

DIÁLOGO Y FICCIÓN EN LA OFERTA PERIODÍSTICA DEL PRIMER CENTENARIO

Laura Cilento

(Facultad de Ciencias Sociales, UNLZ)

gulliver@uolsinectis.com.ar

RESUMEN

El periodismo representó una vía segura para la carrera de escritor profesional en Buenos Aires durante 1900-1910. Ciertos géneros literarios encontraron sustento en periódicos y revistas y, a raíz de esta situación, elaboraron variadas respuestas, tanto hacia las tradiciones previas (poesía gauchesca, Nativismo) como hacia los géneros informativos del presente (el caso de la entrevista).

Palabras clave: literatura- periodismo – géneros populares – diálogo

ABSTRACT

Journalism represented a certain path for the career of a professional writer in Buenos Aires during 1900-1910. Some literary genres grounded in newspapers and magazines and, because of this situation, developed several responses towards the previous traditions (poesía gauchesca, Nativismo) and also as the present new informative genres (such as the interview) respects.

Key words: literature – journalism – popular genres - dialog

Introducción

En la cultura argentina de entresiglos próxima al Centenario, el diálogo fue una matriz por excelencia de la encrucijada entre la literatura anterior y una nueva cultura popular impresa: la del periodismo. Se trató de una nueva relación vinculante, entre las voces populares y el ingreso de textos e imágenes que duplican esa cotidianeidad y permiten compartirla masivamente. El fenómeno pobló las páginas de diferentes medios con hablantes populares: gauchos en sus fogones, compadritos, empleadas domésticas, transeúntes, familias de sobremesa, novios en los zaguanes..., constituyendo el grueso de lo que posteriormente se conoció y se ha estudiado como diálogo costumbrista. El caso de la revista *Caras y Caretas* (que había aparecido poco antes, en 1898) resulta esclarecedor. Durante la primera década del siglo XX fue su propio director, José S. Álvarez (Fray Mocho), quien, como parte del grupo fundador y autor paradigmático de aquel género, definió la fórmula de la revista según el lema “Semanario festivo, literario y de actualidades”, cuyas tres marcas fundamentales: un registro (humor), una actividad tensionada hacia lo estético (literatura-ficción) y otra vinculada a lo actual-inmediato (periodismo), eran atravesadas permanentemente por las voces populares.

Es llamativa la cantidad de textos y de géneros literarios y no literarios de *Caras y Caretas* (en adelante, CyC) que recurren a estructuras dialogales, desde editoriales (el caso de la sección “Sinfonía”) hasta textos narrativos breves; desde entrevistas hasta poemas. La ficcionalización de los hablantes permite introducir el humor y la sátira social o política desde lugares de enunciación “liberados de responsabilidad”, de forma tal que ese lema que se inscribe número a número de la revista como su presentación, da cuenta de diferentes *usos* de lo estético y lo referencial, así como de una paulatina –aunque algo difusa- toma de conciencia de los lugares discursivos que se van creando para su separación y su especialización. A su vez, el diálogo como matriz y como relevo entre la práctica social, los géneros populares y los géneros masivos, inscribe lo viejo y lo nuevo respecto de los ámbitos de lo literario y lo periodístico del siglo XIX:

- a- establece vínculos con la tradición previa de esa forma sistémica de literatura popular que fue la poesía gauchesca. La cita, la polifonía, el pintoresquismo retornarán no solo para remitir a la modalidad oral del diálogo como ilusión verista (Rama, 1982), sino en tanto que permiten dar forma a un sujeto popular que habla y que funda su identidad en ese acontecimiento. El diálogo también contribuye a elaborar una versión pacífica del gaucho, que lo exalta como ingenioso charlatán o como narrador, en ambos casos como un hablante capaz de llevar a cabo exitosos intercambios verbales. Cabe destacar que el interés por el cocoliche es casi nulo en la revista y que la “imagen de la palabra” recorta un sujeto popular preferentemente criollo rural o criollo suburbano como hablante con “posición propia de sentido”, en términos de Bajtin (1988);
- b- el nuevo medio periodístico cambia los modos de enunciar: de acuerdo con Adolfo Prieto (1988), el salto entre el poema gauchesco de José Hernández y el folletín *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez radica en la mediación técnica de la prensa y su enunciador prototípico, un periodista, que hace las veces de investigador de una figura de existencia real, y de narrador que embellece y ficcionaliza el material obtenido con métodos periodísticos (1).

Si esto ocurría en la prensa de las dos últimas décadas del XIX, la revista popular que es CyC introduce otras vertientes de esos contactos entre periodismo y ficción. A la seriedad del periódico, la revista le opone la tradición de otras publicaciones ilustradas y satíricas previas (*Don Quijote*, *El mosquito*; v. Romano, 2004) y le suma el modelo del periodismo dominical, que Raymond Williams sintetiza como alternativa de lectura **amena y variada** para los días de descanso:

Desde el punto de vista político, estos periódicos eran radicales, pero su principal material no era político sino una **miscelánea** de tipo básicamente **similar a las formas anteriores de literatura popular**: baladas, *chapbooks*, almanaques, historias de asesinatos y ejecuciones. (2003: 173. El subrayado me pertenece).

