parte de los intelectuales, escritores y artistas que habían impulsado los movimientos más importantes prerrevolucionarios y posrevolucionarios ya habían muerto o se encontraban en retiro y sólo algunos seguían en activo como Martín Luis Guzmán pero con un periodismo adocenado y alineado al gobierno alemanista. En un retrato de la fase crucial de la institucionalización del movimiento revolucionario, la generación motora, la inicial estaba en su crepúsculo. Los artistas e intelectuales discípulos de esa generación combativa se encontraban en condiciones marginales o en una oposición al gobierno infructuosa, sin mucha producción propia. Como bien señala Krauze “la relación entre el poder y los intelectuales había vuelto a los viejos y sonrosados tiempos de Don Porfirio ‘chambas y más chambas’ era la consigna de Justo Sierra otorgando becas subvenciones y apoyos” El presidente Alemán hizo algo similar:

“[...] si un intelectual era comunista, habría pasado años en las Islas Marías, tenía talento y se llamaba José Revueltas, encontraba cerradas las puertas del gobierno, pero podía escribir argumentos para el cine. Si todo eso fallaba, siempre *quedaba la salida modesta del periodismo cultural*. El régimen de Alemán, en suma había logrado en seis años lo que Porfirio en treinta: la subordinación indirecta de los intelectuales “agarrados por las tripas” (Krauze. 1997: 151-152).

Cuando los intelectuales del momento se coludieron en la pérdida de su libertad política, por ejemplo entrando en el funcionariado, o participando en la repartición de “hueso” prefirieron la subvención del estado (vivir fuera del presupuesto era vivir en el error), pero que les permitió trabajar en lo que más apreciaban su obra personal.

Fernando Benítez <sup>66</sup> durante la dirección de *El Nacional* de 1947 a 1948 concibe la idea de emular las revistas que le gustaban y se propone diseñar un

---

<sup>66</sup> Nació en la ciudad de México en 1912. Hizo estudios de jurisprudencia. Comenzó su carrera de periodista en 1933 como reportero y editorialista de la *Revista de revistas* hasta 1936. Luego trabajó en el periódico gubernamental *El Nacional*, el cual llegó a dirigir de 1947 hasta 1948. Durante su corta estancia como director impulsó la creación del suplemento cultural La Semana en la cultura. También fundó el suplemento de ‘México en la cultura’ de *Novedades* de 1949 hasta



suplemento junto con Juan Rejano (exilado) arman el primer gran suplemento cultural *La semana en la Cultura*. Al salir de *El Nacional* tiene la oportunidad de lanzar otro y en 1949 nace *México en la Cultura* en el periódico *Novedades* el suplemento dura 11 años hasta 1961. Aprovecha además la oportunidad de integrar mexicanos de gran nombre como Alfonso Reyes. El suplemento cultural en el modelo de Benítez consistió en agrupar a poetas, narradores, críticos y artista plásticos, dar cabida a escritores de prestigio con artículos sobre literatura y arte, formas originales de tratamiento periodístico, entrevistas a profundidad de grandes personalidades de la cultura, promocionó novedosamente obras de teatro, exposiciones y libros y sobre todo una diagramación moderna realizada de un exilado Miguel Prieto, diseñador del formato y la tipografía de la revista *Romance*, para luego dejárselo a Vicente Rojo. Hay que agregar durante ese periodo la fuerte presencia en el campo cultural (editorial, científica, educación y humanidades) de los exilados españoles que le inyectan un nivel superior de profesionalismo y trabajo de calidad al mundo editorial.

En sus inicios el suplemento cultural se convirtió en zona de condensación y refugio para el grupo de productores culturales que comenzó a trabajar en el oficio de la literatura (edición, difusión, crítica sostenida y acumulativa) la posibilidad de un *modus vivendi* que no fuera miserable, ya bien en el infierno vampirizador del periodismo *tout court* o en el funcionariado diplomático o burocrático. El *periodismo cultural* fue una innovación, aún dentro la tradición de las revistas culturales, que como puede verse no tenían mucha continuidad (excepción de *Ábside* y *Cuadernos Americanos* (1942).

---

1961, luego en el semanario *Siempre!* 'La cultura en México' de 1962 a 1970. Luego de un tiempo fuera de los ámbitos de prensa, pasa a dirigir el suplemento 'Sábado' del recién fundado diario *UnomásUno* de 1977 a 1986. Posteriormente dirigió durante dos años (1987-88) 'La Jornada Semanal', el suplemento del periódico *La Jornada*, fundado en 1983 por un grupo desprendido del *unomásuno*. Según Humberto Musacchio, Fernando Benítez "inauguró nuevas formas de tratamiento periodístico de los hechos culturales, incluyó entrevistas exhaustivas, formatos modernos, publicitó a los artistas e intelectuales e implantó nuevas técnicas de promoción para libros, obras de teatro, exposiciones, etc." (Musacchio, 1999)



Así como Rafael Pérez Gay ha querido ver en la decepción política de Altamirano el momento emergente del proyecto de autonomía literaria frente al poder, así esta *salida modesta* les dispone de una tribuna, especie de resguardo en los años 50 que permite a la generación de la Casa del Lago, junto con la ayuda de los exilados españoles, fraguarse un *proyecto creador* frente al público, y constituir un punto de encuentro y reflexión.

Benítez, por sus años de formación, parece tener una concepción del periodismo cercana al *Agit-Prop* y puso al servicio del campo cultural esas habilidades adquiridas.

Las empresas periodísticas como parte del campo de la producción ampliada, como embrionarias industrias culturales, establecieron la zona desde donde se fue generando el puente para una *formulación de una configuración simbólica distinta a la posrevolucionaria*. Cada vez más frecuentemente los productores simbólicos encontraban instancias de sobrevivencia (*modus vivendi*) que les permitían separarse del campo gubernamental de poder, permitiéndoles no estar ya “agarrados por las tripas”.

La siguiente fase fue la construcción de una infraestructura material para la producción cultural. Todo el equipamiento urbano sería una condición necesaria en la constitución de un campo de la producción cultural en México lo que materia del siguiente apartado. La obsesión por la educación y la modernización se trasladará a los medios de comunicación y a los mercados mediáticos como vectores de una democratización cultural que llega a ser vista más como vulgarización que como acceso a la cultura.

### 5.3 Factores y condiciones en la constitución del periodismo cultural

La evolución del llamado periodismo cultural, en el caso mexicano, ocurre bajo diversos factores que confluyeron para darle sus características particulares. Nos

proponemos recuperar algunas de esas variables que fueron condiciones eficientes para la emergencia de ese tipo de periodismo especializado con rasgos propios. Demanda y oferta de los bienes de cultura tuvieron una evolución específica en México por la presencia de un Estado de partido hegemónico, por lo que varios factores del campo de producción cultural (equipamiento cultural, el surgir de una demografía con mayor proporción de los estratos medios, la infusión de un exilio cultivado, una generación de artistas más cosmopolita y mediática) no se han considerados de manera integrada en los estudios sobre el periodismo cultural, todos factores adyacentes a esa presencia de un sistema de información. Aquí se esboza un primer acercamiento a este objeto de estudio desde esta perspectiva durante el periodo del llamado desarrollo estabilizador.

### 5.3.1 El equipamiento cultural

Poco a poco en México, al pacificarse finalmente el campo y terminarse las luchas de la Guerra Cristera, se pudieron comenzar a erigir instituciones estatales y privadas dedicadas a administrar los procesos sociales y a cultivar los incipientes y pequeños mercados de bienes culturales. Por un lado el arranque económico de la nación se detona por la inversión del Estado en la construcción de infraestructura material y sostendrá el crecimiento urbano de la población. Éste último factor será relevante en el nuevo tipo de demanda de bienes culturales pues el periodismo siempre ha prosperado mejor en las ciudades. La reconstrucción nacional había incluido el volver a armar la educación pública luego de la supresión que el presidente Carranza había decretado en 1917 del porfirista Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Vasconcelos emprendió e impulsó con entusiasmo y voluntad durante el régimen de Álvaro Obregón de 1920 el germen de lo que vino a ser el *Nacionalismo Cultural*.

El crecimiento de la industria mexicana junto con la incipiente estabilidad política, resuelta en los años 20 con la invención de la herramienta electoral corporativista por Partido Nacional Revolucionario de Plutarco E. Calles, dio orden

a la sucesión política entre los caudillos. Estos fueron factores que incidieron en la vida cotidiana del período posrevolucionario al transformarse el ciclo de las prácticas de trabajo y ocio sin la incertidumbre pasada. Con ello se empieza a dar la oferta de los satisfactores para una demanda más amplia y muy diferente al periodo anterior en su volumen y penetración social, debido en gran parte al peso que comenzaron a tener los medios como la prensa, las revistas ilustradas y la radio y el cine inaugural en la socialización e inculturación y la propuesta de una narrativa renovada de identidad cultural. Para la segunda mitad de los años 30 Lázaro Cárdenas terminó con la influencia de Calles y en 1936 finaliza la guerra cristera. Apoyó con fuerza la educación en su modalidad llamada socialista y dio un gran impulso a las escuelas rurales. Se fundaron el Instituto Politécnico Nacional, la Escuela de Educación Física y el Consejo Técnico de Educación Agrícola. Creó el Instituto de Antropología e Historia que había desmembrado de la Secretaría de Agricultura y el Departamento de Asuntos Indígenas. Junto con Lombardo Toledano transformó la CROM (callista) en la CTM (cardenista). Cárdenas se dedicó a activar la economía de manera distinta a como lo había impulsado el grupo de Sonora más orientada al mercado. Para lo que siguió la política keynesiana de estimular desde el Estado, por lo que construyó 12 presas y dejó los cimientos de tres más.

En la esfera del periodismo, ya durante el período de Lázaro Cárdenas, el campo de la producción simbólica estuvo marcado por la lucha entre el llamado gubernamental a una educación socialista y la resistencia de sectores sociales a tal giro de política educativa y cultural; de tal modo que se enfrentarían; entonces dos ideas de nación para luego alcanzar una unificación nacional por la movilización popular en apoyo al acto de la expropiación petrolera.

Es destacable que durante el régimen cardenista, las empresas periodísticas se contemplaron como un sector de gran relevancia y hacia la que se orientó la producción papelera. Sólo con posteridad ingresaron otros sectores como el de las compañías editoras que buscaron expandir los volúmenes de

producción a través de las estrategias primitivas de *mercadeo*. (Zacarías 1996). Es relevante también que en el negocio de los impresos (diarios, revistas, editoriales y cómics) el papel era el costo fijo principal, que no solamente era caro sino que no siempre se conseguía. Es a partir de 1940 cuando el gobierno crea su propio monopolio mayorista de papel Productora e Importadora de Papel S.A. (PIPSA). Por ello la situación cambia y a través de esta importadora se subsidia a las empresas, pero también permite controlarlas. (Zacarías, 1996; Rubenstein, 2004; Sánchez -Ruiz 2005).

También se tiene que resaltar el hecho de que el Estado se involucra en la propiedad de medios de comunicación puesto que obtendrá la posibilidad de transmitir desde su propia estación de radio y en los impresos promoverá que el Partido Nacionalista Revolucionario (PNR) --ya como partido transfigurado en corporativo-- tuviera un periódico *El Nacional*, y que la Confederación de Trabajadores de México (CTM) se propusiera también tener uno en *El Popular*.

En la década de los 40 tanto Humberto Musacchio (1994) como José Luis Martínez y Christopher Domínguez (1995) nos informan lo que sucedía en el periodismo cultural de esos años germinales, hasta la fundación del suplemento cultural de Fernando Benítez. En un primer momento ayudado por los exilados españoles en la fase de *El Nacional* y luego la del *Novedades con México en la cultura*. Los tres autores coinciden en afirmar que un periodismo de noticias acerca de la vida cultural no podía sostenerse en una diaria publicación, sino que bastaba con su tratamiento semanal. El semanario que mejor ilustra esa política editorial durante esos primeros años posrevolucionarios fue *El Universal Ilustrado* cuando fue dirigido por Carlos Noriega Hope. Éste personaje fomentó una agitada dinámica en el pequeño campo de producción artística mexicano de la época, generando y permitiendo la polémica literaria. Ese ejemplo sirvió de bosquejo a lo que Fernando Benítez imaginará, emulando los suplementos literarios sudamericanos cuando llegó a ser el director de *El Nacional*.

En esa etapa de formación y regeneración de las agencias institucionales de cultura podemos considerar que el campo y el mercado nacional de la producción simbólica estaban conformados en principio por dos sectores. Éstos se pueden diferenciar desde la teoría de los campos de Bourdieu por remitir uno de ellos a una *pedagogía cívica*, vinculada al gobierno posrevolucionario que reorganizaba e institucionalizaba el sector de la cultura, educación y la instrucción pública. Estrategia orientada también a un trabajo de legitimación. A éstos sectores los podemos identificar con el Campo de las instancias de la Reproducción y Conservación al que se le podrá añadir el sector más especializado del Campo de la Producción Restringida, referido principalmente a la esfera del arte y la ciencia. En el caso de México éste es el sector del campo de la producción con más dificultades para su instalación.

El otro medio denominado del entretenimiento y la diversión ejercería una *pedagogía del consumo*, al que asignamos el Campo Gran Producción, enraizando en el terreno de la naciente sociedad de masas mexicana (Bourdieu 1975, 1976). Parecían ambos campos irreductibles uno al otro, tanto por su naturaleza como por sus fines, dado que uno de ellos era más heterónimo pues dependía de sus anunciantes y una lógica corta de utilidades. Mientras el otro defendía sus flacos logros en la búsqueda de una valoración autónoma del Estado. Ninguno de los dos sectores era entonces plenamente autónomo, ni el del mercado ni el del campo de poder político. Sus respectivas evoluciones además habían corrido relativamente separadas. En cierta forma cuando al estar buscando ambas la primacía durante el período, se llegó a establecer una oposición en el discurso teórico sobre la función pedagógica o demagógica que les cabían<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> En la actualidad sin embargo se busca hacer más permeables las fronteras entre ellas, lo que ha conllevado discusiones sobre el carácter mercantil del uso del patrimonio cultural y la convergencia que ello resulta en el valor de los bienes culturales (lo que la lógica empresarial llama *sinergias* que no son sino integraciones verticales u horizontales de las cadenas de valor). Tanto Néstor García Canclini (1995,) como George Yúdice (2003) han venido planteando ese fenómeno como un objeto de estudio en cuanto que *la cultura* se transforma en un recurso económico explotable. Pero las resistencias ideológicas aun son fuertes, puede cambiar en la medida de una mayor influencia del discurso teórico con libros como *Cuánto Vale la Cultura* de Enrique Piedras (2004) o *Economía y Cultura* de David Thorsby (2001). El tema del "patrimonio cultural" en las secciones culturales adquirió gran relevancia cuando Renato Ravelo reportero de La Jornada publicó lo que valían los

Pero en esa primera etapa posrevolucionaria, el mercado interno mexicano tenía el problema de su escasa magnitud (Bazdresch, Bucay, Loaeza y Lustig 1992). La pequeñez de ese mercado dificultaba el que el número de las empresas proliferara, tendiendo más bien a un oligopolio de muy pocas, con lo que se facilitaba el control político del mismo. El mercado de consumo, a pesar del nacionalismo económico, se abre en el segundo quinquenio de los años veinte (1924 a 1929) a empresas internacionales como la British American Tobacco, Ford Motor Company, Colgate Palmolive, Simmons (Krauze, 1977). Esa excepción era más bien pragmática que ideológica: “La inversión extranjera, mientras pudiese ser controlada por el Estado no causaba mayor problema a los ganadores de la revolución” (Schettino, 2007).

Bien podemos ofrecer como ejemplo la manera en como durante los años veinte, con un mercado de consumo pequeño y apenas naciente, surgieron las dos primeras estaciones de radio *El Buen Tono* y la W. Resaltar además que la primera fue promovida por una empresa tabacalera y funcionaba como medio de publicidad de sus productos. Gallo asienta cómo Ernesto Pugibet el propietario de la tabacalera abrió en 1923 la emisora y lanzó una serie de campañas:

“ ... *El Buen Tono* (...) *certainly outdid its competitors when it came to creative advertising*. At one point, the tobacco company realized that not many Mexicans had radio receivers, so it decided to launch a new campaign focused on exchanging empty cigarette packs for radio parts: three for a pack of batteries; fourteen for a pair of earphones; twenty for a "Ritter set" receiver. (Gallo, 2006)

Podemos decir que la industria radiofónica se instala realmente a partir de 1930 con la fundación de la XEW, en septiembre de ese año, con la divisa de *La voz de América Latina desde México* y transmitiendo con una potencia de 250 000 kilowatts. Hasta entonces las empresas mexicanas de radiodifusión las habían visto no como empresas rentables sino como agencias más propagandísticas que

---

terrenos de Palenque (conversación con Eduardo Andión 2003) y lo puso en la agenda de la opinión pública.

promotoras de ventas<sup>68</sup>. Siguiendo el ejemplo de *El Buen Tono*, La XEW, estación de Emilio Azcárraga Vidaurreta, es imaginada desde el principio por él como negocio, como una entidad cuyo objetivo, antes que científico, cultural o educativo, era económico. La XEW se constituye como una estación que despliega estrategias de publicidad para incidir en las costumbres y el consumo cotidiano de la población, y entiende que la radio para tener éxito económico tiene que convertirse en un referente cotidiano para las personas, es decir, que la información, el entretenimiento en la radio y la compañía íntima que provee debían ser buscados por la gente. Esa fue su fórmula para lograr anunciantes. Los empresarios tuvieron que entender que la radio iba a ser el futuro medio de información y de entretenimiento, que cualquier producto o servicio que desearan lanzar al mercado tenía que estar sostenido por la publicidad radiofónica.

Otros factores más fueron en primer lugar una mayor inversión en la infraestructura cultural y el otro, generado por la estabilización económica pero de índole sociodemográfico, fue la emergencia de las clases medias en la incipiente sociedad de consumo y con una demanda de bienes culturales y de ocio. En la etapa inmediatamente posterior al cardenismo, la de la llamada «unidad nacional» comienzan a fundarse casi consecutivamente instituciones culturales tales como La Escuela de Pintura y Escultura la Esmeralda en 1942, El Colegio Nacional en 1943 , la Ópera Nacional 1943, la Hemeroteca Nacional 1944, la Sinfónica Nacional de México, en 1947 el Instituto Nacional de Bellas Artes.

En el caso del periodismo cultural impreso esta primera instalación de los componentes y agencias de un campo de producción cultural desemboca en la publicación en 1949 del suplemento *México en la Cultura* de Fernando Benítez en *Novedades* como ya señalamos. Este periódico que se había fundado en 1936

---

<sup>68</sup> Las emisoras se instalaban por los dueños o patrocinadores con distintos objetivos. A la radio se le consideraba ya bien como un medio de experimentación técnica, y pocos eran los que la veían como un instrumento para difundir educación y cultura, aunque sí como propagandista. También hubo quién previó su transformación en una industria rentable, aunque sin los recursos económicos ni la habilidad empresarial para convertir a las estaciones en negocios con utilidades e inventar un modelo de negocio factible.



cuando Publicaciones Herrerías pasó de ser una empresa editora de los *cómics* más exitosos los *Paquitos* y *Pepines* (Rubenstein, 2004) a publicar un semanario y luego a un periódico diario. Diario que tendrá un apoyo financiero de empresarios simpatizantes del presidente Miguel Alemán. (Rubenstein, 2004).

En el ámbito de la alta cultura a lo largo de los años 50, luego de la fundación de la Compañía Nacional de Teatro va a disminuir un poco el ímpetu promotor de institutos culturales y de arte de la posrevolución. Este proceso del nacionalismo cultural se recupera en una última fase que proseguirá los impulsos anteriores, al construirse los teatros del Bosque en 1957 y el teatro Orientación en 1958. En el aspecto literario con la primera edición de *El Laberinto de la soledad* de Octavio Paz y la publicación en 1953 de *Llano en llamas* de Juan Rulfo. José Emilio Pacheco ha considerado como parte aguas en la cultura literaria mexicana el año de 1958, año durante el cual se publican *La Estación Violenta* de Paz y *La región más transparente* de Carlos Fuentes.

Así se irá conformando la infraestructura material que servirá de plataforma de lanzamiento a las diversas empresas culturales de los siguientes años y en el corto lapso de nueve años ,1958 a 1967, la impresión general en el discurso oficial es que se alcanzaba un cenit cultural, la culminación del llamado desarrollismo<sup>69</sup>.

En la celebración de los 50 años la Revolución Mexicana el régimen busca convalidar y exhibir su vigencia, la iniciativa de Benito Coquet Lagunes fue que

---

<sup>69</sup> Un enfoque que analiza la evolución institucional de la administración de la actividad cultural es el que realiza Francisco Javier Dorantes en *Derecho cultural: Problemas jurídicos* (2004) en el que señala cómo en México la gestión de la cultura se ha desplazado por diversas instancias de gobierno. Así por ejemplo al término de la proclamación de la Constitución de 1917 dependía del Departamento Universitario, luego del Departamento de Bellas Artes y además curiosamente el área de Arqueología dependió en su momento de la Secretaría de Agricultura y Fomento. Para 1934 esa gestión se dispersa aún más en diversas instituciones y secretarías dando lugar a instancias de Carlos Chávez al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y al Instituto Nacional de Arqueología e Historia INAH. Fue hasta en 1976 que se agrupa en una subsecretaría de Educación Pública y hasta 1988 con un decreto presidencial que se fractura paradójicamente cuando se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes ( CNCA o Conaculta).Se esperaba desde entonces una Ley de Cultura que integrara orgánicamente al INBA y el CNCA, lo que no ha sucedido.



además de la edificar los centros de salud del Instituto Mexicano del Seguro Social se levantarán teatros adyacentes (en su gestión 42 teatros). Se trataba de una consagración y legitimación de esta identidad propia del nacionalismo revolucionario que culminaría con la edificación del Museo de Antropología y el Museo de Arte Moderno en 1965, el pasado y el futuro de la cultura mexicana en el Bosque de Chapultepec.

También se ha establecido un vínculo con el triunfalismo del desarrollo modernizador propuesto desde el alemanismo con la edificación de la Unidad Artística y Cultural del Bosque en el territorio de la Ciudad de México, a un lado del Bosque de Chapultepec. Esa construcción se debe curiosamente, a los grandes triunfos que conquistara en el terreno olímpico el equipo ecuestre mexicano nacional. El gobierno de Miguel Alemán decidió edificar en la pista de prácticas del campo de polo "Marte", un centro dedicado exclusivamente a espectáculos hípicos alentado por su victoria en los Juegos Olímpicos de Londres en 1948. El Departamento del Distrito Federal comenzó la construcción del coliseo, con sus respectivas caballerizas y su granero. Debido a sus grandes dimensiones y al gasto que implicaba, se abandonó la idea de destinarlo exclusivamente a la equitación y lo acondicionó para la presentación de espectáculos cívicos. Un antecedente es el Estadio Nacional construido en 1924 a instancias de Vasconcelos y que se había utilizado en los años 30 para ese tipo de ceremonias políticas multitudinarias propias de la época (Gallo, 2005). De ese modo se concibió el *Auditorium Municipal*, el que actualmente es Auditorio Nacional. Ahí se efectuaron algunos de los espectáculos que previamente se ofrecían en el Palacio de Bellas Artes, pero a precios populares, además de conciertos orquestales y corales, exposiciones de pintura; conferencias y funciones de danza al aire libre, además de espectáculos escénicos de las escuelas y academias de la llamada Unidad del Bosque: La Escuela Nacional de Danza, la Escuela Nacional de Teatro. La atmósfera de la época estaba cargada de una sociedad de masas que era al mismo tiempo una población disponible al consumo y a la persuasión.

Blanco apunta:

“Entre 1920 y 1970, hablar de artes y cultura mexicanos modernos (lo que también tenía que ver, desde luego, con el pensamiento y las ideologías) aludía especialmente a tres asuntos o ámbitos: el folklore indigenista, la novela de la revolución y la pintura mural. Ninguna de estas tres entidades era realmente novedosa, y todas ellas tienen raíces ilustres e incluso tumultuosas en la Nueva España, desde el propio siglo XVI. Las novedades del pasado”. Además remata con la idea de que el muralismo mexicano coincide con el surgimiento de las ideas de publicidad comercial y propaganda política: son anuncios que tanto ofrecen al nuevo hombre comunista o fascista que objetos mercancía: “de modo muy semejante a como Orozco celebró la trinchera y Rivera el caballito de Zapata (Cuernavaca), se celebraba en Europa, Estados Unidos y la Unión Soviética a los héroes guerreros o a la clase obrera en Europa, y a los consumidores de coches Ford y Corn Flakes. Esto no es crítica peyorativa ulterior, sino ambición premeditada de esos artistas (expresada especialmente en los escritos de Rivera y Siqueiros, por ejemplo): *le decían propcult, cultura de propaganda.*” (Blanco José Joaquín, 2010: 125)

Después de su trabajosa conformación, las aperturas de la cultura oficial nacionalista fueron lentas y en no pocos casos realizadas desde la indiferencia, el desdén o como resultado de otros intereses (illusio), como lo recrea Monsiváis: “... en el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952- 1958), el Instituto Nacional de Bellas Artes concentra lo que -según opinión gubernamental- son las respuestas a todas las demandas culturales concebibles. Allí, para cualquiera de los 2300 asistentes al Palacio de Bellas Artes, hay toda la literatura, la música, las artes plásticas, el teatro y el ballet que el país necesita” (Monsiváis 1991:70). El mercado de la alta cultura se concentra en la Ciudad de México porque existen apenas los suficientes públicos para que no estén desiertos los espacios de exposición. Monsiváis aporta su testimonio para ilustrar el tamaño tan precario del consumo cultural en un mercado muy reducido:

Luego del fracaso del realismo socialista y la demagogia que lo enmarcó, se extinguen los proyectos para las masas y no se piensa en un público mayor de 100 o 200 mil personas... ¿A qué político en 1942 o en 1962, le preocupa ampliar la minoría muy localizable que asiste a los conciertos y anhela vivir la cultura mundial, pese a la pobreza de la industria editorial y las escasas importaciones de libros? Su actividad es lo marginal que sólo deja de serlo por razones de ornato (...) todos comparten una certeza: la cultura es asunto de minorías, de manera forzosa y natural. Todavía en los sesenta, los culturati, que suelen residir en la capital, únicamente esperan de la cultura oficial dos festivales al año, la exposición

culminante, las dos o tres series de conferencias, las infrecuentes ediciones de libros de historia nacional”<sup>70</sup> (Monsiváis 1991:70-72)

Se transfiguró el paisaje social desolado por el paulatino crecimiento de las clases medias y con ellas el tipo de demanda que les caracterizaba el de los bienes culturales. Ya en 1951 José E. Iturriaga valoraba positivamente con datos estadísticos comparativos de la evolución e incremento de las clases medias en México aseverando que “la clase media es un buen indicador del desarrollo industrial, urbano y político de un pueblo”. Con datos del censo de 1940 donde la clase media representaba el 15.87% de la población total, Iturriaga conjeturaba que los resultados de 1950 representarían entre el 20 y 25%. Advertía también un significativo crecimiento de los profesionales entre 1940 y 1950 al registrarse un incremento de 142.86%, aunque hacía notar que había variado su estructura tradicional de autonomía por la asalariada (Iturriaga; 1994[1951\*]).

Soledad Loaeza define al período 1940-1970 como la segunda configuración modernizadora en México. Para Loaeza: “el desarrollo social más importante de este siglo en México ha sido *la evolución de una sociedad compuesta de élites y masas, a una sociedad de clases*. Dentro de este proceso destaca la expansión y fortalecimiento de las clases medias. Desde la década de los cuarenta el alcance de su influencia sobre la sociedad ha sido muy superior a sus dimensiones numéricas” (2008:32).

---

<sup>70</sup> Por el estado de salud financiera que tenía el IMSS al inicio de su gestión y por la alta tasa de crecimiento del sexenio y porque aún se encontraba lejana la carga del pago de pensiones se tuvo gran capacidad de inversión. Sin embargo, tal capacidad fue rebasada por los afanes de Benito Coquet, quien al término de su gestión dejó un importante pasivo, lo que provocó que la formidable obra se viera empañada. En su periodo entró en operación el Centro Médico Nacional, máximo conjunto hospitalario de la época y de muchos años. Construyó y puso en operación clínicas y hospitales en prácticamente toda la República. Inauguró el Centro Interamericano de Estudios de Seguridad Social, los Centros de Seguridad Social para el Bienestar Familiar y el Centro Vacacional Oaxtepec. Con la idea de apuntar en dirección de una seguridad social integral, construyó 13 unidades habitacionales, 42 teatros, así como unidades de servicios sociales y deportivos bautizados como Morelos y Cuauhtémoc, con niveles de atención que produjeron campeones olímpicos. Benito Coquet Lagunas fue director del IMSS de 1958 a 1964. y Con Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) El Instituto fue fundado por Ávila Camacho en los 40 (Schettino, 2007 )

Sin embargo, el proceso de modernización mexicana y la magnitud de sus clases medias ha sido irregular, en momentos acelerados y otros de estancamiento. En el siglo XX dos fueron los contextos de la modernización. El primero desencadenado por la revolución de 1910, el segundo apareció incipiente en los años 60 para proseguir hasta principios de los 80, en los que cambia el paradigma de modernización y se le llama la fase de reformas estructurales o el cambio neoliberal: menos Estado y más mercado. Durante el período: los últimos años “la sociedad desigual cristalizó en el sustrato de la estabilidad política y el crecimiento sostenido de casi cuatro décadas” (2008:32).

Para Soledad Loaeza esa etapa dura hasta los años 70, pues para ella una de las características más relevantes del período de 1940 a 1970 fue el acelerado incremento de las clases medias y su “consolidación en la cúspide de la pirámide del prestigio social, en cuanto a símbolos de modernidad y democracia”. Al promoverse al empresariado nacional, lo que se generó fueron oportunidades para los técnicos y profesionistas que demandaba el desarrollo industrial y con ello:

“Los objetivos generales de estabilidad y crecimiento definieron una nueva categorización interna de la sociedad que favoreció a las clases medias, porque estaban identificadas con el equilibrio y la moderación política, y también porque su capital de instrucción les atribuía un papel de liderazgo en las tareas de la modernización económica. El desarrollo de las clases medias, urbanas, concentradas en el sector servicios de la economía, y con una escolaridad promedio superior a la nacional -que entonces era de tres años- estuvo estrechamente asociado con la expansión de las oportunidades educativas” (Loaeza 1993 :112)

Aunque no todos los historiadores coinciden con las apreciaciones positivas de las clases medias, sí lo están con respecto a su relevancia en la modificación de la oferta cultural por las características de su demanda expandida:

“En la década de 1960, la clase media selló imborrablemente las ciudades: las pobló. Lejos de las vecindades (...) se hizo construir casas propias, escuelas separadas, clubes deportivos (...) sus colonias se transformaron en grotescos y anárquicos aglomeramientos de fincas frustradas con dos coches en la puerta. Todo a la altura de sus anhelos y de su exacerbado nihilismo. Sus ilusiones: dejar de ser lo que eran (...) Junto con esa movilidad, la clase media trajo consigo otra distinta: la de las mercancías (...) y se empezó a incursionar en esa condición social que se dio por llamar sociedad de consumo” (Semo, 1990:103)

Las “despreciables” y “grotescas” aspiraciones “frustradas” de esa clase media mexicana inaugural, incrementaron el presupuesto gubernamental aunque no fuese sino para ostentarla decorativamente. La clase media urbana se convertía así como figura construida en el estandarte de un progreso efectivo y en el cumplimiento de las promesas de la Revolución Mexicana. Ya para el final del régimen de José López Portillo (1981) la infraestructura y equipamiento cultural aparecía como una de los más extensos de Latinoamérica. El avance es significativo y admirable, como lo evoca Monsiváis:

“En las grandes ciudades, las ofertas de la industria cultural crean paulatinamente mercados con frecuencia insólitos. También el auge de la enseñanza media y superior transforma la relación de la sociedad con el arte y las humanidades, si se quiere de modo superficial, pero muy significativo, a través de los cambios que, poco a poco, en los casos de estudiantes de clases populares, corren la tradición de hogares sin libros.”

De los veneros de esa clase media surgirán los productores culturales y los comunicadores y periodistas actuales. Ciertamente a esos estratos se les atribuye el que organicen, reproduzcan y construyan el orden simbólico de una sociedad, en síntesis que la socializan Loaeza (1988)<sup>71</sup>. Es por ello que crean que son los únicos que estudian, administran, educan, pintan y escriban.

A manera puramente ilustrativa podemos exponer que en el censo de 1990 se registraran 1'897,377 profesionistas (clasificados según tuviesen 4 años de educación superior) contra los 42,749 que contaba Iturriaga en 1950. Lo que quiere decir que en cuarenta años se quintuplicó el número de los que se declaran así. En el mismo censo de 1990 se declararon profesionistas de la comunicación 23,583, el 1,2 % del total. Sin embargo, la orientación profesionalista de las carreras de educación superior no generará un gusto por la lectura placentera, sino más bien la llamada utilitaria y los libros que terminaran por leerse más serán

---

<sup>71</sup> “La modernidad ha beneficiado a los grupos intermedios, enriqueciendo su identidad social y dándoles cabida como categorías indispensables...explica el cómo en una sociedad donde la modernidad se convierte en objetivo deseado, el capital social más valioso es el conocimiento. Entonces el prestigio ocupacional se impone sobre cualquier otro criterio de estratificación...porque incorpora en principio una selección social a partir de la igualdad de oportunidades” (Loaeza1988:25).

los de autosuperación personal acorde con el ethos de los estratos medios. Eso incide negativamente en las expectativas de las revistas literarias que no cuentan con un público lector que pueda sostenerlas.

### 5.3.2 De letras y diseño

De modo que se va conformando un mercado de consumo de bienes culturales y un débil y prístino campo cultural restringido. Se han mostrado algunos de los indicadores de las condiciones sociodemográficas históricas que han hecho posible la emergencia de los suplementos culturales en México a mediados de este siglo. No debemos, sin embargo, olvidar como antecedente la función de las revistas literarias que operaron como posibilidades de difusión de círculos de autores en una publicación con bajos presupuestos. (Joseph et al. 2001). Cabe preguntarse ¿por qué esa función de *diseminación* pasó a los suplementos culturales y luego a las secciones de información cultural de los diarios de circulación nacional?. En el caso mexicano los antecedentes de la función que las revistas literarias y suplementos culturales han jugado en la captación y cohesión de grupos son bastante conocidos (Sheridan, 1985). También puede decirse que fue una de las formas de hacer reconocer públicamente un grupo dentro del campo cultural. Como ya se señaló en el caso mexicano el suplemento cultural semanal debe su influencia y arraigo a Fernando Benítez. Como periodista y luego director del periódico *El Nacional* órgano del PRI (entonces PNR), en los 30 al entrar en contacto con los suplementos publicados en Buenos Aires por *La Nación* o *La Prensa* aspira a hacer algo similar en México (Olmos, 1994). Las circunstancias propicias que no se le presentará sino hasta fines de los años 40, en 1949 cuando logra incorporarse al periódico *Novedades* de Herrerías los alemanistas y empresarios Prisciliano Elizondo, Antonio Díaz Lombardo, José Clemente y Ramón Beteta (Servín, 2004).

Como lo recuerda Fernando Benítez “Los suplementos culturales operaban como el cesto de basura de las redacciones, todo lo que no servía se iba al tiradero de los suplementos” (Olmos, 1994). Antes del *Novedades*, al llegar como

director al periódico *El Nacional* en 1947, junto con Juan Rejano creó la *Revista mexicana de cultura*. Para revertir lo que él consideraba una negligencia porque por aquel tiempo la importancia de la difusión cultural en los diarios era mínima. Contó con la participación del grupo de escritores refugiados españoles que ofrecieron sus capacidades de trabajo. Luego de salir de *El Nacional* Benítez trasladó su proyecto al *Novedades* donde el 6 de febrero de 1949 apareció el primer número de *México en la cultura*, que aspiraba “a convertirse en un resonador de la cultura nacional” y asentaba e su primera editorial:

No existe publicación alguna que recoja en forma organizada y periodística las ricas y variadas manifestaciones de la cultura mexicana ... una serie de entrevistas y análisis nos permitirá seguir las corrientes fundamentales que informan y dan vida a nuestra evolución cultural (...) Pensamos también que nuestra cultura no se defiende con el aislamiento. Las más relevantes manifestaciones de la cultura en el extranjero tendrán eco en el suplemento.

Benítez agrupó a los nuevos escritores de la época (Carlos Fuentes (1928), Víctor Flores Olea (1932), Jaime García Terrés (1924-1996), Elena Poniatowska (1934), José Emilio Pacheco (1939) con los consagrados como Alfonso Reyes<sup>188</sup> (1959), e impulsó la crítica artística y literaria y la información y comentario científico con su amigo Guillermo Haro (1913-1988).

Esta crítica se vio enriquecida con la aportación de los trasterrados, José Moreno Villa, Paul Westheim, y José Luis Cuevas. Las exposiciones las cubrían Ceferino Palencia y Raquel Tibol. Fernando Benítez escribió que habían sido los españoles quienes aportaron la estructura y la base “nos dejaron una herencia de honestidad y eficacia, y sobre esta herencia, nos fue posible renovarnos con recursos propios. Contar la historia de los españoles es contar nuestra propia historia, porque nunca los consideraremos diferentes a nosotros” (Benítez, 1982:629). Fue la dedicación y el esfuerzo de un trabajo redondo lo que más reconoció Benítez de esta cohorte de productores simbólicos que empujaron al campo cultural mexicano a unas mayores cotas- “Pasara lo que pasara, a la hora exacta, allí estaba el hombre, sentado en su silla, frente a la máquina o trayendo una artículo, que es después de todo la única forma de hacer un periódico” (Benítez AAVV.1982:631). Para Jordi García en su estudio sobre “El ensayo del



exilio español” le parece que: “...para muchos de los exilados la integración, aclimatación e instalación en la nueva realidad era la única vía de aniquilación o atenuación de la nostalgia, la provisionalidad o el resentimiento” (AA.VV. 1982: 162).

El papel de mediación plástica del diseño gráfico de Vicente Rojo es un nítido ejemplo de la influencia benéfica que tuvo el exilio español en el campo cultural. Cuando ocurre la lamentable muerte de Prieto el diseño estuvo a cargo de otro hijo del exilio Vicente Rojo. Miguel Prieto que colaboró con Juan Rejano en la revista literaria de *Ultramar* en la diagramación, luego trabajó Vicente Rojo (1932) que habría de instaurar todo un estilo en el diseño gráfico mexicano como veremos a continuación. El diseño gráfico editorial de los suplementos culturales de los años cincuenta y sesenta constituyó una de las virtudes más apreciadas por parte de todos sus lectores. Su influencia se extendió hasta los setenta y ochenta entre casi todas las publicaciones, no porque Rojo trabajara en todas ellas, sino porque transmitió entre sus asistentes su ética y profesionalismo que fue incidiendo en el campo del diseño editorial en su conjunto.

Gran parte de ese impacto se puede atribuir al trabajo a un tiempo sobrio y clásico y destilando un equilibrio con la innovación y la ruptura. La trayectoria de Vicente Rojo es interesante porque ejemplifica un trayecto que corre entre dos áreas del campo de producción cultural en México<sup>72</sup>. La del periodismo literario y cultural y el del campo de la plástica en sus momentos de amanecer de la ruptura con la escuela mexicana de pintura y su liberación. Será durante esa época de incipiente autonomización de las lógicas del Estado y del nacionalismo como hegemónico estilo cultural, que Vicente Rojo transitará laborioso y, hasta cierto

---

<sup>72</sup> 1950-53 asistente de M. Prieto en la Ediciones el INBA y en México en la cultura; 1954-56 diseñador gráfico de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM; 1956-61 director artístico de México en la cultura; 1960 cofundador y socio de la editorial ERA; 1962 cofundador y director artístico de La cultura en México; 1965-67 Diseño para la Revista de Bellas Artes; 1966 director artístico de La Revista de la Universidad; 1970 Cabezal de La cultura en México; 1971 diseño gráfico de la revista *Plural* en colaboración con Kasuya Sakai; 1978 diseño de portadas de la Revista *Vuelta*; 1984 director gráfico del diario *La Jornada*. Cronología (extractos de *Lúdica* 1999, México).



punto vencedor frente a una crítica ignorante y parroquial.<sup>73</sup> Rojo relata su formación inicial como tipógrafo:

“Empecé trabajando con Miguel Prieto, a él le tocó una muy buena época del INBA; fue cuando estaba recién fundado, con Carlos Chávez como director y Fernando Gamboa subdirector. Ellos querían darle al Instituto una personalidad propia, respecto a sus publicaciones y realmente lo lograron porque en aquella época Prieto era el único con una tipografía personal; fue de hecho el iniciador de la tipografía moderna en México. Prieto tuvo libertad absoluta para diseñar carteles, programas, catálogos, y desde su obra se empezó a adquirir en México un gusto por el diseño” (García Flores 1979: 260).

La producción editorial en México hacia la segunda mitad del siglo XX, se señalaba por la rigidez tipográfica y la pobreza del diseño editorial. El principio del diseño moderno en el plano formal y conceptual se debe al trabajo de Vicente Rojo, y que para él debe mucho a las enseñanzas de su maestro Miguel Prieto. Vicente Rojo narra lo que sabe de este olvidado precursor:

“En los 16 años que Miguel Prieto vivió en este país, de 1939 hasta su muerte en 1956, logró sin proponérselo sentar las bases del diseño gráfico en el campo de las publicaciones culturales. El los realizaba con una calidad desusada en la época. Así los programas catálogos invitaciones carteles, libros y hasta los boletos de entrada al Palacio de las Bellas Artes eran cuidadosamente diseñados”. (Rojo, 1996: 16)

Todo ello formó su actitud y su perspectiva política: la “democracia visual” a la que alude Vicente Rojo: “se tiene que llevar la belleza al pueblo, hasta lo más modesta de los impresos, no se permite que ningún elemento sea utilizado de “relleno”. En *Primeros diseños* Rojo escribe a propósito de esta motivación hacia una oferta democrática del objeto de arte:

“En la oficina de las ediciones del INBA y en el suplemento *México en la Cultura*, Prieto fue para mí una maestro. Manejaba las letras, los colores los distintos papeles y las imágenes con gran elegancia y sencillez y sabía darle el mismo valor a cada publicación que diseñaba, *lo mismo si se trataba de de un importante libro de arte que de un simple boleto de entrada al Palacio de Bellas Artes*, es decir que practicaba una especie de *democracia* visual. Esta fue la primera lección que yo aprendí de Miguel Prieto, lección que me ha acompañada toda la vida” (Rojo 1996:16).

En palabras de Benítez quien describe a estos dos aportadores en el campo editorial de la época:

---

<sup>73</sup> Vicente Rojo comenta que “Se pueden leer en los diarios las reseñas denigratorias prejuiciadas de los críticos de los diarios como Excélsior”(García Flores, 1979 :259 )

“Miguel, un hombre pequeño y hermoso. Enfermó de cáncer y Vicente, su discípulo, lo suplió durante sus largas ausencias del suplemento de *Novedades*. Prieto había compuesto la inolvidable revista *Romance* y el *Canto General* de Pablo Neruda. Su diseño era fastuoso, barroco y de gran belleza. Pero a veces sacrificaba el texto o lo subordinaba a sus esquemas. Vicente Rojo era mucho más sobrio y equilibraba el texto con el diseño. Muerto Miguel. Vicente fue el director artístico de *México en la cultura*, suplemento de *Novedades* y más tarde de *La cultura en México de Siempre!*” (Lúdica 1999: 14)

También Monsiváis se expresa de Rojo de manera encomiosa:

“En los años sesenta, Rojo es elemento primordial en la consolidación del nuevo público, ya requerido de la incorporación de elementos estéticos en su vida cotidiana, y cada vez más atento a lo que significan las artes plásticas(...) también por su cuenta, organiza en el ámbito cultural el tránsito de la vieja a al a nueva percepción ...experimenta con el alto contraste, estudia con celo científico los registros del color (...) y en todo este tiempo es uno de los primeros que, desde las publicaciones, se afana en democratizar la vida cultural.” (Monsiváis en Rojo 1996: 12)

La democratización del campo cultural para Monsiváis ocurre cuando

“el proceso de difusión cultural actuaba creativa y directamente sobre un público, sin casi intervención de los medios electrónicos. Los carteles, las revistas, los suplementos, los libros, ejercían un efecto que en la sociedad de masas tiende a disminuir o a pasar inadvertido. En esos años de novedad y energías inaugurales Rojo *aporta la convicción de la dignidad del quehacer cultural*, que requiere de presentaciones por lo menos decorosas, y del rechazo del amateurismo y su séquito de improvisaciones.” (Monsiváis en Rojo 1996: 13)

Ida Rodríguez, crítica e historiadora del arte, resalta sobre la importancia de Vicente Rojo y su trabajo como director artístico de varias editoriales: “Sus composiciones de libros, revistas, catálogos sus estudios de tipografía, sus arreglos de elementos gráficos han influido en las publicaciones actuales y tienen una trascendencia mayor de la que uno pueda sospechar (...) ha creado ya un nuevo tono en el mundo editorial mexicano” (Lúdica, 1999:42)

A lo largo de más de cuarenta años Rojo realizó más de mil portadas de libros trascendentales de literatura hispanoamericana como *Cien años de soledad*, *La feria* de Juan José Arreola , *Aura* de Carlos Fuentes, todas ellas:” una marca en la cultura y cuyas imágenes caracterizaron al llamado *boom* latinoamericano. Con su diseño, la forma en que los editores concebían los impresos cambió definitivamente y el público gozó de una educación visual que fue parte del

encanto y parecía cursar con el tiempo que se avecinaba en México”. (Lúdica 1999: 43).

