

# Periodismo cultural: crítica y escritura

Dra. Silvia N. Barei

Catedrática e investigadora en el área de Teoría y Crítica Literaria,  
Universidad Nacional de Córdoba, Rep. Argentina

*Después de definir brevemente el periodismo cultural según un criterio que la autora define como «funcional», este trabajo se detiene en el problema de la escritura de los textos críticos. Para ello considera tres instancias fundamentales: la operación de lectura-escritura, la concepción dialógica (y por lo tanto ética) de la escritura crítica y su función política pensada desde el papel actual de los intelectuales.*

## 1. El criterio funcional: la crítica como mediación

**E**n el relato de Henry James «La figura en el tapiz», un joven crítico de un diario prestigioso se problematiza pensando qué ha de decir del libro de un reconocido escritor, temeroso de no acertar ni con el parecer del autor, ni con las expectativas de los lectores, ni con el posible secreto que a su parecer, todo texto artístico esconde.

Por supuesto que no acierta, y he aquí el conflicto que, como en toda la obra del escritor norteamericano, se plantea en el ámbito dominante de lo psicológico.

Lo que queda suspendido en el aire es la idea de que hay una disimetría fundamental entre críticos y escritores y que toda obra de arte oculta una figura secreta, como la de los tapices persas, que se tejen desde el revés de la trama. No es el tejedor quien ve la obra terminada, sino los que están del otro lado. Nunca sabrá el creador con certeza qué dibujo secreto han trazado los hilos en el telar o las palabras en el texto (que deriva justamente de *texere*:»tejer-tejido«)

¿Es el crítico quien puede descubrir esta figura secreta y revelarla a los no iniciados?, parece preguntarse el relato. Desde esta perspectiva, el crítico

se piensa entonces como un **mediador** entre autor y lector, creador y público y su tarea es no es sólo la de informar sobre las novedades literarias, sino más bien la de intervenir en el múltiple sistema de las recepciones de la obra de arte en tanto sujeto competente (el mundo de los «expertos»: Said, 1988, 1996).

Esta perspectiva, que habla de la crítica con un criterio que podríamos llamar «funcional», (se pregunta cómo funciona, para qué sirve culturalmente, por qué se hace necesaria para un grupo social, etc.) le atribuye como propósitos finales el ser un medio de discusión público sobre el arte aportando diferentes propuestas de interpretación de las obras, el servir como «palabra de orden», es decir, articuladora de los sistemas sociales y estéticos y el movilizar a los receptores para que éstos puedan elaborar sus propios juicios.

La amplia circulación de periódicos y proyectos culturales ha incrementado la dedicación a la crítica y la profesionalización del periodista cultural y ha llevado a pensar a sus mismos participantes acerca del modo en que este periodismo (en tanto periodismo especializado) y su labor crítica participan en el sistema de la cultura. Es decir: ¿cómo circulan socialmente los bienes simbólicos, cómo se reciben, cómo se transforma el sistema cultural y cómo lo registra y reconstruye la crítica día a día a través de la práctica periodística?

El suplemento cultural, la página de espectáculos o de arte en los diarios y las revistas especializadas (literatura, cine, arte, cultura en general) se constituyen en el *lugar* en el que se da cuenta críticamente de la producción simbólica de una sociedad. Este *lugar* responde a particularidades de la «institución-periodismo» que cree tener una especie de «derecho natural» a la palabra y a la escritura.

Por lo tanto, el periodismo se erige en atribuidor y distribuidor de este derecho sobre la base de reglamentaciones, prescripciones, privilegios y omisiones que definen espacios de saber y redes concretas de circulación de los textos artísticos y los discursos sobre ellos. Pareciera entonces que ningún texto se hace visible socialmente si en algún momento la crítica de los medios no se ocupa de él.

Puede afirmarse que, el periodismo cultural en tanto espacio ya canoizado en los periódicos, el que:

- \* determina qué textos de la producción social son susceptibles de ser leídos (literatura), vistos (cine, teatro, espectáculos, exposiciones) o escuchados

dos (conciertos, programaciones musicales), por lo tanto, discursivizados en el diario o la revista.