Por otra parte, un interés muy marcado por registrar y procesar los cambios que la modernización estaba imprimiendo a la sociedad de la época, su nueva composición y su creciente multiculturalidad obligaban a incursiones de corte periodístico, que generalmente eran “traducidas” a términos cercanos a esa amenidad, de modo tal que la información era

tratada no tanto según cánones atribuibles al “rigor periodístico”, sino según el horizonte de lectura que se presuponía, ligado a la novedad, lo curioso. Geraldine Rogers, en su estudio sobre CyC (2008), puntualiza esta apuesta periodística en algunos principios organizativos generales: la articulación de un discurso para representar a grupos extensos y heterogéneos; la aparición de “raros y asociales”, que en ocasiones están encuadrados según criterios médico-legales, y en otros “rarifican” el lugar de enunciación, ya que se pone en boca de ellos la crítica a la cultura de masas; en última instancia, una ficcionalización que autonomiza el discurso de la revista respecto de funciones pedagógicas o apego a cualquier tipo de legalidad.

El presente trabajo se detendrá en los cruces que se produjeron entre la zona de producción periodística y la zona de producción netamente literaria de CyC, en tanto en ambos casos la actualidad y los temas “de interés” se manifiestan a partir de **escenas de diálogo (2)**. Esas escenas, en el cuadro costumbrista, suelen presentarse con narrador virtual, esto es, con intercambios directos sin presencia de voz narrativa, en proximidad con la notación dramática. “Afilando”, de Nemesio Trejo (n. 348, 25-3-1905) utiliza para su título una expresión característica del lunfardo para referirse al cortejo amoroso. No obstante, el diálogo entre los dos jóvenes criollos sintetiza los cruces de un texto con múltiple orientación:

- ¿Hasta cuándo me va a tener penando? ¿Usted se ha craído que porque estoy gordo, soy empliado de gobierno? No, mi vida. Yo voy crusando la existencia como dice el pueta Fernandes Espiro, entre una nube é sinsabores /.../
- Usted ha de haber estudiao con el dotor Quintana, ¿no es cierto?
- ¿Por qué?
- Por lo hablador.

El requiebro amoroso se trama sobre un diálogo con alusiones que trascienden el caso y aprovechan para producir un disimulado humor satírico, que se orienta tanto hacia la política como hacia la literatura; el charlatanismo es un “mal” que atraviesa al pretendiente criollo, al presidente de la nación (Quintana) y a un poeta (Fernández Espiro).

Mientras tanto, en el diálogo periodístico, del que el género principal es –como lo denominaba la revista- el *interview*, comienza a gestarse un enunciador característico, el

repórter, cuya presencia discursiva ostenta los signos de un nuevo rol profesional (3). El objetivo consistirá en ver qué aportes mutuos realizan los dos tipos de diálogo en la economía discursiva de la revista, y en tanto en todos los casos que se seleccionaron al menos uno de los polos enunciativos le está reservado al sujeto popular, generalmente hombre de campo o criollo que comienza a urbanizarse y es sujeto/objeto del discurso de la revista.

Desde el comienzo de la historia porteña de *CyC* el *interview* fue material periodístico de real interés; poco a poco la publicación lo consideró un género destacado como modo de acceso directo, íntimo y privilegiado a los personajes, que en un principio fueron locales y, desde 1907, también nombres famosos de la cultura y la política europeos, entrevistados por el corresponsal exclusivo de la revista en Europa, Juan José de Soiza Reilly (1879-1959). Por tratarse este último de una peculiar figura, que integró sin conflicto la dicotomía escritura literaria-escritura periodística, se tendrán en cuenta sus principios profesionales, desarrollados tanto en la ficción aparecida en la revista como en el “arte poética” de lo que denominó “periodismo literario”, practicado por él mismo y otros colaboradores (es el caso de Charles de Soussens) en entrevistas auténticas a veces, y muchas otras ficcionalizadas o francamente imposibles.

A continuación se ofrecen tres momentos donde la articulación entre los diálogos literario y periodístico dan cuenta de la emergencia de nuevas formas de construir la mirada social y de recortar la figura de escritor.

1905. Del diálogo costumbrista al *interview*. Marginalidad social y “locura sabia”

El año 1905 se sitúa en un punto promedio de la historia de la revista en esta primera etapa fundacional. En 1903 había fallecido el director José S. Álvarez, a quien sucedió otro miembro de la redacción, Carlos Correa Luna; continuó con la línea impuesta hasta 1912, año en el que varios colaboradores se separaron para fundar la revista *Fray Mocho* (4) (claro homenaje al director fallecido, desde el momento en el que adoptaron su seudónimo). Por otra parte, en 1905 debutaba en *Caras y Caretas* el nombre más

representativo de la figura de escritor profesional: Horacio Quiroga, con “Europa y América”, colaboración que apareció en el n. 372 (18-11).

Simultáneamente, durante ese año se hacía más visible por su frecuencia el objetivo periodístico de registrar, describir y difundir la vida de los sectores marginales de la ciudad mediante los recursos testimoniales de la fotografía y la transcripción de la “voz del otro”, en diferentes notas. El mismo Fray Mocho, con el seudónimo alternativo de Fabio Carrizo, había hecho los aportes pioneros en los primeros años de la revista, con atractivas producciones periodísticas como las entrevistas a punguistas y otros ladrones callejeros, o a personajes como el sargento Andrés Chirino, quien ayudó a reconstruir la muerte de Juan Moreira. El continuador más visible y prolífico, Soiza Reilly, había sido introducido a CyC por aquél en 1903, probablemente por las complicidades de quienes compartían el mismo origen entrerriano, según Antonio Requeni (2004) (5). Como en los tempranos modelos, el valor de la nota se centraba en la presencia “en persona” del cronista en los lugares (conventillos, asilos y basurales) aunque con una fuerte aproximación subjetiva al fenómeno, que en el caso del continuador de Fray Mocho revela ciertos “excesos” temáticos y formales propios de su libre adhesión al Modernismo, nota en la que sí era discordante respecto del realismo costumbrista habitual en el autor de *Memorias de un vigilante*.