Para entenderlo quizá se puede retomar la tesis que defiende Enric Sauté cuando afirma que: “...quizá sea la española la *única vanguardia* artística del mundo que *enseguida fue del dominio público* (2003:15).” Miguel Prieto junto con los varios exilados españoles inyectan ese aliento al campo de la producción cultural mexicana en cierta forma lo hacen republicano tal y como lo ha señalado el mismo Benítez en su reconocimiento al exilio español con el apoyo de Juan Rejano, de Moreno Villa y muchos otros. Para Sauté la española, al margen de la vanguardia soviética.

Implantada como terapia regeneradora las demás vanguardias europeas tuvieron menores resonancias populares y más recepción de las élites tal y como “corresponde a los movimientos iniciáticos: apenas un eco de periódico para el futurismo, un eco de café para el dadaísmo, un eco de revista para De Stijl o un eco pedagógico para la Bauhaus. Así si las vanguardias son ante todo rupturas, las más accesibles a las masas son aquellas que acompañan a rupturas sociales las que caminan sencillamente con su tiempo” (Sauté, 2003:16).

### 5.3.3 Periodismo, medios electrónicos y sus delicias culturales.

Otro factor relevante fue una relación menos culposa entre los medios de comunicación masiva y la práctica artística. La experiencia de Benítez en *Novedades* duró hasta 1961. Sin embargo ya había logrado impulsar y formar a dos generaciones de escritores y ayudar a animar un incipiente campo cultural que se había revitalizado con la llegada de los exilados españoles.

Posteriormente a partir de 1962, hasta 1972, en la revista *Siempre!* Se conformó la tribuna de *La Cultura en México*, espacio desde el que se forjará otra nueva generación de escritores y periodistas nacidos entre 1940 y 1960 y quienes desde 1972 la mantendrán hasta 1986 *agrupados* alrededor de Carlos Monsiváis.

Éste ya no le temía a las industrias culturales y las usaba para colocar sus posturas irónicas y antisolemnes.

Este es el caso de los estrechos vínculos que se han establecido entre los productores y creadores culturales con los medios de comunicación de masas. El suplemento cultural se configuró en ese largo periodo de los 60 a los 90 como una de las instituciones de publicación en la que se formaron, cultivaron e informaron los productores culturales en el México contemporáneo, al menos hasta mediados de los años 90. Esta forma de *modus vivendi* literario se había constituido como modo de reproducción y consolidación en la emergencia del campo cultural, y sobre todo del campo literario de los nuevos agentes y del lugar donde se podía comenzar el ingreso al campo cultural.

En los sesenta comenzaron a darse diversas experiencias de inserción con los otros medios de comunicación que aquí sólo pueden ser esbozadas. Así podríamos mencionar como trayectoria ejemplar a José Emilio Pacheco quien siendo Jefe de redacción de *La Cultura en México* en 1962, mantenía un programa semanal en Radio Universidad “Entre libros” junto con Rosario Castellanos, Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis y Sergio Pitol, de 1961 hasta 1964. Además de 1961 a 1969 Pacheco laboró como redactor del semanario cultural cinematográfico “Cine-verdad”, junto con Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julieta Campos y Luis Suárez. Muchos de los agentes escritores no le hicieron el feo a la redacción publicitaria (p.ej. Raúl Renán poeta dedicado a la escritura de eslógans), ni evitaron la escritura de guiones cinematográficos, ni televisivos (García Márquez como guionista de *Tiempo de morir*, Vicente Leñero *Sus experiencias las plasma en su lionro Estudio Q*).

La idea de que la promoción de la propia obra no tenía por qué pasar por las aprobaciones del aparato gubernamental se establece como un horizonte posible con esta generación de los nacidos en los 30. Será retomada por la

generación del nacidos en los 40 y que realizaran *happenings* como marketing y usarán a los medios audiovisuales como trampolín promocionante.

Es notable también el papel de *trabajo alimentario* que ha desempeñado la esfera del periodismo cultural en los mecanismos de institución de un campo cultural relativamente autónomo. A pesar de estar inscrito en un campo como el de la comunicación social y específicamente en el de la prensa y el periodismo en cuya lógica tienen más peso la colusión política y la conquista de mayor audiencia en el mercado que el de la experimentación con las formas y contenidos exclusivos para los enterados.

Del análisis del periodismo cultural y los suplementos, se puede sacar a la luz el conjunto de las estrategias legítimas e ilegítimas que conformaron el sistema de relaciones internas del campo cultural y literario del periodo. También discernir la manera cómo a través del campo de la comunicación masiva, aquél ha establecido y mantiene algunas de sus relaciones con el campo de poder de un modo ambivalente. Ya en 1992 Roger Bartra afirmaba: “Creo que el periodismo cultural es la forma tradicional que los intelectuales tienen de participar en la vida pública. Sobre todo los intelectuales que pertenecen a las culturas latinas, porque en la tradición anglosajona hay otras formas” (Bartra 1992:24).

Desde la práctica periodística y en cierta medida más en los suplementos culturales mismos, es relevante hacer notar que se han configurado también algunas de las trayectorias de consagración que desembocan en la atribución de "intelectuales" a ciertos autores. La *notoriedad* que se adquiere por la exposición y la publicación en el campo de la comunicación conformaba un capital simbólico que aún no mermaba el valor del capital específico en el campo cultural de origen del autor como *intelectual-periodista*. Hay que señalar que si existen espacios que estigmatizan y desprecian esas estrategias de conversión, que no son perdonadas y se cobran con el llamado *ninguneo*.

Los suplementos culturales y las revistas literarias de instituciones universitarias en los años 60 parecen haber funcionado como las "escuelas" de varios de los más prestigiosos productores culturales en México. En ellos se fraguaron y conjuntaron los capitales específicos, sociales y culturales incorporados, que trajeron consigo al acceder, con el paso del tiempo, a las posiciones reconocidas y luego predominantes. Como se puede ver por la historia de las revistas literarias la falta de magnitud de un público interesado hacía difícil la sustentabilidad de una empresa editorial sin alguna protección o subsidio. Se entiende por eso la necesidad de adscribirse ya bien a un diario, ya a una institución con "financiamiento a fondo perdido".

En contraste no sucede lo mismo todavía con los redactores y reporteros de información cultural y tampoco con los reporteros y productores de los medios electrónicos, quienes se ven sometidos a formatos y protocolos más restringidos para la expresividad individual. La credibilidad de los agentes no es paragonable a la originalidad exigida en el campo del arte. En algunos de los consagrados de la producción cultural restringida de la generación de los nacidos en los años 30, es visible en su trayectoria la ausencia de una completa formación escolarizada, y ha sido más bien la práctica de la escritura periodística de difusión cultural, las que conformaron un *ethos* profesional que derivan en las normas del quehacer legítimo de la creación intelectual. Significaría también que los literatos y productores culturales se hicieron una trayectoria fuera de la práctica académica institucional, aun cuando el periodismo cultural permitió la formación de grupos de afinidad dentro de las revistas y suplementos. Al menos hasta los años setenta cuando los grados académicos en diversas disciplinas de humanidades y ciencias sociales comenzaron a gravitar en el peso de la composición del capital específico del campo intelectual, no era necesario ostentar ningún grado académico como garantía de capacidad. Así puede entenderse en la semblanza que Elena Poniatowska hace de J.E. Pacheco, donde evoca que había dejado una carrera de abogado a los 19 años:

“Desde los diecinueve años y después de dejar una carrera de Leyes que le resultaba horrible porque la veía como una forma de hacer la guerra contra los pobres, (...) José Emilio Pacheco empezó a escribir sobre sus rodillas en todas partes y a todas horas... Lo habían presentado con Elías Nandino quien le encargó un suplemento y José Emilio le pidió ayuda a Carlos Monsiváis...Una vez Carlos Fuentes les había dicho: “Ustedes tienen que escribir en el Suplemento y yo lo voy a presentar con Fernando”. ... Al suplemento llegaban todos los genios de entonces... José Emilio vio desfilar a esta procesión... Más apenado que nunca ante los exabruptos de Benítez quien conminaba a algún crítico de arte con un: “Llévese su porquería”, porque “ésa es la parte horrorosa de hacer suplementos o revistas: el tener que rechazar artículos...y todo el mundo lo odia a uno” (1987:19).

Los años 60 en el campo de la cultura fueron un periodo en el proceso de reproducción personal de las generaciones de productores culturales, Monsiváis afirmaba: “Benítez encabezaba una *mafia* tal y como lo digo, a través de la creencia desafortunada y, hay que reconocerlo, por lo general correcta en el talento de sus amigos” (García-Flores 1979: 306)<sup>74</sup>. También puede ser considerada como una época en la que el pequeño campo cultural, en pleno, se arrojó a experimentar con las nuevas formas de difusión y a llevar a las formas tradicionales a unos nuevos límites. Así sucedió en la Casa del Lago dirigida inicialmente por Juan José Areola y luego hasta 1967 por Luis Vicente Melo (1932-1996). El grupo de *Teatro Poesía en voz alta* que inició en 1956 en el Teatro del Caballito acabó sus últimas temporadas precisamente en la Casa del Lago. Esa generación también asumió como parte de su bagaje distintivo, la consideración

---

<sup>74</sup> Cuasi grupos en campos emergentes indico el hecho que los grupos de apoyo entre los escritores, actores, artistas plásticos y los agentes asociados a las empresas culturales se vinculan para acumular capital simbólico dentro de campo de producción restringida. La atribución de constituir una *Mafia* se comprende desde su fundamento en la categoría de “cuasi-grupo en sociedades complejas” que propuso Adrian Mayer en 1980. Donde hace una diferencia entre grupo y asociación, si bien ambos consisten en una “serie de miembros que mantienen cierto tipo de interacción prevista, aunque no estén sujetos entre ellos a derechos y obligaciones”, tanto unos como otros muestran una homogeneidad de criterios de pertenencia o bien los mismo criterios que sostienen la interacción. Remite a la ilusión común o un juego de colusión. Aun si los criterios con los se adscriben los miembros no son muy rigurosos, como lo son los explícitos normas de una *corporación*. Otras clases de colectividad son las que Mayer llama *cuasi-grupos* que son grupos en potencia; alrededor de un individuo con estatus, por intereses comunes. Los grupos en potencia son entidades sin organización o estructura reconocible cuyos miembros tiene intereses comunes o comportamientos que los induce a configurarse como *grupo definido*. En cambio los Grupos interactivos son aquellos que se basan en un conjunto de personas en interacción., usualmente tiene un foco organizador que puede ser un *ego* la interacción se da en un *action-set* (conjunto – grupo de acción).



del cine como manifestación artística con plenos derechos, y así en la radiodifusora de la Universidad Nacional Autónoma se difundió la serie radial “El cine y la crítica” y se fundaron varias revistas de crítica de cine, desde el retorno de sus estudios en Europa (Francia, Alemania) de la generación de Medios Siglo los cineclubes del IFAL eran asiduamente visitados. Esto volvió a introducir una nueva valoración al interior del campo (la composición y volumen de los capitales y del *habitus* del campo) pues los capitales culturales específicos para ingresar y competir se incrementaron, tal y como había sucedido con el exilio español.

En un campo en proceso de ensamblado le funcionan bien este tipo de configuración colectiva de las relaciones y prácticas, lo que le da cohesión y engendra lealtades a estos *cuasigrupos* es que se basan en el *habitus* artístico; su carácter tácito como un dispositivo incorporado. Al darse por sabido cuales son las reglas, que implícitas, acarrearán conflictos feroces y en apariencia personales

#### 5.3.4 *Cultura y televisión*

La aparición en los años a mediados de los 50 y consolidación de la televisión comercial a mediados de los 60 planteó un gran desafío a las políticas estatales de difusión y divulgación de la cultura. Ello en la medida en que se había seleccionado el modelo de mercado para que se organizara el sector de telecomunicaciones en contraste con el tipo de televisión pública de Europa. En marzo de 1959 el canal 11 salió por primera vez al aire con un documental y una clase de matemáticas. La televisión de la UNAM inició su producción y transmisiones regulares en 1960. Sólo alrededor de diez años después de iniciadas las transmisiones comerciales de la televisión es que la difusión cultural televisiva comienza sus tiempos heroicos de sobrevivencia en la medida que dependerá de los presupuestos magros de sus instituciones.

Se termina una etapa que se expresó en la salida de Benítez y su equipo del diario *Novedades* para trasladarse a la revista *Siempre!* Durante más de 20

años la *Cultura en México* (su nuevo cabezal) adquirirá una mayor penetración y una más amplia distribución nacional. Será durante muchos años el contacto que las ciudades del interior tendrán con la cultura internacional y los debates y corrientes críticas de teoría literaria y la cultura como política. La renovación de los equipos editoriales le permitió mantener una vida distinta a las de las revistas literarias de las siguientes décadas, Salidas de los colaboradores por agotamiento, por incompatibilidad o por reclutamiento.

Por encima de la pluralidad del espacio cultural de esa época, fue en él donde se elabora una *esencialización* de lo mexicano desde el gobierno, y desde los productores simbólicos, una *mexicaneidad* que unificaba, lograda por la promoción del nacionalismo revolucionario. Luego pasó a ser transmitido por los Media (Radio, el Cine, Discos y hasta los monitos (*pepines*)). Ese espacio homogeneizado por la promoción del nacionalismo se ve contrastado al actual espacio cultural: heterogéneo y polimorfo, y que no ha sido alcanzado fácilmente. La gran paradoja de estas políticas del estado cultural mexicano reside como lo planteó José Joaquín Blanco: “Tal vez ocurrió una curiosa contradicción. El gobierno, las instituciones académicas, los estudiosos extranjeros se volcaron hacia la recuperación de mucho patrimonio antiguo de México precisamente en las décadas en que la sociedad mexicana, especialmente sus clases medias y ricas, ansiaban sobre todo la modernidad” (Blanco 1998).

#### 5.4 Los diversos umbrales de una transición en el periodismo cultural.

El resultado de los distintos acomodos de la modernización mexicana en los años 60, tuvo en el periodismo una evolución regresiva, condicionada por la feroz represión que sufrieron los movimientos laborales a finales de los años 50 y hasta mediados de los 60. Se puede ver en ello una fase de transición desde la construcción de una *ciudadanía* de dimensión civil a una de dimensión política (Hirschman, 1991). A partir de los últimos dos años de la década de los sesenta se comenzó a gestar en el campo de la producción cultural una posición que dejaba

la mera movilización civil para tratar de insertarse directamente en el campo de poder. Al principio aún con las armas simbólicas, luego algunos con las armas.

El campo político en su relación con el espacio social flexibilizó algunas de sus normas pero en muchos casos fue insuficiente para dar cauce a todas las reformas que requería. A lo largo de los años 50 la actividad artística se vio fuertemente impulsada por la puesta a punto del Instituto Nacional de Bellas Artes que inició de sus actividades a partir de 1949<sup>75</sup>.

El campo de la prensa informativa tuvo que desplazar lentamente su actividad periodística pasó de ser dócil transmisor de la Unidad nacional a seguir a la sociedad mexicana moderna hacia la búsqueda de espacios de expresión más libres. Desde la conformación del Estado con un régimen presidencialista, durante la gestión de Lázaro Cárdenas, se había establecido un monopolio de la provisión de papel a la entidad PIPSA. Herramienta de control, la agencia gubernamental logró un *status quo* entre las empresas del campo de la prensa, lo que resultó que fueran ellos mismos los que se resistieran a que se cerrara el monopolio del papel del estado, lo que no sucedió sino hasta los 90. Raymundo Riva Palacio denunciaba en 1990

“Ante la eventualidad de un cambio de partido en el gobierno, no cabe la menor duda que habría una reforma en las políticas de la publicidad oficial, que repercutiría directamente en los ingresos de los empresarios periodísticos y en los sistemas de abasto del papel periódico. El anuncio presidencial de privatizar PIPSA y la reacción de los periódicos mostró cuán vulnerables están los medios sin el cobijo oficial. La privatización de PIPSA fue rechazada por la mayoría de los periódicos, no porque encarecería el papel o porque nunca han tenido problemas con esa empresa de Estado sino porque en el fondo les significaría la cancelación de los créditos blandos para la compra de papel y a la bodega que tienen en esa empresa. Es decir repercutiría en sus economías (...) más de la mitad de los diarios que se editan hoy en día en la ciudad de México desaparecerían porque sus ingresos serían insuficientes para enfrentar sus requerimientos de producción.”(Riva Palacio, 1990: 24)

---

<sup>75</sup> En 1946 entonces como departamento de Bellas Artes fue separada de la Secretaría de Educación Pública.

El comportamiento de la prensa estaba por ello muy supeditado a las líneas del gobierno pues dependía de su gracia para que obtuviera el papel. Si no gustaba un cubrimiento, por ejemplo la represión al sindicato ferrocarrilero en 1958, al de los profesores y a los movimientos campesinos de Rubén Jaramillo, en Morelos; ferrocarrilero (Demetrio Vallejo y Valentín Campa) y el movimiento médico 1964-65, al final no les proporcionaban papel. Como consecuencia la prensa se plegaba a lo que se disponía desde la Secretaría de Gobernación. Las voces que disentían apenas lograban hacerse oír a través de revistas de tiraje mínimo, como *El Espectador* (1959) revista en la que escribieron Carlos Fuentes, Luis Villoro, Victor Flores Olea, Jaime García Terrés. La revista se transmutó en *Política* dirigida por Manuel Marcué Pardiñas; luego de que la abandonaran Fernando Benítez, Fuentes, Flores Olea y otros, termina por desaparecer en 1964.

Ejemplifica esa estrategia gubernamental sobre la circulación de la información y de dominio corporativo sobre los grupos sociales el caso del movimiento ferrocarrilero (1958-59). En él se demandaban incrementos salariales y se buscaba también democracia sindical. Se reprimen sus manifestaciones, forzando a estallar una huelga por tiempo indefinido. Las autoridades laborales aceptan elecciones sindicales, en las que triunfa Demetrio Vallejo, miembro del Partido Obrero-Campesino Mexicano. El ejército ocupa los locales sindicales e instalaciones ferrocarrileras. Se instala una directiva sindical *charra* y .ferrocarrileros fueron detenidos junto a Vallejo como a Valentín Campa. Periodísticamente lo que se registra son las fotografías de los hermanos Mayo que permitieron documentar gráficamente los actos represivos policiacos en las calles. La prensa en general se comportó de forma sumisa y fiel como se había acostumbrado con el régimen, sobre todo en un ambiente político ya poco favorable hacia los trabajadores.

Viviane Brachet-Márquez nos señala que: “la mayoría de los análisis del movimiento terminan en esta debacle”, pero para Brachet el foco debe centrarse en la crisis del *charrismo* de fines de esa década y las reformas sociales de los

años 60:” estas iniciativas reformistas no fueron sólo las del vallejismo puesto que además nació entonces el “Movimiento de Liberación Nacional (MLN) dirigido por Lázaro Cárdenas un movimiento popular “(2001:158). Para Brachet fue principalmente un reivindicador de reformas redistributivas. Aunque fue un movimiento que desfallece a los pocos años, es necesario registrarlo pues permite comprender la revuelta estudiantil posterior. Este movimiento no revolucionario encabezado por intelectuales y cardenistas como el MLN, era un grupo “reformista y nacionalista” y poco inclinado a un guevarismo guerrillero. El MLN incluía a la mayoría de los críticos de izquierda del régimen<sup>76</sup>.

Para Vivian Brachet- Márquez el régimen de López Mateos (1958-1964) fue “un segundo momento reformista de la posguerra”. Hizo las reformas presionado por las movilizaciones obreras de los años 50. Durante ese sexenio como respuesta los trabajadores electricistas, ferrocarrileros, petroleros recibieron mejoramientos periódicos de sus programas de seguridad social. López Mateos también hizo de la vivienda popular urbana un emblema concreto de programas de crédito y de construcción de vivienda barata (Brachet, 2001:159).

El porcentaje de población urbana, protegida por el Instituto Mexicano del Seguro Social se duplicó entre 1959 y 1964, además como lo señalamos, con la gran expansión de la institución en infraestructura (Centro Médico, Centro Vacacional Oaxtepec). Además a los trabajadores del Estado se les amplió la seguridad social a través del ISSSTE. Lo relevante fue que durante los años de 1950 a 1959 los salarios reales aumentaron 32 por ciento en comparación con la siguiente década de 1960 a 1970 que lo hicieron en 85.2 por ciento (Brachet 2001:154-155). Durante su mandato inicia sus transmisiones, permitida al Instituto Politécnico Nacional, el Canal II. Se emite en 1960, sin reglamento, la Ley Federal del Radio y Televisión.

---

<sup>76</sup> El Movimiento de Liberación Nacional (1961-1967) hasta antes del Frente Democrático Nacional en 1987-1988, fue el esfuerzo más importante en la lucha por la unidad de las corrientes y personalidades interesadas en un “desarrollo nacional independiente y democrático” en Página del MLN <http://mln.org.mx/articulo.php?p=590>. consultado septiembre 2010

Con el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) se fomentó el crecimiento de las grandes empresas con grandes inversiones, en seguimiento de la política del desarrollo estabilizador. Por otro lado los actores sociales de los estratos medios producto neto de los factores de la modernización clásica (urbanización e industrialización sustitutiva) de las décadas 40 y 50, vivieron (en los años que rodean al legendario 1968), un fortalecimiento sin precedente en la historia mexicana.

La gran movilización político-sindical del cuerpo médico en 1964 tuvo su origen en la oposición al propósito del Estado mexicano de reunir en organizaciones únicas todo el movimiento obrero, campesino y profesional (Pozas, 1993). Era un movimiento de estudiantes universitarios en residencia hospitalaria. Para extinguirlo, el gobierno recurre a los métodos de la represión directa y en el plano jurídico recurren la acusación por disolución social (el artículo 145 del Código Penal).

El año 1966 presenció el apogeo del modelo de desarrollo mexicano. Se preparaba México para presentarse en las Olimpiadas de 1968 con una faceta de país moderno y pujante económica y culturalmente. Durante este mandato salieron a la luz en 1965 *El Heraldo* y *El Sol de México* este último perteneciente a la cadena nacional de periódicos García Valseca. Ambos diarios sostenían una postura conservadora. En 1965 se funda la Cámara Nacional de la Industria Editorial. También en 1968 se instala como dependencia del estado la agencia de noticias gubernamental Notimex.

A lo largo de esos años no sólo emergieron movimientos obreros en busca de autonomía de las corporaciones y centrales sindicales prohijadas por el PRI, sino que también surgieron las protestas de las clases medias (Loaeza, 1980, 1988, 1992, 2008; Pozas 1993, Lomnitz, 1999) La incapacidad de la política económica del desarrollo estabilizador, al no alcanzar tasas de crecimiento al

mismo ritmo que ingresaba al mercado de trabajo la población joven, repercutió en el clima político.

El ámbito artístico donde podía observarse también un umbral de transformación de la expresión se vio interesado por la aparición en la narrativa en una nueva manera expresiva de las novelas como *La Tumba*, en 1964, de José Agustín (1944) y *Gazapo*, en 1965, de Gustavo Sainz (1940) Estas se separaban completamente de las maneras de novelar de Yáñez, Fuentes, o incluso de García Ponce. También en 1965, en el flamante Museo de Arte Moderno en el Bosque de Chapultepec se dio el escándalo de los premios ESSO en que se premió obras abstractas de Fernando García Ponce y del expresionismo lírico de Liliana Carrillo<sup>77</sup>. En todos estos sucesos el periodismo jugó un papel al avivar las polémicas y promover las apuestas de transgresión de los jóvenes artistas llamados de la *Ruptura*, porque precisamente se distanciaban con el nacionalismo cultural.

Otro más de los síntomas de la falta de concordancia con el régimen en el orden de la creación cultural, tuvo lugar con la salida de Arnaldo Orfila, a la sazón Director de Fondo de Cultura Económica, empresa editorial fundada por Daniel Cosío Villegas y financiada por el Estado mexicano. La razón fue la publicación de un libro de antropología urbana *Los Hijos de Sánchez* realizada por Oscar Lewis y considerado como denigrante para los mexicanos. Orfila, argentino de origen, se vio apoyado por una gran parte del campo cultural y varios intelectuales se asociaron con él para fundar otra editorial llamada *Siglo veintiuno editores*.

Díaz Ordaz se preocupó, en el ámbito de la infraestructura de comunicación, por integrar la comunicación vía satélite (Intelsat), la red de transmisión por microondas y en promulgar una Ley de Ingresos que permitía a los

---

<sup>77</sup> Las razones del escándalo son varias, Una señala que fue por haber premiado a la pintura abstracta y otra que había sido un ultraje ya que un miembro del jurado, Juan García Ponce, era hermano de uno de los premiados, Fernando García Ponce.

concesionarios de radio y televisión pagar el 12.5 por ciento de sus impuestos en especie, esto en tiempo aire para un uso oficial. La reacción tradicional de reprimir y atacar con la ley de la disolución social transformó una pelea entre pandillas de jóvenes, en un movimiento de reivindicación de derechos ciudadanos sin precedente, el movimiento del 68. “Es paradójico, más aún que la UNAM en contraste con la actitud conservadora de la Universidad Nacional desde sus orígenes, que en el ambiente universitario se gestara el malestar por el autoritarismo del régimen que culmina con las protestas del 1968” (Mabire, Bernardo en Bizberg y Meyer, 2009: 259-260).

Aún con la rebelión estudiantil, en general, el ambiente político se mantuvo relativamente tranquilo porque las más grandes y organizadas corporaciones sindicales los obreros y los maestros, nunca intentaron unirse al movimiento de los estudiantes de clase media. Movimiento que más que reclamar demandas de orden económico (aunque la de los médicos inició por el aguinaldo y las condiciones de trabajo) eran demandas del orden político civil. La principal demanda era la de obtener una mayor democracia sostenida en la libre expresión, que requería de espacios donde pudiesen procesarse los conflictos.

Lo que se perfiló entonces fue el descontento de unos estratos medios que buscaban espacios de expresión ciudadana: “...una nueva era económica social y política emergía como aspiración de inserción política y de expresión libre. Esta movilización hacia la apertura a la participación efectiva en la vida política y social se manifestó en la agitación de algunas organizaciones políticas y sociales y en algunas universidades del país. La inestabilidad se alimentó de una prensa no sólo conservadora sino anticomunista” (Blancarte en Bizberg y Meyer, 2005: 238).

En cierta manera lo que le aconteció al periódico *Excélsior* ejemplifica esos años sesenta. En 1963 fallece el que había sido el director del periódico que funcionaba como cooperativa, resultado de las socializaciones de la época posrevolucionaria: Rodrigo de Llano (1890-1963) periodista de Monterrey que fue



entusiasta admirador estadounidense y fervoroso anticomunista. Le sucede Manuel Becerra Acosta Sr. (1881-1968), quien con 82 años logra conducir al diario hasta la elección de un joven periodista, con gran experiencia de reportero, que representa a una nueva generación: Julio Scherer García <sup>78</sup> En 1968 como nuevo director de la cooperativa, y del periódico que cambia su política editorial. Da oportunidad a los jóvenes periodistas para que propongan y experimenta con un periodismo más punzante y más investigador. Abre espacios para el periodismo de la fuente cultural, apoya al suplemento dominical de cultural Diorama Cultural y alentado por las ideas de Eduardo Deschamps, abre una sección dedicada a la oferta de cultura durante las Olimpiadas Culturales. En ese momento, la página de Arturo Cantú en *El Día*, el *Olimpo cultural* serían las únicas páginas especializadas con reporteros que buscan esa clase de información. De ahí también el beneplácito al acoger Scherer a Octavio Paz en su regreso luego, de su renuncia al Servicio Exterior mexicano, ofreciéndole la oportunidad de una revista arropada en la seguridad de los tirajes del diario Excélsior en sus momentos de mayor apogeo.

En las manifestaciones artísticas de los 60 mexicanos comenzaron a aparecer signos del progresivo desmantelamiento de los principios del nacionalismo cultural. Aunque había pocos agentes en el ámbito de la cultura quizá ello también dio pie a considerársele cerrado. No obstante se vivificó con los miembros de la Generación de la Casa del Lago que introdujeron un desparpajo que ridiculizaba la solemnidad de la cultura revolucionaria y una ambición en llegar a ser como lo había escrito Octavio Paz “contemporáneos de todos los hombres”. Esta cohorte, nacida en los años 30, también presentó un frente de lucha simbólica en la plástica con los pintores denominados de la Ruptura, que en cierto modo se adhirieron a la frase de José Luis Cuevas que decía había que romper

---

<sup>78</sup> Julio Scherer García (1926) nace en el DF Periodista, realizó estudios de derecho. Ingresó al Excélsior en 1946 donde fue reportero de política, jefe de información. Auxiliar de la dirección y finalmente director general de 1968 a 1976. Funda Plural en 1971 dirigida por Octavio Paz. En 1976 obligado a abandonar la dirección sale y junto con un colectivo funda la revista Proceso de la que fue director hasta 1996. En 1998 rechazó el Premio Nacional de Periodismo.

con la *cortina de nopal*. En el teatro se fundaron grupos como el de *Poesía en Voz Alta* (Arreola, Elizondo, Mendoza) que trajeron y tradujeron obras de vanguardia y experimentales (Sartre, Genet, Lonesco). Las puestas en escena que enfrentaban a una época anterior de estancamiento donde se presentaban obras de reestreno en montajes insípidos, unos grupos imitando a otros con la consecuente falta de frescura en la escena teatral. En palabras de Octavio Paz el terreno del teatro era un *desierto* (Unger, 2006).

La generación llamada de La Casa del Lago o del Medio siglo y como ha señalado Unger, en su relato de la experiencia breve pero intensa de *Poesía en Voz Alta*, también usó los medios de comunicación a su alcance para difundir lo que estaba sucediendo. Si durante los años 50 el suplemento de *Novedades La cultura en México* fue esa tribuna, para los años 60 su lugar lo toma la *Revista de la Universidad de México* dirigida entonces por García Terrés. Éste último siguió el ejemplo de Fernando Benítez al proponer la entrada de jóvenes escritores por la usual puerta de hacer reseñas de libros y eventos, para luego ya pasar al ensayo literario propiamente dicho. Se fundaron también otras revistas para hacer espacio para publicar y promover a los jóvenes escritores como *Cuadernos del viento*, de Carlos Valdés y Huberto Batis, *El corno emplumado* de 1962 a 1969, de Margaret Randall y Sergio Mondragón, dedicada exclusivamente a la difusión de la poesía contemporánea mexicana y universal. Salvador Elizondo hereda el espíritu de la *Revista mexicana de literatura* y publica *S.nob* con solamente 7 números en 1962. Otra revista de los sesenta que merece ser mencionada es *Diálogos*, dirigida por Ramón Xirau, apoyado por el Colegio de México y que daba especial relieve al ensayo.

A pesar de la breve vida de la mayoría de estas revistas, desempeñaron un papel fundamental en la difusión de la literatura del momento. Desde una perspectiva del campo de producción literario, la función de las revistas en estas dos décadas consistió básicamente en divulgar la obra de autores jóvenes, tanto en publicaciones independientes, como *Estaciones*, *Cuadernos del viento*, *Mester*

*Punto de partida.* Los escritores y artistas consagrados tenían acceso a las revistas institucionales o fuertes económicamente, como *Revista de la Universidad* o *México en la Cultura*. Las publicaciones surgidas en esta línea divulgadora, continuaron más adelante sobre todo a partir de la copiosa producción que salía de los talleres literarios de los 70 y 80: *Los universitarios* (1973,) y *Cartapacios* (1979-84) comparten el mismo objetivo.

Esta búsqueda de expresión libre dará pie a la posibilidad que el campo de la comunicación se constituyera también como un ámbito válido para plantear posturas propias del campo intelectual. Los ejemplos del continuo asedio de la difusión y el periodismo cultural a la televisión son significativos, ejemplo de ello son la importación de las mesas redondas televisadas de Jorge Saldaña con temas "candentes" y presencias de artistas en vías de consagración. Además se transmiten una serie de coloquios que impulsa Telesistema Mexicano a través de Miguel Sabido y luego Félix Cortés Camarillo con autores consagrados nacional e internacionalmente. La experiencia de Televisa con su canal cultural, iniciando en abril de 1983 no funcionó "La alegría del canal 8, cultura en Televisión", culmina en noviembre de 1991. Su productor general declaraba: "El proyecto tuvo desde luego muchos errores, pero otros, como algunos inventos de Miguel Sabido, resultaron nuevas fórmulas para la distribución de ofertas culturales. En realidad no teníamos parámetro. No teníamos perfil del público mexicano, que no estaba acostumbrado al ballet o a la ópera, por ejemplo. Nuestro sistema fue de prueba y error" (De la Torre.1993). Televisa transmitió la serie de programas en donde Octavio Paz disertaba sobre diversos temas de la modernidad cultural y preparaba su campaña de asedio al premio Nobel. Difundió luego el Encuentro "Caminos de la Libertad". Al final la creación en 1992 del canal 22 orientado principalmente a la difusión artística, ofreció una posibilidad más al recién creado Consejo Nacional para la Cultural y las Artes.

### 5.3.1 El campo periodístico La "década" de la diseminación

El campo periodístico, dada su estrecha vinculación con el campo de poder tiene un punto de quiebre en el año de 1976. La fractura con el campo gubernamental ocurrió por el enfrentamiento con las políticas editoriales instaladas por las plumas de opinión de *Excélsior*. Éste había alcanzado una credibilidad importante entre otras cosas por haber sido el único periódico en haber puesto en primera plana una foto de los tanques en el Zócalo durante 1968. En 1972, en el jueves de Corpus, *Excélsior* había escarbado con sus reporteros de investigación en la existencia de grupos paramilitares como Los Halcones, Además en sus páginas editoriales, Daniel Cosío Villegas, el fundador del Colegio de México, escribía retratos sardónicos del *estilo personal de gobernar*, del presidente Echeverría. Tales acciones no fueron del agrado del Ejecutivo que inició con tácticas subrepticias para que la cooperativa destituyera al Director. Utilizó el pretexto de una invasión en terrenos propiedad de la cooperativa para levantar la animadversión de los cooperativistas. Alentó a Regino Díaz Redondo para convocar una Asamblea Extraordinaria para destituirlo. El 8 de julio Scherer destituido abandonó las instalaciones seguido por su Cuerpo directivo y una gran cantidad de colaboradores y periodistas.

Al final del mismo año funda la revista *Proceso* que proseguirá con su estilo de periodismo de crítica e investigación y se constituirá como una de los semanarios de información política de referencia. De ese año al 1978 aparecen una serie de publicaciones de análisis político y cultural, de información con “jiribilla objetiva” así llamada por Vicente Leñero. A partir de entonces no se organiza una línea estratégica de política en relación la cultura, sino más bien, se comienza a dejar que el campo opere sin una intervención demasiado directa del Estado.

Con la entrada de escritores y periodistas formados ya no sólo en la fragua del suplemento cultural y literario, ni en las mesas de redacción, sino en las aulas del Colegio de México y de las facultades de Letras, Ciencias Sociales, de Economía de la UNAM, e incluso de escuelas de Ciencias de la comunicación,

que la obra que autorizaba y daba derecho de entrada al campo cultural deja de ser la novela, la poesía o el ensayo literario y pasan a ser los posgrados en universidades extranjeras, los artículos o ensayos políticos, el texto académico y la empresa cultural del intelectual-empresario.

Gabriel Zaid lo detecta en 1976 en *Plural* donde desarrolla la tesis sobre el nuevo *clérigo*, alrededor de una cita esclarecedora de Vasconcelos: “por encima de todo hacía falta que el país designase para su gobierno a los mejores, no a los peores como venía haciendo, a los ilustrados, no a los palurdos”. Luego expone esa nueva jerarquía basada en los capitales culturales en su forma institucional:

“los títulos dan derecho de propiedad funcional (...) dominios funcionales propios por defender o extender los cuales se disputan entre ellos (...) Lo mismo sucede con los universitarios que consideran que tienen derechos especiales sobre ciertos puestos departamentos o secretarías de estado y naturalmente con los ingresos y poderes dignos de tan especiales funciones (...) tener el derecho histórico y racional de hacernos cargo del progreso de México, porque estudiamos, porque sabemos porque estamos preparados” (Zaid, Gabriel “Los universitarios y el poder” *Plural* # 8 , 1976 mayo, México :56-60)

Frente al descontento generalizado ha surgido en parte por el movimiento del 1968 la presidencia de Luís Echeverría (1970-76) tomó medidas que buscaban *recuperar la legitimidad* con la población. Medidas como el aumento a los salarios mínimos, una fuerte inversión pública en obras y construcciones, de fideicomiso para impulsar desarrollos turísticos y urbanizaciones, así como el incremento en el número de empleados gubernamentales. Esas acciones hicieron crecer el gasto y de igual modo el déficit público. Tal endeudamiento, al crecer, fue cubierto con más crédito internacional que llenaba los huecos y faltantes. Al final del sexenio estalla y se sale de control por lo que se tiene que devaluar la moneda. Irónicamente al mismo tiempo se descubrían los grandes yacimientos de petróleo.

En el campo de la comunicación y la cultura el trauma del 2 de octubre en Tlatelolco había repercutido en mucho por la notoria renuncia del entonces embajador en la India Octavio Paz; y por la inmensa distancia que generó entre los universitarios la persecución posterior y el ataque de los Halcones el 10 junio

de 1972. De tal suerte que para granjearse otra vez su apoyo, por ejemplo, también incrementa significativamente el presupuesto de UNAM y crea la Universidad Autónoma Metropolitana (1976) y el Centro de Investigación y Docencia Económica CIDE (1974).

Pero en un movimiento estratégico Echeverría enfoca sus baterías jurisdiccionales en la televisión y en la industria cinematográfica. Instala en 1974 el Consejo Nacional para la Cinematografía Conacine y en 1975, Conacite II. La táctica de Echeverría, apoyado desde el Banco Cinematográfico, creado en 1942 por Ávila Camacho, apuntaba a modificar los términos del flujo de financiamiento a los productores privados. Se sustentaba en que, éstos habían fracasado a lo largo de los últimos veinte años en la misión de sacar a flote a la industria. Para sustituirlos, el Banco mismo se encargaría de producir.

En el ámbito del periodismo junto con el equipo de Scherer y Hero Rodríguez Toro, Manuel Becerra Acosta Jr., Alberto Ramírez de Aguilar, un cúmulo de periodistas logró hacer del diario, con sus reportajes y entrevistas, como se indicó, uno de los más prestigiosos. A eso le sumó un colectivo de firmas de colaboradores de artículos editoriales a los que la dirección les garantizaba una irrestricta libertad de expresión. Desde la dirección también se alentó a nuevos y jóvenes reporteros a que realizaran reportajes a profundidad con investigación. Pero quizá lo más importante en términos periodísticos es que les dio espacio para publicarlos, no sólo en el diario mismo sino también en las revistas que eran parte del conglomerado de la cooperativa *Jueves de Excelsior* y *Revista de revistas*. En *Revista de revistas* coordinado por Vicente Leñero, se permitieron hacer reportajes de investigación y denuncia con una formato ampliamente modernizado, con material fotográfico de primera, realizado también por jóvenes fotógrafas y fotógrafos. Con la revista dirigida por Paz se permitieron alcanzar una ventana abierta a las artes contemporáneas del mundo. Es cierto que dentro del gusto de Octavio Paz y sus colaboradores, pero no se había abierto una mirada hacia fuera con tanta sistematicidad y durante cerca de 60 números.

En el periodismo de la década se inicia cuando en 1970 se desata una llamada querrela a propósito de los intelectuales orgánicos en el espacio de la opinión pública ilustrada, como resultado de la contrariedad que trajo la represión al movimiento estudiantil. De la cual también síntoma y consecuencia, cuando en diciembre la fundación del grupo clandestino Liga 23 de septiembre.

1971 es el año en que comienza a publicarse *Plural* la revista que emprende Octavio Paz. Se publica *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska que inicia y formará parte del largo procesamiento cultural del movimiento del 68. Junto con *Los días y los años* de González de Alba. En 1972 se publica un número especial de *Plural* "Los escritores y la Política", donde se abre una larga discusión sobre la relación del intelectual con el campo de poder. A partir de ahí se inicia una divergencia que renueva el papel que tiene la crítica de los intelectuales al poder y las condiciones en las que se ejerce. Sin embargo los agentes involucrados afirman que la ruptura dataría de momentos anteriores y tendría que ver menos con las valoraciones literarias, que con las tomas de posición políticas después de 1968 en relación al régimen de Echeverría. Responde Monsiváis sobre el cruce de armas inicial:

"En el suplemento de Siempre! la posición tendía a ser militante y crítica, gracias en parte a mis intereses y en parte a las posiciones radicales de los más jóvenes...Y de todas las acciones y el debate, de esa proximidad con la izquierda política, surgió la idea de enjuiciar desde El discurso de la historia a los intelectuales liberales. Yo no estaba muy de acuerdo porque mi formación se la debía a esos intelectuales liberales, pero tampoco, debo decirlo, muy en desacuerdo (...) La izquierda creía que *Plural*, y Octavio Paz y Carlos Fuentes, especialmente, representaban la fuerza del "establishment", sobre todo después de la frase de Fuentes ("o Echeverría o el fascismo") y de la crítica de *Plural* a la izquierda, más que al socialismo real. Y las diferencias culminaron con un número sobre los intelectuales en donde colaboraron Héctor Aguilar Camín y Enrique Krauze (con un ensayo contra Paz y Fuentes) (...) a ese número se respondió con violencia en *Plural* (...) Las diferencias publicadas entre *La Cultura en México* y *Plural* fueron un episodio mínimo, que agranda la memoria sin hemeroteca adjunta. Para empezar, la vida literaria se daba en las editoriales entonces en auge..." (Toledo y Jiménez 1994:59-60)

No obstante, el revés que sufre *Excélsior*, propició una mayor cantidad de publicaciones periódicas. Incluso, como señalábamos, un nuevo periódico en 1977, el *Unomásuno* que concitó las anuencias de gran parte del campo cultural y del arte. La legitimidad del campo de poder requería un trabajo profundo de refundamentación de la “ideología del nacionalismo revolucionario” y algunos de las publicaciones aún no pudieron tomar posiciones claras a ese respecto. Sánchez Susarrey llama a esa fase “la lucha ideológica entre el grupo de agentes intelectuales”. Mientras que Patricia Cabrera lo llama en su libro *Una inquietud de amanecer* la “Década larga”, pues para ella esa etapa se inicia en 1968 y termina en 1981 con el cierre de *El Machete*, el órgano del Partido Comunista, en la que la izquierda sólo pudo reaccionar, sin lograr proponer más que un “socialismo realmente existente”.

Esta revista fue dirigida en ese momento por Roger Bartra y Humberto Musacchio y fue de las primeras que se propuso cambiar el marco de la discusión y plantearse una política que estuviera también en el consumo y en las prácticas cotidianas... Esa “década” concluye promoviendo una diversidad en los proyectos culturales y literarios que exploran caminos sin ninguna certidumbre.

El arco que puede marcarse desde la fundación de la revista *Plural* en 1971 pasa por la rápida respuesta de la fundación de *Proceso*, luego del *golpe*, con Julio Scherer como director del semanario y de *Vuelta* de Octavio Paz para reivindicar con ejemplos que se podía hacer revistas fuera de la protección de un periódico nacional, buscando la circulación de un segmento de lectorado. Así surge en ese mismo año la revista *FEM*, de obvio corte feminista, que apuntaba a una nueva segmentación en el lectorado. El descendiente de esta publicación inicial es *Debate Feminista* fundada en 1990, dirigida por Marta Lamas.

José López Portillo centrará sus esfuerzos en el área de la comunicación en la configuración de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), y la implementación de Productora Nacional de Radio Y Televisión



(Pronarte). Y en la fundación del Instituto Mexicano de la Radio con las radiodifusoras concesionadas requisadas por problemas fiscales y emisoras permisionadas que ya estaban siendo operadas por el Estado.

En el ámbito de las artes todo el presupuesto posible se encauza a fortalecer e internacionalizar el Festival Internacional Cervantino que se lleva a cabo en la ciudad de Guanajuato. Este impulso repercutió también en el periodismo cultural pues la visita anual al festival sirvió a muchos reporteros noveles, como experiencia y vinculación con otros reporteros de los diarios del interior.