- \* especifica en qué género ha de manifestarse esta discursivización: entrevista, crónica, comentario, crítica, ensayo.
- \* delimita el espacio textual en el que ha de publicarse (suplemento, páginas especiales) y por lo tanto, en qué términos se relaciona con los textos de la misma página o del periódico todo.
- \* instaure reglas constitutivas de los textos, una tónica y una retórica, procesos de enunciación propios del periodismo especializado y de formas de modelización del sujeto receptor.
- \* deja traslucir un discurso histórico que muestra las directrices fundamentales de las ideologías sociales en pugna, en tanto voces ocultas tras un tipo de saber especializado, pero fuertemente reglado por la economía de mercado.

Hay que tener en cuenta que el crítico, el periodista cultural, en tanto «experto» o periodista especializado, tiene un conocimiento disciplinar, y su destinatario es doble: por un lado, el público de los suplementos culturales o las revistas que es también un público fuertemente sectorializado, y por el otro, el mismo creador. Por ello es importante el papel de «mediador» y el peso que tiene en el mercado: más allá de las políticas editoriales, él también puede producir éxitos artísticos -no quiero decir que los produzca siempre, pero que al menos puede hacer visibles a nivel social, ciertos textos- o puede dejar pasar producciones importantes, y acá, desde el auge del periodismo y el nacimiento de la crítica cultural en el siglo XIX, sobran los ejemplos.

A propósito de este tema Luz María Vallejo Mejía reflexiona:

«Muchos enterados sostienen que la crítica literaria hoy en día no tiene suficiente influencia entre el público, pero ninguno niega que sirve como eficaz canal de promoción de las grandes editoriales. Este fenómeno del mercado que estudia la sociología de la literatura está adquiriendo tan desmesuradas proporciones que ha transformado los roles de autor y lector, y

ha distorsionado la labor crítica. Existe un nuevo horizonte de intereses que no corresponde precisamente a las expectativas del lector y que determina en parte la forma de hacer crítica.

El fenómeno comenzó a finales del siglo pasado, en 1896, cuando el primer suplemento literario de un diario neoyorquino lanzó el lema *tratar los libros recién salidos como si fueran noticias*. Desde entonces se convirtió en mandamiento para la mayoría de los reporteros dedicados a resumir libros. Y la tradición continúa, aunque con más altas pretensiones intelectuales. Por ejemplo, sin una reseña laudatoria en el famoso suplemento literario *New York Times Book Review*, especie de Biblia de la alta cultura y del mundo literario norteamericano, es difícil colocar un libro en el mercado...» (1994:65)

Los aspectos que tan someramente he señalado anteriormente como propios del periodismo cultural, se corresponden con una perspectiva a la que he denominado «funcional» dentro del campo del pensamiento teórico. Fundamental para el estudio de este tema y ampliamente desarrollada desde posiciones diferentes, ha dejado de lado otro aspecto que me propongo apuntar brevemente en las reflexiones que siguen: **el problema de la escritura**.

## 2. Crítica y escritura

Son ampliamente reconocidos, tanto la reticencia a otorgar valor a la labor escritural de los periodistas como los ataques a las vulgarizaciones en las que incurren los diarios cuando se trata de escribir sobre el arte. Y más aún si hablamos del arte literario. Desde la Ilustración razones de privilegio atribuidas a lo «letrado» hicieron que se limite la búsqueda del estilo a los poetas e intelectuales. La labor periodística, los ensayos y notas culturales publicadas en diarios y revistas prestigiosas por grandes escritores, los trabajos de Poe, Chesterton, García Márquez o Borges bastarían para desmentir el preconceito, pero sin embargo, éste subsiste y lo que es peor, pervive una mirada de desconfianza hacia todo lo que se aparte de ciertas reglas canónicas del periodismo tradicional.

