

EL GÉNERO DE LA ENTREVISTA Y LA CRÍTICA LITERARIA PERIODÍSTICA EN CHILE (1988-1995)

Leonidas Morales T.

Departamento de Literatura, Universidad de Chile

1

EN LA HISTORIA DE LAS SOCIEDADES MODERNAS SE REPITEN los momentos en que, dentro de un conjunto de géneros activos, literarios o no, algunos entran en una etapa de difusión *inusual*. Difusión nunca arbitraria, ni tampoco inocente. Quienes la estudian descubren cada vez en el entorno social las condiciones culturales a las que responde y que al mismo tiempo la hacen posible, siempre asociadas a los procesos mediante los cuales las sociedades ajustan o recomponen su imaginario. Los géneros difundidos cumplen la función de inducir en el lector precisos modos de ver y concebir las cosas, secretamente solidarios de la ideología de esos procesos y de sus pretensiones de consolidación.

Pero un género no será llamado a intervenir si, por otra parte, no reúne él mismo determinadas condiciones estructurales, igualmente necesarias: no podrá desempeñar función alguna sin la existencia de relaciones de *complicidad* entre tales o cuales propiedades de su estructura y la ideología de los procesos de que se trata¹. Por ejemplo, desde el siglo XVIII la novela se vuelve un género popular en Europa, y no por casualidad: su estructura le permite presentar personajes que se desconocen entre sí y acontecimientos en los que participan sólo algunos, ignorados por los demás, de los que el lector tiene sin embargo una percepción integrada y “simultánea”, como totalidad narrativa. Este efecto de percepción, en el análisis de Benedict Anderson, contribuyó al arraigo y a la socialización de la idea de *nación* como “comunidad imaginada”².

La historia latinoamericana de los géneros modernos registra desde luego casos paralelos de similar difusión y complicidad. Uno de estos casos constituye precisamente el objeto de reflexión de mi ensayo: el de la *entrevista* como género periodístico. La difusión explosiva en la que de pronto entra es un suceso de data más bien reciente, e inseparable de los procesos de rediseño de los paradigmas culturales de la vida cotidiana que desde la década del 80, y con ritmos desiguales, atraviesan a las sociedades latinoamericanas como consecuencias de su ingreso al movimiento mundial de conversión del *mercado* en la instancia reguladora de la vida económica, social y cultural. En el reordenamiento profundo que desde entonces experimentan, a los

¹Sobre relaciones entre género e ideología, véase T. Todorov, “El origen de los géneros”. En Miguel A. Garrido (Comp.) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 38 y s.

²Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 46-58.

medios de comunicación de masas y a sus diversos géneros, entre ellos la entrevista, les corresponde un rol estelar en la consagración de los nuevos paradigmas.

Quisiera darle a mi reflexión tres fuertes restricciones de marco. Examinar la entrevista en el contexto latinoamericano exigiría una información menuda mucho más amplia de la que dispongo. Me atenderé pues a lo que mejor conozco: la realidad cultural chilena. Pero en su interior introduciré una segunda restricción: voy a ocuparme sólo de la práctica de la entrevista en el campo específico de la *crítica literaria periodística*. La tercera restricción es temporal: el examen de esta práctica no va más allá de 1988. Una frontera cronológica del todo justificada: dentro del período que delimita ocurren precisamente los cambios que están detrás, como elementos claves de comprensión, de la difusión inusual del género de la entrevista, un fenómeno ya de la década del 90.

Lo que diré sobre la entrevista remite a un corpus periodístico idóneo para fundar conclusiones generalizables. Lo conforman dos suplementos literarios de publicación semanal: *Literatura y Libros*, del diario *La Época*, y *Revista de Libros*, del diario *El Mercurio*. Comienzan a publicarse con un año de diferencia: el primero en 1988 y el segundo al año siguiente. Son los únicos de circulación nacional y los de mayor influencia en la modelación tanto del gusto literario de los lectores que en este sentido se orientan a través del periódico, como de la práctica crítica en otros periódicos, de Santiago y provincias. El número de sus páginas, ocho en los dos casos, les permite además concebir proyectos críticos de mayor complejidad en cuanto a componentes textuales y a variedad de géneros (entrevista, ensayo, artículo, reseña, nota informativa, ficha bibliográfica), con una diagramación fija que les otorga identidad visual.