A partir de la reforma electoral de 1977 (LOPPE) que entre otros avances le da registro legal al Partido Comunista, la vida política y la de los partidos adquiere un nuevo aliento. Se da una de “las polémicas” históricas en el mundo intelectual entre Octavio Paz y Carlos Monsiváis en la revista *Proceso*. A partir de ese año se publica el diario *Unomásuno* dirigido por Manuel Becerra Acosta Jr., y con él una buena cantidad de periodistas surgidos de *Excélsior* y otros intelectuales y académicos más. Es el primer diario que en su organización incluye, ya como sección aparte, al área de cultura con su *staff* de reporteros dedicados exclusivamente a la fuente y con un conjunto de colaboradores especializados en las distintas artes y ciencias. Fernando Benítez tiene entonces la oportunidad de lanzar un nuevo suplemento semanal *Sábado*, ya no mensual como el que había dejado en *Siempre!*

La inserción de las empresas privadas en el campo cultural se inicia con la Fundación Cultural de Televisa en 1975 y prosigue con el Instituto Cultural Domecq y el Centro cultural Alfa del Grupo Monterrey, a la que seguirá en 1980 La Fundación Miguel Alemán A.C.

En 1978 salen una cantidad bastante grande de revistas y semanarios de todo tipo *La Semana de Bellas Artes*, *La cabra*, *Arte Sociedad e Ideología*. Para

1980 vuelven a proliferar revistas y ampliar los espacios de publicación para los jóvenes: *La mesa llena*, *Caos*, mientras que la Universidad Autónoma Metropolitana promueve *Casa del Tiempo* y *Territorios*. *El Machete* órgano del Partido Comunista Mexicano y dirigido por Roger Bartra y Humberto Musacchio no dura más allá del siguiente año por cambios en la línea eurocomunista del Partido. Cuando se lanza el Plan del Sistema Nacional de Comunicación en 1981, al mismo tiempo surge *El Financiero* especializado en la economía y las finanzas... Ese es el año en que se orquesta un *boicot* de anunciantes contra la revista *Proceso* por sus reportajes y denuncias a grupos de empresarios. Y todavía durante 1982, el año de la estatización bancaria, vieron la luz varias revistas una dedicada a la música *Pauta* y otras de crítica cultural: *El Buscón* (82-83) y *Palos de la crítica* (81-83). En 1981 el *Novedades* retomó la idea de los suplementos e inicia la publicación de *El Semanario* tiene como director a Eduardo Elizalde y Secretario a José de la Colina.

Entre 1982 y 1983 acontece un nuevo giro en el desarrollo del periodismo en México. Como resultado de discrepancias, desde las financieras hasta las de políticas editoriales, salen del *Unomásuno* varios de los periodistas fundadores y se lanzan a crear *La Jornada* en 1984. Se elige como director de este diario a Carlos Payan Verver. La sección cultural sigue lineamientos semejantes a los del *Unomásuno*, con los artículos temáticos distribuidos en las distintas secciones y en la semana. Se vuelve a armar un nuevo suplemento cultural, *La Jornada Semanal*, dirigido inicialmente por Héctor Aguilar Camín y Sergio González Rodríguez; luego pasó la dirección a Fernando Benítez en 1987, que para entonces abandonó el *Unomásuno*. Bartra asume la dirección 1991-1994 haciendo la revista con portadilla en papel couche y una gran amplitud de criterio. Lo dejó en 1994, la toma Juan Villoro y se mantiene de 1994-1997 a partir de entonces es Hugo Gutiérrez Vega quien dirige el semanario.

Junto con la expropiación de la banca, otro acontecimiento emblemático del sexenio fue el incendio de la Cineteca Nacional, en ese entonces bajo la jefatura

de la hermana del presidente López Portillo, donde se guardaban joyas de cinematografía nacional de los primeros tiempos. El incendio, como hoguera de las vanidades, arruinó las pretensiones de abundancia que se anunciaron al principio del sexenio. Durante este periodo no hubo gran imaginación en el ámbito cultural, más que el derroche un tanto vano, para utilizar el gran flujo que generaba el petróleo. En un acto también simbólico en 1983 la Unión de Periodistas Democráticos UPD, con Miguel Granados Chapa, celebran el día de la Libertad de Prensa frente al busto del periodista Francisco Zarco.

#### 5.4.2 El relanzamiento de un proyecto nacional desde la visión tecnócrata

Este periodo está considerado como el intento de recomposición del sistema político mexicano. En principio un plan de emergencia luego se convirtió en una respuesta para solventar la bancarrota del país y reanimar a la sociedad mexicana, después del fracaso e inviabilidad de los proyectos políticos de Luis Echeverría y José López-Portillo.

Para Sarah Baab “Las reformas neoliberales en México procedieron en dos etapas. La primera fue un «ajuste estructural», una reducción generalizada del gobierno y una aplicación de austeridad fiscal y monetaria llevada a cabo bajo la mirada vigilante del FMI desde 1982 hasta mediados de los 80 [...] Durante la presidencia de De la Madrid el crecimiento real del PIB fue negativo, mientras que la inflación promedió más del 80%. La segunda etapa fue una serie de reformas institucionales que desmantelaron el marco de políticas desarrollistas de las décadas anteriores, las cuales se iniciaron durante los años finales del gobierno de De la Madrid y se realizaron por completo durante el gobierno de Carlos Salinas” (Baab, 2003:26).

Miguel De la Madrid fue seleccionado por el partido gobernante como candidato oficial a la presidencia en 1981, se le consideró, inicialmente, como un posible gobierno conservador, pero De la Madrid heredaba también de su partido una tradición nacionalista. Se esperaba, sin embargo, que conservara la tendencia de planificación económica. Luego de la nacionalización de la banca que llevó a cabo López Portillo, como último acto acompañado de control de cambios y una moratoria de la deuda, todos los planes de su equipo de tecnócratas de la Secretaría de Programación y Presupuesto tuvieron que replantearse.

A pesar de las expectativas de mayor intervención gubernamental, De la Madrid no siguió las líneas políticas de sus predecesores populistas. Las presidencias, tanto del mismo De la Madrid (82-88), como la de Carlos Salinas (88-94) y Ernesto Zedillo (94-00) serían reconocidas por la promoción de las reformas de libre mercado, realizadas por un nuevo tipo de tecnócratas económicos, en lugar de las reformas hechas por generaciones anteriores de abogados autodidactas en estrategias económicas. La sucesión de 1982 resultó ser un parte aguas en la elaboración de políticas económicas y marcó, simultáneamente, el ascenso de la tecnocracia, el florecimiento de la crisis de la deuda y el nacimiento del llamado *neoliberalismo*. Estas reformas tuvieron que realizarse porque eran, en ese momento histórico la política más disponible. El gobierno mexicano inició un programa de reformas políticas después de 1982, que pensaban requeriría tres sexenios. (Babb, 2003).

La manera en que impactan esas reformas en el campo cultural reside sobre todo en que el Estado se desentiende de la tutela directa en el campo de la cultura y en el control directo sobre el campo de la información. En realidad luego de la crisis del 1982, la cultura y el campo artístico no repuntaron sino hasta fines de la década con la creación, por decreto, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Su política en materia educativa fue de estricta subsistencia, en simplemente sostener la estructura de funcionamiento de la educación básica y superior. Se desarrolló la idea de un Sistema Nacional de Investigadores (SNI)

para paliar un poco la posibilidad de fuga de investigadores. Durante su mandato (1985-1989) el rector de la UNAM, Jorge Carpizo, intentó cambiar el reglamento de ingreso y fracasó después de un intenso jaloneo con el Consejo Estudiantil Universitario (CEU) lo que dió pie a la Huelga de 1986-87).

En el campo del periodismo de esa década van surgir, como ya se adelantó, tres nuevos periódicos uno antes de la crisis *El Financiero* en 1981 que prefigura la segmentación de los públicos, que inicia con una sección cultural. *La Jornada* de 1984 que retoma a una buena parte de los lectores del *Unomásuno*. Luego *El Economista* en 1988 que entra a competir con *El Financiero*. En el *Excélsior* se lanza *El Búho*, nuevo suplemento que desde su aparición, en 1985, será dirigido por el escritor René Avilés Fabila, hasta su transformación en revista<sup>79</sup>.

*La Jornada* fue un diario que ingresó en el ámbito de la opinión pública en el momento en que se requería un espacio muy abierto para discutir, imaginar e investigar la realidad mexicana luego del trauma económico y financiero y el ajuste resultante. Se distinguió tanto por sus reportajes como por una plantilla de fotógrafos (Pedro Valtierra, Frida Hartz, Elsa Medina entre otros) que desarrollaron una mirada que hacía ver a las más pequeñas cosas urbanas como descubrimientos. Este contacto con la vida citadina se consolidó con la cobertura que hizo del temblor de 1985, desde crónicas, reportajes, entrevistas, fotografías le hicieron un lugar entre los periódicos de referencia del momento. Mucho de los colaboradores del *Unomásuno* también transitaron a este diario. La penetración que logró entre la población le permitió ser un periódico que atravesó todos los estratos socioeconómicos.

No se destacó De la Madrid por una relación con la prensa muy relevante, más bien fue la adocenada de siempre. Solamente hasta que ocurrió el terremoto

---

<sup>79</sup> El anterior suplemento del *Excélsior*, *Diorama de la cultura*, fundado a finales de los cuarenta desapareció en 1976.

del 1985 los medios lograron constituirse como los intermediarios simbólicos de un proceso que hizo ver que el Estado se encontraba rebasado, De la Madrid reaccionó pero de manera muy tibia, incluso posteriormente, cuando la abuchearon en la inauguración del Campeonato Mundial de Fútbol en 1986. La llamada *sociedad civil* tomó, durante los primeros días de la catástrofe, las riendas de las circunstancias y se organizó. El Estado finalmente asumió los costos políticos y las inversiones necesarias para la reconstrucción.

En el ámbito de la cultura en las artes plásticas, en contraste con los 70 que tuvo muchas exploraciones en casi todos los soportes, los años 80 fueron más someros. Una de las vertientes convergencia de los artistas en grupos de trabajo que buscaban hacer más visible la conciencia ciudadana manteniéndola alerta frente al estado autoritario (Peyote y la Co., Suma, Proceso pentágono TAI y el NOGrupo). Los grupos se fueron extinguiendo a lo largo de los 80. Otra emergencia fue el “neomexicanismo” cuyos primeros exponentes fueron Enrique Guzmán, Adolfo Patiño, Germán Venegas.

Miguel de la Madrid y Carlos Salinas introdujeron durante sus sexenios cambios en el terreno económico, enfrentando críticas desde las posiciones tradicionales del proteccionismo de la etapa previa. Estos cambios tuvieron una consecuencia en el campo político muy relevante sobre todo en términos de control efectivo. Al sanear a las finanzas, al reducir el involucramiento del Estado en la industria y reducir su nómina y al abrir al país económica vulneraron al presidencialismo mexicano. Para René Delgado “El solo hecho de reducir la nómina de la administración del gobierno sacudió a las burocracias baja y alta como pilares del presidencialismo, y al disminuirse el estado y deshacerse de las empresas nacionalizadas se perdió también un área de retiro para aquellos políticos que no habían llegado a colocarse en el aparato gubernamental, legislativo o ejecutivo” (Delgado, Reforma, 29 junio 2002).

Una lectura político-cultural de esa estrategia de *desestatizar* al país resulta en incorporar también la consideración de una modificación de la relación entre campo de poder y campo simbólico. A partir de las presidencias de De la Madrid y también la de Salinas se separan del campo cultural no técnico, de las humanidades. Durante el régimen del PRI, los priistas cooptaban a los productores simbólicos o intelectuales orgánicos con becas y tajadas del presupuesto o bien otorgando embajadas, proyectos especiales y contratos editoriales. Con esa táctica los “caudillos culturales” terminaron convertidos en cómplices del sistema de prebendas. Durante décadas, la relación del intelectual con el poder pedía esa sumisión y para prosperar se trataba de *no hacer olas*, es decir comprometerse a no molestar o sólo indirectamente con metáforas. El modo de acomodarse consistía en repartirse puestos o pelear para obtenerlos, hablar directamente con el Presidente y pedir posiciones para sus protegidos, la cultura era espejo que refractaba el autoritarismo reinante.

El campo de la cultura reflejaba al mundo de la política, con sus líderes y sus clientelas, sus colusiones y sus arbitrariedades. Aguilar Rivera constata que a fines de los años 80 los movimientos de izquierda estaban agotados, incluso los sindicatos (...) se habrían desmovilizado y sufrido diversa derrotas. Desde la izquierda entonces había una incertidumbre que orientó algunos de los esfuerzos hacia las publicaciones y la academia. La *caída del muro de Berlín* vino a quitar cualquier certidumbre a la utopía del socialismo realmente existente (Aguilar Rivera 1998). Esto es cierto al menos para la fundación de algunas de las revistas de crítica cultural, que se fundaron en el periodo, *La regla rota* de 1984 editada por Rogelio Villarreal que luego de su cierre saca a la luz en 1986 *La pus moderna* que logra publicar hasta 1996. La izquierda política con sus grupos de trabajadores de la cultura, lanza en junio de 1986 una revista denominada *zurda* que buscaba realinear los parámetros de una lucha cultural. El campo que comenzaba a cambiar por la convergencia, que entonces apenas se vislumbraba, de satélites, teléfonos y computadoras personales en el campo cultural.

Néstor García Canclini ha sintetizado de manera certera los grandes trazos del descomunal cambio en las condiciones culturales que pasará en los veinte años finales del siglo XX en México

“1980-2005. En pocos campos, como en las relaciones entre cultura y sociedad, el mundo cambió tanto en este periodo. Se ha dicho que una manera de verlo es enumerar las palabras que no existían hace dos décadas: disquete, escáner, neoeconomía, teletienda, weblogs.

Si se modificó el lugar de la cultura en la sociedad es porque, como revela este nuevo vocabulario, la industrialización de la producción cultural entrelaza a los bienes simbólicos con las innovaciones tecnológicas y con algunas de las zonas más dinámicas de la economía y las finanzas. Cambió también el modo de estudiar los procesos socioculturales. (...) La bibliografía sobre cultura, generada hasta hace tres décadas casi exclusivamente por las humanidades, la antropología y la sociología, se ocupaba de identidades, patrimonio histórico y nación. Ahora es habitual que los procesos culturales sean examinados en relación con inversiones, mercados y consumos. Se sitúa la creatividad de artistas y escritores, o la tarea de museos, medios y otras instituciones, en relación con los intercambios internacionales y la globalización.”(2006,12)

La etapa del final de los 80 estuvo marcada por varios cambios que significaban el final de un período del arte y la cultura y de su relación con del ámbito de la información cultural y los *Massmedia*. Nos parece que un hito en el periodismo semanal de cultura es el año de 1987 cuando Carlos Monsiváis deja la dirección de *La cultura en México* de la Revista *Siempre!* La herencia del periodismo cultural en ese formato de suplemento, de una revista que tenía cierres de hasta 15 días antes, le parecía a Monsiváis ya agotada y fácilmente fuera del tiempo presente que requería la rapidez vital en la política, tal como lo ha contado José Joaquín Blanco. Fernando Benítez aún así toma la dirección del suplemento *La jornada semanal* aplicando su fórmula de combinación con grandes plumas y reportajes o entrevistas de impacto cultural, con reseñas y crónicas de la vida, como nos lo narró Antonio Marimón.

Un acontecimiento coyuntural pero que prefigura cómo las luchas en el campo de producción cultural tenían como meta una presencia en los medios electrónicos más constante fue el Encuentro que realizó la revista *Vuelta* apoyado y transmitido en exclusiva por el consorcio *Televisa* en 1990: *Primer Encuentro Vuelta: La experiencia de la libertad*. Las emisiones se transmiten por sistema de



cable, aunque fueron transferidas primero al Canal 5 y finalmente al de mayor audiencia en México, el Canal 2. El mismo año 1990 le fue concedido a Octavio Paz el Nobel de Literatura.

Una medida que libera a los medios impresos de una censura tácita del gobierno es la liberación de la importación de papel, que como apuntamos, antes sólo podía realizar la agencia gubernamental PIPSA (1934-1989). En 1990 José Carreño Carlón, es designado nuevo director del periódico de El Nacional (1929), al que reestructura completamente. El suplemento cambia de nombre a *Dominical* y su nuevo director sería Fernando Solana Olivares, quien buscaba realizar una mezcla entre cultura popular y alta cultura, ofrecer el espacio a todos los agentes del escenario cultural y según afirmó: “dejar a un lado las filias y fobias de las pertenencias amistosas, literarias o culturales de sus directores previos” (De la Torre: 1994). Ese mismo año Solana sale de la dirección del suplemento, y queda al frente Rafael Pérez Gay (1957). Este quiere darle una nueva organización consistente en tener columnas de autores “probados”, y la inclusión de columnas específicas. Dentro de la reestructuración se dio la posibilidad de incluir un suplemento más llamado *Lectura*, a cargo de Arturo Cantú, que duró de 1989 a 1994.

En esa época *El Nacional* publicaba todos los días un suplemento diferente César Silva nos comentaba: “Teníamos un suplemento diario, se trató de mantener pero las ventas eran bajísimas, suplementos de música gruper, de rock, de danza. El de música gruper se agotaba cuando salía, no le gustó a Solana y la desapareció. (Era) la primera revista que salía para la gente que le gustan las cosas gruperas... y el lenguaje era muy *ad hoc*” (editor junio 1997). El suplemento *Lectura* cuyo objetivo pedagógico y difusión dedicado por entero a los libros, sacó su última edición en diciembre de 1994 y al igual que *El Dominical*, desapareció. Fue hasta 1996 cuando *El Nacional* reinicia la edición de un suplemento, que retoma el nombre inicial de *Revista Mexicana de Cultura*. Coordinado por un equipo en sus inicios, pasó a la dirección de Miguel Ángel

Quemáin y sus colaboradores frecuentes fueron Victor Roura, Héctor Siever y los mismos integrantes del consejo. El periódico lo disuelve el presidente Zedillo en 1998.

En el año 1982 se pone en discusión lo *posmoderno*, momento en que se da un cambio de marcha en el capitalismo americano luego de las recesiones de los años 70. Ya Francois Lyotard en *La Condición Posmoderna* (1979) anunciaba en términos diagnósticos un desplazamiento de los mecanismos de legitimación de los saberes que ya no podían remitirse a un metarrelato nacionalista, científico o metafísico.

Lo que esto significa para el periodismo cultural residiría en la afirmación de que los proyectos creadores de los campos del arte sostenidos en la idea del modernismo parecen entrar en una fase de agotamiento, en sus medios y en sus instrumentos, pero además en la justificación que tiene es obligadamente relativista. El universalismo del arte se pierde en lo múltiple de las variaciones culturales. La urgencia y la razón del llamado *giro cultural* en los estudios sociales, que en los estudios marxistas se inicia en los años 1980, se explica por esta preocupación sobre los procesos simbólicos y sus agencias y agentes, y de los que son precursores Pierre Bourdieu y Néstor García-Canclini y Jesús Martín-Barbero en Hispanoamérica.

El final de los 80 estuvo marcado por cambios que significaban el final de un período de un tipo de difusión y divulgación en la información de la fuente de la cultura. En *La Cultura en México*, el suplemento cultural de *Siempre!* luego de la salida de Monsiváis lo sustituyó Paco Ignacio Taibo II (1949), quien reclutó una nueva cuadrilla de colaboradores ya con experiencia en el periodismo de la cultura como Gerardo de la Torre (1938) o Jesús Anaya Rosique (1940) además de algunos recién salidos de la Universidad como Ciro Gómez Leyva, Carlos Puig, Beatriz Mira, Rogelio Vizcaíno.

### 5.4.3 Los años del declive de la legitimidad.

A partir del 1988 Carlos Salinas crea, por decreto presidencial, el Consejo Nacional para la Cultural y las Artes (CNCA) el 7 de diciembre de 1988, fue uno de sus primerísimos actos de efecto. El CNCA se constituye como “órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública (SEP) que ejerce las atribuciones que en materia de conservación, promoción y difusión de la cultura y las artes, corresponden a la citada Secretaría. La SEP transfirió a la nueva institución: unidades administrativas como personal infraestructura material documental y recursos anteriormente adscritos a la subsecretaría de cultura y que por ello se disuelve. El consejo pasa entonces a coordinar al INAH, al INBA Radio educación, FCE, IMCINE, FONART, Centro Cultural de Tijuana el Festival Cervantino. Y es responsable del FONCA, Fondo para la preservación del Patrimonio cultural, la *Biblioteca de México*, el Programa cultural *Tierra adentro* la revista semestral *Memoria de Papel*”.

El objetivo general del nuevo organismo se proponía: “proteger y difundir el patrimonio cultural. Promover y estimular la creatividad artística.” Durante la presidencia de Carlos Salinas de Gortari se impulsó, a partir de 1989, el fomento a los artistas creadores con la becas del Sistema Nacional de Creadores con el presupuesto del FONCA que fue creado emulando al Sistema Nacional de Investigadores de 1984. De 1989 a 1993, en el informe del Rafael de Tovar y de Teresa se declaraba un crecimiento en el presupuesto en *Aliento a la creatividad* que pasó de 1989 de 89 403 mil nuevos pesos a 255 524 mil en 1993.

En la esfera de la arena política la década de los 90 se inaugura realmente en el tránsito de 1988 hacia 1989 cuando con la llamada caída del sistema informático de las elecciones de ese año se dio pie a la fundación del Partido de la

Revolución Democrática. Si bien se había generado una modificación en la arena de los diarios en la capital con la salida del *Unomásuno* y posterior fundación del *La Jornada* en 1984 que cambio los pesos que gravitaban en esa esfera. Este diario en 1988 opera como soporte que se da entre con la alianza y que se genera el movimiento social necesario para aglutinar a las izquierdas en un solo partido el PRD. En ese sentido el periodismo cultural de *La Jornada* con el trabajo de Braulio Peralta en la sección cultural y no sólo el suplemento *La Jornada Semanal* sino con reportajes y entrevistas se pone al frente de los diarios de referencia. Hasta que aparece el otro contendiente el diario *Reforma* en 1993 y que absorbe y se lleva también muchas firmas importantes en el reclutamiento de su planta de reporteros y colaboradores: entre ellos a Miguel Ángel Granados Chapa y a Humberto Musacchio que ya antes habían salido en 1983 del *Unomásuno* para formar parte de *La Jornada*. El *Reforma* también incluyó un suplemento y una sección cultural en su diseño periodístico.

Al mismo tiempo el *Unomásuno* le es embargado a Manuel Becerra Acosta Jr. Y él sale de México presuntamente exilado. La dirección la toma una de los periodistas de la dirección y será luego vendido a Manuel Alonso, que había sido Coordinador de Comunicación social de la Presidencia de De la Madrid, en el sexenio anterior.

En el campo cultural la década se inaugura con una gran polémica en la que se involucran gran parte de los productores simbólicos, la querrela de los intelectuales. Si en 1990 la revista *Vuelta* en asociación con Televisa había realizado el *Encuentro: La experiencia de la libertad*, suscitando el debate a propósito de la caída del Muro de Berlín y su significación histórica y política, en 1992, se organiza, por parte del CNCA en ese momento presidido por Víctor Flores Olea, (junto con la revista *Nexos*), el *Coloquio de Invierno: México y los cambios de nuestro tiempo*. Patrocinado además por la UNAM, CEMEX, Imevisión y Pulsar. Su transmisión se hizo por los canales gubernamentales 22 y el 13. El evento fue polémico desde sus inicios por las invitaciones tardías o

malintencionadas, se desataron los reflejos condicionados de la lucha por las posiciones en el campo institucional de la cultura. El reclamo de Paz y su grupo residía precisamente en la percepción de que se usaran dineros públicos sin transparencia y que el colectivo de *Nexos* estaba ocupando todos los espacios disponibles en la estructura de la burocracia cultural. Y con ello regresa, reformulado, el problema de la relación de colusión y el papel del productor simbólico en relación al campo de poder, en el trabajo de legitimación o crítica que podría cumplir o no el productor intelectual. Es gran un reacomodo de los pesos que gravitaban en el campo cultural mexicano que separa en ese momento a dos polos. Finaliza con la salida de Víctor Flores Olea de la presidencia del CNCA. Luego de la polémica Monsiváis-Paz de los años 70, esta polémica de principios de los 90, para Sergio González Rodríguez, en conversación personal con nosotros, lo que le hace pensar en la disputa de Coloquio de Invierno y el control de Consejo Nacional para la Cultura y las Artes:

“Lo que llama la atención es la concepción de las revistas como entidades (sociales). Mientras *Vuelta* busca el esquema de la empresa privada, *Nexos* se vierte más a un esquema de empresa paraestatal, la publicidad es de las Secretarías de Estado y de hecho la venta de servicios intelectuales de asesoría de interlocución con la agenda presidencial es determinante. Si tú registras, por ejemplo, la agenda política de la época, con la agenda política de la revista, hay un trabajo de interrelación muy directo, más allá del propio interés periodístico del momento, de la coyuntura. Hay incluso una previsión que tiene que ver con el manejo político de ideas, para venderlas en polos de influencia a nivel social...” (Consejero y colaborador, enero 2000)

El periodo que va de 1988 a 1995 en el campo cultural estará marcado por ese enfrentamiento, con las propuestas de los dos grupos aglutinados alrededor de las dos de las revistas, ambas originadas por el quiebre periodístico de 1976: *Vuelta* (1976-1998) y *Nexos* (1978). El papel de *La Jornada* y la sección cultural fue de cierta simpatía por el por el del grupo *Nexos*. Aunque en el suplemento *La jornada semanal*, dirigido por Roger Bartra, se mantuvo completamente abierto a las posiciones de ambos bandos. Bartra sale en 1994 del suplemento, se dice que por críticas a caudillos culturales y entra en su lugar Juan Villoro (escritor sociólogo 1956) que reconocía que no tenía gran experiencia en los trabajos

periodísticos, propiamente dichos, quien estuvo hasta 1998, sucediéndole Hugo Gutiérrez Vega (Abogado poeta 1934) hasta la fecha 2010.

En el tránsito de los sexenios de 1994 a 1995, ocurrió el llamado *error de diciembre*, que fue una crisis en la balanza de pagos y una pérdida brutal de reservas en el primer año del presidente Ernesto Zedillo. El PIB bajó, en 1995, hasta -6.23 por ciento, mayor incluso que la del 83 que había sido de -4.20 por ciento, sin embargo, no se disparó tanto la inflación como en los 80, al secar completamente el flujo monetario. Hay una consecuencia, en la política, de esta *equivocación* de los técnicos economistas gobernantes, que desemboca en la reforma electoral de 1996, que termina por dejar en manos del Instituto Federal Electoral, y ya no estar más en manos del gobierno del Poder Ejecutivo las elecciones. En 1997, a partir de esa pérdida de legitimidad y del control de las elecciones el Partido Revolucionario Institucional no logró obtener la mayoría en la Cámara de Diputados. De esta forma la presidencia de Zedillo se vio en la necesidad de gobernar con la oposición partidaria. El aliento que Carlos Salinas de Gortari y su cohorte de economistas graduados en universidades extranjeras, pretendieron darle con el Tratado de Libre Comercio a la vigencia de un Nacionalismo emanado de una Revolución popular había fallado. Los siguientes años fueron de estupor y auroras selváticas y altermundistas.

Para 1999 la prensa escrita con sus principales periódicos de distribución nacional que tenían, en ese momento, una sección cultural en el país, eran ocho: *La Jornada*, *Reforma*, *El Financiero*, *El Universal*, *Excélsior*, *Novedades* (desaparecido), *El Herald de México* (desaparecido) *El Economista*. Aun cuando la lectura de periódicos está asociada con el nivel educativo y los ingresos de la población, en México, diversas encuestas del INEGI informaban en ese año que el 28% de la población leía el periódico diariamente; el 31% lo lee una vez a la semana; el 2% una vez cada 15 días; el 3% lo lee el sábado y el domingo; el 7% una vez al mes y el 29% nunca lo lee. Las consecuencias para los impresos se veían venir y para los suplementos era ominoso el horizonte.

En 1998 Humberto Musacchio escribía en *El Financiero* (3 de agosto 1998) “El periodismo cultural ha crecido en los últimos 20 años desde cero prácticamente. Hace dos décadas (1978) existían sólo dos suplementos; hoy todo periódico que se respete tiene sección cultural diaria”. Sólo que poquito más de cuatro años habían desaparecido muchos de los suplementos, siendo el *Sábado* de *Unomásuno*, el último suplemento que fundó Benítez, el que dejó de salir en diciembre del 2002.

Con la crisis económica del 2002, con una baja en el PIB del -1 por ciento, se inicia una liquidación lenta pero progresiva de la opción de la prensa cultural, puesto que efectivamente hace que la lógica de los retornos rápidos predominen. Hay entonces por eso mismo una mutación, si así puede decirse, hacia la información cultural en su versión más llamativa y en la más cercana (saliencia). En el caso de México con el cierre de *Sábado* se puede dar por concluida esta fase del periodismo cultural, con directo linaje del suplemento de Fernando Benítez. Y aplazada quizá la aspiración a un periodismo de reporteros atravesados por el deseo de trascender hasta las páginas de política, comienza a desfallecer o cambiar de objetivo. Además de la industrialización de la cultura, los cauces por donde circula la información se extienden ahora capilarmente. Las redes sociales están redefiniendo el lugar de la información bien formulada, veraz y sostenida en la investigación de reportero. Sin *gatekeepers*, o mediadores, la información toma la morfología del rumor y la epidemia. Los periodistas culturales con los que conversamos encontraban en la calidad de su escritura su ventaja competitiva.

Cuando en diciembre del 2002 *Unomásuno* es finalmente comprado a la familia de los Alonso, por un empresario-periodista, los redactores y su director Noé Cárdenas (1963) se manifiestan indignados y ultrajados, en cierta medida despojados por el cálculo económico que acaba con cualquier altruismo cultural. Los argumentos de los colaboradores se sostenían en que el suplemento era



rentable porque los sábados se incrementaba la circulación. En su texto de despedida Noé Cárdenas y Alberto Arriaga señalan:” Hay sutilezas que no es posible explicarle a un *mercanchifle* que carece de preparación y sensibilidad mínimas acerca de temas culturales” y luego expresan su sensación de desprecio: “Sorprende que nadie cercano a Libien Kavi lo haya asesorado, en el sentido de que suprimir *Sábado* era a todas luces una estrategia errónea, tanto cultural como política y comercialmente hablando, pues es sabido que este semanario era muy buscado y apreciado por lectores asiduos, de tal suerte que los sábados, el *Unomásuno* incrementaba notablemente sus ventas.” Entrevistado el nuevo dueño, el empresario-periodista, como lo denominaba la editorial de despedida de Manuel Alonso, argumentaba que el periódico iba a retornar al *Unomásuno* de los inicios:

“En la línea editorial, ¿qué cambios tendrá el diario?

-Más que cambios, ante todo seremos veraces. Haremos periodismo de investigación, llevaremos a nuestros lectores la noticia fresca, coloquial. No por el hecho de querer ganar una noticia de ocho, crearemos caos; tampoco seremos viles ni soeces. La veracidad, reitero, será nuestra prioridad, nuestra mística.

Manuel Alonso Coratella afirmó que la publicidad gubernamental para *Unomásuno* se había reducido 75% desde la llegada de Fox a la Presidencia, lo que había "trastocado sensiblemente el proyecto". ¿Qué hacer para atraer nuevamente esa publicidad?

-Hay que convencer primero a la opinión pública con nuestro medio de comunicación y, que a su vez, ésta se lo haga saber al presidente Fox y a su equipo de gobierno. No hay de otra, debemos trabajar para que el gobierno esté convencido de que nuestros medios son los más idóneos para que ellos derramen recursos.

Respecto de la publicidad privada.

-Debemos pensar en la publicidad privada no como alternativa sino como prioridad. Y eso automáticamente te lo va a dar tu tiraje. El reto, en este sentido, es penetrar con nuestro medio. Si la penetración del periódico funciona, automáticamente la publicidad comercial vendrá a nosotros...

¿Cuál es el tiraje de *Unomásuno*?

-Con los Alonso Coratella estaba entre 22 mil y 24 mil, pero lo acabamos de incrementar a 31 mil. Un 25% de éste se distribuye en el DF, otro 20% en el Estado de México, el resto en 180 ciudades de la República.

¿A qué porcentaje asciende la devolución?

-A 60%.

¿No le parece un poco inflado el tiraje?

-Por supuesto que no. Es totalmente veraz. Puedo invitar a quien quiera anunciarse en el diario a que venga a nuestras instalaciones y que corroboren nuestro tiraje, nuestra circulación. A dónde y a quién llega nuestro diario.”



Es ejemplar y ostensible en el pasaje anterior, junto con en el diálogo, permiten ver la aparición de dos de los tres elementos clave (contenido, circulación, anunciantes) que han atravesado al campo de la producción cultural y en particular al periodismo: la relación con los anunciantes como relación con el poder y el contenido. El otro eje, el de la circulación pagada, y no la de vuelta, repercute en la pérdida del público, se reduce el tiraje por lo que el anunciante principal, que en México es el Gobierno, deja de considerar rentable la legitimidad que le pudiera conseguir el diario; los anunciantes privados tampoco van a gastar en una publicidad que no le retorne lo invertido. El periódico entra entonces en una espiral descendente que lo lleva al cierre. Es el caso de los diarios junto con sus suplementos, que se conducen con los principios de un negocio. Los casos de las revistas, también se encuentra en ese triángulo de funcionamiento económico: si el público objetivo blanco no es alcanzado o se queda atrás de sus gustos: la bancarrota o la intrascendencia son su destino. Como ha sido el caso de la revista *Viceversa*, la revista *Equis*, la revista *El Huevo*. Mientras que otras revistas se refundan acomodándose a la ligereza y estilo de vida y los nuevos modos de leer como *La tempestad*, *Algarabía*, mientras que *Código*, *Celeste* al combinar y aceptar que la cultura no es sólo para la literatura y tampoco para ser solemnes, sino para el disfrute sensorial, han logrado sortear hasta ahora su sobrevivencia, amenazada actualmente por la Red. En los suplementos culturales se percibe el mismo fenómeno, en algunos casos drásticos como en *Excélsior* que en su relanzamiento luego de ser comprado por el consorcio de Vázquez Raña

#### 5.4.4 Los múltiples públicos y distintos modos de leer (se):

El peso que ha adquirido la sanción del gran público antes que la consagración interior a un campo, se manifiesta ilustrativamente en la discusión acerca de la literatura "light" y la literatura difícil. Lo que nos permite comenzar a percibir la afectación en los procesos culturales del peso del mercado global en el campo cultural local, ya que se oponen dos modos de consagración: la internacionalización instantánea frente a la lentamente lograda al interior del

campo cultural nacional, que cree tener aún control sobre sus mecanismos de legitimación. Para el caso es paradigmático el éxito de Laura Esquivel con su novela *Como agua para Chocolate* (1989) y previamente Ángeles Mastretta con *Arráncame la vida* (1985). Esta última entrevistada a propósito de su nominación para el premio Rómulo Gallegos, que al final ganó, confiesa a Arturo García de *La Jornada*:

“Mis libros no han sido muy afortunados con los críticos mexicanos. No he querido indagar las razones. A lo mejor simplemente porque no les gusta y ya. Están absolutamente, no sólo en su derecho, sino en su deber. Pero lo que les ha pasado más a mis libros es que más que tener mala crítica, no han tenido crítica (...) A lo mejor por eso es tanto mi litigio respecto de lo femenino y la literatura femenina porque se les toma como algo de segunda: “Bueno, pues esta señora vende muchos libros y por el hecho de venderlos no hay que hacerle caso. Dado que los vende, tomémosla menos en cuenta” Probablemente sea un prejuicio. Yo creo que la única manera de hacerse oír (...) es haciendo más libros” (García, 1997).

En ese momento luego de su enésimo enfrentamiento con sector de izquierda del campo cultural, el mismo Octavio Paz no podía ubicar, en 1996, el desgarramiento del campo literario mexicano y recordaba con nostalgia otros tiempos: “lo anómalo de la situación mexicana es que todas las cuestiones se reducen a luchas personalistas o lo que es igualmente nocivo, a disputas políticas. Esto no ocurría en mi juventud. Nos preocupaban, a nosotros y a nuestros mayores, otros temas.” (Cherem, 1996).

De tal manera que tanto los autores de la alta cultura como los de la cultura de esparcimiento, se veían a sí mismos, impugnados, atacados o ninguneados por el campo cultural, no sólo el *restringido*, sino el de sus informadores y mediadores, lo que es un indicio del peso que adquiere el campo de la gran producción, que se rige por las demandas de las audiencias o los lectorados.

El papel que podrían tener las apuestas literarias comenzaban a ya no estar sancionadas exclusivamente por los pares que las leen y las aprueban, o por el crítico, con autoridad legítima, que escribe en los suplementos y orienta a los lectores y a los espectadores no avisados de las bondades y falencias. Puede

calificar sobre su grado de acuerdo, lo que cambia su papel ya no de desglosador sino al de mero orientador, con señales de estrellitas. Un trabajo de mediación que transita apenas por el de las recomendaciones y porque en el periodismo cultural realizado desde las secciones diarias, la información tiene que ser leída hasta por los que no están interesados en el tema, como nos comentaba una reportera cultural entrevistada por nosotros. De ahí que el rango de competencias lectoras debe considerarse en la escritura apresurada a la que obliga.

Una manifestación de ello se pudo ver también en la década de los 90 cuando crecen las revistas de tema cultural y estilos de vida. La diversificación o segmentación de la prensa alrededor del manejo de los diversos "géneros" periodísticos, dio lugar a la oposición entre los periódicos que ofrecían noticias de preferencia sensacionalistas, frente a periódicos que proponían fundamentalmente análisis y comentarios de comentaristas o expertos. El surgimiento de esta oposición habla ya de un campo periodístico que empieza a distribuirse a los lectores, y asegurar a los anunciantes el alcance de sus públicos blanco. Entre 1992 y 1996 surgen *Poliéster*, *Viceversa*, *Sacbe*, *Rizoma*, *Fractal*. Después de la crisis del 1995 en logran publicarse *Laberinto urbano* (1997), *Complot internacional* (1997), *Nitro* (1997), y *Letras Libres* en 1999 luego de la muerte de Paz y el cierre de su revista *Vuelta* en 1998.

En la secuencia del circuito de producción cultural *autor-obra-intermediario-público* ha cambiado la función del periodista cultural, el productor simbólico que opera la mediación de intermediario a la que se atribuye cada vez más relevancia, por la necesidad de creación de los esquemas de valoración. Sin embargo, con la revolución en el acceso, que permite la red, se puede hacer llegar la obra al lector-espectador-consumidor directamente. La lógica de mercado, basado en el principio de costo-beneficio, buscará hacer eficiente el intercambio, asegurando la realización del ciclo, predisponiendo y acelerando el consumo. Las estrategias de las industrias culturales serán las de buscar facilitar la apropiación del bien simbólico, a través de otros consumos, es decir es logrando que el proceso de

lectura y aprendizaje del bien cultural sea también una oportunidad de la realización del capital.

El conflicto universitario 1999-2001 significó para el periodismo cultural una nueva toma de posición. A unos meses de haber tomado posesión el Dr. Barnés, lo que se traduce en el detonador del conflicto universitario. Cuando el Consejo Universitario aprueba la modificación al Reglamento General de Pagos (RGP) en marzo de 1999, apenas recién instalado Dr. Francisco Barnés, se desencadena un conflicto del que nadie esperaba tan aciagos desarrollos. Se encara un izquierdismo a ultranza que pega en el espacio imaginario colectivo desprestigiándolo. El conflicto universitario tomó un cauce muy distinto del que se preveía, y hace que la pugna se mantenga durante 25 meses, de febrero de 1999, cuando se da a conocer la propuesta de modificación al RGP, hasta marzo del año 2001, con la visita del Subcomandante Marcos a Ciudad universitaria.

En la esfera del periodismo, no se puede dejar de consignar que en el principio de los años 90 ocurrió un cambio relevante en *La Jornada* cuando al salir Fernando Benítez *La jornada semanal* pasó a ser dirigida por Roger Bartra, en una de las etapas más interesantes del suplemento y del peso específico que adquirió en el campo cultural de la época. *La jornada Semanal* se le cambió el formato y pasó a tamaño carta con forro en papel *couche* a color. Humberto Musacchio comenta sobre la línea editorial del suplemento en contraste con la línea editorial del diario La Jornada: "...pese al carácter izquierdizante del diario, Bartra le dio una línea editorial socialdemócrata, opuesta a la revolución cubana y al proceso sandinista de Nicaragua por lo que amigos y José María Espinasa el jefe de redacción comentaban que eran la mejor revista europea de México" En 1995 Bartra sale del suplemento. Se le regresa al formato anterior sin portadillas y entra Juan Villoro, quien estuvo hasta 1998, sucediéndole Hugo Gutiérrez Vega hasta la actualidad. El suplemento y la sección cultural no se abrieron a las posiciones contrastante en el inicio de la huelga, y condescendieron antes que indagaron. Posteriormente luego de que una carta de intelectuales apoyó un plebiscito

oscilaron en su punto de vista hasta la indignación pasmada de la toma de la Ciudad Universitaria en febrero del 2000 por la Policía Federal Preventiva.

Lo sucedido en campo de producción simbólica durante este periodo inclina a pensar que los dispositivos y los circuitos que la sociedad mexicana se había construido para elaborar su imagen y representación simbólica de su pasado y futuro, estaba en trance de sufrir podas y mutaciones. No solamente debido a un vertiginoso cambio tecnológico de los medios de producción simbólica, más su facilidad de circulación, que pulverizaba cualquier mecanismo controlado de legitimidad cultural del Estado mexicano, pero que también rodea los dispositivos de mediación de los diarios con sus reglas de corroboración y responsabilidad por lo publicado.

Bartra señalaba que en México el campo intelectual participaba de la idea de un Estado Nacional y trabajaba más bien con temas rurales y de la política: “Al preocuparse mayormente por la dependencia y el subdesarrollo no logró explicarlo en términos causales (...) Eran la dependencia y la globalización las que impedían que en México se hubiera desarrollado una sociedad civil consistente y fuerte”. (Bartra, 1999: 59). La perspectiva antropológica que se decantó por estudiar los aspectos culturales y simbólicos concluyó al contrario que: “el sistema mexicano se apoyaba en una sólida sociedad civil, cuya complejidad permitía explicar la legitimidad del autoritarismo nacionalista”. Para Bartra, dentro de la sociedad civil, los ejes de la identidad nacional se desplazaban y permitían esperar una crisis del sistema: “de una crisis de legitimidad y de un mal funcionamiento de los aparatos mediadores para las formas específicamente “mexicanas” de legitimación e identidad... (y) la ‘norteamericanización’ es un efecto importante inducido desde el exterior pero derivado de la gran quiebra interior de un complejo sistema de legitimación y consenso” Y termina concluyente que *“la crisis de identidad y legitimidad que comenzó a madurar en 1968, ha aniquilado el viejo régimen mexicano”* (Bartra, 1999:61).

Para la comprensión del campo del periodismo cultural podríamos resumir que la dimensión mediadora del sistema de información social, compuesto por el campo periodístico y el cultural, se inscriben en un complejo circuito, menos simple que el que vivía y esbozaba en sus sueños de divulgación Fernando Benítez, José de la Colina y hasta Huberto Batis. Se sustentaba en un principio de integración, en una totalidad que se representaba en la imagen de La Patria (Florescano 2005). Esta actividad de mediación de la elaboración simbólica de una identidad nacional integradora, que elaboraban los productores simbólicos (escritores, artistas y también periodistas culturales) entre la sociedad y la cultura, va a transitar por una primera instancia mediadora a los teclados de los periodistas reporteros y luego por la Mesa de redacción del diario.

Los periodistas reporteros compartirán aquella imagen de la Patria, de la cultura de la nación, que les sirve como horizonte, cuando tienen que realizar una "talacha" "periodística cotidiana, de selección y publicación de lo relevante en esa área. Se encuentran en el sector cultural que cambia sus fronteras cada vez más, a consecuencia de la evolución acelerada de la producción y los canales de distribución de los productos simbólicos y del desplazamiento de las coordenadas de una nacionalidad que se atraviesa, que se quita y se pone. Serían más bien los periodistas como Manuel Blanco, Paco Ignacio Taibo I, o las editoras como María Elena Matadamas o Elda Maceda, Víctor Roura de las secciones de los periódicos quienes tienen la facultad de hacer el recorte diario, sobre el terreno fluctuante del mundo cultural, de intentar seleccionar lo relevante para la memoria y la imaginación. Hasta el año 2002 también fue cierto que los intereses particulares de algunas revistas, incluso diarios, prevalecieron como proyectos de grupo, como nos lo apuntaba Sergio González Rodríguez (1954).

