



Un género en disputa: acercamiento a la entrevista literaria

María del Carmen Porras

Universidad Simón Bolívar (Venezuela)
porrasgarcia@hotmail.com

Localice en este documento

Resumen: A partir de las ideas de la crítica argentina Beatriz Sarlo con respecto a la problemática de la cultura contemporánea, en este artículo se trabaja con un tipo de textualidad que ha sido poco abordado y analizado por la crítica literaria-cultural actual: la entrevista. De esta manera, se propone un primer acercamiento a este género en el que se intenta su comprensión en el contexto de las fuertes tensiones entre institución literaria e institución periodística, situación que, para Sarlo, quizás sea el rasgo definitorio de la cultura de comienzos del siglo XXI. Por qué para los escritores la entrevista es objeto de distancia y cuestionamiento; cuáles son las diferencias entre las perspectivas de los intelectuales y los periodistas frente a ella; qué estrategias han desarrollado los autores para “apropiarse” de un género que consideran una obligación del mercado son, por tanto, algunas de las preguntas que dirigen la presente reflexión.

Palabras clave: entrevista, intelectual, institución literaria, institución periodística, Beatriz Sarlo.

Abstract: This article approaches the conflicts of the contemporary culture, based on the ideas of Argentinian critic Beatriz Sarlo about the conflicts of the contemporary culture, and works a kind of textuality that has been little analyzed by contemporary cultural-literary criticism: the interview. For that reason we propose a first approach to this genre that pretends its comprehension in the context of the strong tensions between the literary institution and the journalistic institution, that, for Sarlo, may be a distinctive feature of the early XXI century culture. Why is it that for writers the interview is matter of distance and questioning? Which are the differences of the interview between the perspectives of intellectuals and those of journalists? What strategies have the authors developed to “appropriate” a genre they considered an obligation due to a market? These are, therefore, some of the questions that address this analysis.

Key words: interview, intellectual, literary institution, journalistic institution, Beatriz Sarlo.

Hay un poema de Rosario Castellanos titulado “Entrevista de prensa”. La estructura del texto se basa en el diálogo entre dos voces que se enfrentan; por un lado, la de un periodista que está tratando de hacer una entrevista; por otro, la de una escritora, una poeta, que intenta responder a las preguntas. La primera voz da cuenta del discurso propio de un reportero en ejercicio, seguro del sentido y del objetivo de sus palabras; la voz segunda sólo encuentra en sí misma vacío, sombra, duda de su propia existencia y por ello se podría calificar sus respuestas como fallidas, pues no parecen responder al código del que abre este diálogo, que es el comunicador. Más allá de las posibilidades de leer en el texto los problemas de la otredad femenina, que es lo que hace el libro de crítica donde por primera vez leí este poema [1], lo que me interesa destacar es la selección de Castellanos de la escena de la entrevista periodística como espacio donde se da este desencuentro de voces. Y creo que hay un detalle que precisar con respecto a este diálogo entre periodista y poeta: que a través del tratamiento irónico, la seguridad que tiene la voz primera con respecto a la posesión de un saber en la que basa su derecho a la palabra y su identidad, es matizada y casi diría que destruida por la voz segunda: “Pregunta el reportero, con la sagacidad/ que le da la destreza de su oficio:/ ¿Por qué y para qué escribe?”. La trillada pregunta, que es presentada por la voz periodística como inteligentísima y astuta, es desvalorizada, o quizás puesta en su justo valor, por la voz segunda, cuya

aparente vacilación se descubre no como una falta, sino como un privilegio de quien conoce que la única certeza es la incertidumbre: “--Pero, señor, es obvio. Porque alguien/ (cuando yo era pequeña)/ dijo que gente como yo, no existe [...] Pero no, no es tan sencillo [...] ¿Quiere pasar a ver mi mausoleo?/¿Le gusta este cadáver? Pero si es nada más/una amistad inocua” (293).

Hace ya unos cuantos años, otra autora, Sylvia Molloy, comenzaba un artículo crítico de la siguiente manera:

A menudo, en entrevistas, se le pregunta a la escritora hispanoamericana qué escritores le han marcado [...]// Se trata, en apariencia, de un pedido inocente que busca recoger un dato más. En realidad, es, de las muchas preguntas del entrevistador, la más indiscreta. Pedir nombres de precursores [...] es acudir a la intimidad de quien escribe [...] Decir quién ha marcado mi escritura es decir quién soy cuando escribo (484).

La narradora y crítica no sólo alude para iniciar su texto a la misma escena que utiliza Castellanos en el poema anterior, sino que también como ésta última lo que destaca es el desencuentro entre la perspectiva de ella como escritora y la del periodista. Y ese desencuentro se basa en el abismo entre la sensibilidad y el conocimiento que habría entre ellos: lo que el periodista considera mera información, la autora entiende de manera compleja y profunda.

Cada vez más, esa escena, la de la entrevista de prensa, la del encuentro entre periodista y escritor, periodista e intelectual, ocupa más espacio dentro de la obra de los autores latinoamericanos. En la ficción, en la poesía, en sus artículos críticos, en sus artículos de prensa: ese ritual contemporáneo de exposición pública que sería la entrevista no es que se va asumiendo de manera cada vez más natural por parte de los autores, sino que produce cada vez más reflexiones en los escritores con respecto a lo que se hace en él. Reflexiones que no han sido acompañadas, en general, por la crítica que, hasta ahora, se ha preocupado poco por esta textualidad, al considerarla, más que nada, documento de apoyo, fuente secundaria para acercarse a la obra de un autor. En este sentido, en este artículo quiero presentar algunas ideas que han surgido de una primera aproximación a este género. El punto de partida ha sido la consideración de la entrevista como un discurso fundamental para leer y analizar los problemas y tensiones que caracterizan la dinámica intelectual contemporánea. De esta manera, se intenta un acercamiento a la entrevista a partir de la comprensión de la cada vez más estrecha y problemática relación entre escritores e intelectuales y medios de comunicación, pues es en este contexto que es posible percibir la relevancia actual de este discurso.