Si volvemos atentamente a la lectura del relato de Henry James que citábamos al comenzar estas reflexiones, no podremos dejar de observar que el núcleo duro del texto plantea otra cuestión importante en relación con la tarea del crítico: no tanto el qué decir, el para quién, el por qué, sino el **cómo**.

¿Qué queremos decir entonces, cuando hablamos de «la escritura de la crítica» en relación con el periodismo cultural? Que, al plantearse los

problemas del lenguaje, la crítica se escribe en tres instancias fundamentales:

- \* Como un gesto reversible en que leer y escribir constituyen una sola operación.
- \* Como una ruptura del régimen jerárquico texto-objeto/texto-crítico en una operación dialógica de dimensión ética.
- \* Como un gesto político de desestabilización de las formas convencionales de escribir acerca de la cultura.

### 2.1. *Lectura-escritura: los problemas del lenguaje*

Es bien sabido que no todos los que escriben son escritores y que no todos los que dicen leer, realmente leen. Si la escritura es una tarea ardua y que se produce a costa de un gran desgarramiento personal, la lectura, aún como ejercicio placentero, es tan difícil como el arte mismo que la convoca.

Barthes en uno de sus libros canónicos hablaba de ese «gesto reversible» que supone leer-escribir y hablaba también de leer «levantando la cabeza» (1994) lo que implica rescatar el pensar ante el acoso del texto, leer haciendo circular los pensamientos y manteniendo la postulación del sentido en un perpetuo suspenso.

Leer y escribir son trabajos **con** el lenguaje y **del** lenguaje y nuestro problema como seres hablantes en este pequeño punto del universo que nos alberga, es justamente, el enfrentamiento con el lenguaje.

Michel Foucault señala con lucidez que:

«Lo que debe ser el objeto propio de cualquier discurso crítico no es la relación de un hombre con un mundo, ni la de un adulto con sus fantasmas o su infancia, ni la de un literato con una lengua, sino la de un sujeto hablante con este ser singular, difícil, complejo, profundamente ambiguo (ya que designa y da su ser a todos los demás, incluido a sí mismo) y que se llama lenguaje» (1996:211)

Cuestión importante entonces: cuando hablamos de crítica, no solo señalamos un tipo de escritura o un lugar en el que ha de adquirir materia-

lidad, sino que hablamos más bien de la *posición de un sujeto* frente a la escritura de otros y a sus propios actos de lenguaje. El crítico es lector y productor de textos y acá producir no es *juzgar* (**krinein** como *distinguir, separar, estar fuera*), sino más bien *poder decir* creativamente alguno de los sentidos del texto. No hablamos de una crítica que juzga (aunque puede hacerlo), ni clausura, ni dice cuál es el sentido válido de un texto.

Hablamos de aquella que recorre los textos en sus infinitos sentidos, que accede a él por múltiples entradas, lo atraviesa en su diversidad, no se atreve a cerrarlo sino a multiplicarlo. Aquella que puede «apreciar el plural del que está hecho», nos dicta nuevamente Barthes.

Si leemos reflexionando, si hacemos de nuestra escritura una tarea meditativa y creadora, la crítica no puede elaborar un modelo «verdadero» o completo sobre el texto porque no puede agotar la comprensión del otro, y por lo tanto, lo escribe, lo recorre, lo recubre con su propio lenguaje y su propia fuerza, le añade nuevas significaciones.

Por ello entiendo que la crítica no es un *metalenguaje* como han sostenido tradicionalmente las teorías literarias, sino *una escritura de creación* cuya marca mayor es en primera instancia, no la escritura sobre el mundo (que de todos modos se inscribe en ella) sino sobre otro texto. Y el crítico como *escritor* se arriesga entonces a hablar en nombre propio -la tercera persona, si la usa aún por convención u obligación como sucede en el periodismo, no es un estado ascético del lenguaje-, se arriesga a pensar y a decir, a tener una mirada diferente, a asumir una ética, una responsabilidad como intelectual que no es la de clausurar sino la de abrir, la de plantearse frente a cada texto preguntas que tal vez no tienen respuesta o animarse a decir que toda respuesta es provisoria y aceptar que puede animarse al error sin pontificar.