La aparición de un nuevo periódico en la Ciudad de México, que otra vez comenzaba con un periodismo, como el de *Reforma*, que venía del norte. El periódico *Milenio* es una rama desprendida del *Diario de Monterrey*, y también abre sus páginas a una sección cultural y a un suplemento. Es parte de un

conglomerado de medios llamado *Estrellas de oro*, el periódico se posiciona e inicia una estrategia de multimedia, obtiene su canal de televisión y transmite por la red su noticieros. Su apuesta empresarial va a ampliar el campo de la competencia informativa, por los públicos con los otros conglomerados de medios, *Excélsior*, *Universal*. Los intereses dejaron de ser sólo de *cuasigrupos* (Mayer) para pasar a ser intereses de las grandes empresas multimediales de producción simbólica.

El periodismo cultural del México de fin de siglo, fue anunciado con un suplemento cultural “México en la Cultura” que buscaba situarnos al mismo tiempo que todo el mundo y con ello legitimar una mirada sobre el propio imaginario nacionalista. Se puede considerar que comienza a fisurarse con la imposibilidad de responder a las demandas de ciudadanía procesando simbólicamente el sentido de lo que le sucedía a la sociedad. El periodismo de la fuente de la cultura trajo más bien los testimonios de los agentes que estaban tratando de entender lo que pasaba. En 1977 con la aparición del diario *UnoMásUno* se abrió un territorio de libertad de expresión que incluyó la sección cultural especializada como una de sus novedades y respuesta al lector. Los reporteros dedicados a la fuente se especializaron y adquirieron una imagen de sí mismo más apreciada en *La Jornada*. La ruptura de la legitimidad que se inicia con la catástrofe financiera a la natural que va de 82 a 1984, hasta llegar a las elecciones de 1988 lleva a una crisis del sistema político. Carlos Salinas empuja el imaginario hacia el futuro, a través del TLC y nos sentimos en las proximidades de la modernidad cuando, el surgimiento de las guerrillas zapatistas en 1994, nos recuerda una condición mexicana menos única y más plural, que permitió una rendija de la ilusión de un nuevo comienzo. La crisis de la deuda en 1995 también reduce las planas de los diarios y la medida la padecen secciones y suplementos culturales. En el umbral del año 2000 se inicia con un estado de suspensión por la huelga de más de un año en la UNAM, que conllevó primero al aturdimiento y después a la recomposición de la función del productor simbólico en nuevas agencias mediadoras provistas por la tecnología comunicativa portátil.



#### 5.4.5 Fin y principio: Años de las premuras y las decepciones.

Para el año 2002 el panorama del periodismo y las secciones culturales como el del propio país se estaba transformando, tan sólo porque se vislumbró y se logró vencer al partido hegemónico a través del proceso electoral. El llamado período de transición se había avivado con un giro inesperado, con el impulso por una población impaciente y joven clase media urbana que deseaba un cambio político. La actitud perentoria del candidato del partido Acción Nacional, le ganó las voluntades de los votantes y lo impulsó a lograr “sacar al PRI de Los Pinos”- Las expectativas de cambio fueron entonces las que abrieron un horizonte en el campo de la información que el entonces presidente Vicente Fox nunca coartó. La política anunciada de “*ciudadanizar*”, coincidente con la aspiración por alcanzar los plenos derechos políticos, llevo a hacer una búsqueda al estilo Administración de Empresas un búsqueda de “capital humano de calidad mundial”. En la esfera de la cultura lo paradójico resultó en que para la presidencia del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes seleccionó a una conductora de un noticiero cultural del canal 11, Sari Bermúdez, de formación traductora e intérprete y un diplomado en lengua y civilización francesa, lo que confirmaba la *ciudadanización* que propuso al menos en el área de la cultura.

Fueron dos los diarios fundados en el principio del siglo XXI que en la Ciudad de México expresaron ese vuelco de haber acabado con la hegemonía de un partido producto de la Revolución Mexicana de 1910. Los periódicos fueron *Milenio* (2000) y *El Independiente* (2001). Los dos mantuvieron la ya usanza de iniciar con el diseño de una sección específica de Cultura.

En el 2002 según el *Directorio de Tarifas y datos de Medios impresos y revistas* de ese año (2002 Editorial Medios Publicitarios, México) en el DF y el área Metropolitana registraban 32 periódicos, 56 radiodifusoras, 10 televisoras y 6 emisoras por cable. Mientras que en las otras dos ciudades más importantes



había en el caso del estado de Jalisco con la ciudad de Guadalajara y su área conurbada unos 15 periódicos, 75 radiodifusoras, 3 televisoras y 5 empresas de cable. Guadalajara tenía entonces 10 de los periódicos del estado. Por parte de el estado de Nuevo León y la ciudad de Monterrey con 6 periódicos, 48 radiodifusoras y 4 televisoras.

El perfil demográfico de las tres ciudades ejemplifican el terreno desde el que se estaba dando el cambio en el ámbito de las prácticas culturales y que en cierta manera el Periódico *Reforma* estuvo documentando con las encuestas anuales que realizaba para generar una información sobre esas prácticas de consumo cultural y uso de medios de comunicación y entretenimiento tales como la Lectura, Radio, Televisión, Cine y Nuevos medios.

En el DF y área metropolitana la configuración de su Población Económicamente Activa se distribuía en áreas de ocupación de la siguiente manera: en el sector Primario I el Agropecuario , el Secundario II Industrial y el Terciario III de Servicios , respectivamente con los siguientes porcentajes 0.46%; 24% y 70%. El caso de Guadalajara es similar donde en el sector I tenía 0.40% en el II 30% y en el III 65%. En el caso de Monterrey no se encontraba muy alejado en su composición de las otras dos con un 0.30% en el sector I, 33% en el sector de ocupados en la Industria y de 62 % de la población ocupada en Servicios. (Datos INEGI del XII Censo General de Población y Vivienda 2000).

En ese año 2002 en el D.F. y el área metropolitana los tirajes de los diarios eran de la siguientes magnitudes: La Crónica de Hoy (fundado en 1996) manifestaba que ponía a circular 35 000 ejemplares; El Financiero (1981) 147 000, Excélsior (1917) 55 000 El Heraldó (1965) no daba ya la información pues estaba cerca de la desaparición, El Independiente (2001) 50 000, que desapareció a manos del campo de poder; La Jornada (1984) 100 000; Metro (1997) 52 000; Ovaciones 1ª (1947) 150 000; La Prensa (1928)330 000; Reforma (1993) 147 000 El Sol de México (1965) 60 000 El Universal (1916) 170 000; Unomásuno (1977)

35 000. Cómo se recordará del artículo de Raúl Trejo (1990) los números de la circulación, los tirajes, esconden los números devueltos, que pueden ser más de la mitad, en algunos casos.

El periodismo cultural del México de fin de siglo, fue anunciado con un suplemento cultural *México en la Cultura* que buscaba situarnos al mismo tiempo que todo el mundo y con ello legitimar una mirada sobre el propio imaginario nacionalista. Se puede considerar que comienza a fisurarse con la imposibilidad de responder a las demandas de ciudadanía procesando simbólicamente el sentido de lo que le sucedía a la sociedad. El periodismo de la fuente de la cultura trajo más bien los testimonios de los agentes que estaban tratando de entender lo que pasaba. En 1977 con la aparición del diario *Unomásuno* se abrió un territorio de libertad de expresión que incluyó la sección cultural especializada como una de sus novedades y respuesta al lector. Los reporteros dedicados a la fuente se especializaron y adquirieron una imagen de sí mismo más apreciada en *La Jornada*. La ruptura de la legitimidad que se inicia con la catástrofe financiera a la natural que va de 82 a 1984, hasta llegar a las elecciones de 1988 lleva a una crisis del sistema político. Carlos Salinas empuja el imaginario hacia el futuro, a través del TLC y nos sentimos en las proximidades de la modernidad cuando, el surgimiento de la guerrilla zapatista en 1994, nos recuerda una condición mexicana menos única y más plural, que permitió una rendija de la ilusión de un nuevo comienzo. La crisis de la deuda en 1995 también reduce las planas de los diarios y la medida la padecen secciones y suplementos culturales. En el umbral del año 2000 se inicia con un estado de suspensión por la huelga de más de un año en la UNAM, que conllevó primero al aturdimiento y después a la recomposición de la función del productor simbólico en nuevas agencias mediadoras provistas por la tecnología comunicativa portátil. El hecho de que el candidato Fox del Partido Acción Nacional llegar a ser presidente en el 2000, habla de la impaciencia por pasar a otro capítulo por parte de los jóvenes, que estaban ya lejos de los relatos de legitimación nacionalista y más cerca las redes. Los periodistas más jóvenes que entrevisté compartían esa posibilidad de ser de

otro modo. Los más curtidos eran más reticentes y esperaban muy poco del rancho Vicente Fox para la vida cultural del país, lo que sucedió.

Al conversar con los reporteros de la fuente cultural, en su diario trajín, aunque su ritmo de entrega puede ser menos apremiante que los de información general, tienen las exigencias de una disciplina, casi militar en algunas redacciones, siempre atrás de una entrega del adelanto. Platicar con ellos, que se dejaran grabar, pasar en muchos casos a la tertulia, pudimos tocarnos en lo que más nos gustaba de la comunicación social. El siguiente capítulo hablaremos de ellos y con ellos y encontraremos en sus palabras lo que les da vida a sus aspiraciones, a su trabajo, a su distinción frente a los otros periodistas y a los escritores.

## Capítulo 6

### En la esfera social de los periodistas culturales

No tener una idea y poder expresarla: eso hace al periodista.  
Los periodistas escriben porque no tienen nada que decir,  
y tienen algo que decir porque escriben.  
Karl Kraus *Contra los periodistas*

En este capítulo redondeamos la caracterización conceptual a partir de lo que los mismos periodistas entienden como «ser periodistas culturales». Se apunta con ello la forma que en México adquirió una peculiar identidad profesional, alrededor de la práctica de la información cultural realizada antes que nada en los suplementos y luego en las secciones culturales, generando con ello una confusión en la designación<sup>80</sup>. Se presentan los testimonios recabados de los periodistas acerca del desarrollo y la forja de estos agentes individuales, en cuanto reporteros y *colaboradores*, en el campo del periodismo cultural durante el periodo en que mayormente se hicieron las visitas, se conversó y levantaron entrevistas de 1997 hasta el 2002. Como se señala también se hace uso de entrevistas conseguidas en el material hemerográfico y bibliográfico que ayuda a respaldar estas ideas y hallazgos. Tratamos de cubrir la dimensión que de lo que hemos llamado «los procesos de subjetivación campal», es decir la conformación del *habitus* específico, y su incorporación como *disposiciones* profesionales (la dimensión normativa), en especial del *habitus* de los periodistas de la fuente de cultura. En palabras llanas se trata de la manera en que los periodistas de la cultura entrevistados nos cuentan cómo llegan a serlo y del valor que le dan a ese logro en el marco de la trayectoria del periodista en el espacio social de la

---

<sup>80</sup> La caracterización permite dar una idea en cómo se conforma la identidad profesional "El sentido gremialista del oficio periodístico el *efecto de cuerpo*, se adquiere cuando la identidad se deja fincar no sólo en las posturas políticas, para pasar a sustentarse, además de la condición de asalariado, en el ejercicio de una actividad específica que valora la experiencia de la indagación cotidiana, la buena redacción, la veracidad de la nota y la responsabilidad en la escritura. Y eso ocurre justo con la consolidación de la prensa como industria." (Reyna Margarita, 2003 :99) Para una referencia más amplia acerca de las profesiones especialmente las de la información véase el trabajo de Andrew Abbott (1988:215-246).

producción cultural que han incorporado como las reglas de juego del campo de la información.

Se bosquejan los rasgos de la creencia básica de la esfera de sus actividades (*illusio*), dicho de otra manera del *interés* cohesionador de sus prácticas y nociones, esa creencia básica con lo que se sostiene la *cooperación antagónica* de estos agentes comunicadores. Se vislumbra con ello algunas de las dificultades que en general tienen para constituirse como un gremio mucho más solidario.

Nos han relatado los periodistas el valor que otorgan a su espacio de actividad informativa, sus afanes y vocaciones respecto al mundo social del arte y la cultura. Además de la subjetivación hacemos hincapié en que se ha trata de hallar en su problemática elementos de la evolución del campo de la producción cultural en México, antes que hacer un juicio valorativo. Buscamos hacer, no tanto una descripción completamente externa de la actividad y la profesión en sí misma, sino comprenderlo a través de sus palabras, en una esfera más cercana en sus posturas y más amplia en su interiorización de las reglas del campo cultural de la información.

Cuando hablamos de periodistas culturales nos referimos a los agentes dedicados a una clase de actividad informativa, enfocada en recoger información de una tipo específico de fuente o actividad, la llamada esfera o campo de la cultura. Ivan Tubau considera al periodismo cultural de una manera sencilla y directa, como “la forma de conocer y difundir los productos culturales de una sociedad a través de los medios masivos de una sociedad” (Tubau, 1982: 16). Mientras que para situar a los agentes de la información en general Omar Raúl Martínez arriesga una definición del periodista resaltando las actividades que realiza y el vehículo por medio del cual y su carácter de trabajo: “un periodista es toda persona que acopia, analiza, procesa o redacta y difunde información o comentarios a través de los medios y que vive de ello” (2002:7) En ambas

definiciones lo que queda sin exponer sería la dimensión sociocultural de la actividad específica de ese tipo de periodista.

Es importante recordar que el periodismo cultural en México es comprensible, como hemos visto, solamente desde una particular historia nacional y de la específica conformación del campo de producción cultural mexicano. El periodismo con un cubrimiento diario de los eventos del campo cultural no se hizo patrón periodístico en México sino hasta los años 80, durante los que se normalizó y extendió al punto de ser una institución dada por descontado entre los diarios mexicanos.<sup>81</sup>

En este sentido nuestra postura se acercaría más a la que formula Jorge B. Rivera que se sostiene en algunas categorías y conceptos de la aproximación bourdeana, aunque en ella se vuelve a obviar a los agentes que efectúan las acciones de reproducción y producción:

El periodismo cultural se relaciona con la reproducción y circulación del *capital cultural objetivado* de una sociedad por fuera de canales institucionales (...) la prensa cultural también es fuente de creación de capital y es capital objetivado (...) no olvidar esta doble condición *creadora y reproductora* que aparecerán como dominantes o complementarios Hay que discriminar la sutil división entre la producción *creativa* (aquella que explora campos estéticos e ideológicos inéditos y disponibles) y producción *reproductiva* (que contribuye a la difusión o divulgación: (1995 :15-16)

En este trabajo partimos de una delimitación inicial con la que identificamos a los llamados *periodistas culturales* como aquellas personas que trabajaban en un diario de la ciudad de México, en la prensa escrita y escribiendo sobre las actividades culturales, ya bien fuera en las secciones correspondientes o en algún suplemento cultural en particular.

---

<sup>81</sup> Como se recordará la motivación del periodismo cultural y literario difiere en los estilos anglosajones e hispanoamericanos, y también es distinta del modo mexicano, aunque se les parezcan en aspectos, y ello por la penuria de los suplementos mexicanos, puesto que a pesar de las buenas intenciones a menudo fueron solo una pica en Flandes de parte de los productores simbólicos (escritores, artistas, académicos etc.) en la esfera pública y una manera de tener un ingreso económico de subsistencia, aunque no tuviesen una demanda segura.

Ya expusimos los pormenores del protocolo de recolección de los datos pertinentes en las entrevistas realizadas que inquirieron entre otras dimensiones, por sus modalidades de acceso, las ideas y la adquisición de los esquemas de acción y apreciación. Todo ello guiado por la concepción de Bourdieu, como se dijo en los capítulos precedentes, donde se expone una fundamentación más extensa de la pertinencia de su aplicación<sup>82</sup>.

Se subraya que entender el *habitus* del periodista de la cultura conlleva insertarlo en el problema más amplio de la mediación cultural y sus agentes sociales e instituciones. Alcanzamos una proposición admisible que permite trabajar más nítidamente a los *periodistas culturales* en el campo de la producción cultural como intermediario cuya actividad es la mediación<sup>83</sup>. La proposición sostiene que el periodista cultural, tanto el escritor/periodista como el reportero cultural, se comprende, dentro de los conceptos *Habitus/Campo*, como un agente situado en una posición *limen* entre el campo cultural y el espacio social, que realiza un trabajo de acercamiento y familiarización sobre todo con la “alta cultura” y produce información para un público específico interesado aunque no experto. El periodista cultural conceptualizado entonces como *mediador* abrevia y oscila entre dos campos de producción cultural: el restringido y el de la gran producción, componiendo variados “dispositivos de contacto” entre estos universos separados, y actualmente en constante intercambio y contagio mutuo, pero que también requieren de su recíproco contraste.

---

<sup>82</sup> Desarrollé en el capítulo 2 “El periodismo y la teoría de los campos culturales” (vid supra) donde enfatizamos el modo en que las articulaciones *espacio social*, *habitus* con *campo* permiten embonar al periodismo como práctica simbólica y a los periódicos como empresas de prensa con interés pecunario, los vínculos del mercado y el campo articulado con el proceso de globalización de la cultura, que García Canclini ha tratado con gran penetración (García Canclini, 1999 2004, 2007, 2006).

<sup>83</sup> Vid supra capítulo 2 “El periodismo y la teoría de los campos culturales”.

En las entrevistas se constataron unas trayectorias de incorporación azarosas o bien determinadas, agentes con adiestramientos legítimos por instituciones legítimas, aquellos de educación desagarrada o bien con sus competencias incorporadas en el mismo sitio laboral, todas teniendo cabida en el ejercicio de la actividad periodística. Esa apertura en el reclutamiento tenía su razón de ser porque lo que se reconoce como requisito incuestionado e ineludible tan sólo es el *saber escribir bien*.

Asimismo se observó un registro de posturas vocacionales que iban desde la existencia de aptitudes rotundas, precisas ya bien fuera por el periodismo, ya sea por la literatura y las artes. Encontramos una polaridad antagonista que corre por el eje del valor concedido al reportero o al escritor en su oficio de la escritura. Con todo, el universo de lo incuestionado se proyecta desde la aceptación del campo cultural y el valor de las artes como dado por descontado. Sin embargo, la solidaridad gremial no cuaja porque se mantiene la grieta entre los periodistas culturales que se inclinan a su conformación originaria de orden más bien periodística y la de los escritores que sostienen su condición de versado en las artes antes que ser solamente periodistas.

## 6.1 Los itinerarios y las llegadas: contingencia y vocación

Como varias veces se ha reconocido en la historia de la comunicación en Hispanoamérica, la apuesta por la modernización política pasó también por los oficios de la información. Se ha argumentado asimismo con respecto a la emergencia de las carreras de comunicación en las universidades latinoamericanas que, en la respuesta de Estados Unidos a la guerra fría y a la revolución cubana en los años sesenta, se incrementó la ayuda para que los periodistas tuvieran una formación más universitaria y pudieran ayudar en la construcción de espacios públicos que fomentaran la vida democrática y la postura liberal de la prensa en las naciones latinoamericanas. (Gargurevich, 2001; Beltrán, 1993; Brunner, 1992) Tales ayudas en varios casos recayeron en productores



artistas que recibían la beca Guggenheim o las de fundaciones mecenas norteamericanas. Con las repercusiones de la revolución cubana en los sesenta surge la noción del *intelectual latinoamericano* promovido por *Casa de las Américas* que pinta de política la función del productor simbólico y por tanto también la de los periodistas y los diarios.

De aquella época es precisamente la salida de Fernando Benítez del *Novedades* con toda la planta de colaboradores del suplemento *México en la cultura*. En la medida en que se había roto una de las reglas tácitas del periodismo cultural: No tocar, ni acercarse al tópico político, mantener el arte separado de la confrontación política. Tenemos con ello al menos dos ejes por donde corre la polaridad de un ejercicio del periodismo como agente institucional: la prensa y sus diarios en su relación con el campo del poder. Y por otro lado con el arte y su divulgación. Aun cuando las condiciones estaban cambiando se repetían las represiones a lo políticamente incorrecto de los artistas. Recuértese que la salida de Benítez del *Novedades* se atribuyó al tratamiento *mucho más periodístico* que dio a la muerte de Rubén Jaramillo, inesperado de un suplemento cultural o literario, es decir cruzando la línea hacia la información del campo político. Aun así se acusaba al *cuasigrupo* de Benítez de cultivar solo la alta cultura, aunque como relata Antonio Marimón en su entrevista, a él le parecía que Fernando Benítez era el más periodista del grupo y fue a él a quién conoció en *Sábado* del *Unomásuno* al aceptarle reportajes de investigación sobre las condiciones del boxeo mexicano:

“En *Sábado* con el primero que entablé conversación fue José de la Colina y después con Benítez (...) publiqué al menos tres cosas que Benítez llamaba gran reportaje, del género del reportaje largo que he hecho exclusivamente para *Sábado*... fue un reportaje sobre boxeo en 1979 fue la primera plana del suplemento, y sí a Benítez le interesaban ese tipo de cosas, le interesaba...meter la cultura de masas o la cultura popular en el contexto general de cultura... y ese material sobre boxeo, aparentemente lejano, de otra órbita, estaba trabajado de tal manera que ellos si lo metían con mucho placer” ( Antonio Marimón jefe de redacción septiembre 1998)

El papel de los productores simbólicos y el compromiso o postura crítica que tenían en el autoritario régimen político mexicano se discutió con profusión en las revistas y las editoriales entre 1972 y 1982 (Sánchez Susarrey 1993, Bartra

1986) Debates que trataban desde la sindicalización del personal académico de la UNAM como una estrategia de ganar espacios de poder, hasta el incipiente tema de la tecnocracia, del modo en cómo se articulaban los nuevos productores simbólicos técnicos al campo de poder y al de la producción simbólica.

Sin embargo, el hecho de una creciente presencia de los Media: radio, cine, cómic (monitos) y la televisión, en la vida cotidiana de los países hispanoamericanos, permitió un predominio de la penetración de los Media audiovisuales sobre los impresos. En el caso de México su débil alfabetismo y lecturas de «literatura de consumo rápido» facilitó el que los escritores de guiones televisivos, de cine y de los *comics para adultos* (*Libro Vaquero, Libro Policiaco*) se constituyeran como los conformadores del sentido común, antes que los productores de cultura restringida. La frontera de la producción simbólica se desdibuja, los campos de lógica creadora y aquellos que responden a la lógica de la reproducción y divulgación desvanecen sus netos límites, con lo que se coloca al periodismo cultural como zona de intersección donde se puede zanjar la brecha entre el cultivo de las bellas artes y el de las producciones simbólicas del mercado cultural. De tal suerte que la sección cultural podría reducirse a una función de divulgador de los eventos de producción artística, mientras que el suplemento cultural se ocuparía del trabajo educativo y formador de gustos exploratorios y experimentales. En una especie de división del trabajo de enseñanza e inculcación de los medios de acceso a objetos culturales con intención artística. División que acabará siendo una brecha entre los reporteros culturales y los escritores *colaboradores*.

En el caso del oficio periodista, tradicionalmente lo ejercían mayormente los egresados de humanidades como derecho, letras, historia, economía o filosofía. Pero existía un prestigio asociado a las personas letradas, que hacía que se subestimara el pertenecer y ejercer en el campo periodístico. El cambio detonado por el desarrollo permite la aparición dentro de las profesiones renovadas, una opción con la notoriedad y fascinación del aparecer en televisión en los noticiarios

de entonces, la televisión independiente, que con ello actualizaba al periodista ahora como *Licenciado en comunicación colectiva*, o en *Ciencias y técnicas de la información*, erigiéndose como otra posibilidad de carrera, apetecible a los ojos de los jóvenes de las clases medias en ascenso.

Según el Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación (CONEICC), que agrupa a una gran parte de las entidades de educación superior en México que ofrecen la licenciatura y ciertos posgrados de comunicación social, la tasa de crecimiento de la matrícula y de los centros de estudio que ofrecían tales profesiones crecieron rápidamente a partir de los 70 y mantuvo una tasa creciente durante los 90 hasta 2000. Según Margarita Reyna para 1992 existían en México 92 escuelas, 70 privadas y 22 públicas. Para el 2000, las instituciones educativas de comunicación casi se triplican al pasar de 92 a 250 aproximadamente del más del 200 por ciento, existiendo una correspondencia similar en los perfiles de ingreso y egreso (2003: 56).

En el caso del periodismo, la institución que ofreció primero la carrera fue la Universidad Femenina de México en 1943, le siguió la escuela Carlos Septién García fundada en 1949 por simpatizantes del PAN, ésta última estaba orientada a la formación exclusiva y especializada en periodismo e inicialmente no daba títulos de licenciatura; en 1951 la UNAM crea la carrera de Periodismo y Comunicación Colectiva y la Universidad Iberoamericana lo hace con su carrera de Ciencias y Técnicas de la Información en 1960. La aparición de estas instituciones fue un empuje importante para que las empresas periodísticas, contrario a lo que solía suceder anteriormente, solicitaran con mayor frecuencia preparación universitaria para ocupar sus puestos.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Se cumplía con ello lo que para Walter Lippman deseaba para el periodismo “ya no ser una actividad para autodidactas o aficionados arrastrados a estas playas desde otros campos de la actividad humana...” (en Martínez Albertos 1989:170)

Sin embargo, todavía hasta los años 60 el reclutamiento de los periodistas se hacía de agentes con preparación escolar ‘desgarrada’, o bien que se capacitaban “in situ” y bajo el modelo de aprendiz, de oficial, maestro<sup>85</sup>.

José Luís Martínez publica un perfil de un periodista decano Jesús M. Lozano quien recrea su reclutamiento a partir de una entrevista de 1997 De Patricia Ruiz en *Milenio Diario*:

“Sus recuerdos lo conducen al esplendor de la vieja guardia del periodismo mexicano. Al hablar de sus amigos y compañeros de oficio recrea las atmósferas los ambientes de una generación que rindió culto a la bohemia sin abandonar sus deberes profesionales ajena a los boletines de prensa y en la cual ganar la exclusiva representaba el anhelo cotidiano. Don Jesús rememora el comienzo de su carrera en el periódico de espectáculos *Respetable Publico* cuyo director a cambio de un pago casi simbólico entregaba a los redactores credenciales para que pudieran entrar gratis al cine y al teatro y escribir las reseñas o críticas....luego pasó al diario *La Tarde*...publicación patrocinada por el director del departamento autónomo de prensa y publicidad creado por el gobierno cardenista para censurar a la prensa” (Columna ‘La vieja Guardia ‘*Milenio* 31 de diciembre 2000).

Como es evidente la capacitación para la práctica periodística en los años treinta era resultado de un aprendizaje sobre la marcha y a cambio de ciertas prebendas. Es obvio que se pensaba en la prensa como una herramienta del dispositivo gubernamental. Los métodos de selección de personal de aquella época también pueden ilustrarse con esta viñeta del mismo Lozano: “Conocí a Rodrigo de Llano cuando llegué a pedir una oportunidad en *Excélsior* en 1942 y ahí escuché la advertencia del director del diario: ‘¡Si sirve se queda, si no se va!’” (Columna ‘La vieja Guardia ‘*Milenio* 31 de diciembre 2000)

Hay más ejemplos de esta informal manera de integrarse a las filas del periodismo de esos años. Así tenemos la del propio Benítez y como llegó al mundo del periodismo

---

<sup>85</sup> “El periodismo latinoamericano, que tuvo sus raíces en el viejo y lento sistema informativo colonial, reclutaba sus animadores de la política y la literatura porque éstas eran las funciones principales que se adjudicaba a la prensa. (Gargurevich, 2001 :1)

-Estudiaba en 1936 la carrera de jurisprudencia cuando tuve la oportunidad de ser reportero de *El Nacional*, órgano oficial del gobierno. En esa época en el periódico luchábamos contra *Excelsior* y *El Universal*, que estaban cohechados contra Cárdenas por terratenientes y extranjeros, americanos e ingleses, que eran dueños de los pozos petroleros. Éramos muchos los que con aplausos y alegrías apoyábamos a Cárdenas en el Zócalo y creíamos en él. Fue una época de milagros porque, aunque se decretó un boicot mundial contra México para que no pudiésemos vender ni comprar ni un litro de petróleo, ni la pieza más pequeña de maquinaria, los obreros se las ingeniaron para buscar piezas entre la chatarra y poder así seguir produciendo. Fue una hazaña prodigiosa. Yo no pensaba dedicar mi vida al periodismo, pero me di cuenta de que al luchar contra los opositores de Cárdenas, le hacía yo un servicio a México (García Flores, 1979).

También nos relata una cierta influencia de los compañeros y amigos que sostiene el *capital social* que le permite ingresar al ámbito de la prensa. A los 17 años trabajaba ya como abogado, pero con poco éxito. En 1936, a los 22 años y bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas, una amiga secretaria lo recomendó para un empleo como reportero en el periódico oficial *El Nacional*.

“La técnica se aprende pero con la pasión se nace”, fue la premisa de Fernando Benítez durante todos los días de su vida. Cuando se iniciaba en el periodismo se vivían tiempos oscuros en el periodismo cultural, que en palabras de Benítez “era el lugar donde se ponían los desechos de las redacciones de los periódicos”. En el año de 1947, se encargó a Fernando Benítez la dirección del periódico *El Nacional*, la cual tuvo que dejar por una disputa interna con el entonces regente de la Ciudad de México, Ernesto P. Uruchurtu.

Yo llegué a Director del *Nacional* en tan breve tiempo porque a mí me tocaba. Mi amigo Héctor Pérez Martínez me ayudó siempre. Cuando fue secretario de Gobernación, en el tiempo de Ávila Camacho, me fui con él y fue él quien me aconsejó que tomara la dirección de *El Nacional*. En esa época recibíamos en la redacción todos los periódicos del mundo, entre ellos *El País* y *la Nación* de Buenos Aires. Me encantaban los magníficos suplementos de ambos periódicos en los que figuraban Ortega y Gasset y Alfonso Reyes y los más grandes escritores españoles y latinoamericanos. Yo deseaba poder tener un suplemento semejante, y al ser director me propuse lograrlo. En un principio conté con la calidad de las colaboraciones de los refugiados españoles, con Ceferino Palencia que se encargaba de las exposiciones, Sánchez que era el más grande crítico musical de Europa, Moreno Villa que era especialista en arte colonial, y de todos los grandes escritores que llegaron al ver la excelencia de los suplementos” (Cherem, 2000: 79).

Si bien con el tiempo se ha incrementado en términos de capital cultural institucionalizado los *costos precios* de ingreso a los campos de producción cultural es decir en forma de títulos y acreditaciones, no ha llegado a ser un requisito absolutamente necesario para ejercerse en el periodismo.

Berta Hidalgo recuerda su primer trabajo en 1947 junto con Julio Scherer, Manuel Becerra Acosta Jr. y Alberto Ramírez de Aguilar en el diario radiofónico *El mayo* transmitido por XEB. Así como el hecho que Manuel Becerra Acosta Jr.<sup>86</sup>. Ayudó a funcionar a la Universidad Femenina y la carrera de periodismo

Yo era la única mujer de la redacción, integrada por Julio Scherer, Manuel Becerra Acosta Jr., Alberto Ramírez de Aguilar, como jefe de Redacción, la periodista y escritora Emma Rosa de Marqués ... El grupo que integraba la redacción era formidable, sobre todo el "equipo joven", tan lleno de entusiasmo y con grandes deseos de triunfar y creo que lo lograron, ya que Julio Scherer llegó a ocupar la Dirección de "Excelsior", un periodista connotado, y en la actualidad Director de la revista "Proceso (Hidalgo, 1995: 22).

La trayectoria de Berta Hidalgo es un ejemplo de lo que significó en los años 40 el hecho de que fue en la Universidad Femenina donde primero se escolarizó el periodismo como una carrera para mujeres.

"El año de 1944 marcó una fecha importante en mi vida y en la historia del periodismo mexicano; la creación de la primera escuela que dio carácter profesional a este oficio. La Universidad Femenina de México y una dama con extraordinaria visión, doña Adela Formoso de Obregón Santacilia, dieron oportunidad a la mujer de prepararse debidamente para ejercer una carrera que tradicionalmente era privativa de los hombres, sin querer decir con esto que las egresadas de ella fuimos las primeras periodistas que hubo en nuestro país. Nuestro primer maestro y director de la carrera fue don Teodoro Torres, periodista y escritor de primera fila y entonces director de la revista *México al día*. Él perteneció a esa maravillosa bohemia que consagró, periodísticamente hablando, a personajes tan conocidos y tan valiosos como don Victoriano Salado Álvarez, don Nemesio García Naranjo, el maestro José Vasconcelos, Pepe Elguero, Alfonso Junco, Carlos González Vega, Artemio del Valle Arizpe (...) Las

---

<sup>86</sup> Manuel Becerra Sr. Nació el 1 de septiembre de 1881 en la ciudad de Chihuahua descubrió su pasión al participar en el periódico escolar. Se graduó a los 17 años en el Instituto Científico y Literario en Chihuahua. Durante la revolución sus opiniones le valieron el exilio. Cuando estuvo refugiado en Orizaba fundó junto con Gerardo Murillo, el Dr. Atl, el órgano carrancista *La Vanguardia*, desde ahí se difundieron principios y normas que después recogerían los Constituyentes. Hombres como Rafael Zurbarán, Félix Palavicini y otros 'intelectuales' que colaboraban con Carranza, escribían y pensaban el futuro de México desde sus páginas, también estuvieron Siqueiros como articulista y Orozco como ilustrador. En 1963 Becerra Acosta Sr. asumió la dirección de *Excelsior* tenía 82 años muere en 1968." (Martínez, 2005 :19-24)



enseñanzas de don Teodoro fueron inolvidables, desgraciadamente a unos cuantos meses de iniciada la carrera falleció, sustituyéndolo otro gran periodista: don Manuel Becerra Acosta, en aquel entonces jefe de Redacción y poco después Subdirector de *Excélsior* y perteneciente a otra *más reciente generación de periodistas, más realistas y menos bohemios que los citados con antelación*. Fue Don Manuel un elemento decisivo en la formación de esa primera generación de periodistas de carrera, tan diferentes a nuestras antecesoras, todas ellas magnificas periodistas, pero con una imagen distinta y una forma más liberal. (Hidalgo, 1995: 22-24)

Por su parte sin formación específica, Elena Poniatowska relata su pininos en el periodismo en los años 50, el modo en que publicó su primer artículo, sus comienzos según ella se vieron beneficiados por su clase social pues tanto sus jefes como sus entrevistados eran benevolentes con ella:

«Tenía 20 años cuando llego al periódico *Excélsior* con una entrevista bajo el brazo. Era una plática con el embajador de Estados Unidos (...) y como *Excélsior* era muy pro-gringo, me la publicaron de inmediato y me dieron más artículos. De un día para otro, sin experiencia previa y sin haber pasado por la Universidad, me convertí en periodista. Venía de estudiar en una escuela de monjas del Sagrado Corazón en Filadelfia EU. (...) Era una educación valiosa en lo que respecta a hacer sacrificios, aguantarse, volverse un poquito masoquista, pero era mala educación desde el punto de vista académico” José Galindo “Comparte honor con su padre” (Entrevista 20 de agosto del 2003 *Reforma Cultura* pág. 2)

En la misma circunstancia de los itinerarios azarosos y de ausencia de formación previa para el ejercicio del periodismo se encuentra Héctor Ramírez Cuellar:

Yo creo que no se requiere haber cursado una escuela, un curso superior para colaborar en el Gallo Ilustrado simplemente basta con una preparación importante en un campo del conocimiento para que lo puedan hacer, nunca hemos establecido como requisito que hayas estudiado una carrera profesional, porque pues no es necesario, al menos el fundador de *El Día* Enrique Ramírez y Ramírez que sólo llega terminar la preparatoria y sin duda Enrique es uno de los mejores periodistas de México, eso demuestra que no, además por *El Día* han pasado muchos buenos periodistas que nunca entraron a la universidad, entonces no se requiere haber estado en la Universidad para ser un buen periodista, un buen periodista no se hace generalmente en la Universidad, ahí puede adquirir buenas técnicas, pero un buen periodista se hace en la práctica... Mi padre tenía un periódico que se llamaba *Tribuna*, yo comencé a escribir en ese periódico le ayudé a redactarlo, le ayudé a repartirlo y ahí empezó mi vida periodística... yo me vine a la ciudad de México a estudiar en la UNAM, a la Facultad de ciencias políticas y sociales en 1966 sin graduarme. Estudié la carrera de Ciencias Políticas de la UNAM si terminé pero sin graduarme y tuve contacto con Juan Rejano, el director del suplemento cultural de *El Nacional* de aquella época, que fue el primero que editó mis trabajos ... yo comencé a hacer *crónicas bibliográficas* (sic) para *El*

*Nacional*, de hecho comencé a trabajar en serio en el periodismo cultural gracias al apoyo invaluable de Don Juan Rejano (...) comencé a colaborar en *El Día* desde el año de 1973, en las páginas editoriales diarias, normales, del periódico y durante un tiempo en *El Gallo Ilustrado* que es el suplemento cultural de *El Día*, pues, desde su fundación, de hace más de 36 años.” (Coordinador editorial, noviembre 2000)

Gustavo García, al describir coloridamente lo que constituía el sueño de una época de ser periodista cultural, nos ofrece un ejemplo de la incompatibilidad todavía percibida entre los periodistas y la formación universitaria de los nuevos ingresantes al campo:

Mira yo creo que era la época, era la época. Al principio de los años setenta yo creo que la gran fascinación de los que estudiábamos comunicación, que entonces se llamaba periodismo era, por supuesto, aplicar tu formación universitaria al periodismo. Tomando en cuenta que no existían las secciones culturales de hoy y que sólo existían los suplementos y que sólo había un periódico inteligente que era el *Excélsior*. Uno sentía que lo de uno, porque date cuenta de lo que era la contradicción de ser periodista universitario, uno sentía que la única aspiración digna era o entrar a primera sección, es decir política, finanzas tal y tal, o entrar a las revistas literarias de entonces, las revistas culturales que había muchas. O sea, había muchas formas porque era una época muy culta, era la época del *Boom* latinoamericano, se leía muchísimo en México, los libros eran muy baratos, era una época muy *cinera*, era la época del echeverrismo, la cartelera era muy intensa, se iba a inaugurar la cineteca, había las muestras, en fin había mucha información cinematográfica (...) Mi noviciado fue una revista maravillosa que era de desnudos artísticos entonces era chingón porque nunca te leía nadie, cabrón. En donde empezamos un montón, o sea, ahí empezó Pepe Buil, ahí entró Miguel Ángel Morales, ahí entró Rafael Vargas que acabó de poeta, Arturo Trejo que también acabó de poeta, Sergio Monsalvo que ahora hace crítica de jazz. Entramos a trabajar porque nadie quería trabajar en esa revista, era del papá de un compañero de la Facultad ¿Qué tan desesperado estaba el hombre, don Vicente Ortega Colunga, que nos invitó a nosotros? Pero tenía una pluma muy buena que era Renato Leduc, tenía otra muy buena que era Pedro Ocampo Ramírez, es decir viejos periodistas. Entonces, entras a esa revista y entras a una especie de mitología que era la del viejo periodismo. La revista estaba en Bucareli, enfrente del *Excélsior* y entonces de repente, tú que estás estudiando en la UNAM, resulta de que ¡ah, ya eres chico Bucareli, ya estás junto al *Universal*, junto a *La prensa!*, tienes tu baño de, así como del mito periodístico, eso es padrísimo y curiosamente empiezan a llamar la atención nuestros artículos. Porque quería ser una especie de *Playboy* a la mexicana, era espantosa la revista, pero llamaban la atención. (Colaborador, crítico de cine, enero 2002)

Renato Ravelo nos habla de su vocación por el periodismo y cuenta cómo él pasa de los programas de radio gubernamental al periodismo impreso a partir de una motivación: su curiosidad.



(...) mi interés por ser periodista tenía sus raíces en mi vocación infantil por ver ventanas, cuando veía ventanas, me interesaba saber qué es lo que pasaba en esas ventanas, quizás no me había dado cuenta que me interesaba saber qué pasaba en esas ventanas y solamente las miraba por interés y yo me inventaba historias ¿no? Actualmente así es como yo lo defino, mi interés por el periodismo surge por mi vocación por ver en las ventanas, o sea si hay un vidrio roto, si hay una mujer ahí parada, entonces para decirlo de una manera metafórica, viene de mi vocación por ver las ventanas. (...) bueno yo estaba estudiando en Ciencias Políticas, y trabajaba en Radio Educación. Entro aquí a *La Jornada* por medio de un proceso de examen que se hace a los estudiantes; hago el examen y paso a la mesa de redacción, y luego tramito mi paso a cultura un año después, y ya, aquí estoy. (Reportero, abril 2002)

Hay que registrar otra posible trayectoria que se produjo con el crecimiento del aparato burocrático de la gestión cultural, donde también se originan carreras laborales de periodistas culturales, como el caso de Elda Maceda quien nos narra su recorrido hacia los periódicos:

Bueno mis inicios en la sección cultural fueron en el año del 85, de tal manera que voy para los 17 años aquí, pero en el ejercicio del periodismo en general fue para mí en lo que ha sido el departamento de prensa del INBA, donde ingresé en 1977. Lo interesante de lo que pasaba con ese proyecto es que el jefe de prensa en ese momento quería hacer un periodismo que fuera más ágil, que no fuera el típico boletín de prensa, sino que hubiera más un ejercicio de los géneros. Y digamos que también coincidió con el hecho de que en México estábamos, como decían en aquella época: administrando la riqueza del boom petrolero. ...Entonces, a mí me toca un poco empezar mi carrera en ese INBA con estas características, y en este país con estas características ¿no?, se estaba dando todo este impulso a las artes, empezó a haber Becas, las Becas de FONAPAS, eran becas para los estudiantes de piano y de música, son las becas predecesoras de las becas del FONCA. Y después de eso me tocó en el 80 ser fundadora del departamento de prensa de la que en aquel momento era la dirección general de la difusión cultural de la UNAM. No había un departamento de prensa, había un departamento de prensa de toda la política, incluía al rector, incluso para la ciencia, pero cultura no tenía este aspecto, era la difusión a través de los periódicos, de las actividades culturales que se realizaban dentro de la UNAM, llegué aquí en el 85. En ese momento estaba dirigiendo Ida Rodríguez Prampolini, una doctora en arte, investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Una gran conocedora del arte del siglo XX, una gran estudiosa, gran investigadora del arte del siglo XX y en general del arte mexicano. Yo llego un año después de que la sección se había fundado, la sección la fundó Enrique Castillo Pesado que en ese momento era el director de la sección de Sociales. Enrique Castillo era el director, y el único reportero que había en ese momento el reportero fundador se llama Carlos Martínez Rentería, actualmente dirige la revista *Generación*, una revista independiente, contestataria, muy de literatura, de reflexión, etcétera, una revista crítica (reportera, mayo 2002).

Existen por otro lado recorridos que no tenían en el horizonte el ingreso al

periodismo cultural, si bien especializado, no tan prestigioso como el de información general y especialmente el de política. Así, María Elena Matadamas nos cuenta como se da en ella esa transformación, hasta la adquisición de una completa identidad profesional de periodista cultural:

Como llego a la sección cultural de *El Universal*, bueno estudié periodismo en la Carlos Septién [García], me inicié en mi formación general cubriendo política. Por coincidencia caigo en el área o el departamento de prensa de Bellas Artes a principios de los ochentas más o menos, conozco al jefe de prensa. Él solicita personal, entonces yo necesitaba un trabajo remunerado y le digo: '¿por qué no me contrata y me deja trabajar en esto? No, no sé nada pero voy a aprender' y empiezo a conocer lo que es el Instituto Nacional de Bellas Artes y ¡me encanta! Me meto en lo que es el periodismo cultural y me comienzo a capacitar, a formar, a tomar clases de todo lo que puedo: de teatro, de danza, pero clases activas no teóricas, no en libros, a actuar, a bailar [sonríe] bueno no pinté pero ahí sí fui a talleres de artes plásticas y empiezo a conocer todo este mundo de Bellas Artes ahí sí, y eso me lleva a otros ámbitos ¿no? a conocer comunidades indígenas, comunidades rurales todavía, este me lleva a conocer mi país de entrada y una vez probando eso me dije: ¡esto es lo mío!, es más importante esto: defender nuestra cultura y creo que ahí hay un trabajo más importante todavía, en la medida en que defendamos nuestra cultura y lo que somos nos defenderemos como país, y me dije: ¡no quiero volver a la política!, no quiero saber de *grillas*, ni de demagogia [despectivamente], me quedo en cultura. Y desde entonces estoy en cultura. Trabajé en Bellas Artes, después me fui a *Novedades* y de *Novedades* me vine aquí, y aquí llevo 17 años, primero como reportera, después como coeditora y desde hace dos años y medio como editora, aunque mi crédito aparezca como coeditora (Editora, abril, 2002).