I. Escritores e intelectuales en los medios

En un breve pero fundamental texto para comprender la actual problemática del campo cultural latinoamericano, Beatriz Sarlo señalaba cómo, si bien “muchas veces se ha dicho que la cultura de fin de siglo fue completamente reorganizada por la esfera audiovisual. Ya casi ni es necesario probar esta afirmación” (22), habría otro fenómeno tan o más importante desde su perspectiva que no ha causado mayor atención: “la reorganización del mundo de la ideas a partir de la transferencia de funciones típicamente intelectuales (y políticas) a la industria comunicacional” (22) y así, advertía:

Creo que este es el rasgo más notable de la vuelta de siglo. Hace cien años los intelectuales compartían entre sí, dentro y fuera de los medios escritos; pero en las últimas décadas los intelectuales establecen sus ideas en un espacio donde éstas no son las únicas, ni siquiera las más prestigiosas. Por el contrario, un repertorio de figuraciones sobre lo social-cultural reclama su autonomía de los intelectuales tradicionales (de origen académico, del campo artístico o de la esfera política), aunque se alimente con esquemas producidos por ellos (22. Destacado mío).

La mayor paradoja de esta situación es que, como se asoma en las últimas líneas de la cita anterior: “La soberbia massmediática no es sino el corolario de algo que, en primer lugar, fue explicado por los intelectuales tradicionales a los actores audiovisuales. Se les dijo que los medios eran la sustancia activa con que se formaban las culturas populares y, sin ir más lejos, toda la cultura” (22). Es decir, que fueron los propios intelectuales tradicionales quienes construyeron el discurso que, más tarde, ha sido enarbolado para plantear, ya no sólo la debilidad de la función intelectual en un mundo dominado por los medios de comunicación, sino prácticamente su inutilidad. De imprescindible agente en la dinámica social de nuestros países a figura sin una función definida en un mundo massmediático, intelectuales y escritores hoy en día se enfrentan al cómo asumir esta pérdida. Y es que hay que añadir un elemento más a este panorama un tanto desolador: la importante influencia del mercado y sus valores en el campo cultural. A este respecto, y para el caso particular de América Latina, pienso que las ideas que planteó hace ya unos cuantos años Ángel Rama al analizar el fenómeno del boom, están aún vigentes.

En su clásico “El boom en perspectiva”, Rama reflexiona sobre los efectos que trajo consigo la creación de lo que él llamó “mercado consumidor literario”, es decir, un público ávido de bienes culturales; en el caso del boom, de novelas. Uno de los primeros efectos fue, por supuesto, la profesionalización del escritor, que supuso la adecuación de éste a la dinámica y normas del trabajo del mercado (productividad y eficiencia).

Menos valor o peso le da el intelectual uruguayo a una situación que, desde la perspectiva de este trabajo va a tener mayor trascendencia: la, en muchos casos, obligatoria exposición del escritor a ese nuevo público lector a través de los medios masivos de comunicación. En este sentido, es el mismo Rama quien destaca cómo

Los escritores de todo tipo, intelectuales o artistas, aficionados a profesionales, fueron violentamente reclamados por una curiosidad pública que puso el acento en lo personal y no vaciló en abalanzarse sobre la privacidad. Un género literario, que adquirió repentina boga, lo ilustra: la entrevista literaria (302-303. Destacado mío).

Esta exposición pública, esta demanda que se responde fundamentalmente a través de la entrevista, va a generar un drástico cambio en la forma de comprender la función del escritor, del intelectual. Su presencia en los medios comienza a asemejarse a la que podían tener otras figuras de la sociedad como políticos o actores y actrices; de ahí que la relación que se establece entre escritor y público inicia una translación importante: del interés de éste último hacia una obra, una escritura, se mueve hacia una persona, una figura, una imagen:

[...] la nueva prensa [...] fotografió al escritor en su casa, le reclamó dictámenes sobre los sucesos de la actualidad, inquirió en su vida privada y le ofreció publicidad a cambio de estos servicios. Apareció como lo que en la jerga periodística se llama un “canje de publicidad”: al satisfacer la curiosidad del público medio por detalles frecuentemente insignificantes

de la vida privada del escritor, recompensaba a éste con una evidente difusión entre un potencial sector de nuevos lectores (303).

El escritor se ve entonces reclamado por otro (generalmente un periodista), en nombre de un tercero (el público lector). Ésa es la lógica de la entrevista, una de las más destacadas formas que ha tomado en la actualidad el discurso del yo, y que “está [...] indisolublemente ligada al afianzamiento del capitalismo, la lógica del mercado y la legitimación del espacio público - a través de sus palabras autorizadas-en su doble vertiente de lo social y lo político” (Arfuch, 2002: 118), planteamiento este último que se articula sin problemas a las reflexiones que Rama elaboraba con respecto al género en el temprano año de 1984. Así, aunque no era el objetivo central de su trabajo, el crítico uruguayo es quizás uno de los primeros en ocuparse del género. Es evidente, en este sentido, el rechazo que le produce, pues, desde su perspectiva, la entrevista se había convertido en un herramienta del mercado, a través de los medios de comunicación, para someter al escritor a un régimen de exposición pública al que éste jamás había estado acostumbrado y que, más que ayudarlo en su trabajo, le restaba tiempo a su escritura: “Lo que las editoriales llaman pomposamente el ‘lanzamiento’ de un libro es un trabajo que en buena parte recae sobre el mismo escritor que debe aceptar entrevistas, aparecer en la televisión, firmar ejemplares y cumplir con diez compromisos de los cuales habría preferido no sufrir nueve” (304). Para Rama, si bien el ser reclamados por un público masivo supuso para los autores la posibilidad de dar a conocer su perspectiva en artículos periodísticos y columnas que ganaron prestigio, también conllevó una intensificación de la relación entre escritor y medios que habría terminado, en muchos casos, en la dominación de los segundos con respecto al primero; caso paradigmático para el crítico uruguayo: Borges (303-304). Ciertamente que en el análisis que Rama hace de la actitud de Borges influye la distancia ideológica entre ambos. Sin embargo, este hecho no debe impedir reconocer que Rama llegó, gracias a las observaciones que hizo sobre Borges, a una conclusión que creo acertada: esa constante exposición del escritor en el medio, el habitual encuentro de éste con los periodistas iba a traer consecuencias riesgosas para los autores.

En este sentido, Sarlo ha planteado cómo

La relación intensa y no eventual, de los intelectuales con los medios de información crea un vaivén donde las figuras tienden a superponerse. *Este rasgo tiene una cualidad que podría llamarse posmoderna, en la medida en que erosiona la autoridad de los intelectuales típicamente modernos y establece modalidades plesbicitarias de legitimación de las posiciones* (Destacado mío. 28-29).