Durante ese mismo año 1905, y alternando su nombre real con el seudónimo Agapito Candileja, Soiza Reilly publicó:

- “El filósofo de los perros” (n. 343; 29-4);
- “En las regiones de la pobreza” (n. 345; 13-5);
- “El invierno de los pobres” (n. 348; 3-6);
- “Un pueblo misterioso” (n. 370; 4-11);
- “El alma de los perros” (378; 31-12)

Los cuatro primeros textos son crónicas periodísticas, mientras el último es un texto de ficción, aproximado al cuento filosófico (que merecerá detenida consideración en un futuro trabajo). La lectura en serie de estas colaboraciones arroja algunas constantes, que junto con textos de otros autores, estabilizan ciertas representaciones acerca de la pobreza

urbana. Nos vamos a detener en dos crónicas en las que, no obstante el emplazamiento urbano o semiurbano, aparecen destacadamente personajes criollos.

“El filósofo de los perros” narra la visita a un personaje que vive en soledad con sus animales. El texto destaca la falta de contacto social y construye el estereotipo del misántropo sabio, en un envío a la tradición mítica que acuñó la relación entre pobreza y sabiduría: “La forma de vida proclamada por la ‘secta del perro’ remite a un conjunto de valores que reivindican la vida simple, el alejamiento de los bienes materiales, el desposeimiento absoluto” (Pardo Abril, 2008: 25). Mientras el narrador cronista privilegia otros referentes, de corte religioso (“vive la legendaria vida de su hermano Roque /.../ y de su hermano Job”), este “prófugo del ruido” urbano, que duerme casi a la intemperie con sus animales, es asociado por el título de la nota con el emblema del filósofo de los perros, y por la ilustración de un barril, a Diógenes.

La humanización de los animales, que son tratados como familia y esposa (en el caso de una de las perras hembra), se complementa con la imagen metonímica de pobreza como mal colectivo, que solo se plantea cuantificándola con nominaciones como “legión de perros” y “tribu canina”.

El recurso de la transcripción de otras voces ingresa conflictivamente respecto de la idealización que habían implantado la presentación verbal –voz del cronista narrador- y las imágenes:

- Vea, señor. Yo quiero mucho a mis perros, porque ellos han tenido para conmigo la ternura que no tuvo ni siquiera mi madre... ¿Acaso sabe usted quién ha sido mi madre? ¿No? ¡Es gracioso! Yo tampoco lo sé... Pero ¿qué importa? Yo sé mucho. Y si nunca he sabido nada de lo que nadie ignora, en cambio sé mucho de lo que nadie sabe. Creen que estoy loco. Me miran, pero *no me ven*... Cada hombre piensa como dos hombres... ¿Se ríe usted? ¿Misterio? No. Un perro cualquiera, -mejor cuanto más viejo-, un perro que nunca haya leído lo que dicen los libros, pero que sepa revolver cajones de basura, sabrá más ciencia que el más sabio sabio... Sí ¡el más sabio sabio!... ¿Pero sabe usted quién ha sido mi madre? ... (subr. en el original)

Su código aparentemente crítico no transmite ninguna verdad filosófica concreta, excepto la inversión que implica afirmar que sus perros han sido más solícitos con él que cualquier ser humano. El movimiento idealizante se interrumpe ante el enunciado recursivo

y caótico, la voz del mismo “filósofo” que el narrador cronista evalúa, desplazando la supuesta sabiduría, hacia la patología: “Y el envidiable loco, con la incoherencia de su charla, aminora la longitud de las horas. ...”. La ambigüedad de la calificación “envidiable” se refuerza por la ironía de los epígrafes de las fotos, cuando con un registro excesivo en solemnidad se habla de “domicilio del filósofo” para referir a quien vive bajo los árboles o en una habitación precaria y derruida. El mismo Soiza Reilly, que aparece sonriente con su sombrero rancho en la foto (a una más que prudente distancia física del entrevistado) parece querer cerrar con un manto pintoresquista una nota que no tiene más intención que mostrar una excentricidad.

Firmada con el seudónimo Agapito Candileja, “El invierno de los pobres. Una visita al asilo municipal” es una nota más ambiciosa, ya que cubre dos páginas de la revista. El cronista elige una época del año, “el frío cual perro hostigador acelera en las calles los pasos de la gente”, que es particularmente reveladora de las diferencias sociales. El reclamo de que “nadie piensa en el destino de la hermandad de Gorki” tiene la finalidad de ofrecer la información del asilo nocturno - abierto en el sur de la ciudad de Buenos Aires- como “lo desconocido” de la realidad urbana. La revista muestra lo que no se ve, no se conoce, no se puede imaginar, con abundante material fotográfico, de forma tal que ese “no registro” de la realidad sea revertido. No hay, sin embargo, relación entre hacer visible la pobreza y explicar o denunciar sus causas sociales; por el contrario, las dos representaciones de la causalidad o bien biologizan (“condenados por las leyes de su propia médula al peregrinaje de la sordidez”; el asilo nocturno es “Visible mácula de desdoro para el orgullo de esta gran ciudad de los palacios áureos”) o remiten a los caprichos de la fortuna, al azar (en el final de la nota, el viejo criollo al que se le da la voz advierte: “... Hay que tener mucho cuidau, amigo, con las picazones del orgullo. ¡Vea que cuando menos lo esperamos el carro se da güelta... y no hay remedio...”).