«Las funciones probables de una anítica textual -señala Nicolás Rosa a propósito del trabajo crítico- debe operar sobre la superficie textual como un *interminable* (imposibilidad de agotar el sentido del texto) y como un *indefinido* (imposibilidad de designar como *uno* lo que siempre es *otro*)» (1990:160)

Por eso la crítica no puede tener certidumbres (ni servidumbres), no puede sentirse cómoda nunca, ni segura. Siempre es precario lo que dice, es provisorio porque habla del *otro* desde su propia lectura- escritura, su propia libertad de creación e interpretación.

Este aparente socavamiento de los límites entre el texto objeto y el texto crítico procura resolver la tensión que se produce entre el proceso de lectura, la aplicación de un saber disciplinar y la elección de un lenguaje personal que da lugar a un nuevo texto. En él se inscriben las huellas del texto objeto -formas de la citación, la reminiscencia y la intertextualidad en general- como una puesta en escena de voces, huellas, lecturas: en sus límites absorbe, despliega y repliega una pluralidad de textos en relación dialógica.

## 2.2. Diálogo y ética

Entiendo a la crítica -siguiendo el pensamiento filosófico de Emmanuel Levinas y de Mijail Bajtín- como un trabajo de diálogo en el que al menos se cruzan tres voces (escritor, texto, crítico) sin que ninguna de ellas tenga privilegios sobre las otras. Mientras que en la crítica *impresionista* sobresale una sola voz -la del crítico- y en que la crítica pretendidamente *objetiva* trata de que se escuche solo la voz del texto, haciendo absoluta abstracción del sujeto que escribe, la crítica dialógica no habla *de* los textos, sino *con* los textos. La escritura del crítico recupera la voz del *otro* como *diferente* y por lo tanto la verdad, lo que puede decirse del texto no existe como único, sino que al menos se plantea como doble. El conocimiento dialógico (Bajtín, 1986) implica la existencia de un sujeto (crítico) que aborda la producción de otro sujeto (creador) y que se expresa también por medio de la escritura. El problema de la identidad no está situado en la mismidad sino en el ser-en-lo-otro: mi lugar en el mundo es también el lugar de otro, del prójimo, de mi semejante. Y la semejanza, lo no idéntico, lo que no es lo mismo ni igual, lleva entonces la marca de una diferencia. «El otro -afirma Levinas- no es solamente un *alter-ego*, es aquello que yo no soy» (1994)

Acá se plantea entonces una ética. En la palabra dialógica se define una concepción del hombre, de su relación con la obra de otros sujetos y con la verdad. Esta no está allí -en el mundo, en los textos- para que alguien la «descubra» como pretende hacerlo del crítico del relato de James, sino que es una emergencia revelada por los sujetos en diálogo, por lo tanto es al menos dual. Una postura ética que me permite pensar o sospechar que hay otras verdades posibles, otras miradas o interpretaciones de los textos.

Este modo de conocer implica dos capacidades que consituyen al sujeto: la capacidad de *comprensión* (Bajtín habla de «comprensión dialógica») como posibilidad de leer en profundidad y de acercarse al sentido de un texto

entendiendo que nunca es un sentido único; y la capacidad de *expresión*, de apropiación de la palabra ajena en mi palabra.

El trabajo del lenguaje siempre es intersubjetivo (involucra varias conciencias hablantes) y por lo tanto, dialógico. Más que un análisis o una interpretación, el saber-decir acerca de otro es un modo de *traducción* de la experiencia de otro en una experiencia propia. En el caso de la crítica, hemos ya hablado de una experiencia de lectura-escritura. Esta se plantea como una operación textual que pone en escena, voces, trazas, huellas de otros textos y lo hace mediante una escritura personal. Si todo texto se define por su pasado textual (lo ya escrito), pero también por el futuro de la escritura (aquello que será dicho sobre él), la crítica es parte del futuro del texto de creación, es un *post-texto* siempre virtual y siempre abierto que adquiere su razón de ser en las formas del contrapunto y del diálogo.