Indico de inmediato la base argumental desde donde intento comprender el problema que aborda este ensayo. Mi explicación del éxito de recepción de la entrevista en cuanto género de la crítica literaria periodística, postula como factor determinante la predisposición de algunas propiedades de la estructura del género para establecer relaciones de complicidad con los patrones de valoración y percepción de la cultura pública de los medios de comunicación de masas, ante todo la televisión. Una clase de cultura entendida como transposición o *correlato* del mercado. Pero si bien ella tiene un desarrollo considerable en la década del 80, ni su presencia pública evidente en esos años ni la predisposición estructural mencionada eran suficientes, por sí solas, para precipitar entonces el éxito de la entrevista. Porque el inicio del éxito requería además, hoy podemos verlo, de una serie de otras condiciones, complementarias o "instrumentales", que sólo terminan de configurarse hacia 1992. Todas instaladas por cambios que se producen en el campo mismo de la crítica literaria periodística y en el estatuto político de la cultura de los medios. Estos cambios son tres.

El primero compromete al status del género. En la tradición chilena de los periódicos con páginas dedicadas a crítica literaria, la publicación de entrevistas nunca llegó a ser una práctica regular. Su status era más bien marginal: el de colaboraciones ocasionales, esporádicas, sin lugar definido o recurrente en la diagramación de las páginas. Tal situación se modifica a partir de 1988 con la aparición de *Literatura y Libros*. Este suplemento, además de incluir la entrevista, crea en el lector la expectativa de su retorno, y la confirma: la publica semanalmente. Aún más, dentro de la diagramación

del suplemento, la entrevista no ocupa un lugar cualquiera o intercambiable, sino uno fijo y destacado: las dos páginas centrales, las más importantes después de la portada.

Revista de Libros la publica con la misma regularidad. El lugar que le asigna repite, con algunas variantes, la diagramación del suplemento de *La Época*. También le destina las dos páginas centrales, pero desplaza la presentación de su título y de las líneas iniciales del texto a la página de portada, acentuando así todavía más su protagonismo formal. Hay otra variante de diagramación. La entrevista no llena totalmente las dos páginas centrales: queda un espacio enmarcado, a la derecha de la segunda página, donde se inserta de modo invariable el artículo del crítico principal del suplemento, Ignacio Valente, que suele escribir sobre una obra del mismo escritor entrevistado. En un movimiento que con cada nueva edición del suplemento se reitera, la lectura de la entrevista va recorriendo un camino ritualizado que desemboca en una invitación visual, por contigüidad de espacio, a leer a continuación ese artículo que espera en el fondo, desplegado en el interior de su marco, y presidido por la fotografía del crítico. No me detendré en el análisis de las connotaciones ideológicas obvias de esta diagramación en torno a un “centro”³.

Los dos suplementos, primero *Literatura y Libros*, y luego, imitando la línea general de su diagramación, *Revista de Libros*, reformulan el status de la entrevista y a la vez modifican el canon tradicional de los géneros de la crítica literaria periodística en Chile. De género menor y práctica intermitente, pasa a situarse, en términos jerárquicos y regularidad de publicación, al mismo nivel de los demás géneros, con la ventaja de una diagramación que la premia en la distribución del espacio. La posición que conquista dentro de los proyectos de ambos suplementos, y la redefinición del canon de los géneros en que se traduce, no son independientes del sentido de las transformaciones culturales de la sociedad chilena en la década del 80. Son, por el contrario, innovaciones cuya posibilidad la introducen las nuevas funciones de los medios de comunicación de masas como operadores del correlato cultural del mercado. De estructura particularmente dotada para esas funciones, la entrevista ya era, antes de 1988 y fuera del campo de la crítica literaria, un género habitual en el discurso de los medios, de la televisión sobre todo.

Aun cuando definido desde el momento mismo en que los suplementos empiezan a publicarse, el cambio de status de la entrevista no se revelará como una de las condiciones del éxito de recepción del género sino hasta que tomen forma los demás cambios indispensables, asociados al proceso político que saca a la sociedad chilena de una larga dictadura y la lleva a una fase intermedia (aún no cerrada) de “transición a la democracia”. Una alianza de partidos de centro e izquierda gana el plebiscito de 1988 llamado para decidir sobre la continuidad de Pinochet en el poder, también las elecciones presidenciales de 1989, y desde 1990 asume la conducción de la transición. Es en la estrategia con que esta alianza enfrenta la herencia del pasado reciente donde se originan los dos cambios restantes. Uno de ellos afecta al estatuto político de la cultura de los medios.