A pesar de que en este caso, a diferencia de “El filósofo de los perros”, la pobreza no está asociada a misantropía sino a su administración estatal (a través de instituciones como el asilo) y por lo tanto al agrupamiento, que la sociedad moderna impone como modo de clasificar y separar la marginalidad, Soiza Reilly destaca solo una voz para transcribir: la del gaucho veterano de guerra Sinforiano, “un viejo criollo de vivaracha ancianidad”. Su

honorable pasado, de servicio militar en la Guerra del Paraguay (1865-1870), y particularmente bajo el mando del General Mitre (“...le solí cebar mate al viejito don Bartolo...”), se opone a un presente de pobreza que no está explicado, pero sí justificado sin ningún tipo de denuncia: por un lado, retoma las aspiraciones metafísicas del masculino pobre, en la línea de Diógenes: “...Nosotros no semos vagos, ¿sabe? Tenemos una profesión: semos filósofos”; por otro, agrega las connotaciones religiosas, asociadas a la práctica de la caridad, que intenta describir como un “servicio” hecho por él a las otras clases (que lo oculta a él mismo, en tanto pobre, como *objeto* de la caridad): “Nosotros semos necesarios a la humanidad, ¿sabe? Y no se ría... Si no fuera por nosotros, todas esas gentes caritativas que nos favorecen no podrían ir al cielo, porque nosotros les damos motivos pa que sean virtuosas...”.

El carácter colectivo de la pobreza queda refrendado en las fotografías, que muestran grupos de personas en grandes habitaciones; en el caso de los hombres, anota al pie irónicamente “Un congreso de filósofos”, dirigido a una foto de huéspedes del asilo, de aspecto físico muy deteriorado, en pose y alineados en dos filas. Si todas las fotografías se tomaron en espacios interiores, ya que el lugar visitado en esta ocasión es el asilo, los dibujos que se entrecruzan en la nota crean un sentido alternativo, ya que las imágenes que introducen no sólo corresponden a la intemperie, sino que depositan a los pobres literalmente en la calle, su lugar original: alguno está sentado en el umbral de una casa; otros, en el cordón de la vereda. Otro duerme en la calle mientras un perro deambula en las inmediaciones. La ambigüedad se corrobora en la multimodalidad (oferta simultánea de ilustración y fotografía) y obliga a preguntar: ¿dónde prefiere la publicación que estén los pobres, adentro o afuera?

Hay una observación que puede realizarse con certeza: los pobres no están asociados a la violencia, sino simplemente a la carencia material. Sus representaciones están construidas con mayor proximidad al lugar de la víctima que al del peligro. De esta manera se preserva el interés por los “raros y asociales” con una gran ambivalencia entre el afán referencial de lo informativo y un efecto de extrañamiento que deja en suspenso los aspectos preocupantes del fenómeno. Mientras el Nativismo tiende a considerar el personaje rural entrañable en tanto es lejano (en el tiempo y en el espacio) (6), a partir de

estos diálogos cronísticos comienza a ser entrañable y próximo al mundo de la experiencia y de la actualidad, aunque el precio que paga es la distancia cómica, que lo trasmuta en sabio y loco. Propone una filiación elevada (filosófica) y su refutación inmediata. En todo caso, los procedimientos de la distancia estética e ideológica logran ficcionalizar a los entrevistados y potenciar el poder “transformador” de la palabra literario-periodística.

Cabe preguntarse finalmente, frente a estos espectáculos periodísticos de la pobreza con los que supuestamente la revista “corre el velo” ante sus lectores de clases medias, qué ocurre con los personajes criollos populares en la literatura que se publica en CyC. Si la literatura periodística no mezcla el discurso sobre el delito con el discurso acerca de la pobreza, debe tenerse en cuenta que varios sistemas literarios argentinos se habían fundado en la relación entre el habitante rural y la pobreza o el delito. Valga la mención de dos protagonistas representativos: Martín Fierro (1872 y 1879) de José Hernández, y Juan Moreira, de Eduardo Gutiérrez (como novela de folletín, 1879-1880; como adaptación teatral, 1884-1886). El primero cierra el sistema literario de la poesía gauchesca (Rama, 1982), mientras el segundo abre dos sistemas: el de la novela folletinesca (que tendrá muchos otros héroes seguidores del modelo del perseguido político como Moreira, también tomados de casos reales: Hormiga Negra, el Tigre del Quequén, entre otros) y el del teatro gauchesco (Pellettieri, 1986), que será un éxito popular por su difusión (se representó inicialmente, como final de espectáculos circenses, en diversas partes del interior y de la región platense) y propiciará una simpatía generalizada hacia lo campesino, por sus aspectos reivindicatorios, en el fenómeno que Adolfo Prieto denominó “criollismo”.

Con un criterio complementario respecto de la propuesta periodística, *Caras y Caretas* se ubicará en un proceso de revisión del paradigma moreirista. Los personajes criollos, tanto los de campo adentro como los habitantes de las zonas suburbanas, no solo no son agresivos o desafiantes frente a la autoridad, sino que están ligados a acciones más verbales que épicas. Varios autores destacados de la revista (Fray Mocho, Nemesio Trejo, entre otros) se especializan en el costumbrismo en su variante de diálogo ya señalada, y desde el momento en el que se deja hablar a esos personajes surgen zonas de su cotidianidad, de su vida privada, sus diversiones, sus relaciones amorosas, sus pleitos

familiares y, en una vertiente paralela, sus críticas a los sistemas políticos, ligados al engaño, del que son víctimas lúcidas.

Así, el habitante popular se transformará en sujeto enunciador satírico o en personaje modélico. La publicación no cerrará totalmente la vertiente moreirista, pero introducirá versiones alternativas, como respuesta propia de un medio polifónico y democratizador. Al mismo tiempo, inscribe estas versiones en franca polémica estética con el Nativismo ortodoxo que asoma, con cierta frecuencia, en esas mismas páginas. Esa polémica se inscribe con mayor contundencia cuando esos diálogos se sobreimprimen a la experiencia periodística, momento en el que la participación del criollo en la modernización (al menos en la que corresponde a la mediación técnica reproductiva de la palabra) se hace más visible y desafiante.