He destacado la última parte de la cita de Sarlo porque ella es clave para comprender cómo ven los autores a la entrevista; por qué la han escogido como la escena perfecta para ilustrar la imposibilidad de comunicación del yo escritor en el mundo actual, como sucede en los casos de las autoras que fueron mencionadas al inicio del trabajo. La entrevista es una situación concreta, es una situación diría que cotidiana en la vida de un escritor que tenga un carrera o quiera tenerla, que pone en evidencia esa nueva relación de posiciones entre intelectuales tradicionales y agentes mediáticos. Es así como, desde mi perspectiva, la entrevista sería un espacio donde de manera particular se escenifica esa intensificación de relaciones entre escritores y agentes de información, intensificación que, como señala Sarlo ha llevado a un trastocamiento de posiciones entre ambos grupos.

A partir de esta idea es que se comprenden mejor -y no como simples arrebatos de “divos”- los fuertes cuestionamientos contra el género que han sostenido Gabriel García Márquez y Milan Kundera. La conocida animadversión del primero provendría, así, de que probablemente el autor colombiano no comprende esa nueva

posición que asumen los periodistas apoyados en el ejercicio de la entrevista no como una herramienta que permite recopilar información que luego se reelaborará para escribir una crónica o un reportaje (que era lo que el colombiano hacía), sino, como plantea Kundera, como un poder; un poder que, basado en la “obligación” del otro a contestar, transforma al entrevistado -más específicamente, al escritor entrevistado-en un objeto construido por el periodista; en este sentido, señala el novelista checo:

El periodista comprendió que lo de hacer preguntas no era simplemente el método de trabajo de un reportero, que realiza sus investigaciones modestamente [...] sino un modo de ejercer el poder. Periodista no es aquel que pregunta, sino aquel que tiene el sagrado derecho de preguntar, de preguntarle a quien sea lo que sea. ¿Acaso no tenemos todos ese derecho? ¿Y no es acaso la pregunta un puente de comprensión tendido de hombre a hombre? Quizá. Por eso precisaré mi afirmación: *el poder del periodista no está basado en el derecho a preguntar, sino en el derecho a exigir respuestas*. (1990: 135. Destacado mío).

Autores e intelectuales han ido enfrentándose a este obligado discurso y, como en el caso de Castellanos y Molloy, mencionadas al comienzo de este artículo, la escena de la entrevista por lo general se construye como la del choque entre dos opuestos. Y si desde el periodismo se suele afirmar que frente al entrevistado es necesario mantener una actitud un tanto distante, alerta, crítica, incluso contraria al entrevistado (Halperin, 13 y ss.), desde el campo intelectual cuesta entrar en una dinámica en la que el periodista se siente con toda la legitimidad y derecho para reconstruir, solo y sin la colaboración del otro, un diálogo que ha sido sostenido entre al menos dos.

La crítica literaria, la crítica cultural, como señalé al inicio del trabajo, no se ha ocupado mucho del género. Sin embargo, la comparación de ese escaso discurso literario-cultural con respecto a la entrevista, con el periodístico sobre el mismo género, da cuenta de cómo ambos las más de las veces se desencuentran y entran en conflicto. De esta forma, se podría afirmar que esa particularidad que tiene la entrevista y que se ha destacado antes, de ser el espacio por excelencia donde “observar” las actuales tensiones dentro del campo cultural a raíz de la influencia de los medios de comunicación, se extiende hasta las reflexiones que ha producido y es posible percibirla en las diferentes definiciones, clasificaciones y la forma en que se asume el posible origen del género. Una de estas tensiones gira entorno al tema que se asoma en el título de este trabajo: ¿acaso existe la entrevista literaria?

II. La idea de una entrevista literaria

Líneas arriba, en una cita extensa, se puede leer cómo Rama habla de “entrevista literaria”. No hay mayores referencias ni explicaciones con respecto a este concepto, de dónde lo sacó, qué significa. Es evidente que el crítico uruguayo no sólo daba por hecho que sus lectores entenderían lo que quería decir, sino que no era necesario ahondar demasiado en torno a este término, para él claro y nada polémico. Rama, así, esboza una suerte de breve referencia histórica del género:

[La entrevista literaria] había sido practicada en otras épocas, pero sólo ahora alcanzó incontenible auge. No es tampoco una invención latinoamericana, sino la imitación de una práctica anterior que había dominado en la posguerra a los mercados desarrollados, en especial aquellos fijados sobre las imágenes individuales más que sobre las concepciones estéticas o filosóficas, como es el norteamericano (303)

y propone un paradigma: “valga de ejemplo la serie de *entrevistas literarias* que partir de 1953 llevó *Paris Review* y que ya han sido recopiladas en por lo menos cuatro series” (303. Destacado mío).

Décadas más tarde, Julio Ortega también hará alusión al mismo concepto:

He sostenido que la entrevista literaria es un género literario, y para demostrarlo basta repasar las características que le dan ese rango: presupone un escenario del habla que no se confunde con ningún otro; sugiere un guión de personas y personajes en acción comunicativa; y, sobre todo, se hace leer en su peculiar protocolo, esto es, pasando del lenguaje la convención de un diálogo. Por lo mismo, la entrevista literaria tiene las otras conductas discursivas propias de un género: colinda con otros géneros, en primer lugar con el periodismo; disputa las nociones de la actualidad porque está hecha para establecer los hechos y sostener las opiniones, y configura su propio archivo de referencias siendo como es una memoria del presente cambiante (s.p.).

Aunque es posible percibir en las palabras de Ortega cierto tono de polémica - defiende con vehemencia la idea de que este discurso tiene que ser considerado un género literario-esa discusión da por sentado que existe algo que puede ser denominado como “entrevista literaria”.

Quizás ni Rama ni Ortega hayan compartido con algún periodista las ideas desarrolladas en sus textos. Y es que tal construcción, el de la “entrevista literaria” no existe para el periodismo; no, al menos, en el sentido en que Rama y Ortega la han utilizado. Así, en el muy completo texto de David Vidal sobre la entrevista de prensa [2] se hace referencia a la “entrevista literaria” como sinónimo de entrevista de creación, y también de entrevista de personalidad. Vidal afirma que al revisar las distintas tipologías que sobre el género ofrecen diversos periodistas es posible notar que habría dos tipos de formas de asumir la entrevista: una, meramente informativa, que parece centrarse en el papel público de quien es entrevistado y que, por tanto, no indaga en su interioridad; y otra, que se considera más analítica y que busca adentrarse en la subjetividad e intimidad del entrevistado y, por tanto, se centra en lo privado. Esta segunda es la que, según el recuento que hace Vidal de diversas formas de clasificar la entrevista, podría denominarse entrevista literaria, desde el periodismo.