Bastarda en la década del 80 para el mundo intelectual opositor, la cultura a que

³Ha sido una tradición del diario conservador *El Mercurio* organizar la crítica literaria alrededor de un centro, “metafísico” diría Derrida, representado por un crítico principal capaz de darle a su palabra el peso (el poder) de la autoridad. Antes de Valente, han ocupado ese centro, en el siglo XX, Alone y Emilio Vaïse.

me refiero se vuelve legítima en la del 90. Su legitimación es efecto de otra legitimación: la del modelo social de economía de mercado impuesto brutalmente por la dictadura. La transición lo hace suyo y apuesta sólo a demostrar que funciona mejor administrado por un sistema democrático, sin costos de represión, con “transparencia” y “sensibilidad” social. Así consume lo que el gobierno militar no pudo: insertar de lleno la economía del país en las redes del capital multinacional. Políticamente liberados del cuestionamiento o las sospechas que pesaban sobre ellos, los patrones de valoración y percepción de la cultura de los medios entran en un movimiento acelerado de expansión. Ya al cabo de los dos primeros años de transición, dominan la vida cotidiana.

Son patrones transnacionales, los mismos en todas partes, de mecanismo eficaz para disolver con sutileza en el sujeto que los acoge toda dimensión “histórica” del tiempo. Está claro de qué hablo: de los patrones culturales “posmodernos”. Al poder de su lógica, la “lógica cultural del capitalismo avanzado” para Jameson⁴, queda expuesto el universo de las prácticas de la vida cotidiana de la sociedad chilena, entre ellas las estéticas y las críticas. Y es con esta lógica, la lógica de una ideología tan globalizada como su soporte económico, el mercado, con la que algunas propiedades de la estructura de la entrevista establecen relaciones de complicidad.

El último cambio tiene que ver con la modificación del cuadro de diferencias que separaban inicialmente a los dos suplementos del corpus. El suplemento de *El Mercurio* mantuvo la identidad de su proyecto, desde el comienzo afín a una concepción de la literatura compatible con el mercado. No así el de *La Época. Literatura y Libros* nace en 1988 con un proyecto de diseño despojado de autoritarismo (por sí mismo significativo en el contexto de una dictadura), de sujeto crítico colectivo, con colaboradores que rotan y se reemplazan en el análisis competente de los textos (la competencia de un saber que suma teoría, crítica e historia literaria), y abierto a debates que hasta entonces desconocían la escena pública. En torno, por ejemplo, a los supuestos teóricos de una crítica literaria actualizada, o al significado de las nuevas formas literarias surgidas de la incitación de las transformaciones culturales ocurridas en Chile y en el mundo durante la década del 80. O el debate que propician las categorías de una emergente crítica feminista, subversivas de la cultura y el poder tradicionalmente hegemónicos.

Quienes participan en este proyecto son, la mayoría, intelectuales retornados del exilio, o que vivieron dentro del país en una crónica exclusión. Sus textos están escritos desde la inminencia de un cambio político, social y cultural largamente demorado. Pero el desenlace final del proceso frustra expectativas esenciales⁵. La intelectualidad chilena se fracciona, en el transcurso de la década del 90, entre los que se incorporan al “sistema”, y los que se repliegan al interior de un pensamiento crítico solitario y azaroso, ya sin referente político⁶. *La Época*, que adhiere a la estrategia de la transición, por lo tanto a la legitimación del mercado y de su correlato cultural, no podía sostener

⁴Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Editorial Paidós, 1991.

⁵A la legitimación del mercado y de su correlato cultural público, se suma la impunidad para las violaciones a los derechos humanos.

⁶Sobre este fraccionamiento, véase Tomás Moulián, “Los intelectuales cayendo del Olimpo”. En *Cuadernos Arcis-Lom*. Santiago. N° 1, mayo-junio 1955. pp. 21-25.

un proyecto crítico con las características anotadas. En 1992 le pide la renuncia a su autor y editor, Mariano Aguirre.