1906. Las entrevistas imposibles. El periodista como personaje literario

Cierta zona de la literatura dialogada de la revista da cuenta de esa ambivalencia entre los contenidos de actualidad y la libre inventiva, que se ofrece desenfadadamente a través de la comicidad, en muchos casos con acento satírico. Si el sujeto popular constituía una convención extendida y ya asimilada, la prolongación de la subalternidad a lo no humano permite exagerar la nota aún más. Por añadidura, algunos textos desplazan el género de la entrevista al campo literario del diálogo costumbrista, y no es casual que sean los escritores-periodistas que también tienen en la mira las estéticas modernizadoras los que se animan a dar ese paso. Uno de ellos es el francés radicado en la Argentina Charles de Soussens (1865-1927), que había ofrecido un *interview* entre un periodista y un yacaré recién llegado a Buenos Aires en “Con el rey de los ríos” (1905).

A punto de ser encerrado en el Zoológico, el reptil celebra las muestras de refinamiento de la sociedad porteña, pero sospecha de quienes, si bien le ofrecen alojamiento excelentemente ubicado, lo acollaran y lo inmovilizan. Entre la ironía propia de la ingenuidad y la característica de la “extranjería” (su condición de no porteño y no humano), el visitante litoraleño aspira al lujo y la ociosidad: “...Figúrese que vino un señor de aspecto muy bondadoso e inteligente. Me examinó un rato [...] y habiendo comprobado

la pureza de mi genealogía, prometió alojarme sin tardanza en un soberbio palacio de Palermo”; observa la “necesidad” de expresar su sensibilidad (en este caso culinaria) con versos modernistas, que se citan como trabajo paródico:

...Ayer, por ejemplo, a la hora de la siesta, meditaba profundamente en los medios de aristocratizar mi burdo paladar de ser primitivo. Se lo confiaré en versos nicaragüenses:

Entonces tuve un sueño/que encerraba las garras y los dientes/ en vientres sonrosados/y pechos de mujer; y que engullía/ por postres delicados/ de comidas y cenas,/ como tigre goloso entre golosos,/unas cuantas docenas de niños tiernos, rubios y sabrosos (7).

Así como, dentro de las fórmulas de cortesía, el periodista finge respetarlo, aunque sus convites son rechazados (“Había que ver su tamaña boca al espectorar sus grotescas carcajadas”), la conversación se cierra cuando el yacaré confiesa cuál es el propósito de su visita, en un gesto que lo humaniza definitivamente: “He venido aquí ¿sabe a qué? - Todavía no, señor. - ¡A completar el millón de habitantes!”. Esta “democratización extrema” de los personajes entrevistados se repetirá en otras ocasiones, en las que reaparecerán entrevistas a animales, como la “realizada” al famoso chimpancé Cónsul (Agapito Candileja, “Interview a S.M. Cónsul III”, n. 402, 16/6/1906) o las notas sin firma “Un reportaje al orangután ‘Petronio’”, n. 471, 12/10/1907 y “Un reportaje al elefante del Casino”, n. 577, 30/10/1909.

Soiza también ensaya una forma de entrevista imposible con un lugareño en “Una costa misteriosa” (17/2/1906). El periodista se interna en una zona litoraleña no especificada, lo que implica “vagar por una tierra de arcanos, de delitos, de sombras, en donde el espíritu de las viejas leyendas flota como un ensueño, es para la imaginación de los hombres sutiles un pecado demasiado prohibido para no ser delicioso”. La entrevista se introduce como un “encuentro casual”, con los mismos protocolos que rigen la narración literaria: un “¿Quién le ha dado permiso para venir hasta aquí?”, lanzado por un “viejo selvático” interrumpe al periodista *flanêur* y genera la entrevista. Le cuenta que, viviendo en esa ribera, ha visto delincuentes, suicidas que siguen recorriendo la costa y botellas que traen mapas de tesoros escondidos... El entrevistado parece hecho a medida de la sensibilidad del narrador; es un sujeto popular que, a diferencia del diálogo costumbrista, no habla como un criollo, sino como un Zarathustra, y no habla de la realidad cotidiana,

sino de lo improbable o lo imposible. Si la anécdota en sí misma no permite el gesto de la verificabilidad, la fotografía crea un contraste ridículo: es, efectivamente, un paisano el supuesto referente del discurso citado (aunque un epígrafe lo desvirtúa irónicamente: “El rey preparando su almuerzo”, y otro lo invierta carnavalescamente: “Nemrod”, en una asociación bíblica que lo emparenta con el considerado primer monarca, pero también con la tradición de los “rebeldes a Dios”).

La mediación de la órbita periodística interfiriendo la autonomía del mundo maravilloso es notable en “Con el rey de los ríos”, planteado francamente como un interview(imposible), con un sesgo autorreferencial respecto del gremio: “Por primera vez en la vida, me cupo la envidiable gloria deparada a ciertos ilustres cofrades míos: la de ‘entrevistar’ a un personaje célebre recién llegado a Buenos Aires”. Suponiendo la correferencialidad con la firma, el mismo de Soussens sarcásticamente se deshace en elogios de un género periodístico al que atribuye el éxito profesional de otros colegas; satirizando la idealización de los visitantes extranjeros, este periodista arriesga su vida para internarse en los arrabales del puerto y sacar de entre las “garras” de diferentes personajes populares a su entrevistado, cuya celebridad parece no ser acompañada por un recibimiento protocolar. A su vez, el mismo entrevistado parece colaborar para la parodia del interview-al-visitante-famoso cuando pide que no se publiquen afirmaciones que puedan perjudicarlo: “...Si me aplican la ley de residencia, ¡adiós mi castillo de Palermo!... [...] Escriba usted viajero no más. Es una palabra muy suave y llena de sugerencias romancescas”.