### *2.3. Políticas de la crítica*

Sabemos que toda discusión acerca del lugar de los críticos y los intelectuales en general, la función de la crítica y los modos de escribirla, es especialmente problemática.

La palabra «intelectuales» tiene una trayectoria relativamente reciente. Acuñada en los primeros años del siglo, intentaba recuperar la centralidad del papel de ciertos sujetos en relación con la difusión del conocimiento. Artistas, escritores, profesores, periodistas, filósofos consideraban como su responsabilidad moral intervenir directamente en el sistema político mediante sus propuestas de acciones para los dirigentes políticos.

Se ha hablado de Sartre como el «último intelectual» que responde a estas características. Encerrados en las academias y aparentemente «descomprometidos» con el pensamiento rector de una nación, en la actualidad se los acusa más bien de estar de acuerdo con el «establishment», de aumentar el control de los poderes vigentes, de ser cómplices con las políticas globalizantes y de pretender sólo el prestigio personal como máximo bien simbólico.

Tema que nos daría para una ardua e interesante discusión, no es sin embargo lo fundamental para plantear en estas reflexiones. Nos sirve de sustento a la constatación del desplazamiento del lugar del intelectual a los medios de comunicación -y no hablo del periodismo escrito que lo acogió desde los inicios, sino fundamentalmente de la televisión y sus modalidades rígidamente establecidas-.



La situación no es extraña en absoluto: los medios le permiten al intelectual conservar su antiguo papel oracular, seguir siendo -como lo son en la actualidad los medios- el «lenguaraz de la tribu».

Lo que no ha cambiado sin embargo, aunque hayan cambiado los espacios y los modos, es la noción misma de experiencia-reflexión exhibida por medio del lenguaje, experiencia ligada a una práctica colectiva y a formas de pensar.

Esta reflexión fundamental sobre el lenguaje y sus modos de operar sale al encuentro de la propia posibilidad de desaparición del intelectual. Si es cierto que algunos adhieren al palabrerío rápidamente olvidable de los medios audiovisuales, otros corren la suerte de «jugarse» en ese lugar desnudo que es la escritura. Desde ella y ya centrándonos en las posibilidades de ejercer un pensamiento crítico desde el periodismo cultural, podemos observar en la actualidad no sólo el modo diferente de escribir crítica como creación, sino el desplazamiento a una meditación sobre la totalidad del sistema cultural y sus complejidades.

En este sentido, Zulma Palermo afirma:

«La función creadora de la crítica intelectual debe ser entendida en su real dimensión: no se trata de que pueda llegar a ocupar el espacio de las obras, sino de su capacidad de reflexión e imaginación para hacer de esas obras un cuerpo literario en la solidez de sus relaciones...» (1992:19)

Ubicada en el espacio que le acota el periodismo cultural, la crítica se piensa entonces a sí misma como parte integrante del complejo sistema de los discursos reflexivos sobre el arte y de allí se expande y ubica su objeto en el campo de los estudios culturales.

Actualmente los ensayos son múltiples: escrituras en el límite de nuevos géneros periodísticos, recorridos lectorales variados, propuestas diferentes de interpretación, reflexión sobre el dialogismo inherente a todo discurso social, compromiso con los modos personales de la palabra, permiten pensar más allá de una función política concreta atribuible a los intelectuales, Estamos ante políticas de escritura que, al desestabilizar formas convencionales y espacios balizados, resisten el acatamiento literal de las normas institucionales y resisten también los mecanismos de domesticación ideológica elaborados por lecturas históricas canonizadas, aportando a la reflexión sobre la producción cultural desde un pensamiento crítico y una escritura complejas.

## **A modo de conclusión**

Estas breves reflexiones sobre la escritura de la crítica situada en el ámbito público de lo que genéricamente se denomina **periodismo cultural**, han tratado de hacer hincapié en la posibilidad de pensar ciertas prácticas periodísticas como formas de escritura personal.