Lo que significa para Rama, para Ortega y que yo misma he utilizado sintiéndome legitimada por ellos, es, está claro, otra cosa muy diferente. “Entrevista literaria” referiría, sobre todo, a la que se realiza a un autor, a un escritor y que está hecha desde una perspectiva más interesada en establecer un diálogo de iguales que indague en el desarrollo de una obra, en las reflexiones del entrevistado en torno a temas y problemas inherentes a su oficio como autor, que un debate o una confrontación. Entrevista literaria, pues, muchas veces quiere decir también que quien realiza la entrevista no es propiamente un periodista, sino otro escritor o también, un crítico o alguien que, en todo caso, trasciende el interés momentáneo o centrado en aspectos superficiales que desde la perspectiva de los intelectuales tienen o suelen tener los periodistas. Así, Rama es tajante al desconfiar de la labor de estos últimos cuando plantea que, ante este género en boga en los sesenta:

Más serio [que el trabajo de los periodistas que entrevistaban a los escritores] fue el trabajo de varios críticos que se plegaron al nuevo género y también procedieron a interrogar a los escritores. Sus preguntas versaron sobre asuntos literarios, secretos de la cocina, exposición de ideas políticas o artísticas, y el material sirvió para la constitución de libros o a la publicación en revistas especializadas. La suma de unos y

otros ha proporcionado ya un ingente *corpus* como no se había conocido hasta el presente. En él ya son previsiblemente frecuentes contradicciones e improvisaciones, como no podía ser menos, pero *a través de esos canales los escritores ampliaron su magisterio intelectual y, sobre todo, hicieron acto de presencia ante amplios sectores públicos* (303. Destacados mío).

La primera oración destacada es lapidaria: supone que el trabajo de los periodistas o no es serio o es poco serio. Es en manos de intelectuales que la entrevista entonces pasaría a ser algo muy distinto de lo que sería en manos del periodista: un material que supera la caducidad natural del reportaje para un medio y que puede reunirse y constituirse en un libro. La palabra del autor en la entrevista realizada por un par, sería palabra que trasciende en el tiempo (lo que no ocurriría con las entrevistas hechas para la prensa, con motivo, por ejemplo, de la publicación de un libro o el otorgamiento de un premio), y que pueden llegar a tener un valor estético, crítico, histórico.

Alrededor, pues, de la posible existencia de un género llamado “entrevista literaria” hay un problema que, quizás, en primera instancia parecería centrarse en algo quizás tan banal como quién puede ser el protagonista de la entrevista o qué palabra es la protagonista: la del autor que responde o la del periodista que pregunta. Pero en realidad el problema es otro. El problema no tiene que ver con protagonismo sino con la *legitimidad*. Es decir, ¿quién decide qué y cómo presentar la versión final del diálogo entre el periodista y el intelectual? Para el periodista es muy claro: él. Así, afirma Halperin en *La entrevista periodística* [3]:

De todas formas, es interesante preguntarse: ¿la entrevista no el pertenece al entrevistado tanto como al periodista? No. La entrevista es una nota periodística *-el entrevistado no es el periodista, quien puede tener autoridad del oficio sobre lo que escribe o divulga-* que escribe un periodista acerca de la *charla* que mantuvo con una *personalidad pública*. *Es su versión de lo que charlaron. Y si el entrevistado fuera un periodista, es lo mismo: la nota sigue perteneciendo al entrevistador, no al entrevistado. De lo contrario, se está violando la libertad de expresión* (125. Destacado mío).

Es claro cómo, para Halperin, la entrevista sería ante todo un tipo de género exclusivamente periodístico, y, por lo tanto, sólo aquellos formalmente entrenados en el oficio serían competentes para realizarla. Así, el límite genérico es una forma de imponer o justificar unos parámetros que destacan la especificidad de las habilidades, propias del periodismo, que debe tener quien se enfrente al género. El periodismo, pues, no distingue entre las entrevistas realizadas a una estrella de cine, un político, un ciudadano que vive sus quince minutos de fama, ya que no sería precisamente la palabra del sujeto que es entrevistado quien definiría cómo es una entrevista, cómo puede clasificarse, comprenderse: quien la define es la palabra de quien la lleva a cabo, es decir, el periodista. Sería él quien, tras las notas y grabaciones, y de acuerdo al tipo de información que quiera entregar o le haya sido requerida por su medio, le da la forma final: un reportaje, una semblanza o entrevista de personalidad, una entrevista informativa.

Ahora bien, hay que reconocer el contraste entre el autor o el intelectual como objeto de una entrevista y las figuras que han sido mencionadas antes, no escogidas, por supuesto, al azar. Figuras cuya presencia también es habitual en entrevistas y reportajes, la del autor o el intelectual se separa, se distancia de ellas por su posición con respecto al principal instrumento con que trabaja el periodista en la entrevista, que es la palabra escrita. Y es que aunque la figura del político también le sea cercana en este sentido, es evidente que, ante la palabra y sobre todo la palabra escrita,

periodista y escritor o intelectual parece ser igualmente legitimados para utilizarla y controlarla. O, quizás, el escritor se siente incluso más legitimado. De ahí, entonces, que para Rama y Ortega sea natural dar por sentado la existencia de un género específico que se relacione con los autores, un género específico que abarque las entrevistas que giren alrededor de la literatura: sus autores, sus obras, sus críticos especializados, las ideas propias de este campo; y que se denominaría “entrevista literaria”.

En este punto quizás es necesario destacar las estrechas relaciones que existen entre el oficio literario e intelectual y el periodístico, lo que ha llevado a que en muchas ocasiones las figuras de escritor y periodista se hayan fundido en una sola. Los ejemplos abundan a lo largo de la historia de la literatura y no quisiera ahondar en ellos ni en los pormenores de una relación intensa y compleja. Sin embargo, hoy en día hay un nuevo matiz que afecta la articulación entre oficio periodístico y oficio intelectual y que ha sido señalado por Sarlo: “La credibilidad del discurso intelectual puro y duro está en baja, como está en baja la credibilidad del discurso político. Hoy los políticos quieren hablar como hombres y mujeres de la calle. *Los intelectuales, cuando pueden, hablan como comunicadores*. Ambos, intelectuales y políticos, figuras de la modernidad, de todos modos son menos creíbles que los medios y sus estrellas” (28. Destacado mío). Creo que el planteamiento que he destacado es contundente para la presente reflexión. “Hablar como comunicadores”: eso es lo que muchos escritores, justamente, no quieren hacer ni tampoco que los periodistas los obliguen a ello en las entrevistas. La imposibilidad de profundizar, la necesidad de simplificar, el límite que el espacio de la página disponible para la entrevista o el reportaje del diario impone sobre el desarrollo de los planteamientos que pueden surgir en un diálogo son, para los escritores, condiciones que ponen en riesgo el valor del género.