Estos entrevistados imposibles muestran la zona de fricción entre periodismo y literatura. Por una parte, cierto contrato de correferencialidad que impone la equivalencia entre el firmante de la nota y el sujeto periodista del enunciado; por otro, un sujeto popular que no responde a la mínima pretensión mimética, más que evidente en el yacaré, pero no menos digno de mención en el caso de los hablantes criollos que, por registro e inflexión pseudofilosófica (8), ya no representan la ilusión verista del hablante de la gauchesca, género que, a esta altura, ve evocadas y transgredidas algunas de sus convenciones fundamentales.

1907-1909. El arte poética del *interview*. El caso de los Célebres marginales

CyC había adquirido una clara conciencia de la centralidad del *interview*, que sintonizaba con su propuesta de lectura amena. Dice el periodista que firma *Molécula*:

Indudablemente, la forma más moderna del periodismo, la que consigue meter mayor ruido y armar toles toles descomunales a propósito de si dijo o no dijo, es la *interview*, del cual recurso echamos mano los cronistas para dar consistencia a nuestras ideas y barnizar de prestigio las elucubraciones más estupendas (2/2/07)

Pocos meses después, el 6 de abril de 1907, la revista anuncia el nacimiento de la sección “CyC en Europa”. La gira comprende una reducida comitiva periodística, con la prototípica pareja de fotógrafo y repórter, función ésta que cumple Juan José de Soiza Reilly; el género, se anuncia, será el *interview*, ilustrado profusamente con imágenes.

A lo largo de varias de estas notas, que se publican todos los números con variados temas y personajes, Soiza va elaborando una suerte de poética de periodismo que da cuenta de la búsqueda de legitimación de su tarea profesional. Dos notas son particularmente productivas para observar esta operación.

La primera de ellas es “Un periodista millonario” (27/3/1909), dedicada en principio a Eduardo Scarfoglio, escritor y periodista-empresario, fundador de varios diarios y prueba fehaciente de que la tarea de escritura puede asociarse a la formación de una sólida fortuna y, por ende, al poder. El artículo se despliega en tres páginas, provistas de fotografías del personaje y de la reproducción de un saludo escrito especialmente para CyC, aunque el despliegue de imágenes que sostiene al personaje como protagonista de la nota no es recíproco en la dimensión textual, ya que las dos primeras páginas son campo de indagación ensayística de Soiza Reilly, en torno del casi oxímoron del título. Propiciadas por la índole metaperiodística de la nota, las observaciones giran tanto en torno del firmante como del entrevistado. En primer lugar, y en sí misma, la nota es un ejemplar acabado del oficio de Soiza, dado que pone en funcionamiento uno de los principales resortes de los géneros masivos: la construcción de lo que, siguiendo a Roland Barthes se denomina suceso. La tarea “mercenaria” del periodismo y el estatus de millonario son términos antitéticos, apareados en el suceso, que representa un hecho “cuya causa no puede explicarse inmediatamente”, y en tanto tal produce algún tipo de perturbación y asegura el

asombro de los lectores (Barthes, 1983). Ver la ilustración fotográfica de un periodista que viaja en su propio yate ayuda a sostener una relación entre esos términos que contradice el conocimiento de mundo –y el imaginario- accesible a un porteño de la época, para quien el periodista no es más que un bohemio, un humilde ganapán, o con mayor certeza, un escritor fracasado.

Pero, en segundo lugar, Soiza lleva adelante una disquisición a propósito de Scarfoglio que repercute en discusiones locales: su preámbulo constituye toda una declaración de principios que cuestiona la desigual jerarquía simbólica de las dos actividades que comienzan a ser sometidas a las leyes del mercado y de la profesionalización, la literatura y el periodismo. El magnate italiano es, entonces, una buena excusa para plantear una reversión no solo del estatus profesional del periodista, sino para investirlo del prestigio y el valor de los autores de literatura:

Cualquier periodista –si es que tiene talento de escritor- os puede escribir una buena novela. En cambio, no todos los novelistas –aunque tengan talento- os pueden escribir un buen artículo que os entretenga, instruya y deleite aunque no diga nada... De ahí que en Europa los mejores literatos se hayan transformado en periodistas.

Dicho desde el exterior, y llevando al entrevistado más que como figura como ejemplo corroborativo de que “el mundo camina” y los valores se trastocan, Soiza culmina depositando la tarea del entrevistado (su propia tarea, en realidad) en una suerte de “mundo al revés” de las jerarquías:

Además del progreso de las creencias, el periodismo de las horas actuales no es el infecundo periodismo de antaño. Tampoco es ya, como antes, una profesión. No es un oficio. Es un arte. Un arte delicado y profundo. Un arte para orfebres. Para poetas. Para filósofos. Un arte que cuenta con sus héroes y también con sus víctimas. Aunque me imagino que nada de esto creeréis. Hablo –y os hablo con devoción- del periodismo literario...

En esta instancia, y a la manera de un truco de prestidigitación, la actividad literaria, consagrada ya desde el Esteticismo con el valor diferencial que le otorga su autonomía y su inutilidad, es impugnada en nombre de un valor hipermercantil, la pauta que traduce los ingresos económicos del escritor en novedoso valor artístico: “A menudo se dice que el

periodismo anula al literato. No es verdad. Quienes tal cosa dicen son, sin duda, periodistas fracasados.”