Lo que se expone bajo formas de creación no es un sentido dicho autoritariamente, ni la propiedad de un discurso, ni un código jerarquizado, sino un lenguaje que (se) trabaja en una relación política con la historia y con un mundo donde alguien habla (se habla) en la búsqueda de una manera personal de articular las voces de lo social.

Contra toda presión, en la medida en que la idea misma de una escritura autónoma es inquietante en los ámbitos del periodismo, cada vez más problemática, la crítica puede recuperar su osadía, abandonando toda sumisión -no por ingratitud, sino por amor a la práctica misma-.

La imagen del tejedor que recuperáramos con el relato de Henry James puede servir no sólo para dar cuenta de un modo de trabajo sino para pensar la compleja interrelación de los discursos de una cultura y definir con bastante precisión la modalidad crítica que nos preocupa: espacio reflexivo y de creación, sometido constantemente a interrogar sus propios mecanismos escriturales y sus bases éticas.

Elaborar un pensamiento crítico complejo y original implica asumir plenamente la condición intelectual: si deseamos defender un pensamiento democrático y plural, debemos hacerlo atendiendo a todos los hombres y todas las voces, todas las producciones culturales y todas las culturas y no selectivamente con los hombres y las voces de mi pueblo, mi grupo, mi cultura, mi nación o lo que, la institución para la que trabajo señalan como aceptable.

## **Bibliografía**

- AMMANN, Ana B.; (1992) «El discurso crítico como mediación cultural» en *Documentos del Cyffyh*. Universidad Nacional de Córdoba.
- AULLON DE HARO, P.; (comp.)(1984) *Introducción a la crítica literaria actual*. Ed. Playor, Madrid.
- BAJTIN, Mijail; (1986) *Estética de la creación verbal*. Ed. Siglo XXI, México.
- BAREI, Silvia; (1998) *Teoría de la crítica*. Ed. Alción, Córdoba. Argentina.
- BARTHES, Roland; (1994) *El susurro del lenguaje*. Ed. Paidós, Barcelona.
- BAUMANN, Zygmunt; (1997) *Legisladores e intérpretes*. Universidad Nacional de Quilmes, Argentina.
- DOMINGUEZ CAPARROS, José; (1989) *Crítica literaria*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid.
- FOUCAULT, Michel; (1996) *De lenguaje y literatura*. Ed. Paidós-ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona-Buenos Aires.
- LEVINAS, Emanuel; (1994) «El diálogo» en *Nombres*. Revista de Filosofía. Año 4, No.5. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.
- MALDONADO, Tomás; (1998) *¿Qué es un intelectual?*. Ed. Paidós, Barcelona.
- PALERMO, Zulma; (1992) «Teoría-crítica: un campo conflictivo» en *Teorías y Prácticas Críticas II*. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Argentina.
- PIGLIA, Ricardo; (1986) *Crítica y ficción*. Cuadernos de Extensión Universitaria No.9. Universidad Nacional del Litoral. Rosario. Argentina.
- REYES, Graciela; (1985) *La polifonía textual*. Ed. Gredos, Madrid.
- RIVERA, Andrés; (1995) *El periodismo cultural*. Ed. Paidós, Buenos Aires.
- ROSA, Nicolás; (1990) *El arte del olvido*. Ed. Puntosur, Buenos Aires.
- SAID, Edward; (1988) «Antagonistas, público, seguidores, comunidad» en *La postmodernidad*. Ed. Kairós, Barcelona.
- —————; (1996) *Representaciones del intelectual*. Ed. Paidós, Barcelona.
- SARLO, Beatriz y ALTAMIRANO, Carlos; (1983) *Literatura/Sociedad*. Ed. Hachette, Buenos Aires.

- TODOROV, Tzvetan; (1993) *Crítica de la crítica*. Ed. Paidós, Barcelona.
- VALLEJO MEJIA, María Luz; (1994) *La crítica literaria como género periodístico*. Ediciones Universidad de Navarra.