Patricia Peraya ejemplifica cómo la formación universitaria es un rasgo que comienza a aparecer entre los entrevistados de las generaciones más jóvenes, lo que se explica por la expansión de la educación superior, y como meta natural de los egresados de comunicación que solicitan empleo en los medios. Aunque la vocación específica por el periodismo cultural va emergiendo de la frecuentación con la fuente y en este caso además por la ocupación de áreas poco competidas como lo era las de sección cultural:

Mi inicio en el periodismo, fue de pura chiripa, porque iba a estudiar medicina y en el camino se me atravesó el periodismo y me enseñó que era maravillosa la profesión y entonces opté por la carrera, y después comencé a hacer mis prácticas profesionales en el último año, yo soy egresada de la ENEP Aragón y empecé a hacer mis prácticas profesionales en Radio UNAM y cuando terminé de hacer mi servicio social me contrataron y empecé trabajando ahí en un noticiero cultural durante 2 años, de ahí estuve trabajando en un noticiero cultural que se llamaba *Revista informativa* haciendo programas especiales que se llamaban *La opinión de la noticia* y después de ahí pasé al periódico *El Día* donde trabajé 9 años en el

área cultural, después pasé a La *Jornada* donde estuve 9 años y medio en el área cultural y tengo tres meses aquí como *coeditora*. (Coeditora, julio 2000).

Entre las conversaciones y los dichos de nuestros entrevistados e informantes se puede ver también el tema de la vocación, considerada como una inclinación característica y natural. Se juzga como un rasgo imprescindible tener un temperamento vivo y curioso, facilidad en la escritura y al que se le relaciona fuertemente con la perseverancia que requiere la actividad, con el tesón y empeño puesto en el trabajo.

Frente a tal nota de necesidad, la educación formalizada se considera secundaria al talento verdadero, que en cambio es una aptitud que ya se trae, semejante a la noción de *genio*. Esta opinión como una *doxa* muy extendida sostendrá también que el periodista si bien se hace, no sucede precisamente en las escuelas de periodismo, sino más bien en el fragor del trabajo, en el sitio mismo de la fabricación de las noticias y las informaciones. Estos prejuicios oficiosos de los periodistas mantendrán que sólo se aprende el oficio sobre la marcha, e incluso corre a veces la especie de que en las escuelas de comunicación se deforma ese *talento* innato.

Gabriel García Márquez ha señalado reiteradamente que con todo y el trabajo diario, o las posibilidades mismas que ofrece la escuela, el saber del oficio sí es transmisible, pero la chispa, la intuición del periodista reportero, ésa se trae. García Márquez en su habitual modo afirma: “Los reporteros se hacen en la universidad de la vida y es ahí donde logran su maestría en el conocimiento y la cultura, y su doctorado en la calle, entendiendo la humanidad que los rodea.” Y añade “Pero es necesario y pertinente que no olvidemos que impreso en rotativas, propagado en ondas hertzianas o plasmado en páginas de la red de redes, *e/*

*periodismo* no deja de ser, esa *pasión insaciable* que sólo puede digerirse y humanizarse por su confrontación descarnada con la realidad”<sup>87</sup>.

## 6.2 Devenir periodista: Vocaciones y urdimbres afortunadas

En el tema de la evolución del oficio a la profesión, Rogelio Hernández L. afirma que la profesión de informador tiene una fecha bien reciente de creación, puesto que esta actividad, aunque ya estabilizada a fines del siglo XIX, era accesible a cualquiera que escribiera en los periódicos: bohemio, político, escritor o artista. (Hernández, 1998:58) Sin embargo, con esa capacidad mínima no se consideraba que se era realmente periodista. Quien primero lo detectó fue el periodista norteamericano Joseph Pulitzer por lo que se propuso fundar una escuela de periodismo para complementar las competencias requeridas para ejercer el oficio, con eso elevó el prestigio y el estatus de su practicantes.

La primera escuela de periodismo fue promovida y financiada por Joseph Pulitzer quien en su plan explicaba que había que fortalecer: “... la idea de reconocer que el periodismo es o debe ser, una gran e intelectual profesión; hay que animar a elevar y educar en un modo adecuado en el presente y en el futuro a los que compongan esa profesión, exactamente igual que los que ejercen la abogacía.” (Sánchez Aranda, 1998:229).

La escuela de periodismo propugnada por Pulitzer, que se integró a la Universidad de Columbia, inició sus clases en septiembre de 1912.

“Estoy profundamente interesado en el progreso y elevación del periodismo, después de haber empleado mi vida en esta profesión, viendo en ella una noble tarea y una de las más inigualables en importancia por su influjo sobre la mente y las costumbres de la gente. Deseo *ayudar* a atraer a esa profesión a jóvenes de carácter y habilidad, también a ayudar a los que están comprometidos en la profesión para adquirir la más alta preparación moral e intelectual que el resto de

---

<sup>87</sup> Gabriel García Márquez, “El mejor oficio del mundo” Palabras ante la 52 asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa. Los Ángeles, 7 de octubre 1996. <http://www.fnpi.org/biblioteca/biblioteca-mejor-oficio.htm> .(Consultado 20 agosto 2008)

las profesiones y que el periodismo no deba tener la ventaja de una especial preparación me parece contrario a la razón”. (Pulitzer en Sánchez Aranda, *ibídem*)

En la formación de los periodistas la empresa periodística y la mesa de la redacción han funcionado como escuelas durante una gran parte de su historia inicial, inserta en la misma imprenta o taller, como escuela-industria y se le atribuyó como la instancia legítima de inculcación de los esquemas de valoración propios de la actividad del periodismo. No había una enseñanza específica, formal y planeada de las habilidades necesarias para ejercer el oficio. En la misma biografía de Pulitzer y de otros periodistas se confunden seguidos los empresarios de las imprentas, los políticos buscando encontrarse en el espacio del debate público y la actividad de información. No fue sino hasta la institución de la escuela de periodismo de la Universidad de Columbia que la educación del saber-hacer periodístico se escolariza, es decir se objetiva el capital específico del campo de producción periodística<sup>88</sup>.

Walter Lippman decía en 1922: “Hasta hace pocas generaciones el periodismo era un oficio menor que podía aprenderse practicando en la redacción de un periódico. Así como el periodismo es consecuencia de su necesidad orgánica en una gran sociedad, así también consecuencia directa de ello es su profesionalización. El periodista se ve cada vez más compelido a observar y respetar el cuerpo de saber organizado que posee el especialista de cualquier campo” (en Martínez Albertos, 1989:172).

El paso de oficio a profesional asalariado es una característica usualmente pasada por alto, como consecuencia de que el periodista ha sido una *profesión* hecha dentro de la empresa periodística. Gaye Tuchman ha señalado esto de manera que explica el modo en que los periodistas, como profesionales, se fraguan en las entrañas de sus empresas periodísticas, siguiendo sus

---

<sup>88</sup> Como hemos expuesto en el caso de México esta escolarización del saber hacer específico no ocurre sino hasta década de los 40, con la instalación de la carrera en la Universidad Femenina y en la escuela de periodismo Carlos Septién García.

lineamientos. Tanto Tuchman como Warren Breed enfatizan la relevancia de la experiencia en el diario como parte fundamental de la instrucción de las normas de la actividad y que marcarán los estilos de periodismo que realizarán en su práctica profesional (Tuchman, 1983; Breed, 1972).

El caso de María Rivera, reportera de asuntos especiales de *La Jornada*, ilustra esta situación cuando se sincera diciendo que su estilo de escribir le parecía a veces incongruente con el de sus compañeros porque le reprochaban que le ponía demasiado “color”. Ella se había “hecho” en Guadalajara en un periódico que consideraba con estrategias de redacción y diagramación más modernas y por tanto recibía comentarios de sus colegas de *La Jornada* que creían que sus textos eran “un poco frívolos y ligeros” (reportera, noviembre 1998).

Ligado fuertemente a la empresa que le da cabida el periodista nunca ha tenido una profesión liberal y personal. El prestigio de *autor* sólo se da en el caso de ciertos periodistas que han hecho de su estilo de reportear y presentar su información, el trampolín de su fuerza como líderes de opinión. En algunos casos, ello da cabida a que se puede dar un cambio en el estatuto de su contrato y se pueda trabajar como *free lance*. Algunos periodistas llegan a la radio donde pueden singularizar su voz, o su presencia, su ‘imagen’ en pantalla, si se trata de los noticieros televisivos; dejan de ser periodistas intercambiables. Su valor mediático está fundado en su fotogenia, o en su simpatía sonora, en el efecto de su notoriedad y prestigio, es decir, han acumulado el suficiente capital simbólico como para tener nombre propio y no solo de la empresa periodística. Se tiene un nombre propio periodístico cuando no requiere de apellido de la empresa informativa.

En contraste con esta notoriedad se encuentra el trabajo humilde y silencioso de los periodistas del diario trajinar del reporte. Ciertos diarios o empresas informativas tienen por política el no publicar los nombres de sus redactores y reporteros. La misma dinámica laboral borra cualquier pretensión

excesiva en las autorías individuales, aun firmando las notas. Como lo señala Martínez Albertos “un periodista profesional sabe que él nunca es la única instancia para la elaboración de un mensaje informativo” (Martínez Albertos, 1989:152). Es decir, la secuencia por la que pasan las revisiones del texto o nota periodística depende de la organización de la redacción de cada periódico; la elaboración de un relato periodístico supone una segunda supervisión, como parte necesaria de las políticas de la Mesa de redacción.

A fin de cuentas el texto periodístico es, en realidad, una fabricación de múltiples manos. Una falla en tal control y supervisión puede llevar a una pérdida de la credibilidad de la sección o del periódico en su conjunto. Este aspecto es sintomático de un *ethos* del periodista profesional, mismo que fue sintetizado como el de un emisor no-intencional, en contraste con la intencionalidad del autor del relato, del comentario o la opinión; lo que se muestra en las marcas discursivas y en el *pacto de lectura* que propone con sus estrategias discursivas y textuales. Riva Palacio hace suya la anécdota de Mark Twain a quien su primer director le indico que el periodista es alguien que “sale a la calle, mira lo que pasa y lo cuenta con el menor número de palabras” (1995:17).

De estos planteamientos puede vislumbrarse la específica configuración del espacio de los periodistas culturales, que a veces se subordina a la del periodista de información general. A los periodistas de la cultura se les ha minimizado por las clase de información que elaboran calificada como prescindible. Pero los periodistas culturales se construyen sus habilidades y competencias de manera diferente, lo que incide en la imagen de sí mismos como intermediarios en el campo de la cultura.

El caso de los periodistas con educación superior acceden, por lo regular, a esquemas muy generales propios de las culturas especializadas y restringidas. Sin embargo, para introducirse efectivamente en la esfera específica del campo del arte y la cultura, la adquisición de conocimientos y habilidades pertinentes supone



una inversión de tiempo, una información previa o de interés personales que se genera por gustos y aficiones.

Los periodistas culturales que se especializan en alguna disciplina artística se han iniciado en el periodismo de diversas maneras: como artistas que aprenden a escribir; como profesionistas inscritos en la actividad periodística que se vuelven expertos en alguna rama de la cultura; los formados como periodistas cuya elección del periodismo cultural es más vocacional y específica ;como escritores o literatos que llegan a interesarse apasionadamente sobre alguna forma de arte que quieren divulgar

A este periodismo más delimitado se llega con *experticia* especializada o incluso con un interés declarado en un área de las artes y la cultura (arquitectura, cine, música, cultura urbana, teatro o artes visuales, patrimonio) lo que le permite profundizar en su *conocimiento* específico. Los cursos de periodismo afilarán sus habilidades en escritura, reporteo e investigación. Para estos periodistas habilitados el *conocimiento* de múltiples formas de arte ha llegado a ser cada vez más importante: el arte contemporáneo es frecuentemente interdisciplinario y un *conocimiento* amplio de las artes hace al periodista cultural un más valioso activo en el ambiente competitivo de las redacciones de hoy en día.

El problema de los periodismos especializados es pasar del saber al trabajo de publicación. De igual manera puede no haber existido una vocación precoz por el periodismo pero el mismo carácter escaso del saber que se conoce (capital cultural especializado) facilitará que se inserte en un campo que requiere saberes específicos; o que habiendo cursado las carreras de comunicación sea en ellas donde se especialice. Veamos los casos siguientes:

Claudia Silva ejemplifica a la artista que deviene en periodista cultural:

Te puedo contar mi historia, yo por ejemplo empecé colaborando en *El Nacional*, haciendo una reseña, yo estudié música en el Conservatorio Nacional de Música, entonces me interesaba escribir sobre lo que yo veía en los conciertos y fui al



*Nacional* y ahí me dieron chance de publicar, según yo, crítica de música. Luego en *El Economista* igual, colaborando y empezando a cubrir festivales, pero no en un puesto fijo. Con todas esas notas que sacaba de por aquí y de por allá, también en un periódico de Michoacán, fue cuando fui a *Reforma* y ahí estuve trabajando un tiempo ya como reportera de diario, y pues así fue como empecé a tener otros intereses, me fui al canal 22; ahí estuve en el noticiario y de ahí di el salto otra vez a la prensa escrita, a *Milenio*. O sea, como que no tuve que, en mi caso no fue empezarle con correcciones ni nada, pues fue colaborando aquí y allá y entregando artículos (yo así hago periodismo cultural) Desde que salió mi primera nota publicada, como colaboradora (que) fue en el 92. (Reportero, noviembre 2002)

El caso de Víctor Roura es interesante porque habiéndose formado como comunicador gráfico fue su gusto por la música el que lo conduce a acceder al periodismo cultural. Este camino consistió en escribir de una afición, es la trayectoria de un «*amateur*», de un amante de tal o cual forma expresiva o incluso un bien simbólico mercantilizado que la devoción transforma en *objeto de culto*. Víctor Roura nos narra esta clase de inicio:

Bueno esto tiene, data de muchos años atrás. Desde 1972 incursioné en lo que era antes el mundo contra-cultural del rock. Obviamente...el mundo cultural tenía una especie de oscuridad contracultural, resistencia, y entre todas esas cuestiones estaba el rock. No como hoy que, que hoy en día ya hasta aparece en portada de revistas televisivas, y hasta a grupos como Molotov les dan permiso para ser rebeldes. Antes realmente la situación era muy diferente, entonces se hacían revistas *underground* por decirlo, bajo la sombra de rock, y yo incursioné en esas revistas para hablar sobre lo que acontecía, los desmanes contra los jóvenes, las vejaciones contra los jóvenes. Cada fin de semana que salían a una *tocada* podía regresar o no a su casa porque la policía los agarraba, era una situación un poco violenta, demasiado violenta yo diría, y yo me asomé a ese mundo y empecé a escribir en las revistas de ese tiempo, en 1972. Ese fue el primer camino y luego ya después, pues siguieron otras cosas. ...no tuve dificultades para entrar al medio, quizás porque ya tenía yo mucho tiempo escribiendo sobre rock, me asomé hasta cierto punto con facilidad al *Unomásuno* en 1977 que empezaba a nacer, y a exhibir un libro que tenía de cuentos publicado en ese año, pero cuatro meses antes de que empezara, me hicieron lo que siempre se hace, un examen de conocimientos y luego luego entré en la mesa de redacción y posteriormente ya empecé a escribir sobre lo que estoy haciendo desde entonces (editor, julio 2000)

Ernesto Herrera del suplemento del *Novedades*, cuya formación es en psicología, cuenta también cómo se inició, directamente en el periodismo cultural realizado en los suplementos:

Comencé en el medio periodístico escribiendo sobre rock en *La Jornada Semanal* de Juan Villoro, sobre un grupo que se llama King Crimson. Creo que lo que vale resaltar en este caso es que mucha gente me decía que si había tenido influencias

para entrar al medio y en realidad no. Yo supe que iba a venir ese grupo a México, tengo un cierto conocimiento de él, hice un texto y fui a *La Jornada Semanal* Estaba Juan Villoro de director y Ricardo Cayuela de jefe de redacción, entonces él fue el que me recibió y bueno, revisó el texto y después lo que me dijo fue que lo hiciera con cierta estructura. Lo hice de ése modo y a los quince días se publicó en *La Jornada Semanal*, pero sin ninguna influencia; que creo eso es lo más importante, porque todo mundo después me preguntó que si tuve "palancas". Ese fue mi primer texto y aquí en el *Semanario* en aquel entonces estaba Noé Cárdenas de secretario de redacción y lo que me dijo para poder publicar en el *Semanario*, estrictamente era ¡No musical!, sino algo literario, una reseña básicamente sobre literatura mexicana; se la traje y también a la semana me publicó. Entre uno y otro, *La Jornada* y el *Novedades*, no pasaron más de quince días para publicarse. Te repito que yo en este caso no enfrenté problemas. Creo que toda persona que aspira a entrar en este medio, requiere conocer más o menos hacia donde quiere dirigirse. Por ejemplo lo de *King Crimson*, decidí llevarlo a *La Jornada Semanal* y no a otro sitio porque había leído ya varios números y existía una columna en especial que se llamaba El Curioso Impertinente que era una columna miscelánea, ahí vi que otro amigo había publicado ya algo sobre Rock, y pensé que este texto interesaría aquí (secretario de redacción, julio 2002)

La aspiración a estar cerca del mundo que se admira por ejemplo es el caso de César Güemes quien trata de reconstruir en su memoria como le surgió el interés por ser periodista cultural:

Pues (silencio mientras suelta una bocanada de humo) mira viene desde muy joven cuando me di cuenta que la única manera de estar cerca de las personas que me interesaba era a través del periodismo. Porque pertenecer a círculos culturales a los cuales no tenía acceso era sumamente joven, me interesaba escribir, me gustaba escribir, empezaba a escribir; entonces si no hubiera sido por el periodismo no hubiera podido haber llegado a ellos tan fácilmente y yo quería estar cerca de estas personas, no para que me aconsejaran o para que me ayudaran a publicar, porque en realidad no fue así el asunto, sino para ver cómo eran, para conocer su vida cotidiana, en fin. Y desde luego me interesaba por conocer el interior, digamos por la cocina de los creadores, no sólo escritores, en un principio me correspondió cubrir fuentes muy distintas: música, arquitectura incluso, pintura, fotografía, danza, de todo. Así fue. (Reportero, abril 2002)

El caso de César Güemes es el de una vocación por la práctica del periodismo a diferencia de lo que hemos visto en los anteriores agentes; egresado de la UNAM Acatlán, César cuenta cómo ese proceso desembocará en una práctica de escritura narrativa

Pues desde que entré al Colegio de Ciencias y Humanidades, desde que salí de la secundaria tenía claro que quería ir al CCH para de ahí dirigirme a hacer periodismo, eso era lo que a mí (me llamaba), de tal suerte que cuando me llega la carta diciéndome que me aceptaban en la UNAM ya era como si me hubieran

aceptado en Acatlán, que era a donde yo quería ir, nada más que pasaran los tres años de rigor, entonces fue un proceso pues, muy lineal, ya estaba claro (reportero, abril 2002).

Luego solicita y recibe una beca en el *Centro Mexicano de Escritores* en la generación 1992-93, con un proyecto que describía así: “Cuentos con temáticas ciudadanas, que abarquen por lo menos tres áreas, un espacio limitado, las relaciones peculiares y los resultados de tales relaciones muchas veces violentos.” (Domínguez Martha, 1999)

Antonio Bertrán es otro tipo de trayecto, el que cursa un camino que va enfocándose paulatinamente, el que constituye, primero, un trasfondo de experiencia específica, que en este caso fue el periodismo de turismo, y eso es lo que, posteriormente, facilita acercarse a determinados temas:

Desde que yo empecé a estudiar Ciencias de la Comunicación, en el Tecnológico de Monterrey en el campus Estado de México, me fue interesando la comunicación escrita, siempre había yo tenido como cierta inclinación hacia la literatura, la leía, tenía la aspiración adolescente de escribir cuentos, alguna vez lo he hecho, y entre la disyuntiva de estudiar letras, que todo el mundo me decía que me iba a morir de hambre, y estudiar ciencias de la comunicación que es una carrera un poco más lucrativa y no estaba despegada de esto, empecé a estudiar esta carrera. Entonces mi interés fue por el periodismo escrito desde el inicio. Había un periódico en el campus, se llamaba *El Signo*, aparecía cada viernes, lo hacían los alumnos con los profesores, y yo como era becario empecé a trabajar ahí, y ahí fue donde a mí me gustó esto (...) por el papá de un amigo me conecté con revistas de turismo, colaboraba ahí como *free lance*, escribí uno que otro texto y pues me fui metiendo en el turismo. Cuando surge el periódico *Reforma*, que yo era profesor del Tec de Monterrey, a mí siempre me había interesado esta cuestión de la literatura, de la cultura, del arte, de la historia, pero en esa sección ya estaba el personal completo y cuando vieron mi currículum me ofrecieron trabajar en el área de turismo, trabajé ahí como un año, vino la crisis del error de diciembre, tuvieron que reducir papel, costos, cerraron esa sección pero me ofrecieron entrar a cultura. Así fue. Yo entré a *Reforma* desde el inicio en 93, y en enero del 95 ya estaba yo en cultura. Yo llego a *Reforma* cuando era profesor del departamento de Medios de Comunicación del campus Estado de México del Tecnológico de Monterrey, y el grupo de *Reforma* se acercó para reclutar gente entre los alumnos de los últimos semestres, y así lo hicimos mi jefe y yo, los dos acabamos en *Reforma*. A nosotros nos entusiasmó tanto, nos gustó tanto el proyecto que terminamos con el Tec; bueno, primero pedimos trabajo a *Reforma* nos dijeron: ¿Cómo quieren trabajar? ¿De colaboración esporádicas, de colaboraciones fechadas o cómo? No, dijimos, de tiempo completo y así fue (reportero, mayo 2002).

Noé Cárdenas, por su parte ejemplifica el característico acceso de los egresados de letras y de los escritores en el periodismo cultural:

“Bueno, yo caí en el periodismo casi por casualidad, yo me formé más bien leyendo libros, estudié letras, entonces por eso digo que "casi casi" por casualidad caí en el periodismo. Luego me di cuenta de que ésta era una situación muy común, que personas que se formaron en carreras humanísticas luego se dedican al periodismo y específicamente al periodismo cultural o a alguna orientación de difusión cultural” (coordinador de suplemento, julio 2000).

Otro ejemplo es el de René Avilés Fabila, escritor y literato, que nos cuenta su experiencia de su ingreso al periodismo cultural tanto en las secciones como en los suplementos:

Como escritor, como literato, empecé a escribir a los dieciocho o diecinueve años, ya como a los veinte o veintiuno, cuando estaba en la universidad tuve la oportunidad de ser amigo de un grupo de escritores y periodistas que estaban en *El Día*, que dirigía entonces su fundador Enrique Ramírez y Ramírez, se abrió una sección cultural y ahí empecé. Casi simultáneamente escribía yo en el suplemento de Fernando Benítez que era *México en la cultura* en la revista *Siempre!* Ya son unos treinta años más o menos escribiendo en periódicos y revistas (director de suplemento, noviembre 2000)

Pero existe también el caso del ingreso del crítico cultural, el del escritor que hace lecturas y publica sus modos de comprender, que busca hacer tradición literaria o en otros términos va formando el capital pertinente al campo, como Christopher Domínguez:

Bueno, como ustedes saben yo no tuve una formación universitaria formal, yo estuve dos o tres trimestres en la universidad, en la UAM-Xochimilco y yo abandoné los estudios de sociología por razones más bien, familiares, yo necesitaba trabajar y me daba mucha flojera ir hasta Xochimilco y me aburría mucho la universidad, me aburría que no hubiera profesores y me aburría esta cosa de trabajar en equipo, porque yo venía de estudiar en escuelas activas y al llegar a la universidad yo esperaba que el maestro estuviera a dos metros por encima de mí echándome rollos y el que me mandaran a hacer trabajo en equipo me daba muchísima flojera. Lo que yo necesitaba era una educación más tradicional, pero bueno, esa no fue la razón por la que dejé la universidad, la dejé por razones personales, y justo en ese momento fue cuando dejo la universidad más o menos en la época en la que comienzo a convertirme sin darme cuenta, no en un crítico literario, sería jactancia decirlo, pero sí en un reseñista, estamos hablando por ahí de 1982. Entonces mi formación, mi formación es la típica formación de un escritor mexicano que se hace en los cafés, en las cantinas, en las revistas literarias y cuya universidad fue escribir artículos, que eran leídos, corregidos, censurados y apoyados por escritores mayores que yo, que eran mis maestros en esas revistas y suplementos literarios como lo fue: la revista *Territorios*, el diario *unomásuno*, más tarde *La gaceta* del Fondo de cultura económica, muchas otras, la revista *Vuelta*, etcétera. Entonces es ahí en ese espacio donde se forman la mayoría de los escritores, no en las universidades. Y

yo como crítico literario, me formé en ese espacio, *mi universidad fueron las revistas literarias* (consejero y colaborador, mayo 2002)

La manera distinta de ejercer y adquirir los saberes específicos del campo es lo que en cierto modo genera un antagonismo o disensión dentro de los periodistas culturales. Esto se expresa en una lucha interna soterrada que demerita y minimiza la calidad del quehacer de unos y otros como veremos a continuación.

### 6.3 El periodismo culto, ¿no lo hacen los periodistas?

El ángulo de acercamiento desde la vinculación del *habitus* y el *campo* favorece la comprensión del surgimiento o construcción de las jerarquías aceptadas y reconocidas entre los mismos periodistas culturales y los escritores-periodistas. Jerarquías en ambos casos subordinadas a otros regímenes de valoración: el literario, académico y el periodismo duro, de las “hard news” opuesto al “soft news”. Sobre todo si se considera que la cantidad de periodistas culturales dentro de la masa de trabajadores de la prensa, tampoco es demasiado grande para que logren tener un peso específico en la dinámica del campo periodístico en su conjunto. Más bien, el cambio de valoración sólo sería factible desde una posición dominante en el campo de producción cultural (el académico, literario o editorial), y con el peso de los capitales específicos del campo intelectual, es como se puede gravitar de manera considerable en el cambio de la valoración de las apuestas, en el prestigio que se adquiere y en el reconocimiento intelectual que les es asequible. Eso es lo que explica las diferencias y los roces, la brecha que se instala entre estos dos modos de situarse en el campo del periodismo cultural y conforma con ello el eje antagónico característico de esta esfera social.

A los ojos de los periodistas cabales las dos formas de escritura, a su parecer, son irreductibles, para ellos una cosa es la escritura del periodista y otra la de el escritor. A la pregunta de cuáles eran los rasgos que distinguirían a un periodista que se dedica a la cultura y un intelectual, que llega a ser periodista, es decir, si encontraba diferencias entre el periodista y el intelectual escritor Víctor

Roura ejemplifica la postura más radical del periodista cultural frente al escritor periodista, al subrayar la diferencia de intereses:

“Lo que pasa es que un intelectual que hace periodismo casi siempre lleva agua para su propio molino. Un intelectual que hace periodismo casi siempre busca acomodamientos particulares, asesorías propias, beneficiarse de su mundo cultural interno a través de su proyección literaria, yo creo que esa es una gran diferencia, el periodista cultural tiene que ser imparcial y el intelectual es absolutamente parcial(...) yo creo que es todo esto: los intereses lo que buscan son sus parabienes y a partir de ahí, nadie les rebate su inteligencia, pero todo, buscando fuentes para cruzar sin mayor volubilidades (...)” (editor, julio 2000)

Patricia Peraya, coeditora de la sección cultural del *Universal*, nos expresa también, de manera tajante, esa diferencia, pero lo lleva al terreno de las condiciones en que se realiza la escritura:

*“No conozco ningún intelectual que haya llegado a ser periodista, pero si periodistas que llegan a ser intelectuales, al revés no. El periodismo se ve siempre con mucho desprecio y como lo decía Fernando Benítez es literatura bajo presión instantánea, entonces yo creo que los rasgos que distinguen a los periodistas de los intelectuales es la capacidad de respuesta ante los acontecimientos, a la posibilidad de escribir inmediatamente lo que va a ser historia ya mañana, a redactar una nota de inmediato, (coeditora, julio 2000)*

Saca de su memoria un ejemplo que esclarece lo que tiene en mente acerca de su distinción de la práctica de la escritura y esa capacidad de responder de inmediato:

Por ejemplo esta chica que acaba de entrar: Cyntia Palacios, es una chava que va y cubre un recorrido en Xochimilco con Pérez-Reverté y Pérez-Reverté habla y habla y (ella) se baja de la trajinera de Xochimilco y *agarra el teléfono y me dicta la nota*, eso no lo hace ningún intelectual porque está pensando si la coma va antes o después, yo creo que esa es la capacidad de respuesta y creo que muchos de los grandes intelectuales o de los grandes escritores que conocemos, primero pasaron por esta escuela y ahí está García Márquez si no para contarle. (Coeditora, julio 2000)

Es evidente que esa capacidad para redactar sobre la marcha de primera intención es una habilidad que, si bien puede alcanzarse con el ejercicio diario, también supone un talento propio para figurarse y realizar la puesta en forma discursiva propia del periodismo. Ello supone asumir la premura a la que están sometidos en sus condiciones de trabajo. Como se ha recordado tanta veces,



cuando Fernando Benítez describe con toda nitidez ese ambiente que se respira en el periodismo, en la entrevista que le concedió a Federico Campbell en 1972:

“... todo lo que sabe el periodista lo sabe a través de las palabras. Para mí, *todo periodismo es una literatura escrita bajo presión*, a la carrera. El periodista no tiene tiempo de afinar su escritura, debe obrar en el momento mismo porque mañana para él ya es demasiado tarde. Esto es un inconveniente... pero está compensado por poder trabajar sobre materiales en “caliente”, de poder transmitir al lector la vida de los acontecimientos. En la fugacidad de este género radica su excelencia” (Campbell 1972: 21-22).

Esa formulación es utilizada varias veces en las pláticas con los periodistas reporteros, como la consigna identificadora de los periodistas que tratan de valorizar su actividad. Fernando Benítez dictaba una cátedra en la UNAM no es extraño que una gran mayoría de estudiantes de periodismo de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales habría oído esta consigna que entonces opera como marca de identidad. Se ha utilizado en México para dar sustento al llamado Nuevo Periodismo y revitalizar la crónica y el género que más apoyaba Benítez: el reportaje-ensayo, híbrido de géneros periodísticos de investigación y de opinión.

Viene de lejos la grieta que separa a los literatos de los periodistas vocacionales, tal como lo relata Felipe Gálvez en su semblanza del gran periodista y entrevistador Ángel Pola:

‘No sé lo que es literatura. Nunca fui literato; mi ambición plenamente satisfecha fue ser reportero. Iba por la noticia a donde creía encontrarla’. Con esa desnuda sinceridad habló Ángel Pola a la prensa el 6 de marzo de 1944 (...) cuando recibió la medalla como el Decano de los periodistas nacionales” (Gálvez 2001: 169).

Pero incluso, en el momento en que se modernizaba el periodismo en México, Manuel Gutiérrez Nájera y Reyes Espíndola fueron muy enfáticos y escribieron páginas acerca de esta transformación en el modo de escribir que conllevaba la aceleración de la vida cotidiana y su correlato en el periodismo el llamado *repórter*:

La crónica, señoras señoritas, es, en los días que corren un anacronismo [...] La crónica ha muerto en manos del reportero [...] ¿De dónde había de venir para nosotros el repórter sino del país del revólver? Ahí en la tierra de los zapatos de siete leguas [...] florece el periodista de repetición, la cocina al minuto y la electricidad. De ella nos vino el repórter ágil, diestro, ubicuo, invisible, instantáneo

que guisa la liebre antes de que la atrapen; el repórter que obliga a los sucesos a encanecer en una sola noche. Musset habla como un niño cuando nos dice en sus "Estancias a la Malibrán" que las noticias se vuelven viejas en una semana: ahora gracias al repórter, llegan en veinticuatro horas a la decrepitud. (M. Gutiérrez Nájera [M. Puck], "Crónica", *El Universal*, 3 diciembre, 1893, en Gutiérrez Nájera 2002: 418)

Reyes Espíndola al presentar al nuevo periodismo en *El Imparcial* lo caracterizó con los rasgos de la velocidad, la fugacidad y la ausencia de cultura. Su apología del reportero le valió que el periodista Víctor Salado Álvarez le reprochara que para él los periodistas eran desechables: "un reportero le dura tres años, un editorialista siete y un cronista le alcanza a durar cuatro años.

Es necesario escribir con precipitación; poco importa que el estilo sea algo incorrecto y que se repita infinidad de veces la misma palabra, al fin el repórter no tiene título académico, y el público no espera de él una obra literaria, sino detalles, incidentes, la pintura de la desgracia, de episodio... son insípidos todos aquéllos artículos brotados del gabinete; las ratas de redacción tipos del periodismo antiguo son más dignos de censura que el último de los repórteres, cuyos escritos aunque sean pésimos desde el punto de vista de la forma o del comentario, contienen al menos una realidad: la realidad que por serlo es útil para todos los hombres. (Espíndola en Pérez Gay 1996 :XLIII)

Sergio González Rodríguez, escritor y miembro del consejo editorial del suplemento cultural del diario *Reforma*, abunda en matices sobre la diferencia sutil entre literatura y periodismo, en el prólogo que le escribe a Patricia Vega, en su libro como periodista cultural:

Bajo la creciente complejidad en la esfera de las comunicaciones colectivas, el periodismo construyó su autonomía en términos de una tarea productiva y de propósito escritural. Crecieron así sus exigencias como en cualquiera de las especializaciones profesionales. Pero en el trasfondo de tal proceso no ha dejado de latir su vieja discordia con la literatura, al grado que se tiende a establecer entre ambos territorios un aislamiento o unos límites --bastante flexibles y no poco espectrales, aunque eficaces-- que terminan por trazar una serie de valores, prestigios y comportamientos particulares de índole excluyente, a saber: *el periodismo o la literatura, pero pocas veces ambos*. El primero contaría a su favor la iniciativa y la intuición, la rapidez y la exactitud. La segunda se caracterizaría por la prudencia y el tino reflexivo, el saber y la profundidad (Sergio González R. en Vega, 1996:21).

Esta dualidad en la naturaleza de la actividad de la escritura de periodismo cultural frente al periodismo literario y escritura literaria la hemos visto expresada



en muchas de las entrevistas y conversaciones con los colaboradores de los suplementos y en cierta forma entre los periodistas reporteros que reconocen el carácter instrumental de su quehacer escritural. No por ello dejan de levantar su identidad en la claridad de una buena redacción, tal como nos lo cuenta Elda Maceda reportera de la sección cultural de *El Universal*

Taibo (Paco Ignacio Taibo I) llegó y empezó a trabajar con el equipo que había. Taibo es una persona de mucho sentido gregario y decía: “muchachos, estamos trabajando para un periódico, estamos escribiendo para un periódico”, en aquel momento Octavio Paz todavía vivía, entonces nos decía: “quiero por favor que su nota la escriban tan claro, tan sencillo y tan complejo que su información pueda ser entendida y causar el interés desde el señor que está a un costado de la catedral esperando ser contratado como plomero hasta Octavio Paz”, y entonces cuando dijo aquello yo dije: ¡me desmayo en este momento!, pero digamos que este es uno de los primeros requerimientos de Taibo<sup>89</sup> (reportera, mayo 2002).

Claridad y sencillez atravesadas por la polaridad entre saber y saber hacer, además de otros ejes como los de valor de la formación escolar del periodista, la capacitación en el sitio de trabajo, todo ello, sin embargo, se traduce, en los periodistas culturales de los suplementos, en cierto distinguido desdén por los periodistas reporteros de la fuente. Ello se puede ver en el comentario de Ernesto Herrera, secretario de redacción de *El Semanario Cultural*, quien formula una diferencia categórica entre los periodistas culturales y los colaboradores de los suplementos a propósito de los criterios de selección de los aspirantes que le llevan sus trabajos:

Tú hablas del «*periodista*» y quizás no se distingue totalmente de lo que sería una persona que aspira escribir, escribir, o sea, sí lo distinguimos en un momento dado; en *El Semanario*, vamos a decirlo, no habría cabida para un periodista cultural como lo estamos mencionando de gente, que va a la presentación de un libro, “se inauguró tal cosa ve a ver qué pasó”, a ese tipo de aspectos... Lo que quisiéramos en el caso del suplemento, son niveles en donde se hable con cierta profundidad del asunto y en este caso caigo en contradicción... porque dije: “Está abierto”, pero bueno, reiterando que la línea de escritura respeta una línea

---

<sup>89</sup> Francisco Ignacio Taibo Lavilla 1924-2008 inició su carrera periodística como cronista de la vuelta ciclista a Francia. Luego fue redactor en jefe y director del diario asturiano *El Comercio*. En 1959 se exilió en México, en compañía de su esposa y su hijo mayor, Paco Ignacio Taibo II. Figura importante en el ámbito del periodismo cultural y la escena cinematográfica, cultivando amistad con figuras como Luis Buñuel, Luis Alcoriza. Desde 1981, Taibo I fue director y fundador de la sección cultural de *El Universal*. Su caricatura “El gato culto” fue famosa en dicho periódico. Recibió el 15 de mayo de 2008, en el Palacio de las Bellas Artes, el Premio Nacional de Periodismo (Musacchio, 1999).

editorial; *no podemos ser una sección de noticias*. En ese sentido, esa sería la limitante. (Secretario de redacción, julio 2000)

La ausencia de prestigio, de «capital simbólico», de la carrera de periodismo en su relación con los *escritores no periodistas* es sobre el que se edifica su desdén hacia los reporteros periodistas. Esto lo reitera también Humberto Batis <sup>90</sup> cuando abunda acerca de la idea que tiene del periodista y su formación:

Entonces el periodismo culto es el periodismo que han hecho no los periodistas sino la gente de la cultura que tomó en los periódicos una vía de comunicación. Los periodistas son gente sin instrucción ninguna, últimamente llevan una grabadora y la ponen: 'señor secretario...' llegan a la redacción, te dan el cassette (...) entonces ese periodista que trae su cassette, medio lo redacta, a veces en su máquina, pasa a una mesa de redacción donde hay unas gentes que sí saben escribir, que sí piensan, que sí hacen un artículo más o menos legible. Ahí suelen estar poetas, pueden estar novelistas, pueden estar gentes que estudian en las facultades de filosofía, de literatura, trabajan en la mesa de redacción y son muy bien pagados y los periodistas son unos infelices que van y ponen una grabadora pero no los dejan opinar, porque les dicen ustedes no pueden opinar. Imagínate si yo le dijera a un tipo 'tú ve y ve la película, cuéntamela y no opines' ¡qué barbaridad! ¿no? O tú ve al teatro y dínos qué pasó en la obra de teatro, a nadie le importa lo que te parezca la obra de teatro' ¡qué absurdo! ¿no? A todo mundo le importa lo que a un periodista le parece lo que dijo Clinton, o lo que dijo Zedillo o lo que dijo el Papa. Pero así han llenado el periodismo de un tal cúmulo de bestias ¿qué dices...? Mejor no opinen, tienen prohibido opinar, ustedes no piensen, ustedes nada más su grabadora, porque antes tomaban notas en una cosa pero luego ni ellos entendían lo que escribían o quién sabe qué cosas tomaban, pero solían salir de academias de periodismo, no de universidades. Últimamente en las universidades hay Ciencias de la comunicación (que permiten) varios caminos hacia el periódico, hacia la televisión. Esos mejoraron un poco el asunto, pero los suplementos culturales no los hacen ellos, los suplementos culturales los hacen los escritores de primer nivel, los hicieron Alfonso Reyes, Villaurrutia, Octavio Paz, gentes que empezaron a escribir en los periódicos y poco antes de ellos Vasconcelos y antes Martín Luis Guzmán y Antonio Caso que escribían en el periódico. Por lo general la gente es despreciada, son tan malos que despreciaban bueno, empezó a haber periódicos que pagaban bien las colaboraciones entonces empezaron a escribir allí Lombardo Toledano y Antonio Caso, se peleaban, había

---

<sup>90</sup> Huberto Batis nace en Guadalajara en 1934, maestro en Letras españolas por la UNAM. Investigador del Centro de Estudios Literarios luego de haber investigado en el Colegio de México. Con Carlos Valdés fundó y dirigió la revista literaria *Cuadernos del viento* (1960-68). Director de la *Revista de Bellas Artes* (1965-71). Fue jefe de redacción del suplemento *La Cultura en México* de la revista *Siempre!* Jefe de redacción de 1977 a 1986 y luego director (1986-99) del suplemento cultural *Sábado del unomásuno*. Luego subdirector del mismo periódico de 1985 hasta 1999 (Musacchio, 1999).

polémicas políticas y todo. Cuando llegó Fernando Benítez en los años 30 al periódico *El Nacional* empezaron a llegar a México los reporteros españoles, no tenían trabajo. (Antonio) Marimón era un refugiado argentino, vino a México y se moría de hambre y le dieron de trabajo en el *unomásuno* en la sección de deportes. Entonces los suplementos culturales se llenaron de intelectuales y antes escriben ¿no? Escritores que escriben (risas) Entonces decíamos que los periodistas eran los imbéciles (risas) los periodistas eran gente que estudiaba en academias de periodismo como en las academias de costura, de mecanografía y una muy famosa Septién García que más o menos. Entonces estaba el periodismo por todos lados, entonces cualquiera puede ser periodista, es increíble. En el siglo XIX en cambio era un periodismo maravilloso, porque lo hacía gente intelectual, extraordinaria, Altamirano, Prieto, todos esos (...), el *unomásuno*, la *Jornada*, *Proceso*, son publicaciones de interés, de gente pensante, de universidades. (Director de suplemento, septiembre 1998).

Frente a estas posiciones tan encontradas existe además una tercera posición, ya adelantada por Sergio González y es la que condensa y media a través de una definición más amplia de escritor y de escritura. Quien mejor la ha expresado es José de la Colina, para quien lo que une al escritor con el periodista es la actividad de la escritura “Yo creo que no hay diferencia entre periodista y escritor. Decir «periodista y escritor» es una cosa estúpida. Si alguien se expresa a través de la palabra escrita, es un escritor” (director de suplemento noviembre 1997).

Para Raymundo Riva Palacio una definición estricta de periodista se tiene que restringir solamente a lo que hacen los reporteros:

Sin entrar en teorías, sino centrándose en lo práctico, reportero o reportera es alguien que ha tenido alguna o varias de las siguientes experiencias: haber hecho una guardia, haber cubierto el sector policiaco, haber sido regañado por sus jefes, haber perdido una nota, haber sido increpado por una fuente de información”. (1995:18).

Esta definición es en la que comúnmente se fundan las principales discrepancias con los escritores-periodistas, quienes no habrían perdido nunca antes una nota o realizado una guardia. Esta diferencia configura el territorio donde se hace el frente de lucha entre estos dos tipos de periodistas, entre estos dos formas de la mediación cultural en el campo periodístico de la difusión y divulgación.

## 6.4 La vacilante identidad del periodista cultural

Ahora bien, la relevancia que tiene este sector de los periodistas se ve afectada fundamentalmente por la magnitud de la oferta de bienes culturales que van a cubrir en la localidad. Si bien, por ejemplo, en el D.F. esa “vida cultural” sobra y rebasa la capacidad de las secciones y suplementos, en la ciudades medias es considerablemente menor y los reporteros culturales, en donde existen periódicos que tiene secciones culturales, llegan a “dobletear” y cubrir varias fuentes : la policiaca, la política y la social junto con sus deberes de informadores de la cultura, como lo documenta con gran atinencia Susana Sánchez en: “*Periodistas culturales en la ciudad de Puebla: sus prácticas luchas y apuestas*” (2009).

Los periodistas en general, y no ha sido exclusivo de los periodistas culturales, han tenido problemas en su identidad y autoreconocimiento y por lo tanto dificultades para unificarse en sus reivindicaciones económicas y hasta jurídicas<sup>91</sup>. Aunque se reconozcan como gremio en sus *demandas laborales* --más bien de orden defensivo y simbólico que proactivo y efectivo, y se arrojen en un

---

<sup>91</sup> Todavía en septiembre de 2008 discutían sobre cómo definir “periodista”. Este es el informe de Octavio Islas en el Blog *ad hoc* que salió de la reunión *Encuentro por la defensa de los periodistas*: “El temario inicial no pudo ser discutido totalmente. Los tres puntos que ocuparon la mayor atención y tiempo fueron, por su urgencia: el diagnóstico de agravios; el proceso abierto, en la Cámara de Diputados del Congreso de la Unión para federalizar los delitos contra periodistas y, derivado de ello, la definición de periodista para usarse en las leyes. Al respecto los organizadores prepararon, además del diagnóstico, sendos estudios comparativos (de las propuestas de ley y de la definición) que se endosan a este reporte junto al comunicado emitido el mismo sábado 6 de septiembre (...)De la definición de periodistas hubo dos posiciones que no pudieron congeniarse: dos representantes de organismos especializados de derecho abogaron porque en los conceptos que se manejen jurídicamente no se limiten demasiado los márgenes y se acepte como periodista a todo aquel que esté cumpliendo labores informativas y ejerciendo la libertad de expresión. En cambio varios periodistas rechazaron que por una definición demasiado vaga y general puedan incluirse opinadores, colaboradores ciudadanos de programas y/o intrusos que hasta consiguen credenciales para hacerse pasar por periodistas. Rogelio Hernández López propuso que se acepte la definición que él argumentó ampliamente en su libro *Sólo para Periodistas*. Al final se pidió que los asistentes, y otros que se sumen para la siguiente reunión, que envíen sus reflexiones al respecto” [www.encuentroperiodistas.blogspot.com](http://www.encuentroperiodistas.blogspot.com) (consulta 20 oct. 2008).