Más audazmente, en “Lo que no me ha dicho Merry del Val” (19/6/1909) Soiza se apropia de la entrevista como técnica privilegiada, aunque la presenta como caduca: “Hasta ahora, para confeccionar un reportaje se recurría a la repetición textual de las palabras o de las ideas de sus propias víctimas. Eso ya es muy antiguo.” Imagina un receptor más agudo y más sofisticado, que ejerce la desconfianza:

El público no se encanta con oír lo que los hombres célebres dicen a los buenos reporters que en la cabeza llevan un grafófono (sic). El público, que es un señor muy gordo, sabe que un hombre ilustre [...] prepara de antemano sus respuestas. Acomoda la contestación a sus deseos ... Esto impide que la gente llegue a conocer toda su intimidad. ...

Esta entrevista aborda una de las profesiones rodeadas de mayor respetabilidad; Rafael Merry del Val (1865-1930) era Secretario de Estado del Papa Pío X, uno de los más jóvenes e ilustrados asesores que había contado Roma hasta ese momento. Precisamente por esa condición, Soiza encuentra oportuno impugnar las reglas del género, asentadas en la centralidad de la palabra del entrevistado:

Por eso yo, en vez de reproducir las tonterías que algunos grandes maestros suelen improvisar con tres días de anticipación a fin de que las repita en este teatro de CyC, que tiene más de un millón de butacas, -concrétome por lo común a trazar en la imaginación del lector el retrato físico del entrevistado. Después describo los muebles que haya en su salón [...] Contemplo. Veo... Y, como, a menudo, no oigo lo que la persona entrevistada me dice (aunque yo le haya provocado sus respuestas) llego fácilmente a comprender lo que no quiere decirme. ¿Y qué es lo que no quiere decirme? Precisamente aquello que yo quiero saber...

El periodismo literario es desengañado; tiene profundidad psicológica y –principalmente- es ficción que satisface todas las capas de credulidad que anhela disfrutar el destinatario masivo y moderno de un magazine como CyC. A su vez, el periodista se arroga todas las prerrogativas de un creador. Leída en todas sus implicancias, la “confesión” citada de Soiza lleva a “desenmascarar” la fidelidad a la palabra del entrevistado como una impostura –consciente o inconsciente de su parte-, como otra manifestación de hipocresía social que el repórter subsana con el reservorio de su sensibilidad y en nombre de un cuestionamiento radical a la modernidad burguesa. Por este

motivo, ya no reproduce el diálogo con del Val (¿lo tuvo realmente?) y juega a sorprender al lector con un dato inquietante de su entorno (única prueba de que realmente lo visitó):

- *¿Qué me dijo Merry del Val?*
No lo recuerdo. Ni me importa... Sólo sé que en su mesa, cargada de papeles, vi asomar el lomo de un libro peligroso: *Cosí parló Zarathustra*... Es un poco tarde, -diréis,- para leer este libro. Sí, tal vez. ¿Pero acaso no puede consultarse como un devocionario? Merry del Val es hombre de talento.

Sería un error, dadas estas observaciones, asomarse a la prolífica tarea de entrevistador que cumplió Soiza a lo largo de su extensa participación en los medios a partir de las notas en las que la figura es el entrevistado –por su notoriedad en nuestra cultura, por su vigencia o por ser una celebridad internacional-. Soiza, al menos en la etapa que estamos recorriendo, es el centro de la entrevista; a través de ella pretende imponer nuevas leyes para un género que comienza a reconocerse en el mundo hipermodernizado de comienzos del siglo XX.

Los nuevos diálogos y una tradición contestataria

La oralidad popular obtuvo variadas concretizaciones en esa revista de actualidad que fue CyC. Esa “impresión de vida” que se reconoce cada vez que aparece una escena de diálogo, aunque se trate de la letra impresa, mucho le debe a que se inserta en un medio periodístico, cuya operación constitutiva puede valorarse, siguiendo la propuesta de Jesús Martín-Barbero, en la articulación entre prácticas de comunicación (letradas) e inclusión de imaginarios sociales. Siguiendo este planteo, hablar de mediaciones y no de medios implica situarse en el lugar de los operadores (no ya consumidores pasivos); en lo masivo se cruzan lógicas distintas, tanto la presencia del mercado como una matriz cultural que construye en esos medios un “lugar” de interpelación y reconocimiento de las clases populares (1987: 12).

Este “mestizaje” de lógicas culturales de diversa procedencia se observa claramente en la doble dirección de las mediaciones: por una parte, la cultura impresa (periodística) evocada en la enunciación oral ficticia; por otra, esa enunciación oral popular “enmarcada” y trascendida por el soporte escrito que la contiene y la resignifica.

No es difícil recortar otra declaración de principios periodísticos de Soiza para corroborar su localización entre el rol social del periodista y la búsqueda de esa implicatura social detrás de las palabras, que hasta puede ser pura ficción sin romper el contrato con los lectores:

...Para ser un buen periodista; para ser un periodista encantador; para ser dueño de variados estilos; para impresionar; para seducir; para que lo entiendan sin vulgarizarse; para ser conductor de multitudes [...] para hablar sin equivocarse de cosas que no entiende, que no sabe, que no comprende, que no ha visto o que no han ocurrido [...] Basta poseer una insignificancia. Basta haber nacido con la habilidad de ver los dramas de la vida –ver todo- antes que los demás. ... (“Lecciones de periodismo”, 30/11/07)

Soiza nos recuerda que la operación de sentido que constituye el dispositivo de la industria cultural, señala Barbero (siguiendo a Edgar Morin), se basa precisamente en “la fusión de los dos espacios que la ideología dice mantener separados, esto es, el de la información y el del imaginario ficcional” (1987: 65). Si esto vale para los géneros periodísticos, también cabe observar para la dimensión literaria propuesta por CyC, que el costumbrismo realista, y el legado de las voces gauchescas, son solo una –no la única- de las vetas discursivas de la cultura popular.