En este sentido, quisiera comentar a un material del periodista venezolano Boris Muñoz, quien en 2007 presentó un reportaje que gira en torno a sus dificultades para entrevistar a García Márquez, lo que finalmente logra, luego de horas y horas de espera en el lobby del hotel donde se alojaba el escritor. La distancia y las tensiones entre el joven reportero cuyo principal trabajo es precisamente ese, esperar, y el veterano autor colombiano que lo esquiva constantemente, dominan todo el texto y casi se podría decir que son su eje.

Así, desde el inicio, García Márquez es representado como un autor que duda de la capacidad del joven reportero: “Dile que, si es un verdadero periodista, él sabrá qué tiene que hacer”, es el reto que, según Muñoz, le es lanzado cuando, a través de un tercero, el colombiano se entera de que alguien le quiere hacer una entrevista; duda que abarca también a quienes serían los jefes del periodista: “[Mande a los editores] bien lejos, a la mierda. Usted no tiene que hacer lo que quieran los editores”. La desconfianza, pues, engloba a la totalidad de la institución periodística que, desde la perspectiva de García Márquez, parece haber olvidado principios fundamentales del oficio: “Los periódicos han priorizado el equipamiento material e industrial, pero han invertido muy poco en la formación de los periodistas. La calidad de la noticia se ha perdido por culpa de la competencia, la rapidez y la magnificación de la primicia. A veces se olvida que la mejor noticia no es la que se da primero, sino la que se da mejor”. Para García Márquez, en el caso de la entrevista, dar mejor la información consistía en su reelaboración a través del reportaje: “El reportaje, que es el género que amo, ha sido *degenerado* a la entrevista”. (Destacado mío). Y ello porque el reportaje le habría permitido expresar su verdadera vocación, la de escritor: “El reportaje era para mí un género literario. *Yo llegué al periodismo con vocación y aptitudes de escritor*. Lo que hice fue aplicar al periodismo las mismas técnicas de la literatura”. (Destacado mío). Los dos destacados de las citas anteriores creo que nos ofrecen la clave para comprender la distancia de García Márquez -y también de otros autores- con respecto a la entrevista: frente al reportaje, que articula periodismo y

literatura, la entrevista en la actualidad no deja constancia sino del divorcio entre ambos oficios. La entrevista parece representar el símbolo de una institución periodística autónoma y ajena de la literatura, que ha hecho de un imposible, la búsqueda de la verdad, todo su norte. En un momento dado de la serie de desencuentros entre Muñoz y García Márquez, éste le confiesa:

Llevo dos horas angustiado pensando que usted está aquí esperándome [...] Pero sepa que así no es la cosa. Así no se hace periodismo. La entrevista no es esto. La mejor entrevista que yo he leído en mi vida fue la que trató de hacerle Gay Talese a Frank Sinatra [...] Durante una semana estuvo Gay Talese tratando de entrevistar a Sinatra y durante una semana Sinatra canceló encuentro tras encuentro. Eso es la entrevista de Talese: la historia de cómo no pudo entrevistarle durante toda esa semana. Es la mejor entrevista que he leído.

Muñoz parece tomar el consejo de García Márquez; de allí que su entrevista al autor colombiano sea, como señalé antes, la historia de las dificultades para llevar a cabo esta conversación, aunque se mantiene, también, la escenificación del diálogo que finalmente ambos pudieron sostener. Pues, a pesar de sus reticencias y de su posición ventajosa con respecto al periodista, García Márquez cede y le ofrece al joven reportero la posibilidad de una conversación. Así, los escritores han aprendido que es utópico pretender sustraerse a esta obligación que ha impuesto el mercado sobre ellos. Y entonces, han ido articulando diferentes estrategias, han ido encontrando diversos caminos para sortear las que se consideran limitaciones del género y condiciones que los autores perciben como una imposición de quienes se encargan mayormente de él, es decir, de los periodistas. En este caso, la estrategia de García Márquez parece haber sido darle al periodista el formato para presentar el producto final de su conversación. A continuación, presento algunas otras alternativas que diversos escritores han encontrado frente al género.

III. Estrategias de los autores frente a la entrevista.

Jorge Luis Borges parece ser, en América Latina, uno de los primeros en haber encontrado una salida ante a este discurso. La respuesta desconcertante, aparentemente inocente y en realidad llena de ironía; la amabilidad y la colaboración antes que el franco rechazo ante el acoso de la prensa fueron su principal estrategia. Estrategia que le valió fuertes críticas de Ángel Rama, como se hizo mención al inicio de este texto, pero que, tiempo después, sirvió para que Néstor García-Canclini, en *Culturas híbridas*, planteara la necesidad de, por un lado, particularizar la entrevista realizada a escritores de otras llevadas a cabo a otras figuras sociales; por otro lado, la necesidad también de encontrar un lugar para este tipo de textualidad dentro de la obra de un escritor [4].

Quizás heredero de la estrategia borgeana, está Álvaro Mutis quien es conocido por el importante número de entrevistas de todo tipo que ha dado, muchas de ellas reunidas en antologías y otras tan extensas como para constituirse en libros [5]. Heredero parcial, habría que precisar, pues será la amabilidad y no tanto la ironía y la respuesta rápida y “original” lo que lo relacionen con el argentino. Mutis, así, asume la entrevista como el mecanismo que le ha permitido construirse la imagen de un autor único y particular dentro de la literatura latinoamericana y proponer -y creo que lograr que se imponga-- una lectura de su obra fuertemente articulada a su vida. En ese sentido, para Mutis la entrevista ha servido para “controlar” lo que se dice de él en el mercado: aceptando el planteamiento de García Canclini con respecto a que “una tendencia de la cultura masiva al tratar con el arte culto [es] sustituir la obra por

anécdotas, inducir el goce que consiste menos en la fruición de los textos que en el consumo de la imagen pública” (103), Mutis ha aprovechado ese acercamiento a la vida del autor para potenciar, como decía, una lectura que confunde su vida con su obra y en la que, por tanto, él siempre tendrá la última palabra [6].