*efecto corporativo* como lo testimonia una frase oída varias veces: «Perro no come perro», es decir se reconocen como miembros del mismo gremio y como tales restringen una crítica a los propios miembros. Esta actitud es más frecuente entre los antiguos periodistas que entre los nuevos profesionales surgidos de las facultades de periodismo de las universidades y cuyos criterios están más vinculados con el mérito de los capitales escolares, la ética, la calidad y excelencia del ejercicio de la profesión, como lo veremos en el apartado siguiente.

Hay por tanto un tránsito en los esquemas de valoración de la mera pertenencia al gremio a la del mérito y competencias culturales específicas, adquiridas éstas en el sistema educativo superior que ha profesionalizado e incrementado los requisitos mínimos y capitales requeridos para su ingreso. Una de las referencias que abordan este fenómeno y nos ayudan a dibujar el reconocimiento de la identidad son los trabajos de Bernard Zarka, sobre todo en *Identité de métier et identité artisanale* (1988) donde recupera el término de *fratía* con todo su contenido y cómo influye esa hermandad en una conciencia difusa de su ser colectivo y una identidad sostenida sobre todo en sus competencias prácticas, en el oficio, y fraternidad que también supone el tener una inclinación innata o talento *que no puede ser enseñado*, sino apenas detonada y reconocida entre los suyos (Zarka 1988, 1976).

El oficio de periodista ha tenido dentro de las representaciones sociales una atribución muy oscilante que va de una muy devaluada a otras en donde se le mira como el paladín de la democracia. Como ha consignado Kapuscinski, es un trabajo muy mal pagado, para los sacrificios a los que obliga, además siempre está sujeto a la crítica generalizada porque no cumple con su deber de informar con la verdad (2002). Hay muchos estereotipos al respecto. Muchos libros de periodistas abundan en la tipificación de los agentes y proponen clasificaciones variadas. El mismo Kapuscinski propone una clasificación que distingue la de los «siervos de la gleba y la de los directores». Por ello defiende el honor del periodista basado en la identidad del conocimiento del oficio, y de la actividad

básica que es la de investigación, la del reportaje y el trabajo de terreno y contacto con la gente (Kapuscinski, 2002).

Las razones que pueden conjeturarse para entender tal tendencia característica es precisamente la lenta profesionalización del periodista y en cierta medida su falta de prestigio, las condiciones anteriores a su ubicación en la educación superior, que veían en los periodistas a unos practicantes oportunistas o *despanzurrados*, o apenas sabiendo escribir. En ese sentido un caso ejemplar es el periodista Salvador Gómez encargado de la sección *Escaparate* del entonces todavía existente *El Heraldo* quien empezó como *office boy*, estudió sólo un año de periodismo, la capacidad no le parece necesaria, puesto que sólo “se necesita valor y mucho ánimo” (editor, julio 2000).

Durante los años 30 hasta los años 50, el periodista y su ejercicio tenían un valor social muy bajo y se ejercía casi por necesidad de trabajo y en algunos casos por vocación política. Además hay que señalar la constante evolución de la valoración de su identidad y de la noción de los periodistas, que ha pasado de los ‘*repórters*’ como se les llamaba desdeñosamente en tiempos de Gutiérrez Nájera hasta llegar a periodistas con licenciatura y a los periodistas de investigación y vigilancia ciudadana (Lombardo, 1992). Esta amplitud de rango ilustra el desplazamiento pendular de la representación nocional del periodista, desde las negativas a las neutras y luego a positivas, balanceándose según las épocas.

La oscilante estimación a los periodistas y de su actividad es irónicamente constante. Y aun los propios reporteros culturales expresan su baja estima como lo dicho por uno de los decanos del periodismo cultural Manuel Blanco <sup>92</sup> (1943-1998): “Sigue habiendo reporteros de cultura incapaces e incultos a quienes

---

<sup>92</sup> Manuel Blanco Nació en el DF 1943 m.1998. Periodista y escritor se inicia en el periodismo en 1967. Colaboró en suplementos y revistas literarias. Por 20 años director de la sección cultural de *El Nacional* donde formó a innumerables jóvenes periodistas culturales. En 1982 recibe el premio de los reporteros culturales del Festival cervantino. En 1988 ganó el premio del Club de Periodistas.

domina la soberbia y se niegan a aprender ya no las peculiaridades del periodismo cultural sino incluso los elementos básicos del oficio: la información sin ribetes dorados y los de una correcta escritura.” (Blanco Manuel (1997 “25 años del festival cervantino. Periodismo cultural ¿más fracasos que triunfos?”. *El Financiero* 10 octubre 1997).

Arturo Pérez Reverté -un periodista que alcanzó un sitio en la Real Academia de la Lengua Española- había expresado que “el periodismo no es un apostolado, ni un sacerdocio, es un oficio que hay que desempeñar con dignidad, (aunque le digan a uno que es uno miembro de un club de zopilotes). Somos una especie de buitres pero también otras cosas y cuya vida se ve afectados por las tres “D”: desequilibrados, divorciados y dipsómanos”. (Pérez- Reverté, 1994:44)

Pero en contraste con esa crasa descripción de los agentes en el límite, al mismo tiempo existe la aspiración a sobrevivir a la caducidad a la que se sienten tan cercanos en su labor y en compensación perseguirán el hacerse perdurables tal como lo cuenta el periodista español Aurelio Loureiro: “Será que todo reportero guarda en su interior la obsesión de escribir un libro y profundizar más en la materia con la que trabaja cotidianamente, tener algo que perdure, que sobreviva a la fugacidad de la noticia” en una entrevista que le hacen en la revista de libros *Leer* (2002).

Las distintas formas en que ha transitado la noción de ser periodista, alterna entre el renombre de intelectual valiente por decir la verdad y por ende delegado de la defensa del pueblo y el completo desprestigio. No obstante en su fuero íntimo asoma una cara más despreciable. Como me confesó el presidente de la *Fraternidad de Reporteros*, el alcoholismo es una enfermedad profesional. Este es, quizá, la faceta más abyecta del periodista y es palmaria la siguiente autodescripción, con esta imagen llena de desprecio proyectado sobre sí mismo de Rafael Cardona. Esta descripción se encuentra en su libro *El espejo de los días*:



“Llenos de equívocos, balanceados entre opulencias efímeras y ajenas -cenas, banquetes, invitaciones, salones palaciegos, catedrales y aviones de primera clase- y las estrecheces económicas y morales -bajos salarios, importancia personal relativa, dependencia total del medio para el cual se trabaja, escaso reconocimiento social, auto denigración, neurosis, alcoholismo, vagabundería mental, pereza cultural, barniz de todo, sustancia de muy poco- los periodistas fueron desapareciendo como los antiguos personajes de aquel cartón inmemorial de Abel Quezada: el hombre enjuto macilento, lustroso de trajes y pelambre, escuálido como una silueta y detenido por las horquetas de su evidente condición famélica. La advertencia de Don Erasmo Castellanos Quinto nunca fue escuchada: “Estudien, jóvenes, para que no acaben de periodistas” (...) Dipsómano, abandonado, sin baño ni afeitada, el periodista trastabillaba en el despeñadero de sus irresponsabilidades: el director del diario la había mandado para escribir crónicas acerca del hombre más famoso del mundo -en esos días- y su viaje de bodas a Acapulco: Henry Kissinger se paseaba rodeado por el capullo de acero de sus escoltas, el periodista sucumbía al hastío tropical y al tequila (...) horas enteras de charla moquienta con el viejo borracho.--me vienes a quitar, ya no sirvo, ¿verdad?. Tú eres joven y eres bueno, eres bueno, ¿Verdad? Hipaba, bebía más y se consolaba: siquiera mandaron a uno de los míos. ¿Sabes?, somos como el mamut: nos estamos extinguiendo... y tu, tú te vas a extinguir igual... el legendario mamut” (Cardona 1996:39).

Estas dolorosas imágenes de un oficio tan exigente, sin embargo, tiene también su aspecto gracioso y agudo como puede leerse en una anécdota del periodista Joseph Pulitzer:

En el otoño de 1902 Pulitzer estaba preocupado por la atonía del periódico y llamó a Seitz, encargado de organización y finanzas, para charlar al respecto. Su hombre de confianza le explicó que la gente estaba cayendo en la rutina y era preciso agitarla un poco, para lo que sugería realizar cambios de puestos. Pulitzer con su penetrante mirada desde lo alto, contestó: «No creo que sea esa la razón. Pienso que es porque nadie en la redacción es bebedor (...). Cuando yo estaba allí siempre había algún borracho y hacíamos un gran periódico. Tome el próximo tren y encuentre en Nueva York alguien que beba y contrátele» El subordinado cumplió la orden y halló a Esdail Cohen que había sido expulsado por borrachín del diario de Hearst “debido a la misma vieja cosa de siempre, no puedo dejarla” «Fantástico tengo trabajo para ti» dijo feliz Seitz. Lo curioso del caso es que el remedio funcionó” (Sánchez Aranda, 1998:221).

Esta última anécdota picaresca y todo, no opaca las imágenes de la primera que ilustran esta condición de auto *desprecio* que son comunes y se combinan con una práctica de frecuentar los bares y cantinas cercanas a los periódicos. En ellos la camaradería y la conversación sirve para desconectarse del tráfigo intenso del la jornada de trabajo periodístico y para aprender. Como lo cuenta el



mismo Manuel Blanco en el libro de Cesar Güemes *La ciudad de Hierro*<sup>93</sup>, luego de recordar su barriada de infancia y juventud recuerda su trabajo de periodista:

(...) desde luego, en buena medida, el barrio de muchos de nosotros está en esos espacios llenos de hechicería y amigos: *los bares*. Así que *los periodistas de El Nacional nos íbamos al Salón Palacio; los de El Universal a La REFORMA; los de Excelsior a La Mundial, y los de La Prensa al Bar Chapultepec*. (...) En ocasiones todo el grupo nos encaminábamos hacia las calles de Soto y Av. Hidalgo, a pasar los sábados con la sabrosa charla de Polo Duarte, en Libros Escogidos, al lado del El Golfo de México, viejísima cantina que desapareció con la construcción del centro Banamex (...) De esos tiempos fueron compañeros Jesús Luis Benítez el 'Búker', Parménides García Saldaña, Jorge Meléndez y Gerardo de la Torre (...) En la barra atendía el mejor cantinero que me ha tocado en suerte conocer. Un verdadero fregón: *Genaro Cantinero* profesional: sicólogo, enfermero, poeta, amigo y siempre de buen humor (Güemes, 1995: 50).

La creencia de que también en esa convivencia se da el aprendizaje en el trabajo se mantiene. Rogelio Hernández, en la remembranza del periodista cultural Manuel Blanco, postula la creencia en la formación en la práctica:

"Era uno de pilares de otro tipo de enseñanza periodística más singular y lógica desde los años 70. Esta escuela, para beneplácito nuestro, contaba con bastantes maestros y ningún rector, convicciones políticas muy sólidas y suficientes *aulas*, altamente recreativas, por todo el centro histórico de la ciudad (Hernández, 2003: 25).

Alrededor de esa condición del periodista cercana a la catástrofe abundan las ideas de Kapuscinski, en su libro *Los cínicos no sirven para este oficio*. Libro de reflexión sobre el carácter que se fragua los periodistas:

Hace unos veinte años, en mi país se planteó el problema de crear un *fondo de pensiones* para los periodistas, ya que se supone que la jubilación debe llegar al final de todas las carreras profesionales. En el sindicato de periodistas llegamos a la siguiente conclusión: que era un problema que no se podía afrontar, puesto que en nuestra categoría casi nadie llega a la jubilación. Es ésta una de las características de nuestra profesión, una profesión hecha de constante estrés, de nerviosismo, inseguridad y riesgo, y en la que se trabaja día y noche. Por tanto, en la que se envejece pronto y pronto se sale de escena. De mi generación, poquísimos compañeros aún siguen vivos. Algunos se han jubilado tranquilamente, pero de los que empezaron conmigo, ninguno sigue todavía en activo." (2002:54)

---

<sup>93</sup> Se trata de una recopilación de lo que fue una columna de *El Financiero* que se llamaba *Mi Barrio*.

Para Raymundo Riva Palacio también se da una atribución desacreditada: “la profesión periodística no es la más estimada en las diversas sociedades del mundo. La mexicana no es la excepción. Suele considerársele un ‘mal necesario’ entre los que toman decisiones. Los estereotipos ubican al periodista con un perfil muy negativo, lo cual repercute en su credibilidad y en su trabajo. En 1987 en una encuesta nacional (...) solamente el 37 % de los mexicanos creía en la prensa.” (Riva Palacio, 1995:25). Esta tendencia que señala Riva Palacios se mantuvo dentro de ese rango cuando menos hasta el 2000.

La identidad fundada en el oficio, dada por descontada, dio paso a una identidad por méritos que tiene que probarse, remontando incluso la instrucción formal que proveyó la acreditación en la universidad. Esta preocupación por una ética del oficio que esté ligada a la práctica profesional, que involucra la credibilidad y calidad de su trabajo, ha impulsado que hayan surgido publicaciones como mecanismos de compensación que generan aprendizajes y comunidades de práctica. Dirigidas a los periodistas, las revistas de periodistas a periodistas han tenido variada fortuna, desde el desaparecido *Kiosko* de Humberto Musacchio, hasta el giro de línea editorial que por ejemplo hizo la revista *etcétera* de cuando era dirigida por Raúl Trejo Delarbre donde tendía a ser más política y crítica cultural y académica, a cuando cambió la dirección, en la que se orienta mucha más hacia el nicho de los comunicólogos y profesionales de la comunicación. Ejemplos más palmarios de esta segmentación son: la *Revista Mexicana de Comunicación* de la Fundación Manuel Buendía y la revista *Zócalo*, que sirven como tribunas especializadas donde tienen un espacio los propios practicantes y académicos en el que se discute sobre los medios de comunicación, y se critican los aciertos y vicios de la práctica del periodismo y la de los distintos trabajadores de la esfera de la comunicación social. Hubo también intentos de una Fraternidad de Reporteros en tener su propia revista pero no fructificaron. Y actualmente a través de la Red, han permitido que proliferen en una serie de sitios como *Sala de Prensa.org*, así como *Periodistas en línea*. Existen también blogs

para informar de eventos coyunturales como el recién citado *Encuentro de periodistas*.

Según Anthony Smith los periodistas nunca han estado completamente convencidos de que su actividad fuera una verdadera profesión como “para asociarse en organizaciones de completa disciplina interna”. Según Smith existieron dos líneas entre los periodistas: los que sostenían que había que ser sindicalistas y aquellos que se veían en organizaciones más de orden profesional en que se aceptaban a editores y directores de periódicos (Smith, 1983:199). Es decir el *estatus* profesional de los periodistas ha estado siempre en litigio o discusión hasta para ellos mismos. Los límites de una categoría social para Bourdieu son precisamente por esto objeto de una lucha por establecer los lindes de validez de un cierto volumen y composición de un capital específico, adquiridos legítimamente en el juego del campo.

Se ha advertido también que asumir un carácter totalmente profesional se enfrenta al hecho de que los periodistas tienen un empleo asalariado donde los propietarios o los directores pueden ejercer un poder coaccionante (moral o económico) y donde ellos no tienen ningún poder de decisión sobre las políticas de sus diarios. Además son muy pocos los que han intentado controlar el ingreso a la profesión al modo en cómo se hace entre los médicos o los abogados. En ciertos países latinoamericanos sí existe esta cédula o credencial de periodista y sólo a través de ella puede accederse a ciertos puestos en la prensa. Smith sostiene que “Normalmente el periodismo supone un empleo directo, en circunstancias en las que los directores, editores y propietarios ejercen un poder que es tanto moral como empresarial (...) fuera de uno o dos casos los periodistas no controlan a la política de sus diarios y rara vez procuran controlarla (...) tampoco controlan el ingreso a su profesión, como la abogacía o la arquitectura.” (Smith, 1983:199)<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> Cf. Abbott Andrew (1988) enfoca su análisis de los profesionales de la información precisamente en la cuestión de la jurisdicción de los periodistas sobre su tipo de práctica específica.

El periodista mexicano Raymundo Riva Palacio lo describe de forma bastante concreta: “Quien se dedica al periodismo no trabaja tanto por el dinero. *Trabaja para su medio*, al que le da su tiempo, su salud, su cerebro, sus horas de sueño, sus horas de alimento y a veces hasta su vida para sacar noticias con ello, y cree que el sol sale únicamente para que los hombres tengan luz para leer lo que escribió” (1995:20).

Los periodistas estaban sometidos a las decisiones del dueño o de las relaciones políticas y su autonomía relativa solamente estaba garantizada por sus connivencias con el campo de poder, como lo testimonia este recuerdo de Fernando Benítez sobre su salida de *El Nacional* en los tiempos del regente de la ciudad de México Ernesto P. Uruchurtu conocido como “El Regente de hierro”:

Porque despedí a un reportero que era un pillo y que obedecía órdenes del secretario de Gobernación y de otros funcionarios. Uruchurtu me llamó y me rogó que repusiera en su cargo al reportero expulsado. Como yo me negué, me dijo: “Pues si no acepta un ruego, tendrá que aceptar una orden”, a lo que yo contesté: “Mi respuesta licenciado, es que vaya usted a chingar a su madre”. Y pues, con eso me cesaron y se fue conmigo todo mi equipo...de eso vivíamos y nos quedamos sin trabajo... yo quedé en la miseria más absoluta después de que me corrieron. Fui a ver a Manjarrez, que producía los cortos de *El Día*, y le pedí 50 pesos prestados para pasear a mi novia, que entonces era una abogada muy linda. Me preguntó: “¿A poco no te robaste nada?” Le respondí que yo sólo había salido con mi sueldo y que ya no tenía ni un quinto. Él era riquísimo, y me prestó los 50 pesos. Esa misma noche me los gasté de pachanga con Guillermo Haro. Manjarrez, además de ayudarme, me contó que acababan de nombrar como director de *Novedades* a don Rómulo O’Farrill y me aconsejó que diseñara un proyecto para un suplemento. Cuando lo tuve listo, él se lo presentó. Don Rómulo, que no sabía nada de periodismo aceptó mi propuesta y así comenzó “México en la Cultura”, que le dio tanto prestigio a *Novedades*” (Cherem, 2000:84-5).

Constatamos con las anteriores aseveraciones la condición de subordinación y de trabajo colectivo además de las circunstancias que engloban su diario quehacer bajo constricciones de la organización y de modo de vida que conlleva sus prácticas. Aún así el periodista cultural que reconoce esta dura suerte del reportero celebra y se reanima en el contacto con un universo social que le reditúa gozo y crecimiento. Patricia Vega nos lo narra de esta manera:

“En septiembre de 1997... cumplí diecisiete años como reportera cultural. Casi cuatro años en Radio UNAM y los 13 siguientes en el diario *La Jornada*. ¡ Qué horror! lo escribo y se enchina el cuero: die-ci-sie-te años de hacer esa talacha cotidiana que implica la labor reporteril: escribir al vapor -el promedio fluctúa entre 30 y 240 minutos- notas informativas, crónicas entrevistas, “reportajitos” armados cuando mucho en tres días y, en contadas ocasiones, grandes reportajes que, a pesar de ser el género periodístico más relevante, no se practica de manera sistemática en la mayoría de los diarios mexicanos (...) Las cosas como son: durante años en mi labor como reportera me he visto obligada a *vomit* información sin tener, en la mayoría de las ocasiones, oportunidad de digerirla. Es la tiranía de la inmediatez del diarismo la que me trasmuta, como a muchos colegas, en una ‘*humilde*’ obrera de la tecla que tiene el raro privilegio de entrevistar a diversas historiadoras, filósofas, escritoras, cineastas, músicas (Olivares, 1998:63).

Y, sin embargo, desde ese asombro repulsivo no deja de reivindicar la experiencia que le da el trabajo del periodista cultural del que obtiene el privilegio de prosperar un estilo:

...el ejercicio del periodismo cultural me ha abierto las puertas a presentaciones de libros de todo tipo; inauguraciones de exposiciones, bares y recintos culturales; estrenos teatrales y filmicos; conciertos de rock y de música popular; encuentros conferencias; seminarios y talleres; festivales nacionales e internacionales; rodajes de documentales, filmes y comerciales; descubrimientos arqueológicos y científicos. Finalmente «*reportear*» tanto evento cultural me ha permitido lograr oficio --llámesele estilo si se quiere-- y desarrollar un punto de vista; tocará al editor decidir si mis notas pueden ser publicadas o no (Olivares, 1998: 70).

Entre esas dos puntas transita el reportero de la cultura que como periodista recoge en sus notas diarias y fugaces el pulso de la vida cultural de la ciudad y con la venia y lectura de sus compañeros en su periódico. Es probable que sea local y hasta parroquial sus informes, pero a través de los personajes artistas que entrevista y los reportajes y crónicas de sitios y sucesos del arte y la cultura que redacta y entrega a su editor o a su jefe de sección, el reportero, el periodista cultural toca un universo que siente mejor que los mundos que les tocan a los demás periodistas y esa es una recompensa que lo hace perseverar en su brega diaria, pues, a pesar de la escritura a presión, el llamado lo sigue emocionando.

## 6.5 El sitio del periodismo cultural en los diarios. Un rincón menospreciado.

Paradójicamente la cultura teniendo una valoración social tan positiva, en los diarios tiene un peso secundario. ¿Cómo comprender esa incongruencia en la práctica del periodismo que, aun después de tantos años, sigue otorgando un carácter ornamental y prescindible a la información de las artes y la cultura? Exponemos este hecho en tres aspectos. En primer lugar considerando la noción de relevancia social de las noticias en el canon de las empresas periodísticas y el valor de la noticia cultural en ese canon. En segundo lugar por la repercusión de esta condición subordinada en los lineamientos de organización de la producción del diario que resulta en las constricciones que padece el reportero de la fuente cultural en los tiempos de entrega. Y en tercer lugar que, a pesar de todo, los periodistas sostienen el reconocimiento de su identidad en la *calidad* de su escritura, asimismo en la posibilidad de excelencia que paradójicamente les confiere la misma marginación de la operación vertiginosa en el diario.

La ideología que prevalece en el quehacer periodístico de información general y que se ha introyectado en los esquemas de valoración y juicio de los periodistas no atribuyen a la cultura y a las artes un valor sobresaliente. Por su distancia con la cultura común ordinaria más bien creen que está fuera de lo relevante para la sociedad.

El periodista cultural puede tener en cambio una concepción sobrevalorada de la cultura, actitud que emerge quizá como resultado *aspiracional* de la posición, es decir al efecto complaciente de tener una ubicación inferior pero dentro de un campo con *status* superior. La posición satisfecha de encontrarse en una esfera *exclusiva* no se basa en la diferencia entre los agentes, sino que es el efecto de la posesión de una cultura que simboliza la diferencia social, el de estar situado en una esfera superior a los otros microuniversos. Patricia Vega lo expone de la siguiente manera:

Durante muchos años las secciones culturales han sido el patito feo de los periódicos: tratadas como las páginas eliminables que pueden ser sustituidas por publicidad o como el laboratorio para que los aspirantes a reporteros de información general puedan foguearse y aprender el oficio” (Olivares. 1998: 64)

Por su parte del mismo asunto Renato Ravelo nos confiaba esa convicción de competencia y superioridad con sus compañeros que sí se insertaban en información general y en la fuente política:

Sí te puedo decir que en ese sentido me tocó absorber... las grandes apuestas de la generación anterior. Yo, no tenía con quien compartir además, porque prácticamente estoy sólo, en este sentido: los que eran de mi generación estaban en información general porque decían: no cultura no, ¡no manches!, la gente está en política y eran Juan Manuel Venegas, Alonso Urrutia el propio Víctor Ballina me veían así por encima del hombro, me decían: qué ¿no puedes? o ¿por qué te vas a cultura? Cuando en realidad, una cosa extraña, uno de esos miserables me dio cuerda. (Reportero, junio 2002)

Elda Maceda sintetiza esta problemática, que proviene de la jerarquización que se da dentro de los mismos periódicos y en el tipo de órdenes de trabajo que reciben los reporteros:

Voy a contarte qué nos pasó. Un día un compañero de La *Jornada*, Renato Ravelo y yo, estábamos en un grupo de personas que nos habían mandado a cubrir una conferencia de Carlos Fuentes en el Festival del Centro Histórico de la ciudad de México, en el auditorio Simón Bolívar del antiguo Colegio de San Ildefonso. Fuentes hacía una larga exposición con diapositivas y todo acerca de lo que era el Barroco. Pues bueno, ahorita noticia de ocho columnas, pues no, sin embargo, era toda un disertación acerca de lo que era nuestro pueblo, es decir qué es nuestra cultura: nuestra cultura es esta conjunción de elementos que nos llegaron de África, de Asia, de Europa y las que nosotros aportamos, entonces, era una disertación hasta política de lo que es el Barroco, a nada le dijimos que no, Fuentes en fin, hace está pieza maravillosa, una pieza literaria expofeso para el festival, y al final decía: “Si queremos tener el mejor futuro tenemos que ascender a nuestra vocación por el Barroco, tenemos que ser incluyentes, tenemos que ser parte del mundo, no podemos cerrarnos” y en fin esa era como la gran disertación que él hacía. Pero nosotros teníamos el grave problema de que eso no era lo importante. Obviamente yo tuve la fortuna de que para mí, sí fuera lo importante, porque al otro día vine e hice una nota con todo eso que había dicho Fuentes en esa conferencia, pero esa noche querían que le preguntáramos que pensaba de que habían denunciado a Hank González por corrupción y a que no sé quién y que no sé cuánto, él dijo: “sí claro que se haga justicia”. Nosotros salimos corriendo allí con el corazón en la garganta a escribir la nota, declaraciones políticas ¿no? y en el camino decíamos: “es que esto mañana ¿qué?, sin embargo la disertación que este hombre hizo sobre el Barroco, pueden pasar 10 años y ahí está, es algo importante, medular, es algo que nos puede conmover, y luego esto ¿qué? (reportera, mayo 2002)



Otra de las formas en que se percibe la subordinación que sufre el periodista de la información cultural es el hecho que tiene que entregar sus trabajos con mucha mayor antelación que los de la primera sección, que puede tener abierto la posibilidad hasta la hora del cierre final. Es común en todas las redacciones de los diarios que tengan que ir cerrándose a diferentes horas las secciones, para ir armando el diario en su conjunto. El cierre temprano de cultura significa problemas logísticos y de organización del cubrimiento de los eventos de la fuente, porque por esta circunstancia es que no todas las notas pueden publicarse sino hasta al día siguiente. Los periodistas culturales sienten en ello una dificultad en su trabajo y en cierto sentido como un demérito. Sobre este asunto es significativa la postura de Patricia Vega:

El menosprecio por la información cultural también se refleja en el hecho de que en muchos diarios, las secciones de cultura siguen siendo consideradas como adelantos informativos que se imprimen primero, y por lo tanto su cierre es más temprano. Lo anterior se traduce en que las informaciones culturales que se producen a partir de las cinco de la tarde normalmente quedan fuera de la edición y se publican con retraso de hasta dos días” (Olivares, 1998:63).

Elda Maceda abunda sobre la misma situación de los horarios de cierre de edición y nos completa con una prolija y simpática descripción de la formación de una nota cultural

El problema es que tenemos una hora de cierre que es mortal, tenemos una hora de cierre más temprano y nuestras notas de la noche anterior y la mañana del día tienen que estar antes de las 2:00 de la tarde. Entonces esto nos parte el día a la mitad, en la tarde se reporta o se reporta en la mañana, entonces la información ya tiene que estar lista, escrita en la noche. Yo a veces termino a las doce de la noche, a la una de la mañana y luego tengo que levantarme muy temprano para cubrir la del otro día y eso si no tengo dos notas en la mañana o en la tarde, es un poco difícil. Ahora, nuestra redacción es menos técnica, el problema de la información cultural es que nosotros no podemos decir: “dijo, y ahí [golpea sobre la mesa con su lápiz] la sarta de cosas que dijeron. -¿Cómo en Política?- Exactamente, no podemos, porque tenemos que armar la nota. Nosotros somos parecidos a los que hacen una película, yo puedo poner una cámara aquí [señala a un costado], llega alguien y se sienta, no, aquí es edición, al final elijo: “la cultura está condenada a desaparecer”; por decirte algo: “el arte está condenado a desaparecer”, lo dijo hasta el final, es importante para mí, es la nota más pesada de lo que dijo este personaje. Bueno yo tengo que armar, esto dijo, es contundente va hasta arriba, pero lo argumentó, dijo: “nuestras sociedades han perdido el interés por ta-ta-tá, por las...” no sé, “la pintura, la música, el teatro y entonces estamos condenados a ser... ignorantes”, y esto que está hasta el final lo tengo



que pasar arriba, y entonces tengo que ir haciendo un armado de la nota, no es decir: llego, lo transcribo y tan tán, ¡no!, incluso tengo que ir dándole datos a mi lector en el sentido de decir: este señor está diciendo esto, pero este señor ha estudiado la cultura durante 30 años ¿y dónde lo ha estudiado? en la Sorbona; pero también este señor es autor de la obra, por decirte algo: *El arte en peligro*, que publicó Tusquets en 1985, por decirte algo, o sea que le tengo que ir dando datos, a la vez que le voy dando la información, de esa gran conferencia, de esa gran entrevista, datos que le van dando un panorama de la persona de la que está hablando. ...de pronto requiere una investigación extra o de pronto necesitan una gran concentración porque no estoy transcribiendo nada más, estoy armando, estoy dándole forma y esto creo que todavía no se entiende a cabalidad. Esto no se entiende, se piensa que el reportero es alguien que va y junta letras, ¡no señor!, no es así, y menos los de cultura, pues porque de pronto la nota tiene su *background*, tiene su pasado, y de pronto ¡a caray!, pero es que esto que está diciendo aquí y... pero también hay un congreso sobre la muerte del arte en no sé donde, y no sé cuanto más. (Reportera, mayo 2002).

María Elena Matadamas como editora de la sección cultural también comparte esa presión suplementaria que tienen los encargados de supervisar y dar forma final al trabajo de recolección y primera redacción que le entregan los reporteros

...nuestro martirio diario es el tiempo, es estar luchando contra las horas que pasan rápido y que nosotros necesitamos cerrar la sección. Cerramos a las cuatro [observa el reloj en su muñeca izquierda], digamos a esta hora mi sección ya se fue. Entonces, bueno ya, el reportero escribe su nota, nos la pasa a mesa de redacción para corregirla en cuanto a ortografía, sintaxis, redacción en general y se pagina (editora, abril 2002).

La autoestima de los reporteros culturales, al reconocer esta subordinación, se sostiene tanto en la mayor importancia que le otorgan a los asuntos de cultura, como en el esfuerzo de una mayor calidad en lo escrito, así Elda Maceda nos dice:

Bueno, que no me oigan los periodistas de información general o política porque me van a matar, pero ¿qué trascendencia hay en eso?, yo estoy en la sección cultural desde hace 25 años, manejo información cultural desde hace 25 años, para mí ha sido una vocación, esto no quiere decir que en un principio cuando yo era estudiante no haya cubierto o estado como un reportero de policía o que no haya sabido lo que era entrevistar a Ramírez Vázquez cuando estaba haciendo la nueva Basílica de Guadalupe o a un criminólogo maravilloso como Quiroz Cuarón. Cuando a un reportero de sociales lo pusieron un día, hace muchos años a cubrir policía de repente, al otro día llego con sus notas y dijo: “tengo que cubrir información de policía”, estábamos muy preocupados los de la sección porque decíamos: “ay, pobrecito, ¿cómo le va a hacer?, ¡es que policía, son palabras mayores!”. Y cuando va llegando tan tranquilo y nosotros le preguntamos: “¿Cómo te fue?”, nosotros estábamos preocupados en ayudarlo por si no sabía, si se le hizo tarde, “¡tenemos que ayudarlo a rescatar la información!” y él, que llegó tan

campante, llegaba a la siguiente conclusión: “Yo les voy a decir una cosa, ¿especialización?, ¿quieren saber lo que es especialización?, quiero ver que un reportero de información general haga una nota de sociales, haga una nota de cultura, de espectáculos, pero bien hecha.” Porque cualquiera puede hacer una, pero una nota bien hecha, y nosotros no nada más estamos en esto sino que tenemos vocación, o sea no es un castigo estar aquí, es parte de nuestro servicio profesional, claro con responsabilidad y con devoción (reportera, mayo 2002).

Patricia Vega fortalece esta reivindicación de la escritura del periodismo cultural, además de que realiza la reclamación de un lugar en la escala del la elaboración del diario, que, afirma, tiene que pasar por un incremento de la calidad de las notas

Desde 1986 sostengo el reto de hacer de la información cultural una noticia de primera plana, válida en sí misma, no sólo cuando muriera algún santón de la cultura nacional o internacional o la información fuera producto de un escándalo: la clave está en escribir bien. Y creo que, gracias a la tenacidad y desarrollo profesional de los reporteros culturales, paulatinamente se ha ido ganado terreno en este aspecto. Al trascender la inmediatez de la crónica del concierto, de la presentación del libro o del estreno teatral, los reporteros culturales nos hemos ido adentrando en diversos procesos sociales, logrando que los responsables editoriales asuman que la crítica cultural es inseparable de la crítica política. Sin embargo aunque sigue siendo una lucha cotidiana en cada junta de evaluación, es así como la información cultural ha adquirido, poco a poco, fuerza política. (Olivares, 1998: 65).

Para María Elena Matadamas la sección cultural ya no podrá tan fácilmente retirarse de los diarios, dada la relevancia que han adquirido los asuntos culturales, da por descontado que surgirá una revaloración de la cultura entre los medios de comunicación:

Bueno entonces, yo creo que las secciones de cultura se han ido ganado su espacio, han demostrado que son necesarias, que no son la sección prescindible de los periódicos, que son espacios que la gente está pidiendo ¿porqué? Insisto porque ahí es donde se ve reflejada también mucha gente en su forma de ser, en su naturaleza ¿qué es lo que te va a hacer trascender a ti? No va ser lo político, lo económico, va a ser tu cultura, lo que te distingue de otros es tu forma de ser y eso es cultura ¿no?, lo que nos distingue de otras culturas de otros países...Te decía que las secciones de cultura se han ganado a pulso su lugar, se están colocando fuerte, hay como una vuelta de las empresas de medios de comunicación hacia este sector olvidado, pero no por eso menos importante que el resto (editora, abril 2002).

El sentimiento de muchos de los periodistas con lo que se conversó acerca de su papel en cierta medida pedagógico, lo resume Elena Maceda recuperando el valor que Paco Ignacio Taibo I le daba al alcance de la información cultural: a su

vez seducción de las palabras aunada a una ética de la escritura de divulgación: claridad y sencillez en el trato con lo profundo y lo bello:

Creo que el papel del periodista cultural, en mucho sentido es, puede sonar descomunal, pero el periodista cultural, en un país donde solamente se leen 0.5 libros por año, el periodista, no quiero decir siempre, pero en alguna medida realiza una tarea educativa, no quiero decir que seamos la Secretaría de Educación Pública y que seamos los profesores no, pero de pronto nosotros, al hacer lo que decía Taibo, que te entienda el plomero y que te entienda Paz, en cada una de las informaciones que nosotros hacemos tenemos la obligación de desmenuzar aquella información que tenemos en las manos. Yo creo estamos haciendo una labor educativa, entonces bueno la cultura aparentemente es lo bonito, lo superfluo, el lujo, y no es cierto, la cultura está en cada uno de nuestros actos: los peores y los mejores, digamos que la conjunción de todas estas manifestaciones humanas es el arte, es donde está lo mejor digamos, porque una cosa es la vida diaria, la vida cotidiana, lo que hacemos todos los días, y otra cosa es estos pensadores, estas personas que se dedican a hacer estas reflexiones, estas reflexiones de nuestra realidad, a veces solamente es la belleza, pero a veces también son una idea política, a veces también sobre las grandes pasiones humanas, los grandes momentos de la humanidad donde la humanidad va cambiando, en la humanidad han surgido transformaciones (reportera, mayo 2002).

Como se pudo ejemplificar en esta sección para los reporteros culturales la práctica del tipo periodismo de la fuente es un trabajo diario que cumple con las órdenes de trabajo surgidas de las pautas editoriales; por tanto tiene todos los rasgos que conforma a las normas de una nota de género seco, es decir, el informativo referencial (Bastenier, 2000). No obstante, aun cuando la calificación de la información recabada se le ubica como que no es urgente, ni imprescindible como las llamadas notas “hard news” y tiene por tanto un estatus inferior, estos periodistas lo asumen como una miope manera de minusvalorar el asunto mismo de la esfera de la producción cultural.

Las páginas anteriores han sido un muestra reducida pero copiosa en la exposición de los varios trayectos que siguieron nuestros informantes para llegar a la esfera del periodismo cultural. Obtuvimos y presentamos algunas de las verbalizaciones tanto de los que salieron de las entrañas del aparato gubernamental de gestión de las artes y la cultura como de aquellos que se fraguaron en las mesas de redacción de los diarios y de las revistas culturales. Así

como de los egresados de las carreras universitarias de periodismo y de comunicación.

En todos ellos fue intenso el llamado a tratar los asuntos de la cultura desde la tribuna de una publicación periódica. Pero también como sus inicios en la actividad tuvo distintas circunstancias para realizarse.

Muchos de nuestros entrevistados han tenido la vocación de divulgar tanto sus lecturas favoritas como los sucesos a través de un trabajo de mediación diverso en sus respectivos “dispositivos de contacto” y asunción de sus pactos con sus lectores.

Documentamos las maneras en cómo se dieron los “procesos de subjetivación específica” que incluyeron la formación en el trabajo, el requisito de obtener acreditaciones de educación superior, aunque no necesariamente de las carreras de comunicación, también la existencia de exámenes que las empresas realizan para reclutarlos. El trato constante con sus temas, las aficiones y gustos previos, más la diaria labor en el área de interés entrevistando artistas de distintas artes así como funcionarios y organizadores de políticas culturales; todo ello, junto con el reto diario de sacar sus notas, constituyen los rasgos delineantes de esta “subjetivación específica”. Todo lo anterior les forja un talante propio de los reporteros de la fuente cultural. Eso es lo que los distingue de los periodistas escritores que tienen una configuración subjetiva que corre paralela a la de la publicación cotidiana, pero no cumple con la pauta ni el cumplimiento de un orden de trabajo diario; sus apuestas están situadas más en el campo de la literatura o de las distintas artes. En algunos casos el artista colaborador se involucra cada vez más en el trabajo de difusión y de divulgación y termina por adquirir una identidad adicional: la de periodista cultural.

Sus posturas también nos revelaron de modo abundante y colorido las múltiples facetas que los periodistas culturales tienen en la manera de hacer el

trabajo de información. Por los testimonios y la expresión que los propios reporteros de las secciones culturales y de los suplementos nos confiaron pudimos extraer esa grieta que los separa. Brecha que en ocasiones se manifiesta como un mutuo desdén. Nosotros desplegamos como se atribuye esa distancia, ese desafecto a la menor estima que se tiene en los diarios y entre los periodistas por la información de la fuente cultural, lo que genera una sensación de subalternidad y discriminación a sus trabajos. Entre algunos de los cultivadores del periodismo literario o culto se da un claro menosprecio a los periodistas y a su ignorancia que los haría incompetentes para tratar los asuntos de cultura.

Al final los reporteros y editores de la sección cultural apoyarán el valor de su identidad profesional tanto en su configuración como periodistas cabales, ellos son antes que nada periodistas a todo lo ancho de su capacidad y luego su participación en el mundo de la cultura como una esfera que les permite estar cerca de lo más limpio y excelente de la sociedad. Si su trabajo transmite con honestidad y con calidad escritural esa realidad cultural, habrán contribuido a la educación y mejoramiento de sociedad mexicana y es suficiente para *hacerles el día*. A pesar de los desaires.

## Conclusiones

### Los periodistas culturales: una identidad liminar

El periplo que hemos realizado para poder acercarnos a los periodistas de la fuente cultural como una comunidad de trabajadores de la producción simbólica, como una colectividad de semejantes, por situaciones vividas personalmente en la redacción de noticieros radiofónicos, ha tenido para nosotros un resultado revelador positivo. El modo de acercarse a grupos, a personas alejados o desconocidos, siempre ha sido, para la antropología un constante desafío a la comprensión del otro. Cuando se trata de próximos en profesión, hay la necesidad de hacer un trabajo sobre uno mismo, que difiere del que observa pasajes de otras culturales o comunidades. Como observador, uno se mira en la parte menos favorable del otro que termina por ser uno mismo, y en cierta medida nos repudiamos. En términos epistemológicos es una operación imaginaria para volverse un extraño y regresar a uno mismo reconociéndose como otro.

Sin embargo, cómo mostrarse impasible y no participar de los mismos esquemas de valor, si son los mismos esquemas que me formaron en mi primera profesión de comunicólogo, de redactor de noticieros, siempre a las carreras para, en mi caso, alcanzar a *salir a tiempo*. De ahí que el dispositivo teórico conceptual se haya hecho necesario para distanciarnos de nuestros propios esquemas de apreciación incorporados, para poder percibir el propio dispositivo que nos permite trabajar como periodistas. Es cierto que la ventaja de ser un extranjero permite observar lo que los oriundos no miran, porque lo dan por descontado. No es tan claro, en cambio, la ventaja de participar de ese punto ciego, en la descripción antropológica que buscamos realizar de una personas en un espacio común de trabajo, y de tener incorporado *habitus* similares. Al tratar de entender a los periodistas reporteros culturales, surgieron esas dos astillas ambivalentes: no me gusta lo que veo en mí, a través de tí, y cómo entender el sentido de su mundo, que es al final el nuestro.

La descripción de los periodistas culturales comenzó por la inquietud de ver desaparecer los suplementos culturales de los diarios. Sobre todo porque como cuando era estudiante de comunicación, y como lo cuenta una de nuestros informantes, aspirábamos a escribir, ya fuera en las secciones importantes y esas eran las de información general, la de política, y los que tuvieran más ambición académica buscarían las secciones internacionales, o económicas. Luego venían, al menos en nuestra época, los suplementos culturales y casi cualquier lugar donde aceptaran la crónica, que permitía una mayor presencia de autor, una posibilidad de estilo, una firma de identidad.

Comenzamos por buscar a los periodistas escritores que publicaban en los suplementos culturales vigentes en ese momento, pues varios de ellos terminaron por desaparecer. Pero luego, en la crisis de año 1995 las secciones culturales sufrieron una disminución, y en algunos casos empezaron a volverse más bien carteleras de la actividad cultural de la ciudad. Eso cambió la orientación inicial, aunque no el encuadre teórico general. Nos preguntamos entonces qué les estaba sucediendo también a los periodistas de la fuente diaria, los del trabajo llamado por Vicente Leñero: de *talacha periodística*.

Al entrar a las redacciones, me vinieron a la memoria, todas las desmañadas, apresuramientos, los regaños por haber salido otra vez tarde al aire, porque los locutores aún no habían recibido el guión, que yo redactaba, para grabarlo. Las órdenes de buscar, de tratar un tema, aunque no hubiera de donde sacar la información, hacer de un trascendido una nota. El café quemado, las agruras y un olor de gente trabajando, y un extraño zumbido de gente ensimismada en su texto.

A partir de esa simpatía, que algunas veces se volcaba en su contrario, elaboré el encuadre teórico que me permitiera mirar y entender de cerca y de lejos a los periodistas. El trabajo diario de estos periodistas de la fuente situados en un

espacio fronterizo y limítrofe que los hace aparecer como liminares (no en el sentido estricto de lo que Victor Turner (1988) denomina *liminar*, sino en el significado llano de estar en un umbral, en medio de dos realidades.) La siguiente es una presentación sucinta lo que se puede recuperar de una experiencia investigativas de este tipo de oficio de productor simbólico de información cultural.

### **Retos para una antropología del periodismo.**

Como lo expresamos al inicio, para nosotros, la exposición de los conjuntos de conceptos del primer y segundo capítulo, nos han permitido un acercamiento al periodismo cultural de México de fin del siglo XX. Encuadre que nos ayudó a encarar nuestra cercanía profesional con los periodistas, además de operar como un dispositivo de extrañamiento. Nos aproximó a las preguntas del saber antropológico que afectan a los modo de abordar el campo mediático, ya sea en sus instituciones o en los agentes. Por tanto se trata de cómo comprender estas máquinas sociales, productoras de un *presente social*, como lo son los medios informativos y sobre todo averiguar acerca de los agentes que laboran en ellos y sus nociones acerca de sus prácticas de producción simbólica . Tal acercamiento no ha sido usual en los estudios antropológicos acerca de los oficios contemporáneos, sobre los trabajadores simbólicos de la información.