NOTAS

(1) “...*Martín Fierro* organiza su universo verbal desde la voz de un narrador privilegiado. Este narrador, fuertemente supeditado al efecto de tipicidad que busca producir, se apoya en las inflexiones y en el vocabulario de una variante dialectal y arcaizante del español hablado en la llanura bonaerense hacia la década del sesenta. Las peripecias del gaucho Juan Moreira, en cambio, son contadas por un periodista, esto es, son asumidas por un profesional que dispone de los usos y de las convenciones de una lengua que representaba, en el marco de expectativas suscitadas por las campañas de instrucción pública, el epítome de la modernidad.” (Prieto, 1988: 92)

(2) Entendemos que la recursividad del texto impreso permite introducir no solo intercambios verbales, sino *circunstancias vivas* de comunicación popular; el diálogo se inscribe como “práctica completa”. Si bien esto último es técnicamente imposible ya que la complejidad semiótica del contexto no es reproducible en su densidad, sí la introduce como evocación de una situación con los suficientes rasgos de cultura viva como para imponer la validez de las normas originales que regularon esa práctica: quiénes participaron, en qué contexto comunicativo, cómo se organizaron los turnos, la cesión de voz, etc. Para profundizar la teoría de la literatura como “conservación monumental” de una circunstancia original/originaria de comunicación real (viva), v. Florence Dupont, 2001.

(3) Incluso podría realizarse, en el terreno de la relación entre diálogo y periodismo, una fuerte oposición entre el ejercicio informal de la profesión en hombres de la Generación del 80 como Lucio Mansilla en *Sud América* y el nuevo profesional del periodismo, desde el momento en que el ejercicio del diálogo en el primero responde a una conversación entre pares y para pares (las famosas charlas o *causeries*) y en el segundo, en cambio, hace reconocibles a través de la entrevista las “nuevas caras” de la Argentina moderna a un público lector masivo.

(4) Vale recordar que *Caras y Caretas*, con algunas variantes a lo largo de los años, continuó saliendo hasta 1939.

(5) No obstante, se registran colaboraciones de Soiza Reilly anteriores a esa fecha mencionada, como por ejemplo “Cadáveres farristas” (CyC, n. 213, 1/11/1902)

(6) Para Guillermo Ara, la figura paradigmática del Nativismo (o regionalismo literario) es Martiniano Leguizamón, quien no casualmente fue un asiduo colaborador de CyC durante la década del Centenario. La prédica de este autor, también entrerriano, se centra en que “la mentada originalidad se mide también por la capacidad de convertir en propia experiencia la realidad circundante. La realidad es en este caso naturaleza, vida local y tradición, es decir, la tierra, el hombre y el residuo activo que al presente arroja el pasado. Por eso es que Martiniano Leguizamón alude siempre a lo pretérito y sus posibilidades de infundirle vida en la obra creadora.” (Ara, 1961: 11)

(7) Se trata de un fragmento de “El año lírico- Estival” en el que se refiere el sueño que tuvo un tigre a quien un cazador había matado su hembra (incluido en *Azul -1888-*, de Rubén Darío).

(8) Josefina Ludmer desarrolla los vínculos entre el discurso filosófico-bíblico y el anarquismo desplazado hacia una postura estética en la literatura de Soiza Reilly (1999: 336 y ss.)

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Ara, Guillermo 1961. “Martiniano Leguizamón y el regionalismo literario” en Martiniano Leguizamón, *De cepa criolla*. Buenos Aires, Hachette, pp. 7-27.

Bajtín, Mijail 1988. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México, FCE.

Barthes, Roland 1983. “Estructura del suceso” en su *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.

Dupont, Florence 2001. *La invención de la literatura*. Barcelona, Debate.

Ludmer, Josefina 1999. *El cuerpo del delito*. Buenos Aires, Perfil.

Martín Barbero, Jesús 1987. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona, Gustavo Gili.

Pardo Abril, Neyla 2008. *¿Qué nos dicen? ¿Qué vemos? ¿Qué es... pobreza? Análisis crítico de los medios*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Lingüística. IECO.

Pellettieri, Osvaldo 1986. "El fenómeno de *Juan Moreira* y el teatro popular". *Revista del INET*, t. V, 13, pp. 54-60

Prieto, Adolfo 1988. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana

Rama, Ángel 1982. "El sistema literario de la poesía gauchesca" en su *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires, CEAL, pp. 155-221.

Requeni, Antonio 2004. "El cuarto de hora de Juan José de Soiza Reilly". *Boletín de la Academia Nacional de Periodismo*, a. VI, n. 15

Rogers, Geraldine 2008. *Caras y Caretas: Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX*. La Plata, Edulp.

Romano, Eduardo 2004. *Revolución de la lectura: el discurso periodístico literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires, Catálogos.

Williams, Raymond 2003. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Para citar este artículo:

Cilento, Laura (12-10-2009). DIÁLOGO Y FICCIÓN EN LA OFERTA PERIODÍSTICA DEL PRIMER CENTENARIO.

HOLOGRAMÁTICA - Facultad de Ciencias Sociales UNLZ, Número 11, V3, pp.67-86

ISSN 1668-5024

URL del Documento : <http://www.cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=1178>