También para el autor venezolano Renato Rodríguez, la entrevista ha sido la posibilidad de poder intervenir en el debate con respecto a sí mismo como autor y con respecto al sentido y lugar de su obra dentro de la literatura nacional. Leída generalmente desde el código autobiográfico, considerado por la crítica literaria como el paradigma de lo que debe ser un “autor auténtico” (es decir, uno no movido por intereses de fama o de dinero), sobre la obra y la imagen de Rodríguez se han producido innumerables cuentos y mitos, y desde ellos, muchas veces, no sólo se han comprendido sus textos, sino también la forma en que el autor asume su oficio literario. En las entrevistas -sólo he tenido acceso a dos, más bien extensas y a un reportaje reciente- es notable el esfuerzo de Rodríguez para, en primera instancia, minimizar el valor de su cierta particularidad dentro del campo literario venezolano; es decir, Rodríguez intenta, vehemente, que el valor de su obra no dependa únicamente de la imagen como escritor “único y original” que se ha creado por sus particulares circunstancias de vida [7]. Para ello, el autor se va a esforzar por definir, conceptualizar, así sea de manera sencilla y clara, lo que para la crítica es una actitud “instintiva” del autor frente a la literatura. En este sentido, se podría decir que Rodríguez trata de romper con ciertos lugares comunes construidos alrededor de él y de su obra. Así, ante la insistencia con que en una de estas entrevistas, ya de hace de más de veinte años, le preguntaban sobre el carácter marginal de su obra, sobre si se consideraba un autor en el olvido, Rodríguez responde una y otra vez que el no moverse en los circuitos consagrados de los autores no es para él ser marginal ni estar en una condición secundaria: “yo no creo que *Al sur del equanil* [su novela más importante] ha sido un libro marginado, [lo que ha planteado uno de los entrevistadores] porque *Al sur del equanil* [sic] se han vendido, que yo tenga noticia, siete mil ejemplares. Por eso, desde el punto de vista del lector, que es el que más me interesa, no creo que ha sido un libro olvidado” (22). El lugar común de su marginalidad también lo alcanza a él como autor y, por ello, Rodríguez también trata de restarle importancia, de borrar ese adjetivo en el discurso sobre él como autor; de esta manera, cuando le plantean: “Renato Rodríguez, que yo tenga noticias, carece de un espacio constante dentro de los reportajes, las entrevistas, las consultas, etc [entonces] hay una cierta marginalidad de Renato Rodríguez dentro de lo que podía ser el cogollito intelectual venezolano” (22), el autor responde: “yo nunca me he querido promover. Cuando estoy en un lugar y están tomando fotos y cosas de esas, me aparto” (22), a lo que le vuelven a señalar: “O sea que Ud. es un marginado a propósito”; Rodríguez insiste en su punto: “Bueno, no tanto como marginal. En el plano personal quiero valer como individuo, pero desde el punto de vista literario, quiero que mi obra corra por su cuenta” (22) y explica: “Cuando fue a salir la última edición de *Al sur del Ecuánil*, tuve unas cartas con alguien muy influyente aquí, en el mundo literario, y entonces me pidió permiso para publicar una carta que yo le había escrito, para promover el libro, armar un escándalo, por decir. Yo le contesté de inmediato y le rogué que no lo hiciera” (22). El autor, así, no percibe como marginalidad su distanciamiento con respecto a los rituales, a los mecanismos de promoción de la obra, idea que es sostenida la crítica y es así como Rodríguez aprovecha la entrevista, uno de estos rituales de los que se siente alejado, para clarificar su posición.

Otro autor venezolano, el poeta Rafael Cadenas, sorprendió hace unos pocos años al presentar un libro con sus entrevistas. Este texto no dejaba de llamar la atención en un escritor por lo general retraído y poco dado a la exposición pública Sin embargo, en el breve prólogo con que él mismo abre el volumen, se precisa el objetivo de estos materiales: “como no suelo escribir para la prensa, las entrevistas así como las anotaciones compensan esa abstención: *han sido mi manera de comunicación con los*

lectores” (5. Destacado mío). No es menor esta última frase de Cadenas: primero, porque en ella se le reconoce a las entrevistas un lugar dentro del conjunto de la obra del autor; un lugar, por de más, fundamental: asumiendo su timidez para intervenir de manera directa en ese espacio del debate y la diatriba cotidiana que sería la prensa, Cadenas percibe que la entrevista ha sido este punto un tanto desplazado desde donde su opinión ha podido ser escuchado por el lector. En segundo, porque el autor hace alusión a las que piensa serían las dos entidades fundamentales dentro de la dinámica de la entrevista: el entrevistado y el público, mientras ni siquiera menciona al entrevistador.

Pero al avanzar en la lectura del prólogo, Cadenas sorprenderá con una estrategia más radical con respecto al género: en lugar de ser producto de encuentros cara a cara y de tener un origen oral, sus entrevistas han sido llevadas a cabo a partir de cuestionarios que él ha entregado respondidos por escrito a su entrevistador. Y aunque no todas han sido llevadas a cabo de esta forma, el autor señala a cuáles les da más valor:

se advertirá fácilmente que unas [de las entrevistas] han sido contestadas por escrito, otras oralmente. *Aunque su espontaneidad sea limitada, prefiero las primeras, contraviniendo así casi un dogma de los periodistas, que favorecen decididamente la otra opción. Porque yo concibo la entrevista como un trabajo entre dos que debe realizarse sin prisa, lo cual contrasta también con el acelerado ritmo del periodismo.* Mi preferencia puede dar pie a la sospecha de desconfianza. Es cierto, la hay, pero sobre todo desconfío de mí. Siempre temo decir con ligereza cosa de la cual tenga que arrepentirme. Además a veces cuando las respuestas han sido orales, me preocupa lo defectuosas que puedan ser algunas frases y no decir lo he debido por ocurrírseme después, cuando ya la ocasión ha pasado (5. Destacado mío).

La definición de entrevista de Cadenas, su preferencia por las entrevistas que han sido respondidas por vía escrita choca, cómo él mismo se da cuenta, con la idea que tienen los periodistas acerca del género. De hecho, en uno de estos reportajes, el poeta reproduce la queja de una de estas profesionales, para quien que el límite impuesto por Cadenas, si bien es aceptable, supondría el empobrecimiento del género: “quisiéramos haberle preguntado [de varios aspectos que se consideran problemáticos] de haber sido posible una entrevista ‘con sangre’, una entrevista llevada con el pulso del entrevistado y del entrevistador” (83). La tensión entre periodista e intelectual se ve con claridad en este caso que nos ofrece Cadenas: por una parte, el escritor defiende su derecho a intervenir en cualquier caso en que esté en juego su prestigio como autor; por otra parte, la periodista defiende su derecho a darle a la versión final de la entrevista el giro que considere más conveniente como profesional de la comunicación.