Nos pareció que los medios de comunicación son una zona de observación interesante para comprender esa cuestión del tiempo presente simbolizado en la prensa, del *ahora*, que se fabrica todos los días en los periódicos y en las mesas de redacción informativa. Trabajo periodístico que extrae orden a esa fluencia indistinta de sucesos sociales. El énfasis en el tipo de periodismo especializado de la cultura se desprende de mi propia biografía, al haber estudiado artes plásticas y comunicación, al configurar mi interés por esa realidad multifacéticas y en constante metamorfosis, me condujo a tratar de comprender a los periodistas culturales, antes que a los de otras secciones.



En el campo de producción cultural mexicano encontramos un conjunto de polaridades, que por un lado, dinamizan los factores del proceso de producción simbólica, llevándolo en ocasiones a los conflictos y a la improvisación de políticas culturales y en otros casos, a la inmovilización y a la inacción. El actual fenómeno de la efervescencia de la creación simbólica, facilitada asimismo por los innumerables canales de transmisión de información de la Red, pone en sus límites máximos a las categorías epistemológicas tradicionales de las ciencias sociales que requieren tiempo para entender ese fluir. Pero los periodistas de la cultura, considerados como los lentos dentro del gremio, también se encaran todos los días con estos procesos sociales y buscan darles un sentido. Una perspectiva significativa que esquematice la multidimensionalidad del espacio social para dar a saber, dar a pensar, y hasta dar a sentir.

Una antropología cultural del periodismo también enfrenta la dimensión política en las propiedades simbólica y económica, de las empresas de la información. Requirió acercarse desde de las prácticas y relatos de los agentes periodistas. Y de concebir a la prensa como una institución de elaboración simbólica, que se organiza en sus actividades para subsistir, compitiendo con otras instituciones en el campo de la prensa, en un mercado que corre por el eje de noticias (news) y alcanza el de un foro de visiones (views).

Al periodismo se le relaciona con la idea de *democracia y sus instituciones*. *Esta asociación* se sintetiza en la proposición según la cual, una sociedad política se conforma de ciudadanos y no solamente de consumidores, por lo que, para ello, se requiere de un sistema que provea de información pertinente al ciudadano, para que, sin ignorancia, actúe en consecuencia. En nuestro caso se trató de acercar desde una antropología de la información, indagamos cómo se elabora y se distribuye información inteligible, lo más completa y coherente posible, para dar sentido a las dimensiones de la vida social. Ahora bien, cuando en la actividad ciudadana se ejercen los llamados *derechos culturales*, el asunto se decanta por una antropología de la economía de la cultura, que considera el lado de la

demanda y de la oferta de sentidos. Asociar la cultura y el arte con la idea de la emancipación del hombre, en consecuencia ha conllevado elaborar un acercamiento desde una antropología de la comunicación y del arte a los dispositivos de acceso periodísticos a las opciones de las prácticas y consumos artísticos y culturales. Asociamos de este modo la información de la cultura y las artes a las de un aprendizaje, a través de la divulgación arte, de las posibilidades de libertad inscritas en del *discursos social común*.

El abordaje al periodismo y a la prensa como un *segmento* de la actividad económica del sector cultural, nos acercó a entender al lectorado no como mera colección de *consumidores*, noción que dificulta comprender al periodismo como un factor de democracia, tanto cultural como política, sino como un componente ciudadano en el circuito de la circulación del sentido social. El enfoque económico que asume al periodismo sólo como una empresa, se inclina a desestimar y minimizar el trabajo de mediación de ofrecer referencias y relatos. Tal vertiente simbólica *parte* de la competencia campal entre los diarios y los propios periodistas para acrecentar el juego social de la confrontación de las mediaciones de los hechos y de sus narraciones. Además de encontrarse en los orígenes y motivaciones iniciales de la propuesta del suplemento cultural.

Lo que nos permitió asumir la mirada antropológica, que toma en cuenta la lógica del sentido práctico de los propios agentes involucrados en la esfera de la producción periodística, ha sido la utilización flexible de la dupla conceptual de *campos/habitus*, que recuperamos del planteamiento de la Economía de las prácticas y la antropología reflexiva de Pierre Bourdieu.

Desde la categoría de *campo*, fue posible que pudieran ser comprendidos los periodistas culturales a partir de sus trayectos de subjetivación, precisamente porque se manifestarán la reglas de un campo a partir de las *apuestas en juego* que realizan entre ellos para mantenerse vigentes. El *campo* es un concepto de mediación entre la experiencia del agente individual y las clases de

condicionamientos de posición y trayectoria en el espacio social, ello nos permitió vincular a los agentes con un interés práctico semejante, dentro del régimen de expectativas mutuas, y no a partir de nociones suprasegmentarias y abstractas, tales como intelectual, profesional o de género.

Por otro lado, al ser el *habitus* una categoría diseñada para que refiera los *haberes* sociales y personales, permite registrarlos como *disposiciones* y agruparlos como un principio generador de regularidades de las prácticas, es decir, como expresión condensada del sentido del juego incorporado (estado práctico-subjetivo). Para los casos de *campos* ya maduros, es decir en un estado de integración institucional, se hace posible fijar la atención en las reglas explícitas o codificadas objetivamente. En el caso del periodismo y en especial del cultural, estas reglas aún son tácitas, las encontramos en estado incorporado, como sentido práctico del periodista que reconoce los rasgos propios de las prácticas, pero no logra explicitarlos en totalidad.

Han servido estas categorías también para hacer identificable esas propiedades, subyacentes a los campos que son las nociones del *ilusio* y el *capital* común específico. La forma característica que adquieren las relaciones del campo, las estimaciones *sobre el valor del juego* periodístico que le atribuyen los participantes, es el estado tácito en que se encuentra la razón de sus prácticas y que permite aprehender la categoría de *ilusio*. Hay que considerar la opacidad en la acción de los periodistas, producto de la historia incorporada, efecto de la actividad práctica que conforma las expectativas tácitas y los sobreentendidos que facilitan las interacciones entre colegas y grupos de trabajo especializados. Ser publicados y ser reconocidos en cuanto periodistas cabales, escritores antes que meros redactores de notas, son lo que constituye la *ilusio del periodista cultural*.

Añadiremos aquí una dimensión a esta puesta a punto del enfoque de los saberes antropológicos en relación a las prácticas periodísticas: la velocidad de los flujos en la producción, circulación y apropiación y consumo de tales productos. Es decir, no sólo existen ciclos largos y lentos en la reproducción

cultural sino también circuitos cortos y rápidos de mensajes información y comunicación cultural. Ello ha trastornado profundamente las «*conformaciones institucionales*» de la producción cultural y en consecuencia las condiciones en las que los agentes periodistas, en esos ámbitos, puedan elaborar sus productos simbólicos. Los periodistas culturales se encuentran por ello en el umbral del frente de batalla, en lo que Néstor García-Canclini llama el nuevo mapa de la interculturalidad: la diferencia, la desigualdad y la desconexión, sus posibilidades y factibilidades.

La identidad profesional del periodista cultural en México tiene sus características distintivas. Esta singularidad pudo comprenderse en tres niveles muy generales. Uno primero, en el espacio social a nivel macroscópico, en el que hemos descrito y hallado algunas condiciones estructurales que permiten entender estas particularidades. Éstas fueron generadas por la industrialización y la urbanización, una lenta pero constante expansión de las empresas culturales tanto gubernamentales como de entretenimiento mediáticas y en el que el crecimiento de los estratos medios fomentó un espacio de aspiración de modernidad cultural y de consumo, que se agregó a las expectativas profesionales de los productores simbólicos. En un nivel medio, pudimos de forma somera, relevar la evolución del que llamamos campo cultural y periodístico, a través de algunas de sus agencias institucionales que son básicamente los diarios de la Ciudad de México que tuvieron una evolución dependiente del campo político y de sus prebendas. Más cercano a las personas y a sus interacciones concretas, lo que llaman una escala micro, encontramos en las respuestas de los periodistas reporteros, que laboran en las secciones de la fuente cultural y de escritores periodistas en los suplementos culturales, observaciones certeras de un antagonismo sobre sus percepciones acerca del contrastado espacio en los diarios y la organización de su trabajo de producción de información cultural y el de creación simbólica.

En este nivel micro apareció con mayor nitidez la ubicación fronteriza de los periodistas culturales. De su expresada diferenciación -a veces tácita, otras

tajante- pudimos comprender el modo en que se reconocen en sus identidades de reporteros, de escritores y como intermediarios de acceso a la esfera de la cultura. Muchos de ellos tienen la creencia, tal y como señaló Vicente Rojo: “Sí, efectivamente los campos de exterminio surgieron en el centro de la cultísima Europa, eso me ha producido una inquietud profunda,...sin embargo no me quito la idea de que el arte, la poesía y la cultura pueden contrarrestar la destrucción” (*Reforma Cultura* 2 febrero 2011).

## **Condiciones históricas del periodismo y los periodistas culturales.**

En la breve y ceñida panorámica de la evolución de periodismo cultural, como parte del campo de la producción cultural, pudimos exponer cómo en los distintos cursos de varios campos artísticos se fueron generando condiciones económicas, educativas, sociales que hicieron factible la emergencia del tipo particular de periodismo cultural que se practicó en México, que creció a partir de la condensación de esfuerzos entre unos periodistas y varios artistas en un suplemento dominical de cultura y que se catapultó cuando adquirió carácter de fuente del sector cultural. Aún así no puede hacerse a un lado en el nivel macroscópico, que también es un efecto del crecimiento económico del país, aunque no un factor tan significativo en el de lograr su igualdad económica. Si bien puso a la cultura como un sector importante no sólo de la actividad política de legitimación sino en el área económica como empresas de entretenimiento.

Como se pudo mostrar en el capítulo cinco, la prensa es una de las primeras industrias culturales que requiere un trabajo de producción de gran complejidad, realizado en poco tiempo; pero además, una sociedad modernizada y con un régimen que busque sostener derecho de la ciudadanía, deben permitir una esfera pública de discusión y elaboración del discurso social. Se trata del espacio público que ofrece el campo de la prensa periódica, de ahí la función

inicial de las gacetas, de periódicos semanales y los diarios, y divulgar las opiniones de los agentes sociales. Cuando se comenzó a dar información de la comunidad, como las muertes y los nacimientos se escribieron en cierto sentido las primeras noticias<sup>95</sup>.

Así mismo indicamos cómo a través de el control de un insumo de una materia prima para el periódico, el papel, el gobierno posrevolucionario de Cárdenas, logró, un control bastante efectivo sobre el modo en que se desplegaron las políticas editoriales de las publicaciones periódicas, diarios. Y revistas. Esta decisión resultó en un factor que incidió en el periodismo y en las posibilidades de una prensa completamente libre. Lo que a su vez puso las condiciones que impulsaron a muchos productores simbólicos a ubicarse en un periodismo considerado de un tema inofensivo, pero auxiliar en el nacionalismo cultural. No obstante ser empresario de la prensa nunca dejó de ser negocio, aunque no por realizar un trabajo informativo, más bien venal, sino hasta la llegada de la televisión. La información comenzó a ser un servicio que dieron los medios electrónicos por medio de los periódicos, para luego conformar sus propios equipos de reporteros y conductores. La promoción de la cultura quedó en el campo de los impresos, pero la población estaba más expuesta a los medios electrónicos e industrias del entretenimiento.

Dos factores de la modernización y que son complementarios fueron: la urbanización de la población, por un proceso que se puede llamar la *desruralización* de México, por la migración interna hacia las ciudades. Pero también en ese mismo proceso económico, se generó una lenta ampliación de la clase media popular, junto con una oferta educativa, que se consideró un capital de movilización social. Esas clases medias también se orientaron a una clase de

---

<sup>95</sup> Podemos considerar a los impresores de libros como las primeras, de esas industrias, pero la presión del tiempo no era una condición para la organización del trabajo, y no se pagaba para ir a recoger la información. El carácter más destemporalizado de los libros parece hacerlos más idóneos para discutir en el curso de un tiempo y espacio extendido, incluso transgeneracional (la función de diferir de la escritura, a la que alude Jack Goody (1990). Sobre la imprenta como agente de cambio, el libro de Elisabeth Eisenstein es el texto de referencia clásico (1979).

consumos culturales y de adhesión al nacionalismo cultural que tuvo fuerza cohesionadora hasta los años 70. La identidad legitimada de los periodistas profesionalizados tiene también sus raíces en las expectativas de los estratos medios de adquirir capitales culturales reconvertibles en capital económico en sus aspiraciones de trayectoria ascendentes.

La política cultural del Estado posrevolucionario, inicialmente enérgica, que comenzó en 1915 y a partir de 1920 a una mayor velocidad con el impulso vasconcelista con el tesón por elaborar una expresión artística y una educación renovada acorde con los tiempo fue perdiendo empuje luego de su apogeo durante el cardenismo. Perdió brío conforme se pasaba a un modelo de corte desarrollista. El Estado se fue retirando hacia el sector educativo y de las bellas artes y comenzó a transferirse lentamente el sostén de una identidad nacional, al mercado de producción cultural y las industrias culturales y del entretenimiento, Se conformaron así bases muy robustas de una cultura popular urbana y mediática (estrellas de cine, ídolos de la canción popular, historietas como *La Familia Burrón*, cómicos populares). Las escuelas artísticas fueron ampliándose con la fundación de conservatorios, escuelas de danza, de pintura y teatro, al Institucionalizar las bellas artes a través, precisamente, del Instituto Nacional de Bellas Artes y por políticas de inversión en promoción de una cultura nacional que se quería integradora.

Como resultado lateral de la política de desarrollo del Estado en una inversión en infraestructura y equipamiento cultural, como lo fue la edificación de teatros, una inmensa ciudad universitaria, museos de antropología y de arte moderno. Las ciudades favorecían también la modernidad de la oferta de bienes culturales, cines, teatros de variedades, espectáculos deportivos (Fútbol, beisbol, box, ciclismo). Lo que iba configurando una fuente de informaciones de un sector de la industria del entretenimiento y cultural.

Con ello se inició un proceso cultural de desintegración del nacionalismo

cultural, que fue favorecido por una clase media ilustrada, que generó, particularmente la Generación de *La Casa del lago*, un campo cultural más cosmopolita, con más necesidad de información sobre los eventos culturales, locales e internacionales. . Ese periodismo cultural tuvo su peculiar génesis y se desarrolló en los suplementos culturales de los diarios. Al ampliarse la oferta de eventos artísticos primero con las olimpiadas culturales, luego con el Festival Cervantino, a los que siguieron creación de múltiples festivales y muestras cinematográficas, se pudo sostener un flujo de información diario que justificaba tener una sección con staff de reporteros dedicados a la fuente.

El modelo de suplemento, del que se replican muchos otros, fue el que logró conformar Fernando Benítez y el extenso equipo de colaboradores, de diseño. Miguel Prieto, Vicente Rojo y Pablo Rulfo y de escritores jóvenes, consagrados, además de una inyección de parte del exilio español de profesionalismo y dedicación que hicieron evolucionar de manera muy favorable la información del arte y la cultura.

Así mismo se pudo hacer visible, a través de las pláticas con los reporteros y la hemerografía consultada, dos grandes periodos en la formación de periodistas y luego de la diferenciación que fueron experimentando los reporteros culturales como resultado de una subjetivación profesional distintiva frente a otros periodistas .

Una primera etapa de la conformación de periodista cultural (1940-1977) En la que la formación sucede básicamente en el lugar de trabajo y por la práctica misma del oficio. Y se encuentra con una identidad laboral demeritada. Se puede considerar que en muchos casos los periodistas de la cultura entra en un proceso de re-enclasamiento cultural autodidacta. También en ese periodo pueden encontrarse más bien trayectoria por escalafón, internas a la empresa. Aunque se va engendrando una naciente legitimación del periodismo y del periodismo llamado literario : los reportajes-ensayo, el *new journalism*, la crónica y las



entrevistas como coautoría. Esa revaloración del periodista se sostiene en las renovaciones que las escuelas de periodismo empezaron a realizar modificando sus currícula e insertándose en las universidades.

Una segunda etapa de la conformación de periodista cultural (1977-2000) tiene como características el que sucede dentro de una ampliación de la oferta cultural. Lo que incentiva la demanda en un mercado de consumos culturales de los estratos medios que ven en la cultura un producto deseable y objeto de sus ocios y entretenimientos. Los requerimientos de información permite que se creen más secciones culturales en los periódicos y se instalen más fuentes específicas del campo cultural. Y se implementan las oficinas de prensa de las instituciones del gobierno, que ocupan muchos de los reporteros culturales. Los periodistas que llegan ahora a solicitar los puestos, tienen una formación en instituciones de Educación Superior: Carlos Septién, UNAM, Universidad Iberoamericana, el ITESO de Guadalajara, El tecnológico de Monterrey, la UAM). Los egresados por tanto se configuran con una identidad laboral *distintiva* y con capital simbólico o de *estatus* ya no depreciado, sino sustentado en capitales culturales legítimos. Por eso encontramos trayectorias que son más resultado de proyectos profesionales. Con ello se da una consolidación legítima del periodismo como escritura.

En el caso de los periodistas colaboradores, su formación inicial, usualmente en letras y humanidades, no tiene una gravitación fuerte en la inclinación por transmitir y escribir, en algunos casos sobre su disciplina artística o bien sobre alguna de sus aficiones. Si bien hay casos de formación específica, como escritor, en el trabajo, en las redacciones de revistas y suplementos.

La diferencia de posición más nítida, aunque implícita, es la su condición de periodistas reporteros asalariados y las de los escritores por honorarios. En el primer caso se está en la nómina de diario y en el otro se cobra por pieza, por texto publicado. Por ahí se delinea un eje de oposición entre dos tipos de trabajo de mediación informativa, que genera dos sistemas de reconocimiento en el oficio

de la escritura. Esas dos maneras de reconocerse a sí mismos suscitan algunos puntos de tensión.

## **Tensión y acuerdo entre los periodistas culturales**

Como se afirmó en el capítulo primero, los universos de sentido de una práctica, al ser incorporados por los agentes, como dispositivos de acción y valoración, operan como esquemas que filtran y configuran un punto de vista compartido y distinto al de otras esferas o campos de acción. Estas diferencias generan líneas de afinidad y de tensión en los reconocimientos, líneas que son simbólicas y operan un escalafón tácito.

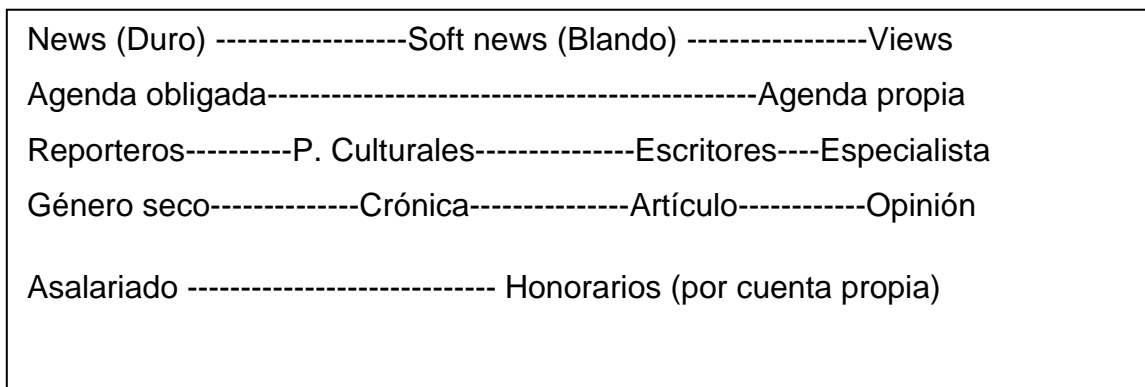
Cuando escuchamos a las gentes de la sección de cultura expresarse de sus relaciones con los periodistas de otras secciones, la diferencia de las *hard news* y las *soft news* surgió de modo concreto y personal. Se manifiesta en la diferencia del orden en que se establecen las horas de cierre, es decir, la hora en que los periodistas tienen que entregar sus notas y sus secciones formadas. Entre más temprano, menos importante es la sección. Así las noticias blandas, de cultura, de modos de vida, de salud, pueden esperar o incluso no ser publicadas. Las otras noticias no, son obligadas y necesarias, impostergables. Y como vimos en la ilusión del periodista cultural, el interés común que los mueve es el de ser publicados, al perderse ese carácter perentorio, se va con ello el valor en el campo periodístico.

Este orden de las *horas de cierre* se traduce en las jerarquías entre los periodistas de las distintas fuentes. En cierta medida un rasgo que define su identidad por su posición en el sistema interno de los periódicos.

Percibimos también, a partir de nuestras conversaciones, una tensión cordial y a veces incivil entre los escritores periodistas que se inclinan por jugar en otros campos con sus periodistas de la fuente de cultura.

Bien puede decirse que entre ellos hay una tensión reticente en los prestigios que se conceden mutuamente, que puede expresarse de modo perentorio. Tal es el caso de las dos posturas más extremas, las de Victor Roura, por parte de los periodistas de las secciones de cultura y las afirmaciones, de Huberto Batis en el polo de los escritores –periodistas. Éstos últimos están menos urgidos en la producción del suplemento, porque tienden a tener preparados los textos por adelantado y solo las columnas fijas o los reseñistas de eventos o de artes específicas envían sus colaboraciones. La presión en los secretarios de redacción viene más bien con el formado y diagramado para entregar a la hora de cierre del suplemento, uno o dos días antes, de modo que sus apuestas se encuentran en otros campos. El espacio de las líneas de oposición entre estas dos maneras de operar la mediación del periodismo cultural de se puede ver en el siguiente grafico.

Gráfico 1.



Existe una relación que une a los periodistas reporteros con los escritores. Los dos tienen una relación subordinada con respecto al campo de poder. La diferencia es que el periodista reportero es un trabajador asalariado en una redacción colectiva y cuya relación pasa por la mediación institucional. Su relación

con el campo de poder se encuentra, en cierta medida, escudada en la empresa, y el colectivo de la redacción. Pero la decisión de publicar no la toma él solamente, sino el periódico a través de sus jefes inmediatos superiores. En el caso de los suplementos, es menos fuerte la toma de decisión de publicar o no publicar, porque se tiene el tiempo de solicitar rectificaciones o de rechazar y buscar otro texto. Se comprende entonces, que la relación con el poder, si bien la tienen ambos, es de distinta intensidad lo que los separa en sus ánimos contestatarios.

La percepción diferenciada que tiene cada uno de ellos, respecto a la función creadora de nuevas narraciones, nos sugiere que los reporteros culturales se adhieren más a la idea de que el trabajo de mediación narrativa apoya y surge al significado de la cultura nacional a diferencia de los periodistas escritores

El papel que el escritor periodista, crítico o reseñista, pudo tener en la valoración de las apuestas literarias y artísticas, se ha debilitado. Las obras que se ponen a consideración del mercado interno ya no está sancionadas exclusivamente por los pares en el campo, que las leen y las aprobarían. Tampoco se sienten que tienen la autoridad incontestada del crítico de antaño, con autoridad legítima, que podía enjuiciar, orientar a los lectores y a los espectadores no avisados de las bondades y falencias de la obra comentada. Ahora percibe que puede calificar sobre su grado de acuerdo, lo que cambia su papel ya no de desglosador sino al de orientador, en algunos casos obligados a poner señales de estrellitas.

Un trabajo de mediación que transita apenas por el de las recomendaciones al consumo y porque en el periodismo cultural realizado desde las secciones diarias, la información puede que ser leída hasta por los que no están interesados en el tema, como nos comentaba una reportera cultural entrevistada por nosotros. De ahí que el rango de competencias lectoras debe ser considerado por los reporteros culturales en la escritura apresurada a la que están obligados. Lo que

no sucede con los escritores periodistas que pueden tener en mente un lector modelo con las mismas competencias lectoras y culturales.

En ciclo de producción cultural: autor-obra-intermediario-público se ha trocado la función del periodista cultural. Con la revolución en el acceso, que permite la red, se puede hacer llegar la obra al lector-espectador-consumidor directamente. La lógica de mercado, basado en el principio de costo-beneficio, buscará hacer eficiente el intercambio, asegurando la realización del ciclo, predisponiendo y acelerando el consumo.

Aún en la *nube* de productos subidos a la red, al productor simbólico que opera la mediación de intermediario se le atribuye mayor relevancia. Más que nada porque es un filtro inteligente, y no sólo un algoritmo astuto, a lo que se suma la necesidad de los esquemas de valoración que provee principalmente la función un escritor de *blogs*, o en su el caso una amigo que comparte una opinión, un juicio. Todo ese proceso va sucediendo en una red social en incesante proceso de constitución.

Las estrategias de las industrias culturales (editorial, cine, música) son las de buscar facilitar la apropiación del bien simbólico, a través de otros consumos adyacentes, es decir con ello se logra que el mismo proceso de apropiación de lectura y aprendizaje del bien cultural, sea también una oportunidad de la realización del capital. Todas estas transformaciones se vislumbraban en las conversaciones que tuvimos con ellos, en el presentimiento ya en el año 2000 de lo que acaba por ser una realidad, pues en 1998 aparecen los primeros *blogs*, que les parecían en aquel entonces, un futuro para el periodista *freelance*. El fenómeno de *Napster* de intercambio de música en Mp3, surge en 1999, que fue ferozmente atacado por las compañías disqueras.

El campo de producción cultural durante el último período inclinaba a pensar que los dispositivos y los circuitos que la sociedad mexicana y su régimen político, se había construido para elaborar su legítima imagen y representación

simbólica de su pasado y futuro, estaba en trance de experimentar recortes y mutaciones.

Tales evoluciones ocurrían no solamente debido a un vertiginoso cambio tecnológico de los medios de producción simbólica. Al acelerarse la circulación de los símbolos, y al multiplicarse los cauces de distribución se pulverizaba cualquier mecanismo controlado de legitimidad cultural del Estado mexicano. El sistema afluyente se desparrama por todo el tejido social, por lo que también rodea los dispositivos de mediación de los diarios, con sus rutinas de recolección, reglas de corroboración y responsabilidad por lo publicado.

Somos conscientes de que su cubrieron sólo algunas elementos de los que originalmente se habían pensado necesarios, sin embargo, creemos que lo realizado es una contribución a la antropología de la cultura, sobre un fenómeno social multifacético, muy nutrido en aspectos, y un modo de acercarse quizá también densa, a la comprensión del acontecer del periodismo en una fase en ebullición. Período en el que se delinean líneas de fuga en lo que hoy es la práctica del periodismo, y en especial las coordenadas de lo que puede ser la información de una fuente cultural. Los factores se multiplican: desde la tecnologización digital de todos sus procesos de producción, con la confrontación de maneras de hacer la nota referencial o narrar historias, la búsqueda para hacer realmente creíbles las noticias y las fuentes. La velocidad de contagio y epidemia que posibilita el *twitter* replantea la noción de la exclusiva, ya que la gente se entera, antes de que el reportero mande su nota, el trabajo del diario será la ampliación de un pasado. El reportero depende no solo del cubrimiento personal que hace de la fuente, sino de lo que paralelamente está sucediendo en el espacio virtual. Por ejemplo, cuando está esperando la entrevista o el comentario de un senador o de un escritor, o director de un evento artístico, estos ya enviaron un *twitter* con sus apreciaciones, sus sentires, que antecede o agrega a lo obtenido por el reportero de fuente. Una reflexión sobre estas nuevas condiciones del

que hacer periodístico, hace necesario que sean estudiadas con las herramientas que la antropología nos puede ofrecer.

## Bibliografía general

- Abril, Gonzalo (1997), *Teoría General de la información: datos, relatos y ritos*. Cátedra, Madrid.
- Abbott, Andrew (1988), *The System of Professions. An essay on Division of Expert Labor*. U. Chicago press, Chicago.
- Accardo, Alain, et al. (1995), *Journalistes au quotidien: Outils pour une socioanalyse des pratiques journalistiques*. Mascaret, Bourdeaux.
- Adorno, Theodor W. (1969), *Crítica cultural y sociedad*. Ariel, Barcelona.
- Aguilar R. Antonio (1998), *La sombra de Ulises Ensayos sobre intelectuales mexicanos y norteamericanos*. M. A. Porrúa/CIDE.
- Agudelo, Irene (1996), "Rutinas productivas en el siglo 21" en *Comunicación y Sociedad* núm.28, sep/dic págs.83-113. DECS/ U. de G., Guadalajara.
- Albarrán, Calixto (1996), "Suplementos culturales en México y su evolución: El Búho de Excélsior, un caso específico". Tesis, UNAM.
- Alexander, Jeffrey C. (1988) "El nuevo movimiento teórico". *Estudios sociológicos* Centro de Estudios Sociológicos: v. 6, no. 17 (mayo-ago.), págs. 259-307, Colmex México.
- Altamirano Cozzi, Graziella (Coord.) (1999), *En la cima del poder. Elites mexicanas, 1830-1930*. Instituto Mora, México.
- Altschull, Herbert (1995), *De Milton a McLuhan: las ideas detrás del periodismo estadounidense*. Publigráficos.
- Andión, Eduardo (1978), *El concepto de noticia en los jefes de redacción de 25 diarios latinoamericanos*. ILET, México.
- (1997a), "Cronistas, reporteros y comunicadores: elementos para su análisis nocional" en *Anuario de Investigación* Vol. I, Departamento de Educación y Comunicación. UAM-Xochimilco. México, págs. 161-180.
- (1997b), "El contagio mediático del mercado periodístico" en *Versión*, no. 7, octubre. UAM-Xochimilco, México, págs. 175-183.
- (1999a), *Pierre Bourdieu y la comunicación social*. Cuadernos del TICOM, no. 44, UAM-Xochimilco, México.
- (1999b), "El periodismo, la información y la difusión de la cultura" *Anuario de Investigación 1999*. Departamento de Educación y Comunicación. UAM-Xochimilco, México, págs. 43-58.



- (2000), "Desigualdad y diferencia cultural. Juegos, campos y sentido práctico" en Piccini, Rosas y Schmilchuk (2000), *Recepción artística y consumo cultural*. Juan Pablos/INBA/CNDIAP/CNCA, México, págs. 263-315.
- (2001), "Las antinomias de Bourdieu" en revista DVD electrónica *Discurso visual*, Cenidiap/CNCA.
- (2003), "Periodismo cultural: ¿Campo o institución?" en *Anuario de Investigación 2002*. Departamento de Educación y Comunicación. UAM-Xochimilco. México, págs. 351-9.
- (2003), "El poder simbólico en la comunicación" en *Diseño en Síntesis*, otoño, no. 33. UAM-Xochimilco/CyAD, México.
- (2004), "Intermediario, mediador y periodista cultural" en *Anuario de Investigación 2003*. Departamento de Educación y Comunicación. UAM-Xochimilco, México, págs. 136-153.
- (2006a), "Del esoterismo a la divulgación: Campo artístico y el surgimiento del periodismo cultural" en *Anuario de Investigación 2005*. Departamento de Educación y Comunicación. UAM-Xochimilco, México, págs. 592-616.
- (2006b), "El periodismo y la teoría de los campos culturales" en *Versión*, no. 17, junio. UAM-Xochimilco, México, págs. 193-230.
- Anaya, Fernando De la Rosa E., Herrera, José F. (2001), *Chamba y cultura en el periodismo*. Trabajo Terminal de la carrera de Comunicación social. UAM-Xochimilco.
- Appadurai, Arjun (2001), *Modernidad desbordada*. FCE/Trilce, Argentina [1996].
- Arendt, Hannah (1996), *Entre pasado y futuro*. Península, España [1968].
- Argudín, Yolanda. (1987), *Historia del periodismo en México: del virreinato a nuestros días*. Panorama, México.
- Arroyo, Ana; Bermúdez, A; González, F.; Lledías, A. (1994), *Escenificación y representación del campo intelectual en México*. Trabajo Terminal. Carrera de Comunicación Social, UAM-Xochimilco. México.
- AA.VV (2001), *Mediación intercultural. Una propuesta para la formación Popular*. Madrid, España.
- Baab, Sarah (2003), *Proyecto: México. Los economistas del nacionalismo al liberalismo*. FCE, México.
- Baldivia, J.; et al. (1981), *La formación de periodistas en América Latina*. CEESTEM, Nueva Imagen.

- Bartra, Roger (1986), *La democracia ausente*. Grijalbo. México.
- (1992), "Identidad cultural y ciencias sociales: Conversaciones" en *Revista Versión*, no. 2 UAM-Xochimilco. México.
- (1993), *Oficio mexicano: miserias y esplendores de la cultura*, Grijalbo, México.
- (1999), *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*, Oceano, México.
- Batis, H. (1984), "*Lo que Cuadernos del viento nos dejó*". Diógenes, México.
- Bastienier, Miguel Ángel (2001), *El blanco móvil*, El País/Santillana, Madrid.
- (2009), *Cómo se escribe un periódico*. FCE/ FNPI/CAF.
- Bautista, Guillermo; Cárdenas, Salvador; Díaz, Yasmín; Pichardo, Carmen; Zepeda, Arturo (2001), *Los suplementos culturales como intermediarios de bienes culturales: el camino de La Jornada Semanal*. Trabajo terminal de la Carrera de Comunicación Social, UAM-X, México.
- Bazdresch, Carlos; Bucay, Carlos; Loaeza, Soledad y Lustig, Nora (Comp.) (1992), *México: auge, crisis y ajuste*. FCE. México.
- Beacco, Sean-Claude y Mireille Darot (1984), *Analyses des discours: lecture et expression*. Hachette/ Larousse, Paris.
- Becerra Acosta, Jr. M. (1984), *Dos Poderes*. Grijalbo, México.
- Becerril, Wendy, Larissa González, Miguel A. Meraz ( 2001) *Una aproximación al periodismo cultural: Sábado. El Búho y El Ángel en el campo de los suplementos culturales*. Trabajo terminal de la carrera de Comunicación Social. UAM Xochimilco.
- Beltrán, Luis Ramiro (1993), *Comunicación para el desarrollo en Latinoamérica: una evaluación al cabo de cuarenta años*. IPAL. Lima, febrero.
- Bellon, Elisabeth; Alberto Kroepfly (1997), "Mediaciones en la práctica del periodismo cultural, el caso de los editores de suplementos culturales en los diarios de Guadalajara" Tesis, ITESO.
- Benítez, Fernando (1982), "Los españoles en la prensa cultural" en A.A.V.V. *El exilio español en México, 1939-1982*. FCE/Salvat, México, págs. 625-638.
- (1999), "Una geometría rigurosa" en *Revista Lúdica*, año 2, no.6, noviembre. Collage Editores. México, págs.14-15.

- Berger, P. y T. Luckman (1982), *La construcción social de la realidad*. Amorrortu, Madrid.
- Berruecos, M<sup>a</sup> de Lourdes (1995), "La producción discursiva de la ciencia" en *Argumentos*, no. 23. UAM-X/DCSH, México, págs. 93-108.
- (1998), "Análisis del discurso y divulgación de la ciencia" en *Argumentos*, no. 29, UAM-X/DCSH, México, págs. 21-35.
- (2000), "Las dos caras de la ciencia: representaciones sociales en el discurso" en *Discurso y sociedad* 2.2, págs.105-130.
- Bertaccini, Tiziana (2005), *"El régimen priista frente a las clases medias (1943-1964)"*. CNCA, México.
- (2002), "Sobre la terminología científica; su empleo y reformulación en el lenguaje cotidiano" en *Signos Literarios y Lingüísticos IV*. 1 enero-junio.
- Bohmann, Karin (1989), *Medios de información y sistemas informativos en México*. CONACULTA/Patria. México.
- Blancarte, R. (Comp.) (1994), *Cultura e identidad nacional*. CNCA/FCE. México
- (2005), "Religiosidad, Creencias e Iglesias en la época de la transición democrática" en Bizberg, Ilán y Meyer, Lorenzo (Coord.), *Una historia contemporánea de México. Actores*. Tomo 2. Océano/Colmex. México, págs... 225-299.
- Blanco, José Joaquín y José Woldenberg (1993), *México a fines de siglo*. 2 tomos, FCE, México.
- Blanco, José J. (1983), "Medio siglo de literatura en México" en Ladrón de Guevara (1983) págs. 93-143.
- (1998), "La querrela del libro mexicano" en *El Nacional: La Crónica Dominical*. Enero. México.
- Blanco, M<sup>a</sup> Luisa (2005), "Periodismo cultural en el siglo XXI" en *Revista de la Universidad*, Agosto, no.18 Nueva Época, UNAM, México.
- Blumer, H. (1987), "La posición metodológica del interaccionismo simbólico" en *El interaccionismo simbólico: perspectiva y método*. Hora, Barcelona.
- Boltanski, Luc, y Laurent Thévenot (1991), *De la Justification. Les économies de la grandeur*. Gallimard, Paris.
- Bonnewitz, Patric (2002), *Pierre Bourdieu. Vie, ouvre et concepts*. Ellipses, Paris.

- Boon, James A. (1993), *Otras Tribus, otros escribas. Antropología simbólica en el estudio comparativo de culturas, historias, religiones y textos*. FCE. México.
- Borderia E, A. Laguna y Martínez F. (1996), *Historia de la comunicación social: Voces registros y conciencias*. Síntesis. Madrid.
- Borrat, Héctor (1989), *El periódico como actor político*, Gustavo-Gili, Barcelona
- Boschetti, Anne (1990), *Sartre y "Les Temps Modernes"* Nueva Visión, BsAs.
- Bourdieu, Pierre (1958), *Sociologie de l'Algérie* PUF, Paris.
- (1963), *Le déracinement* (con A. Sayak) Minuit, Paris.
- (1964), *Travail et travailleurs en Algérie* Mouton, La Haye.
- (1965), *Les Héritiers Les étudiantes et la culture* (con J-C Passeron) Mouton, La Haye.
- (1967), "Campo intelectual y proyecto creador" en J. Pouillon et al. *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México, págs. 135-182.
- (1971a), "Genése et Structure du Champ Religieux. *Revue française de sociologie*, XII, 3, págs. 295-334.
- (1971b), "Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe" *Scolies* 1.
- (1971c), "Reproduction culturelle y reproduction social" *Information sur les sciences sociales*, 10(2), págs. 45-99.
- (1975a), "Le marché de biens symboliques" *L'Anne sociologique*, vol. 22, págs. 49-126.
- (1975b), "L'ontologie politique de Martin Heidegger" *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 4, [1988, Minuit. Paris].
- (1976), "La production de l'ideologie dominant" *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 2-3, p 4-73
- (1977 a) "La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, février 1977, p. 3-43.
- (1977 b), "Sur le pouvoir symbolique", *Annales*, 1977, mai-juin, Pags 405-411.
- (1979), *La Distinction*, Minuit ([1988] *La Distinción*, Taurus).
- (1980), *Le Sens pratique*. Minuit, Paris ([1991] *El sentido práctico* Taurus

Madrid).

- (1983), *Campo de poder y campo intelectual*. Folios BsAs, Argentina.
- (1984a), *Questions de sociologie*. Minuit, Paris ([1990] *Sociología y cultura* Grijalbo, México)
- (1984b), *Homo academicus*. Ed. de Minuit, Paris.
- (1987a), *Choses Dites*. Ed. de Minuit, Paris ([1988] *Cosas Dichas*. Gedisa, Bs As.)
- (1987b), "Los Tres estados del capital cultural" *Sociológica*, no. 5, UAM-Azcapotzalco, México.
- (1988), *L'ontologie politique de Martin Heidegger*, Minuit, Paris.
- (1989), *La Noblesse d'Etat*. Minuit, Paris.
- (1991), "Le Champ littéraire", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 89, sept. 1991. Minuit, Paris.
- (1992a), *Réponses*. Seuil, Paris ([1995] *Respuestas: por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México).
- (1993), *The field of cultural production* Columbia Press, USA.
- (1994), *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Seuil, Paris. ([1997], *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama).
- (1994), "L'Emprise du Journalisme" *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 101/102, Paris.
- (1995), *Reglas del Arte: Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama. ([1992b]), *Les Regles de l'art*, Seuil. Paris).
- (1996), "Journalisme et éthique", *Les cahiers du journalisme*. Ecole Supérieure de Journalisme, no 1, juin.:142-159. Lille, France.
- (1997a), *Sur la Television Liber/Raisons de agir* ([1997] Anagrama. Barcelona)
- (1997b), *Méditations Pascaliennes* Seuil, Paris. ([1999], Anagrama Barcelona).
- (1997c), *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI, México.
- (1998), *Contrefeux*. Liber/ Raisons d'agir. Paris
- (1999a), *Intelectuales, Política y poder*. Eudeba, BsAs.

- (1999b), *La miseria del mundo*. FCE. México.
- (2002), *Pensamiento y acción Zorzal*, Bs As. [*Interventions 1961-2001*. Agon, Marseille]
- Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron (1963), «Sociologues des mythologies et mythologies des sociologues», *Les Temps Modernes*, no 211, págs. 998-1021) ('Sociología de la mitología y mitología de la sociología' *Mitosociología*. 1975, Fontanella, Madrid, págs19-58)
- Bourdieu, P. et al. (1993), *Le Misère du monde*. Seuil. Paris.
- Bourricaud, Francois (1990) *Los intelectuales y las pasiones democráticas*. UNAM. México.
- Brachet-Marquez, Viviane (2001), *El pacto de dominación (1910-1995)*. COLMEX. México.
- Breed, Warren (1972), *Social control in the news room: a functional analysis*. University of Illinois. USA..
- Briggs, Asa y Peter Burke (2002), *De Gutenberg a Internet*. Taurus, Madrid.
- Brunner, José Joaquín (1992), *América latina: cultura y modernidad*, Grijalbo. México.
- Brunner, José Joaquín y Catalá, Gonzalo (1985) *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. FLACSO. Santiago.
- Buendía, Manuel. (1989), "Desempleo y otras perspectivas del periodismo". En: Escobedo Juan y Ramón Henríquez (Comp.). (1989) *Escritos a la generación de fin de siglo*. Plaza y Valdés-SEP: 193-206.
- Bustamante, Enrique (Coord.) (2004), *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias mercado y diversidad en España*. Gedisa, España.
- Calleja, María Eugenia (1988), "La situación actual del periodismo cultural en México" Tesis, UIC.
- Calvo, Manuel (1992), *Periodismo científico*. Paraninfo. Madrid, España.
- Camp Roderic A.(1985) *Los intelectuales y el estado en el México del siglo XX*. FCE. México
- Campbell, F. (1972), *Conversaciones con escritores*. Secretaría de Educación Pública. México.
- Camps, Sibila y Luis Pazos (1996), *Así se hace periodismo*. Paicos. México.



- Careaga Gabriel (1971) *Los intelectuales y la política en México*, Extemporáneos. México.
- Cardona, Rafael (1996), *El espejo de los días*. CENCA. México.
- Carreño Carlón, José (1999), *Cien Años de subordinación Un modelo histórico de la relación entre Prensa y poder en México en el siglo XX*. Ponencia U. de Chicago. Symposium: Republic in Print: Mexican Journalism in sociological and Historical Perspective.
- Casanova, Páscale (2001) *La república de las letras*. Anagrama, Barcelona
- (1990) *La World Fiction: une fiction critique*, *Liber*, #16, décembre.
- Castells, Manuel (2001), *La galaxia Internet*. Areté, Barcelona.
- Cauquelin, Anne (2002), *El arte contemporáneo*. Publicaciones Cruz O/PUF. México.
- Cherem, S. (2000), *Entre la historia y la memoria*. CNCA. México.
- Certeau, Michel de y Luce Girad (1983), “Lo ordinario de la comunicación” en Certeau, Michel de (1995), *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. UIA/ITESO, México.
- Cervantes, Cecilia (1991), *El tercero incluido. Mediación mediadores y dualidad en filosofía, antropología y comunicación*. ITESO/Mimeo, México.
- (1995), “De que se constituye el habitus en la práctica periodística” en *Comunicación y Sociedad*, no. 24, agosto. ITESO. México, págs. 97-125.
- Champagne, Patrick (1990), *Faire l’opinion*. Minuit, Paris.
- (1998), “La doble dependencia”, en Gauthier, G. et al. (Comps.) (1998), *Comunicación y política*. Gedisa, Barcelona, págs. 237-254.
- Charaudeau, Patrick (1988), *La presse: produit, production, reception*. Didier erudition. France.
- (2003), *El discurso de la información: la construcción del espejo social*. Gedisa, España.
- Chartier Roger (1995) *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la revolución francesa*. Gedisa, Barcelona
- Chibnall, Steve (1977), *Law-and-order News: An Analysis of Crime Reporting in the British Press* Tavistock, G. Britain.
- Christakis, Nicholas; Fowler, James (2010), *Conectados. El sorprendente poder*

*de las redes sociales y cómo nos afectan.* Taurus, México.

Chomsky, Noam (1992), *Ilusiones necesarias.* Libertarias/Prodhufi, Madrid.

Colín Marisol, María Isabel Flores (1998) *Los suplementos culturales en México en el campo de la producción cultural: Sábado un caso específico.* Trabajo terminal de la carrera de Comunicación Social. UAM Xochimilco.

Cortez, Williams (2002) *Lectura, escritura y vocación dentro del periodismo cultural.* Trabajo terminal de la carrera de Comunicación Social. UAM Xochimilco.

Coser, L. (1973), *Hombres de ideas.* FCE, México.

Cosío Villegas, Daniel (2002) *El intelectual mexicano y la política.* Planeta/Joaquín Mortiz, México.

Dallal, Alberto (1988), *Periodismo y literatura.* Gernika.

Danto, A. (1999), *Después del fin del arte.* Paidós, España.

Darnton, Robert (1975), "Writing news and telling stories" en *Daedalus*, primavera, págs. 174-194.

Dayan, Daniel y Elihu Katz (1995), *La historia en directo La retransmisión televisiva de los acontecimientos.* GG MassMedia, México.

De Garay, Adrián (2004), *Integración de los jóvenes en el sistema universitario. Prácticas sociales, académicas y consumo cultural.* Pomares, Barcelona.

Debray, Régis (1979), *Le pouvoir intellectuel en France.* Folio, Paris.

----- (1999), *Transmitir.* Manantial, Madrid.

Deleuze, Gilles (1990), *Pourparlers.* Minuit, Paris.

Deleuze, Gilles y Guattari Félix (1993), *¿Qué es la filosofía?* Anagrama. Barcelona.

Delsaut, Yvette (2004), "Bourdieu: Soy el portavoz de un colectivo oprimido y mudo" en *Metapolítica* enero/febrero, México, págs. 29/33

Demmers, Jonathan (1997), "Tres representaciones sociales del campo periodístico" en *Comunicación y sociedad* no. 30 mayo-agosto. DECS/UAG, Guadalajara págs. 175-208.

De Moraes, Denis (Coord.) (2007), *Sociedad mediatizada,* Gedisa, España.

De Moragas Spa, Miquel (1981), *Teorías de la Comunicación.* Gustavo Gili,



Barcelona, España.

De la Torre, Gerardo (1993), "Televisión cultural: La caja ilustrada" en *Memoria de papel no. 3*, diciembre. CNA. México.

De la Torre, G. (1994), "Palabras en Juego" en *Memoria de papel, no. 10*. CNCA, México.

Detienne, Marcel (1981), *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*. Taurus.

Díaz Ruanova, Oswaldo (1982), *Los existencialistas mexicanos*. Rafael Jiménez Siles. México.

Díaz, Víctor (1989), *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*. FCE, México.

Dickie, George (2005), *El círculo del Arte*. Paidós, México.

Domínguez, Martha (1999), *Los becarios del Centro Mexicano de escritores (1952-1997)*. Aldus/Cabos Suelos. México.

Dorantes, Francisco J. (2004), *Derecho cultural: Problemas jurídicos*. Fundap. México.

Douglas, Mary (1996), *Cómo piensan las instituciones*. Alianza, Madrid.

Downie, Jr. y J. Kaiser (2003), *The news about the news: American Journalism in Peril*. Vintage Books.

Eagleton, T. (2001), *La idea de cultura*. Paidós, España.

Eco, Umberto (1970), *Socialismo y consolación*. Tusquets, Barcelona.

----- (1981), *Lector in fabula*. Lumen, España.

Edo, Concha (2003), *Periodismo informativo e interpretativo. El impacto de Internet en la noticia las fuentes y los géneros*. CS Publicaciones, Sevilla España.

Eisenstein, Elisabeth (1979), *The printing press as an agent of change: communications and cultural transformations in early modern Europe*. Cambridge University Press, UK.

Entel, Alicia (1997), *Periodistas: entre el protagonismo y el riesgo*. Paidós.

Escalante, Fernando (1997), *Ciudadanos imaginarios*. Colegio de México, México.

- Esteinou, Javier. (1989), *Hacia la primavera del espíritu nacional: propuesta cultural para una nueva televisión mexicana*. Fundación Manuel Buendía. Programa Cultural de las Fronteras, México.
- Evans-Pritchard, Edgard (1987), *Historial del pensamiento antropológico*. Cátedra. Madrid.
- Featherstone, Mike (1991), *Consumer culture & posmodernism*. Sage. USA.
- Ferrater Mora, José (1994), *Diccionario de filosofía*, Ariel, Barcelona.
- Florescano, Enrique (2005), *Imágenes de la Patria*. Taurus. México.
- Fontcuberta de, Mar. (1993), *La noticia: Pistas para percibir el mundo*. Paidós.
- Frattini, Eric y Yolanda Colías (1996), *Tiburones de la comunicación. Grandes líderes de los grupos multimedia*. Océano, México.
- Fuentes N. Raúl (1996), *La emergencia de un campo académico*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. CUCSH/Universidad de Guadalajara.
- Fumaroli, Marc (1991), *L'Etat culturel*. Eds Faillois. Paris.
- Foucault , Michel (1979) *Microfísica del poder*. La Piqueta, Madrid,
- Gálvez, Felipe (2001), "Un nombre que por el orbe vuela: Ángel Pola, señor de la entrevista" en *Anuario de Investigación 2000*, Vol. I. Departamento de Educación y Comunicación. UAM-Xochimilco. México, págs. 169-193.
- (2000), "El cronista del diablo: Manuel Caballero, padre del reportaje moderno en México" en *Anuario de Investigación 1999* Vo. I. Departamento de Educación y Comunicación. UAM-Xochimilco. México, págs. 143-160.
- Gallo, Rubén (2005), *Mexican Modernity: the Avant-Garde and The technological Revolution*. MIT Press. Cambridge.
- (2006), "Mexican radio goes to the North Pole" en *Cabinet Magazine*, summer No. 22 en <http://www.canitmagazine.org/issues/22/gallo.php>. Consultado el 6 de febrero del 2009.
- Gamson, William; Andre Modigliani (1989), "Media discourse and public opinion on nuclear power", en *American journal of sociology*, no. 95, págs.1-37.
- Gans, Herbert (1979), *Deciding what's news*. Random House. New York.
- García-Canclini, Néstor (1979), *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI. México.
- (1982), *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva imagen. México.

- (1987), *Políticas culturales en América Latina* Grijalbo, México.
- (1989), *Culturas Híbridas: estrategias para salir y entrar a la modernidad*. CNCA/Grijalbo, México.
- et al. (1991), *Públicos de arte y política cultural: Un estudio del II festival de la Ciudad de México*. INAH-SEP/DDF/UAM-Iztapalapa-Xochimilco, México.
- (Coord.) (1993), *El consumo cultural en México*. CONACULTA, México.
- (1994a), “Una modernización que atrasa: La cultura bajo la regresión neoconservadora” en *Estudios sobre las culturas contemporáneas* Vol.VI no 16-17. Universidad de Colima, México, págs. 17-32.
- (1994b), *Los Nuevos espectadores: cine, televisión y video en México*, Imcine, CNCA, México.
- (1994c), “¿Macondismo en la época del TLC?; un debate sobre arte y multiculturalidad” en: *Memoria de Papel*, no. 4, marzo: 76-79, CNCA, México.
- (1994d), *De lo local a lo global: perspectivas desde la antropología*, UAM-Iztapalapa. México.
- (1995a), *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo, México.
- (1995b), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*. CNCA, México.
- (1995c), *Ideología, cultura y poder*. Universidad de Buenos Aires. Cursos y conferencias.
- (Coord.) (1996), *Culturas en globalización. América Latina-Europa-Estados Unidos: libre comercio e integración*. CLACSO y Nueva Sociedad. Caracas
- (1998), “De cómo Clifford Geertz y Pierre Bourdieu llegaron al exilio”, en *Antropología* no. 14. Madrid, págs. 3-21.
- (1997), ‘Culturas híbridas y estrategias comunicacionales’ en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Época II Vol. II no.5. (109-128) Universidad de Colima, México.
- (1999a), *Globalización imaginada*. Paidós, México.
- (1999b), “Gourmets Multiculturales”, *Jornada Semanal*, 5 diciembre 1999.
- (2000), “¿Cómo se ocupan los medios de la información cultural?”, *Etcétera*, México.

- (2002), *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Paidós, Bs. As.
- (2004), *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Gedisa, Argentina.
- (2007), *Lectores, espectadores e internautas*. Gedisa. Barcelona.
- (2009), *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*. Ariel y Fundación Telefónica. Buenos Aires.
- García Canclini, Néstor y Ernesto Piedras (2006), *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. Siglo XXI, México.
- García Cantú, Gastón (1993) *Los intelectuales y el poder*. Joaquín Mortiz, México.
- García, Guadalupe. (2003), *El periódico El Imparcial. Primer diario moderno de México 1896-1914*. Centro de Estudios Históricos del Porfiriato, México
- García de Cortázar Marisa; M<sup>a</sup> Antonia García de León (Coords.) (2000), *Profesionales del periodismo Hombres y mujeres en los medios de comunicación*. Siglo XXI/CIS, España.
- García, Flores Margarita (1979), *Cartas Marcadas*. UNAM. México.
- García Márquez, Gabriel (1996), "El mejor oficio del mundo" Palabras ante la 52 asamblea de la *Sociedad Interamericana de Prensa*. Los Ángeles, <http://www.fnpi.org/biblioteca/-mejor-oficio.htm>.
- (1999), "El periodismo una pasión insaciable" En *Revista Mexicana de Comunicación*, no. 59, julio-septiembre.
- García, Jordi (1982), "El ensayo en el exilio español" en AA.VV. *El exilio español en México, 1939-1982*. FCE/Salvat. México.
- Gargurevith, Juan (2001), "Qué periodismo y cómo enseñarlo: una reflexión urgente" en *Sala de Prensa* no. 30 abril, año III, Volumen 2. Lima.
- Gomis, Lorenzo. (1991), *Teoría del periodismo: como se forma el presente*. Paidós.
- Grignon, Claude y J.C. Passeron (1991) *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y cultura*. Nueva Vision. Buenos Aires.
- Gauthier, G. et al. (Comps.) (1998), *Comunicación y política*. Gedisa, Barcelona.
- Geertz, Clifford (1992), *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.

- Getino, Octavio (2004), "Apuntes sobre la economía de las industrias culturales en América Latina y el Caribe" en AA.VV. *Industrias culturales y desarrollo sustentable*. Secretaria de Relaciones Exteriores, CNCA/OEI. México.
- Genette, Gerard (2000), *La obra de arte*. Lumen, Barcelona.
- Gramsci Antonio (1967) *La formación de los intelectuales* . Grijalbo, México.
- González Molina, Gabriel. (1987), "Mexican television news: the imperatives of corporate rationale". En: *Media, culture & society no .9*, págs.159-87.
- (1990), "Ser periodista en Televisa: una encrucijada de valores noticiosos" en *Umbral XXI No. 4*. UIA.
- Goody, Jack (1990), *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*. Alianza Editorial. Madrid.
- Gouldner Alvin (1980) *El futuro de los intelectuales y el ascenso de la nueva clase*. Alianza. Madrid
- Greimas, A. J.; J. Courtés (1982), *Semiótica I*. Gredos, España.
- (1991), *Semiótica II*. Gredos, España.
- Guerra Manzo, Enrique (1998), "Intermediarios políticos y poder local en Michoacán.1920-40" en *Argumentos, no. 30*. UAM- Xochimilco/DCSH, México, págs. 7-32.
- Gubert, R. (1991), *El salvaje metropolitano*, Legasa, Buenos Aires.
- Güemes, Cesar (1995), *Vieja Ciudad de Hierro*. CENCA. México.
- Gutiérrez Espíndola, José Luis y Ma. Petra Lobato. (1988), "La prensa y el futuro de la democracia" en: Cordera, R; Trejo, R. y Vega, J.E. (Coords). (1988) *México: el reclamo democrático. Homenaje a Carlos Pereyra*. Siglo XXI/ILET, págs. 217-238.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (2002), *Obras periodismo y literatura, artículos y ensayos, 1877-1984*. UNAM. México, págs. 4-18.
- Habermas, Jurgen (1981), *Historia y Crítica de la Opinión Pública*. Gustavo Gili, Barcelona, España [1962].
- Harvey David (1998) *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu. Buenos Aires.
- Halimi, Serge (1997), *Les nouveaux chiens de garde*. Liber Raisons d'agir. Paris.

- Hallin, D.C. (1987), "Hegemony: the american news media from Vietnam to El Salvador, a study of ideological change and its limits", en *Political Communication Research*, Ed. de D.L. Paletz; Norwood, New Jersey.
- Heinich, Natalie (1991), *La Gloire de Van Gogh. Essai de anthropologie de l'admiration*. Minuit. París.
- (1998) *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, París.
- (2000a), *Sociologie de l'art*. La Decouverte, París.
- (2000b), *Être écrivain*. La Decouverte, París.
- Hennion, Antoine (1990), "The production of succes: An antimusicology of the pop song" en *Frith & Goodwin*.
- (2002), *La pasión musical. Sociología de la mediación*. Paidós, España.
- Herman, Edgard y Noam Chomsky (1988), *Manufacturing Consent; The political Economy of Mass Media*. Pantheon, New York.
- Hernández L., Rogelio (1999), *Sólo para periodistas Manual de supervivencia en los medios mexicanos*. Grijalbo/Uníos. México.
- (2003), "El nuevo periodismo está canijo, le falta alma de Manuel Blanco" en *Zócalo* no.4, julio, México.
- Hernández Ramírez, María Elena (1997), "Sociología de la producción de noticias Hacia un nuevo campo de investigación en México" en *Comunicación y Sociedad* núm. 30, mayo/agosto págs. 209-242. DECS/ U. de G., Guadalajara.
- Hernández, Laura; Gámez, Diana; Luna, Marisol y Kazén Sujaila (2005), "El periodismo en secciones y suplementos culturales, sus periodistas y colaboradores" Trabajo terminal de la carrera de Comunicación Social UAM-X México.
- Hidalgo, Bertha. (1995), *Entre periodistas*. Edamex. México.
- Hurtado Eduardo. et al. (1995), *La cultura en los medios de comunicación*. Instituto de Educación de Aguascalientes, Colección Aprendamos no. 34. México.
- INEGI (1994), *Una visión de la modernización de México en cifras*. FCE. México.
- Iñigo, Alejandro. (1988), *Periodismo literario*. Gernika.
- Iturriaga, J. E. (1994) [1ª. Ed. 1951], *La estructura social y cultural de México*. FCE/Nafin.



- Jameson Frederic (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós Barcelona.
- Janowitz, M. and Hirsch, P.M. (eds) (1981), *Reader in Public Opinion and Mass Communication*. Collier Macmillan. London.
- Johnson, S. (2005), "Friends 2005: Hooking Up" en: *Discover*, September, Págs. 22-23.
- Joseph, G.; et al (2001), *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico since 1940*. Duke U. Press. Durham.
- Kaenel, Philippe (1987), "Le Plus Illustre des Illustrateurs: le cas Gustave Doré (1832-1883)", en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales No.66/67*.
- Kapuscinski, Ríjard (2002), *Los cínicos no sirven para este oficio*. Anagrama. España.
- Krauze, Enrique [Colab. J. Meyer, C. Reyes] (1977), *La reconstrucción económica. Historia de la revolución mexicana 1924-1928*. El Colegio de México. México.
- Krauze, E. (1997), *La presidencia imperial*. Tusquets, México.
- Kuper, Adam (2001), *Cultura*. Paidós, España.
- Laclau, Ernesto (1996), *Emancipación y diferencia*. Ariel. España.
- Ladrón de Guevara (Coord.) (1983), *Política cultural del estado Mexicano*. Editorial CEE/ Gefe, México
- Lahire, Bernard (1998), *L'homme a pluriel. Les ressorts de l'action*. Nathan, Paris.
- (Dir.) (2000), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*. La Decouverte, Paris.
- Lakoff, Mark (1989), *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra, España.
- Landowski (1993), *La sociedad figurada*. México. FCE.
- Langer, John (2000), *La televisión sensacionalista: La prensa popular y las otras noticias*. Paidós, Barcelona.
- Lameiras, José y Jesús Galindo Cáceres (editores) (1994), *Medios y mediaciones*. Colegio de Michoacán/ITESO. México

- Lamizet, Bernard (1999), *La médiation culturelle*. L'Harmattan, Communication. Paris.
- Lasch, Christopher (1996) *La rebelión de las elites*, Paidós, España.
- Lash, Scott y John Urry (1998), *Economías de signos y espacio: sobre el capitalismo de la posorganización*. Amorrortu, Argentina.
- Lash, Scout (2005), *Crítica de la información*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- Latour, Bruno (2001), *La esperanza de Pandora*. Gedisa, España.
- (2008), *Reensamblar lo social*. Manatíal, Bs As, Argentina.
- Leach, Edmund (1978), *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Siglo XXI Editores. Madrid.
- Lemieux, Cyril (2000), *Une critique sans raison? L'approche bourdieusienne des medias* en (Lahire 2000).
- Leñero, Vicente y Marín Carlos (1998), *Manual de periodismo*. Grijalbo. México.
- Lévi-Strauss, Claude (1971), *Arte, lenguaje, etnología*. Siglo XXI Editores 3ª edición. México.
- (1986), *La alfarera celosa*. Paidós, Barcelona.
- Lewin, Kurt (1947), "Frontiers in Group Dynamics," *Human Relations*, v. 1, no. 2, págs. 145-163.
- Lindau, Juan David (1993). *Los tecnócratas y la elite gobernante mexicana*. Cuadernos Joaquín Mortiz, México.
- Loaeza, Soledad y C. Stern (1987), *Las clases medias en la coyuntura actual*. Colmex, México.
- Loaeza, Soledad (1988), *Clases medias y política en México. La querrela escolar 1959-1963*. Colmex. México
- (1993), "La sociedad mexicana en el siglo XX" en Blanco J. y J. Woldenberg (1993) T I, pp.108-129. FCE, México
- (1992), "Delamadridismo: La segunda modernización mexicana" en Bazdresch, Bucay, Loaeza, Lustig (Comp.) *México: auge, crisis y ajuste*. FCE, México.
- (2008), *Entre lo posible y lo probable. La experiencia de la transición en México*. Planeta México.



- Lombardo, Irma (1992), *De la opinión a la noticia: el surgimiento de los géneros informativos en México*. Kiosko, México.
- Lomnitz, Claudio (1998), *Modernidad Indiana. Nueve ensayos sobre nación y mediación en México*. Planeta, México.
- López, Manuel (1995), *Cómo se fabrican las noticias. Fuentes, selección y planificación*. Paicos, Barcelona.
- Loyola, Rafael (coord.) (1986), *Entre la guerra y la estabilidad política: El México de los 40*. CNCA/Grijalbo, México.
- Mabire, Bernardo (2009), "Políticas Culturales y Educativas del Estado Mexicano 1970-2006" en Bizberg, Ilán y Meyer, Lorenzo (Coord.). *Una historia contemporánea de México. Los políticos*. Tomo 4. Océano/Colmex. México, págs. 247-295.
- Maldonado, Tomás. (1998) *¿Qué es un intelectual?* Paidós/Studio Barcelona.
- Marcus, George E.; Fischer, Michel M. J (1999), *Anthropology as Cultural critique: an experimental moment in the human Sciences*. The University of Chicago Press 2ª edition. Chicago.
- Magnus Enzensberger, Hans (1998), "Los intelectuales y el odio" En: *La Jornada Semanal*, 25 de enero.
- Marshall. T.H. (1965), *Class, Citizenship, and Social Development*. Doubleday. New York.
- Martín Barbero, Jesús (1978), *Discurso y poder*. Ciespal, Quito.
- (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili, México.
- (1987), *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*. FELAFACS/G.G. México.
- (1989), *Comunicación, campo cultural y proyecto mediador*. s/d.
- (1991), "Un periodismo para el debate cultural" (pp.27-32) en VV.AA. *Periodismo y cultura*. Tercer Mundo Editores/Colcultura. México.
- Martín Barbero, Jesús y Hermann Herlinghaus (2000), *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural. Conversaciones al encuentro de Walter Benjamin*. Editorial Iberoamericana, Madrid.
- Martín Serrano, Manuel (1979), *La Mediación Social*. Akal, Madrid.
- (1986), *La producción social de comunicación*. Alianza Universidad. Madrid.

- Martínez, Ernesto; Gabriel Ruiz (1997), “*El suplemento cultural en México: El Búho y Sábado*” Tesis de la Carrera de Comunicación Social, UAM-Xochimilco. México.
- Martínez Albertos, José Luis (1989), *El lenguaje periodístico*. Paraninfo, Madrid.
- Martínez, Ernesto; Gabriel Ruiz (1997), “*El suplemento cultural en México: El Búho y Sábado*” Tesis de la Carrera de Comunicación Social, UAM-Xochimilco. México.
- Martínez, José Luis y Domínguez, Chistopher (1995), *La literatura mexicana del siglo XX*. CNA. México.
- Martínez S., José Luis (2005), *La vieja guardia. Protagonistas del periodismo mexicano*. Plaza Janés, México.
- Martínez, Omar Raúl (2002) “El periodista. Su ser y su que hacer”. *Revista Mexicana de Comunicación*, 2002 Nov-Dic; no. 78, pág: 7-8.
- Mattelart, A., (1995), *La Invención de la Comunicación*, Siglo XXI, México.
- Mejía, José Francisco (2003), *Los refugiados españoles en El Nacional 1939-1942. Catálogo de sus publicaciones*. Tesis de Licenciatura en Historia. UNAM. México.
- Meyer, Adrian (1980), “La importancia de los cuasi-grupos en el estudio de las sociedades complejas” en Wolf Eric, Clyde Mitchell et al. *Antropología social de las sociedades complejas*. Alianza, Madrid págs. 132-152.
- McCombs, Maxwell E. and Donald L. Shaw, (1976), "Structuring the unseen environment," *Journal of Communication*. Vol. 26 no. 2, Winter, págs. 18-22
- McGowan, Gerald (1978), *Prensa y poder, 1854-1857. La revolución de Ayutla. El congreso constituyente*. Colegio de México, México.
- McLuhan, M. (1996) [1964], *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós, Barcelona.
- McQuail, Denis (1998), *La acción de los medios. Los medos de comunicación e interés público*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- Méndez, Luis. (1988), *La condición de periodista*. Pangea/UAM-Xochimilco.
- Mendiola, Alfonso y Guillermo Zermeño. (1995), “El impacto de los medios de comunicación en el discurso de la historia”, en: *Historia y Grafía*, no. 5, UIA, México, págs. 195 -224.

- Monsiváis, Carlos (1976a), "La Nación de unos cuantos y las esperanzas románticas: Notas sobre la historia del término 'cultura'" en AA.VV. *En torno a la cultura mexicana*. México.
- (1976b), "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en AA.VV. *Historia General de México*. Tomo IV. COLMEX. México.
- (1991), "Cultura y Política" en *Memorias de papel*, no. 10, abril. CNCA. México.
- (1996), "De las maestrías de Vicente Rojo" en *Vicente Rojo. Diseño Gráfico*, UNAM/CONACULTA/ERA/Trama Visual. México.
- (1999), "Indispensable" en *Revista Lúdica*, año 2, no.6, noviembre. Collage Editores. México, pag.17.
- Moulin, Raymonde (1992), *L'artiste, l'institution et le marché*. Flammarion, Francia.
- Mounier, Pierre (2001), *Pierre Bourdieu: une introduction*. Pocket La Decouverte, Paris.
- Mouriquand, Jacques. (1997), *L'écriture journalistique*. PUF que-sais-je? Paris.
- Muñoz, Margarita (2008), *El proceso de autonomización del campo de la música en México 1920-1940. Una lectura desde la teoría de del Campo de Bourdieu*. Tesis de Doctorado. FCPyS/UNAM. México
- Musacchio, H. (1994), "El árbol y su ramas" en *Memoria de papel* no.10, CNCA, México.
- (2007), *Historia del periodismo cultural en México*. CNCA, México.
- Murdoch, Iris (1992), *El fuego y el sol*. FCE, México.
- Nava, Thelma (1934), "Un pájaro cascabel. Entrevista" en *Generación* no. 61 año XVI 3ª época págs. 25-27.
- Navarrete, Laura (2001), "El Universal Ilustrado en el proceso cultural de los años veinte" en Herra, Zamudio y Alvarado (Comp.) *Memoria del Tercer Congreso Internacional de Literatura: propuestas literarias de fin de siglo*". UAM-Iztapalapa. México.
- Neveu, Érik (2001), *Sociologie du journalisme*. La decouverte. París.
- Newbold A, Richard (1983), *Energía y Estructura. Una teoría del poder social*. FCE. México.
- Olavarría, Ma. Eugenia. (1989), *Análisis estructural de la mitología yaqui*. INAH/UAM, México

- Olivares, Gabriela (Comp.) (1998), *La Pluma y el lapicero, crónicas de periodismo cultural*. Centro Cultural de Tijuana. México.
- Olmos Cruz, Alejandro (1988), "Fernando Benítez: La cultura en México (una experiencia de periodismo cultural)". Tesis, FCSP UNAM.
- (1994), "Periodismo cultural Básico" en *Revista Universidad de México*, no. 527, Diciembre, México, págs.16-18.
- Orozco, Gabriel (1996), "Los caminos de la recepción. Conversación con Guillermo Orozco" en *Signo y pensamiento*, #29. Santa Fe de Bogotá, Universidad Javeriana.
- Ortega, Félix (1998), "Del auge del periodismo" en *Revista etcétera* núm. 301/6, noviembre. México.
- Ortiz, Renato (2001), "Globalización modernidad y cultura" en *Metapolítica* no.17, enero-marzo México, págs. 30-45.
- (2005), *Mundialización: saberes y creencias*. Gedisa. Barcelona.
- Pacheco, José E. (1986), *A 150 años de la Academia de Letrán*. Discurso de ingreso al Colegio Nacional, 10 de julio. Colegio Nacional. México.
- Pasquali, Antonio (1970), *Comprender la comunicación. Teoría de la comunicación de masas*. Monte Ávila, Caracas.
- Passeron, Jean-Claude (1990), *Le raisonnement sociologique: Essais et recherches*. Nathan, Paris.
- Pecheux, Michel (1969), *L'Analyse automatique du discours*. Dunod. Paris
- Pérez Gay, Rafael (1996), *Manuel Gutiérrez Nájera*. Cal y Arena, México.
- Pérez-Reverté, Arturo (1997), *Territorio Comanche*. Alfaguara. Madrid.
- Pérez Salas, Ma. Esther (1999), "Las revistas ilustradas en México como medio de difusión de las élites culturales (1832-1854)" en Graziella Altamirano Cozzi (coord.) *En la cima del poder. Élités mexicanas, 1830-1930*. Instituto Mora, México, págs. 13-53.
- Phillips, Dianne (1995), "Correspondence analysis" en *Social Research Update* Issue seven (www.sru.surrey.ac.uk.).
- Piccini, Mabel (1991), "Lo que dijo la prensa: imagen periodística del II Festival", en García-Canclini, Néstor, et al. (1991) *Públicos de arte y política cultural: Un estudio del II festival de la Ciudad de México*. INAH-SEP/DDF/UAM-Iztapalapa-Xochimilco, México, págs. 141-158.

- (1993), "La sociedad de los espectadores. Notas sobre algunas teorías de la recepción" *Revista Versión*, no.3 abril, UAM-Xochimilco México.
- Piccini, M., A. Rosas y G. Schmilchuk (2000), *Recepción artística y consumo cultural*. Juan Pablos/INBA/CNDIAP/CNCA, México.
- Piedras, Ernesto (2004), *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor*. SACM/Sogem/CNCA/CANIEM, México.
- Pinto, Louis (1998), *Pierre Bourdieu et la theorie du monde social*. Albin Michel.
- Ponce, Armando (coord.) (2003), *México su apuesta por la cultura*. Grijalbo/Proceso/UNAM, México.
- Poniatowska, Elena (1987), "José Emilio: naufragio en el desierto" en Verani Hugo, *La hoguera y el viento*, UANM/ERA. México, págs. 28-34.
- Pozas, Horcaditas Ricardo (1993), *La democracia en blanco. El movimiento médico en México, 1964-1965*. Siglo XXI. México.
- Pouillon, Jean, et al. (1978), *Problemas del estructuralismo*. Siglo XXI. México.
- Puente, Cecilia (1978), "El concepto de cultura implícito en los suplementos culturales de los diarios del D.F." Tesis, UIA.
- Pye, Lucian (1969), *Evolución Política y Comunicación de Masas*, Troquel, BsAs, Argentina.
- Quintanilla, Susana (2008), "Nosotros". *La Juventud del ateneo en México*. Tusquets. México.
- (2009), *A salto de mata. Martín Luis Guzmán en la Revolución Mexicana*. Tusquets. México.
- Radcliffe-Brown A.R. (1996), *Estructura y función en la sociedad primitiva*. Península 3ª edición. Barcelona.
- Rendón T. y C. Salas, (1987), "Evolución del empleo en México 1895-1980" en *Estudios demográficos y urbanos*. Vol. 2, no. 2 mayo agosto. México.
- Reguillo, Rosana (1997), "Más allá de los medios" en *Comunicación y Sociedad*, no. 30 mayo-agosto, México.
- Reich, Robert. (1993), *El trabajo de las naciones*. Vergara, Argentina.
- Reyes Matta, Fernando (1978), *El concepto de noticia*. ILET, México.

- Reyna, Margarita (2003), *El título y la experiencia: el valor social del licenciado en comunicación*. Ticom No. 48. UAM-Xochimilco. México.
- Reynoso, A.; Sánchez, L.; y Vázquez, J. (1999), *Del arte por el arte al arte a Go-Gó*. Trabajo terminal de la Licenciatura en Comunicación Social, UAM-Xochimilco. México.
- Riessman, Catherine Kohler (1993), *Narrative Analysis*. Londres, Newbury Park. Age publications, no. 30. Serie Qualitative Research Methods.
- Rifkin, Jeremy (2000), *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Paidós, España.
- Riva Palacio, Raymundo (1990), "Los medios y la antidemocracia", en *Revista Mexicana de Comunicación*, no.11, Mayo-Junio. México. Págs. 23-26
- (1992), "La prensa mexicana ¿controlada?" en *Revista mexicana de comunicación*, no.25. Septiembre-octubre. México, págs. 7-14.
- (1995), *Más allá de los límites: para un nuevo periodismo*, Fundación Manuel Buendía, México.
- (1998), "La conquista de la agenda" *Diá-logos de la comunicación*, no. 51, mayo, México, págs. 61-70.
- (2004), *La prensa de los jardines*. Plaza Janés. México.
- Rivera, Jorge B. (1995), *El periodismo cultural*. Paidós. Madrid.
- Rodrigo Alsina, Miquel (1979) *La producción de las noticias*. Paidós Barcelona
- Rodríguez Castañeda, Rafael (1993), *Prensa vendida: Los periodistas y los presidentes, 40 años de relaciones*. Grijalbo, México.
- Rodríguez, Lilia Rebeca (2007), *El Colegio Nacional y la institucionalización de los intelectuales en México*. Tesis de la Maestría en Comunicación y Política. UAM-Xochimilco, México.
- Rojo, Vicente (1996), *Vicente Rojo. Diseño Gráfico*. UNAM/CONACULTA/ERA/ Trama Visual. México.
- Rosaldo, Renato (1991), *Cultura y Verdad. Nueva propuesta de análisis social*. CONACULTA/ Grijalbo. México.
- (2006), *Ensayos en antropología crítica*. Casa Juan Pablos, Fundación Rockefeller, UAM-Iztapalapa. México.



- Rosenstiel, Tom (1994), "The Myth of CNN" en *The New Republic*, Vo. 211 August, págs. 27-33. Washington, DC.
- Roura, Víctor (2001) *Cultura, ética y prensa*. Paidós/Croma. México.
- Rousseau, Isabelle (2001) *México: ¿una revolución silenciosa? (Élites gubernamentales y proyecto de modernización)*. Colmex. México.
- Rubenstein, Anne (2004), *Del "Pepín" a "Los Agachados"*. FCE, México.
- Ruiz Castañeda, Ma. Carmen; et al. (1980), *El periodismo en México*. UNAM, México.
- Ruiz Olabuenaga, J.I. (1996), *Metodología de la investigación cualitativa*. Universidad de Deusto Bilbao, España.
- Ryan, Bill (1992), *Making Capital from Culture: The corporate Form of Capitalist Cultural Production*. Gruyter, Berlin.
- Said, Edward (1996) *Representaciones del intelectual*, Paidós, Barcelona,
- Sáinz, Gustavo (1966), *Autobiografía: Gustavo Sainz*. Colección: Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos. Empresas Editoriales. México.
- Sánchez Aranda, José (1998), *Pulitzer: Luces y sombras en la vida de un periodista genial*. EUNSA, Navarra, España.
- Sánchez Ruiz, Enrique (2005), "Los Medios de Comunicación Masiva en México 1968-2000", en Bizberg, Ilán y Meyer, Lorenzo. *Una historia contemporánea de México. Actores*, Tomo 2. Océano/Colmex, México, págs. 403-454.
- Sánchez Susarrey, Jaime (1993), *El debate político e intelectual en México*. Grijalbo. México.
- Sánchez, Susana (2009), *Periodistas culturales en la Ciudad de Puebla: sus prácticas, luchas y apuestas*". Tesis de la Maestría en Comunicación y Política. UAM-Xochimilco. México.
- San Martin, Javier (1999), *Teoría de la cultura*. Síntesis, Madrid.
- Sarlo, Beatriz (2002), "Las industrias informativas son hoy las creadoras de los grandes relatos que la posmodernidad pareció desalojar", en Tono, José (Comp.) (2002), *Observatorio siglo XXI: Reflexiones sobre arte, cultura y tecnología*. Paidós, Bs As.
- Sauté, Enric (2003), *Los años del diseño de la década republicana*. Turner. México.

Servín, Elisa (2004), "Propaganda y Guerra Fría: la campaña anticomunista en la prensa mexicana del medio siglo" en *Signos Históricos*, no. 011 enero-junio. UAM- Iztapalapa. México.

Scherer, Julio y Carlos Monsiváis (2003), *Tiempo de poder*. Grijalbo, México.

Sheridan, G. (1985), *Los contemporáneos ayer*. FCE, México.

----- (1994) "Entre la casa y la calle: La polémica de 1932 entre nacionalismo y cosmopolitismo literario"; en Blancarte R. (1994) pp. 384-412. FCE, México.

Schettino, Macario (2007), "Estimación de la actividad económica en México durante la revolución". Escuela de Graduados de Administración Pública-ITESM, Mimeo. México.

Schneider, L.M. (1975), *Ruptura y continuidad: La literatura mexicana en polémica*. FCE, México.

Schudson, Michael (1978), *Discovering the news. A social history of american journalism*. Basic books, New York.

----- (2008), *Why Democracies needs an unlovable press*. Polity Press. Cambridge.

Scolari, Carlos (2004), *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*, Gedisa, España.

----- (2008), *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Gedisa. España.

Scruton, Roger (2000), *Cultura para personas inteligentes*. Península. España.

Searle, John R. (1997), *La construcción de la realidad social*. Paidós.

Semo, Ilán (1990), "El ocaso de los mitos" V.6 de *México un pueblo en la historia*. Alianza. México.

Serres, Michel (1969), *Hermès I. La communication*. Seuil, Paris

----- (1985), *Le cinq sens*. Grasset, París.

Shultz Alfred, (1974), *El problema de la realidad social*. Amorrortu, Buenos Aires.

Sigal, León (2000), *Reporteros y funcionarios: La organización y las normas de la elaboración de noticias*. Ed. Gernika, 4ª Edición [1973].

Smith, A. (1983), *Goodbye Gutenberg: la revolución del periodismo electrónico*. GGili.



- Singer, Leticia (1993), *Mordaza de papel: entrevistas*. El Caballito.
- Sperber, Dan (1978), *El simbolismo en general*. Promoción cultural, S.A. Barcelona.
- (2005), *Explicar la cultura. Un enfoque naturalista*. Ediciones Morata. Madrid.
- Steiner, George (2005), *La lección de los maestros* Siruela/FCE, México.
- Stephens, Mitchell (1988), *History of news From the Drum to the Satellite*. Viking Press. New York.
- Suárez-Iñiguez, Enrique (1980) *Los intelectuales en México*. Ed. El Caballito. México
- Teel, Leonard y Taylor (2000), *La mesa de redacción*. Gernika. México.
- Thompson, J.B. (1993), *Ideología y cultura moderna. Teoría y crítica social en la era de la comunicación de masas*, UAM-Xochimilco, México.
- Thorsby, David (2001), *Economía y cultura*. Cambridge Press, España.
- Tono, José (Comp.) (2002), *Observatorio siglo XXI: Reflexiones sobre arte, cultura y tecnología*. Paidós, Bs As.
- Toledo A. y Jiménez P. (1994), *Creación y poder*, Joaquín Motriz, México.
- Tortajada, Margarita (1995), *Danza y Poder*, INBA. México.
- Torres, Francisco Javier (1997), *El periodismo mexicano en lucha por su integridad*. Ed. Coyoacán.
- Toussaint, Florence (1995), *“La prensa y el porfiriato”. Las publicaciones periódicas y la historia de México*. UNAM, México.
- (2006), *Periodismo, Siglo Diez y Nueve*. UNAM. México.
- Towse, Ruth y Khakee, Abdul (eds.) (1992), *Cultural Economics* Springer, Verlag Heidelberg.
- Trejo, Raúl (1990) "Periódicos: ¿Quién tira la primera cifra?" *Cuadernos de Nexos*, núm. 24, junio de 1990.
- Tubau, Iván (1982), *Teoría y práctica del periodismo cultural*. Editorial ATE. Barcelona, España.

- Tuchman, Gaye (1983), *La producción de la noticia: estudio sobre la construcción de la realidad*, Gustavo Gili MassMedia, Barcelona, [1ª ed. 1978].
- Turner, Victor W. (1988), *El proceso ritual*. Taurus. Madrid.
- Unger, Roni (2006), *Poesía en voz alta*. UNAM/INBA, México.
- Van Dijk, Teun (1990), *La noticia como discurso. Comprensión estructura y producción*. Paidós.
- Vattimo, G. (1990), *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona, España.
- Vega, Patricia (1996), *A gritos y sombrerazos* CNCA/Col. Periodismo cultural.
- Verdes-Leroux, Jeannine (1998), *Le savant et le politique*. Grasset, Paris.
- Verón, Eliseo (1984), "Quand lire ce faire: l'énonciation dans le discours de la presse écrite", en Greimas, *Semiotique II*, Paris, págs. 33-56.
- Volpi, Jorge (1998), *La imaginación y el poder*. ERA, México.
- Waisbord, Silvio (1998), "¿Nada más que la verdad? Periodismo fiscalizador, investigación y modernidad" en *Diá-logos de la comunicación*, no. 51, págs. 47-60.
- White, David; Manning (1964), "The 'Gatekeeper': A Case Study In the Selection of News", in: Lewis A. Dexter / David M. White (Hrsg.): *People, Society and Mass Communications*, pp.160 - 172. London S.
- Warman, Arturo (1983), "Invitación al pleito" en *Nexos* no. 71, noviembre, págs. 26-31.
- Warnier, Jean-Pierre, (2002 ) *La mundialización de la cultura*. Gedisa, Buenos Aires.
- Weaver, D. (1991), "Issue salience and public opinion: Are there consequences of agenda-setting?" en *International journal of public opinion research*, págs. 1-16. Oxford, UK.
- Weaver, David and Sung Tae Kim (2002), *Quality in Public Opinion Poll Reports: Issue Salience, Knowledge, and Conformity to AAPOR/WAPOR Standards* International Journal of Public Opinion Research, no. 14(2): 202-212 en doi:10.1093/ijpor/14.2.202 Oxford UK.
- Winocur, Rosalía (2009), *Robinson Crusoe ya tiene celular*. UAM-Iztapalapa/Siglo XXI Editores. México.
- Williams, Raymond (1961), *The Long Revolution*. Londres.

- (1980), *Marxismo y literatura*. Península.
- Ylizaliturri, Diana (1999), "Letras de 'Barandal'" en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* no. 7.
- Yúdice, George (1995), "Posmodernidad y capitalismo trasnacional en América Latina" En García Canclini, Néstor (1995b) *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*. CNCA. México.
- (2003), *El recurso de la cultura*. Gedisa. Madrid.
- Zaid, Gabriel (1976), "Los universitarios al poder" en *Plural*, no. 8, mayo. México, págs. 56-60.
- (1981), *Asamblea de poetas jóvenes de México*. Siglo XXI, México.
- (1988) *De los libros al poder*. Grijalbo. México
- (2006), "La lectura como fracaso del sistema educativo" en *Letras libres*, noviembre, México (<http://www.letraslibres.com/index.php?art=11611>)
- Zarca, Bernard (1988), Identité de métier et identité artisanale. *Revue Francaise de Sociologie* XXIX, págs. 243-73.
- Zacarias, A. (1996), "El papel del papel de PIPSA" en *Comunicación y Sociedad* No. 26. U de G. Guadalajara. Guadalajara.
- Zermeño, Sergio (1996) *La sociedad derrotada: el desorden mexicano del fin de siglo*. UNAM/Siglo XXI

## Hemerografía

- Blanco, Manuel (1997), "25 años del Festival Cervantino: periodismo cultural ¿más fracasos que triunfos?", en *El Financiero*, sección cultura, 10 de octubre, México.
- Casasús, Mario (2008), "El gran periodismo no perece; es literatura hecha bajo presión", entrevista a Juan Villoro. *El Clarín*, 26 de julio en [http://www.elclarin.cl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=12538&Itemid=3236](http://www.elclarin.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=12538&Itemid=3236)
- Cherem, Silvia (1996) "Amistades y enemistades", entrevista a Octavio Paz en *Reforma, Cultura*, 29 abril. México.

- Enzensberger, Hans M. (1998), “Los intelectuales y el odio” en *La Jornada Semanal*, sección cultura, 25 de enero, México
- Espinosa, Jorge Luis (2001), “Todo el tiempo he pecado” entrevista a Juan García Ponce en *Milenio Diario*, sección cultura, 23 de noviembre. México.
- Galindo, José (2003), “Comparte honor con su padre” entrevista a Helena Poniatowska en periódico *Reforma*, sección cultura, 23 noviembre 2003, México.
- García, Arturo (1996), “Mastretta: sigo sin aprender que uno merece lo que quieren” entrevista en periódico *La Jornada*, sección cultura, 30 de mayo, México.
- García, Omar (2004), “Ofrece Tragaluz cultura placentera” en: *Reforma Cultura*, 1 marzo, México.
- Halimi, Serge (1997), “Face au journalisme de marché, encourager la dissidence” *Le Monde Diplomatique*. Juin, págs.16 -17. París.
- Haw, Dora L. (2011), “No hay arte donde no hay amor”, entrevista a Vicente Rojo en *Reforma*, sección cultura, 2 de febrero.
- Martínez S., José Luis (2000), Columna “La vieja Guardia” en *Milenio Diario*, 24 y 31 diciembre. México.
- Mussacchio, Humberto (1994), Columna “República de las letras” en *Reforma*, 24 de Julio.
- Plenel, Edwy (1998), “Le faux procès du journalisme” en *Le Monde Diplomatique*. Février pág. 26. París.
- Revista “Leer” (2002), Entrevista “El nuevo libro de Loureno: El sueño cómplice”, Septiembre. Madrid.
- Ríos H. Santiago (1998) “Diarismo cultural: pluralidad y oportunidad periodística”. Entrevista a Víctor Roura en *Revueltas*, no.11, año 6, págs. 22 a 24.

### Páginas de Internet visitadas

Can it Magazine. <http://www.canitmagazine.org>

El clarín. <http://www.elclarin.cl>

Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano <http://www.fnpi.org>

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) <http://www.inegi.org.mx>

Letras libres. <http://www.letraslibres.com>

Encuentro por la defensa de los periodistas.  
[www.encuentroperiodistas.blogspot.com](http://www.encuentroperiodistas.blogspot.com)



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

# ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00079

Matrícula: 095356868

LOS PERIODISTAS  
INTERMEDIARIOS: INFORMACION,  
DIVULGACION Y CREACION  
SIMBOLICA EN EL CAMPO DEL  
PERIODISMO CULTURAL MEXICANO  
(1982-2002)

En México, D.F., se presentaron a las 12:00 horas del día 20 del mes de abril del año 2011 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

- DR. NESTOR RAUL GARCIA CANCLINI
- DR. JOSE FEDERICO BESSERER ALATORRE
- DR. PABLO CASTRO DOMINGO
- DR. ANDRE MOISE DORCE RAMOS
- DRA. MARIA EUGENIA OLAVARRIA PATIÑO

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTOR EN CIENCIAS ANTROPOLOGICAS

DE: EDUARDO ANDION GAMBOA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

## APROBAR

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



EDUARDO ANDION GAMBOA  
ALUMNO

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI  
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISION DE CSH

DR. JOSE OCTAVIO NATERAS DOMINGUEZ

PRESIDENTE

DR. NESTOR RAUL GARCIA CANCLINI

VOCAL

DR. JOSE FEDERICO BESSERER ALATORRE

VOCAL

DR. PABLO CASTRO DOMINGO

VOCAL

DR. ANDRE MOISE DORCE RAMOS

SECRETARIA

DRA. MARIA EUGENIA OLAVARRIA PATIÑO