Para el escritor, si la entrevista es intercambio de palabras, es necesario controlar la forma en que esas palabras serán reproducidas e interpretadas. En este sentido, como fue mencionado anteriormente, el entrevistado escritor o intelectual podría tener derecho a no ser considerado como cualquier otro, como el actor o actriz de televisión, el ciudadano que vive sus quince minutos de fama o incluso el político (de cuyas intervenciones públicas depende en gran parte su trayectoria). El ejercicio con la palabra es el eje de su profesión y sus intervenciones periodísticas, lo sabe, serán utilizadas para leer su obra, para conocerlo como autor; de allí que consideren legítimo el control sobre estos textos que también serían productos suyos. Así, la exigencia de Cadenas se relaciona con la salida que Kundera ha encontrado frente a la entrevista: “me gusta mucho el diálogo (forma literaria superior) y he quedado encantado de *muchas conversaciones reflexionadas, compuestas, redactadas en colaboración conmigo* (1992: 120. Destacado mío). Estrategia que, seguro, también

se reconocerá en otro autor latinoamericano: Ricardo Piglia. Aunque, si se piensa un poco, y, sobre todo, al leer uno de estos diálogos recompuestos supuestamente a cuatro manos de Kundera y las entrevistas retrabajadas por Piglia, serán evidentes las notables diferencias.

De esta manera, si Kundera ha hecho del discurso contra el género su forma de apropiación de la entrevista, y ese rechazo se expresa de manera dura en unos diálogos donde es evidente que la instancia que interroga es la del no saber y la que responde la del saber absoluto, para Piglia la apropiación se lleva a cabo en el desdibujamiento de los límites que el propio periodismo ha propuesto para este discurso; Piglia, en realidad, “ha convertido el reportaje en una *forma personal* de la práctica crítica” (Speranza 35. Destacado mío), lo que no conlleva la negación o anulación de la contraparte interrogadora, que, ciertamente, se construye como necesaria e imprescindible para el desarrollo no sólo de las ideas sino del “tono” del diálogo crítico. Por ejemplo, en la entrevista que abre la segunda y hasta ahora definitiva edición de *Crítica y ficción*, las preguntas de la entrevistadora son respondidas con otras interrogantes que, si bien matizan o redirigen el objetivo de las primeras, no las deslegitiman:

Un reportaje está cargado siempre con un grado de determinación y tiende a poner énfasis en una zona que de algún modo ya está prefijada. ¿Cuál sería, en su caso, la zona que las diferentes lecturas le han asignado y cuáles aspectos han sido excluidos, a su juicio, de esas lecturas? ¿Cómo me gustaría que se leyeran mis libros? Tal cual se leen. No hay más que eso. ¿Por qué el escritor tendría que intervenir para afirmar o rectificar lo que se dice sobre su obra? Cada uno es dueño de leer lo que quiere en un texto. Bastante represión hay en la sociedad (9) [8],

y, más bien, son aprovechadas para crear, como decía, este estilo de diálogo hecho a partir de preguntas que de forma sucesiva, entrevistadora y entrevistado van presentando:

Se dice que la escritura de ficción puede ser catártica. ¿Está usted de acuerdo y cree que la escritura de la crítica también puede ser catártica? Y si no lo es, ¿qué podría ser? No creo en la teoría de la catarsis. En cuanto a la crítica, pienso que es una de las formas modernas de la autobiografía [...] ¿No es la inversa del *Quijote*? [...] ¿Desde dónde se critica? ¿Desde qué concepción de la literatura? La crítica siempre habla de eso. ¿Y qué lugar tendría la verdad? Cuestión compleja. ¿Cuál es el lugar de la verdad en la crítica? [...] Todo el trabajo de la crítica, se podría decir, consiste en borrar la incertidumbre que define a la ficción. El crítico trata de hacer oír su voz como una voz verdadera. *Hacer como si lo fuera*. Y convencer a los demás de que es verdad lo que dice [...] “¿La verdad para quién?”, decía Lenin. Ésa me parece una buena pregunta para la crítica literaria. (13-14. El último destacado es mío).

Una reconstrucción claramente planificada de la oralidad en donde “La corrección trabaja contra el fetiche periodístico de la espontaneidad y redime a la entrevista de los riesgos de la ligereza, la imprecisión y la banalidad. *Las respuestas no son ya el trofeo del cazador furtivo, sino el resto perfeccionado de un hallazgo compartido que la corrección viene a realzar*” (Speranza 39. Destacado mío). Por ello es que la siguiente afirmación que hace Piglia en la nota que cierra esta edición, “los que realizaron las entrevistas son tan autores de estas páginas como yo mismo. Ellos definieron el tono de los diálogos y marcaron el sentido de las respuestas” (225), no es un reconocimiento vacío. Tal como reelabora el discurso de la entrevista, para Piglia es fundamental la presencia de esa voz otra con la que compartir el espacio de incertidumbres -por estar constituido fundamentalmente de preguntas- y no tanto de

certezas, que sería la entrevista. Así, es otra vuelta al género: si desde el discurso periodístico la entrevista es un espacio de búsqueda de verdad, la verdad queda suspendida en éstas de Piglia, como se pudo percibir en la larga cita anterior, donde el propio concepto de búsqueda de verdad de la crítica se relativiza.

IV. A modo de conclusión.

Diálogo, conversación, charla: todos estos términos son considerados sinónimos de la palabra entrevista. Sin embargo, cuando en este espacio se ponen en contacto las voces de periodistas y escritores e intelectuales, pareciera, según la mayoría de los ejemplos que se han observado en este texto, que “discusión” resultaría ser más apropiado; pues el conflicto, así sea matizado y sutil, se convierte, las más de las veces, en el eje de la entrevista. Un conflicto que se produce a partir de las nuevas condiciones de la articulación entre el campo literario-cultural y las agencias informativas; que se produce cuando el escritor, reconocida su inserción en una dinámica de trabajo que debe responder a las exigencias y necesidades de un mercado, pone en funcionamiento estrategias para enfrentarse a algunas de sus obligaciones, como la entrevista.

El estudio del género, pues, es incipiente y se diría que la entrevista ofrece a la crítica literaria un amplio y virgen campo de trabajo. Este texto, como se señaló en su inicio, es un primer acercamiento al género y su problemática. Por ello es que necesariamente hay que cerrarlo con preguntas: ¿puede hablarse entonces de la existencia del género de la entrevista literaria?, ¿se pueden establecer unos límites claros y definidos para él?, ¿pueden considerarse materiales como la entrevista-reportaje que Boris Muñoz le hace a García Márquez una entrevista literaria? Espero poder seguir adelante con esta investigación para, si no dar respuestas definitivas, avanzar en la reflexión sobre un género que ciertamente amerita una mayor atención de la crítica.

Notas:

- [1] Eleonora Cróquer. (2000). *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- [2] Como se verá en la bibliografía, Vidal escribe el capítulo correspondiente a la entrevista en prensa en un libro abarca el desarrollo del género en otros medios, como la radio y la televisión (V. Bibliografía). En su texto, Vidal logra articular la teoría y la práctica alrededor de la entrevista: propone su posible origen y evolución histórica; describe y analiza con detalle sus diversas clasificaciones; da precisas indicaciones con respecto a cómo preparar, llevar a cabo y escribir una entrevista y reflexiona sobre sus problemas.
- [3] Hice mención a este autor a comienzos del artículo, pero es aquí donde creo que queda mejor un breve comentario sobre su libro. En este texto priva el tono del periodista experimentado que da cuenta de sus experiencias. Sin embargo, Halperin también desarrolla una extensa reflexión sobre los avatares del género a lo largo de su historia. Uno de los aspectos más

interesantes de este libro es que dedica un capítulo al discurso contra del género, discurso que -y esto apoya lo que vengo planteando con respecto a la entrevista-es en su totalidad desarrollado por escritores.

- [4] Las ideas de García Canclini con respecto a la entrevista son bien importantes. Cito a continuación su definición final del género y el lugar que para él deben tener dentro de la obra de un autor: “*La conversación con escritores deviene así en un ejercicio tan clásico como especializado*, cuyo resultado no se agota en la primera publicación, más bien se integra a las palabras dichas en el universo atribuible al autor, con el mismo estatus que cartas, diarios íntimos, cuadernos de notas, borradores, susceptible de ser citada como testimonio, de ser compilada en forma de libro, de convertirse en lectura teórica, y, por supuesto, en material par una biografía” (García Canclini 160. Destacado mío).
- [5] Entre los libros de entrevistas de Mutis están: Eduardo García Aguilar (1993). *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*. Bogotá: Tercer Mundo Editores y Fernando Quiroz (1993). *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*. Bogotá: Editorial Norma. También hay entrevistas de Mutis en los libros: Gustavo Arango. (2001). *La voz de las manos. Crónicas sobre escritores latinoamericanos*. New Brunswick N.J.: El Pozo, Juan Gustavo Cobo Borda (1989). *La narrativa colombiana después de García Márquez*. Bogotá: Tercer Mundo Editores y Jacobo Sefamí (1996). *De la imaginación poética*. Caracas: Monte Ávila Editores
- [6] Un análisis detallado de la función que tienen las entrevistas dentro de la obra de Mutis puede encontrarse en mi libro *Mirada anacrónica y resistencia. La obra ficcional de Álvaro Mutis*. (V. Bibliografía). De hecho, las entrevistas de Mutis son el punto de partida de mi interés por este género.
- [7] Rodríguez vive en La Victoria, una pequeña ciudad del Estado Aragua, entidad que limita con Caracas. Sale muy poco, concede escasas entrevistas. De hecho, en el reportaje realizado por el periodista venezolano Boris Muñoz, el más reciente que he leído de él, y que se encuentra dentro de un dossier que una revista venezolana le dedicó al autor, es notable el deseo de Rodríguez de mantener esta actitud un tanto silente. Es curioso, en este sentido, que Rodríguez haya aceptado publicar en este dossier un texto inédito, “El embrujo del olor a huevos fritos”, cuyo eje es la imposibilidad de la comunicación en la conversación.
- [8] Mantengo el uso tipográfico del libro de Piglia para distinguir las respuestas del autor (en letras normales) y las inquietudes de sus entrevistadores (en cursivas).

Bibliografía

Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cadenas, Rafael. (2000). *Entrevistas*. Caracas: Fondo Editorial para la Región Centro-Occidental/Ediciones La Oruga Luminosa.

Castellanos, Rosario. (1975). *Poesía no eres Tú*. México: Fondo de Cultura Económica.

García Canclini, Néstor. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo

Halperin, Jorge (1995). *La entrevista periodística. Intimidaciones de la conversación pública*. Buenos Aires: Paidós.

Kundera, Milan. (1990). *La inmortalidad*. Barcelona: Tusquets

Kundera, Milan. (1992). *El arte de la novela*. México: Vuelta

Molloy, Sylvia. (1985). "Sentido de ausencias". *Revista Iberoamericana* 132-133: 483-488.

Muñoz, Boris. (2007). "Gabriel García Márquez. ¡Mande a los editores a la mierda!". Sala de Prensa. Web para profesionales de la comunicación iberoamericanos. <http://www.saladeprensa.org/art701.htm> [Consultado el 11-04-2007].

Muñoz, Boris. (2005). "Viaje a Renato Rodríguez. 'Lo único que tengo es esta angustia'". *Ateneo* 25: 20-21.

Ortega, Julio. (2001). "De la entrevista como una de las bellas artes". En: José Carvajal, René Rodríguez Soriano y Maritza Henríquez [eds.]. *Vanidad aparte*. Miami: Librusa. [<http://www.elconfesionario.net/noticias/126.htm>] Consultado el 17-01-2005.

Piglia, Ricardo. (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama

Porras, María del Carmen (2006). *Mirada anacrónica y resistencia. La obra de Álvaro Mutis*. Caracas: Equinoccio

Rama, Ángel. (1985). "El boom en perspectiva". *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho: 266-306. Originalmente en: VVAA. (1984). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Tucumán: Folios Ediciones: 51-110.

Rodríguez, Renato (1980). "Cita con Renato Rodríguez: la temática del autobús". *Hojas de calicanto* 9: 20- 24.

Sarlo, Beatriz. (2002). "Sensibilidad, cultura y política: el cambio de fin de siglo". En: José Tono Martínez [comp.]. *Observatorio siglo XXI. Reflexiones sobre arte, cultura y tecnología*. Buenos Aires: Paidós.

Speranza, Graciela (2004). "Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia". En: Adriana Rodríguez Pérsico [comp.]. (2004) *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 29 a 40.

Vidal, David. (1988). "La entrevista en prensa". En: Armand Balsebre, Manuel Mateu y David Vidal. *La entrevista en radio, televisión y prensa*. Madrid: Ediciones Cátedra: 245-416.

© *María del Carmen Porras 2008*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/entdisp.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