Literatura y Libros conserva en los años siguientes la diagramación original, pero el proyecto es otro. También los críticos: se retiran quienes habían colaborado en el primer proyecto, grupo que incluía a muchos de los más destacados del país. Tres de los rasgos del nuevo proyecto me parecen aquí relevantes. Uno: al sujeto crítico colectivo y rotante lo sustituye gradualmente un pequeño número de colaboradores estables (un *staff*). Dos: ausencia de debate, de discusión teórica y crítica. Tres: la exigencia implícita (o explícita) de cambio se transforma en una aceptación pasiva, y a ratos festiva, del orden cultural reinante. Son los mismos rasgos que pueden atribuirse a *Revista de Libros*, sobre todo después de que Ignacio Valente deja, desde 1993, de publicar regularmente su artículo semanal⁷. El acercamiento entre los dos suplementos produjo la generalización en ellos de una crítica periodística sin tensión, de débil densidad conceptual, más cerca de los “efectos de opinión” que de los “efectos de saber”. Al desaparecer los discursos críticos intensos, provocativos, estimulantes, se rompe la relación de equilibrio que la entrevista mantenía frente a los demás géneros, y queda libre de sujeciones, es decir, “disponible” para jugar un rol independiente.

Los tres cambios anunciados son los descritos: el nuevo status de la entrevista dentro de los proyectos de los suplementos, la legitimación política de la cultura pública como correlato del mercado y la ruptura del equilibrio que la entrevista mantenía con los otros géneros. Ellos introducen las condiciones complementarias que, una vez instaladas, y actuando en conjunto, hacen finalmente posible el ingreso del género al éxito de recepción al que estaba llamado por la complicidad de propiedades fundamentales de su estructura con la lógica cultural posmoderna de los medios de comunicación de masas. Entre 1992 y 1995 relega a los demás géneros a un segundo plano, al trasfondo de un mero rumor discursivo, y se convierte en el género vedette de los suplementos. Desde esa posición, la entrevista ha sido durante estos años una reproductora privilegiada de la lógica cultural posmoderna en el terreno de la crítica literaria periodística. Describo enseguida las propiedades del género implicadas en la complicidad. Son dos.

3

La entrevista es un diálogo organizado sobre la base de preguntas y respuestas. Autoritario sin duda, en la medida en que uno de los interlocutores, el entrevistador, tiene el monopolio de las preguntas y por lo tanto lo conduce. Este autoritarismo del diálogo no parece sin embargo tener un papel importante en las relaciones estructurales de concordancia con la lógica cultural posmoderna. Sí lo tiene el diálogo mismo. El intercambio de palabras entre los interlocutores de la entrevista, la sucesión de relevos en sus roles de emisor y receptor, evoca de inmediato en el lector el marco de comunicación propio de lo escénico, de lo “representado”. La razón salta a la vista: como todo diálogo directo, es decir, no referido o presentado por un narrador, el de la entrevista es semejante al de los actores en el escenario. Es difícil pues que su lectura no incluya la impresión, fuertemente motivada, de asistir al desarrollo de una actua-

⁷Sus juicios, desde una estética tomista y conservadora, pero inteligentes, nunca pasaron desapercibidos, cualquiera fuera su recepción, de adhesión o impugnación.

ción *teatral*. A menudo el autor de la entrevista, al editar el texto, refuerza además los efectos de teatralidad del diálogo: lo introduce dando detalles sobre el lugar y el momento en que se realizó la entrevista, o registra entre paréntesis, en el transcurso del diálogo, los gestos del entrevistado cuando responde (risas, énfasis de la voz, movimientos de las manos, etc.), exactamente como en las acotaciones de los textos dramáticos.

¿Cómo se conecta esta propiedad del género, el carácter teatral de su diálogo, con la lógica cultural posmoderna? Veamos. La *imagen* audiovisual de la televisión y el video, pero también su versión impresa, se transforma en la matriz fundamental de esa lógica. Ahora bien, desde los códigos con que la imagen los presenta, los hechos de la realidad pierden sus conexiones históricas, los antecedentes de su verdadera comprensión, sus implicaciones éticas o culturales profundas. El fondo es absorbido y neutralizado por la superficie de una imagen brillante y estetizada, de alto poder anestésico de la conciencia crítica. Esta imagen cosmética que los medios de comunicación masiva reponen día tras día, está diseñada para su recepción, o mejor, para su "consumo", como un espectáculo autonomizado. Dice Debord en un libro dedicado al estudio temprano de la sociedad en que vivimos: "En el espectáculo, imagen de la economía reinante, la finalidad no es nada, el desarrollo es todo. El espectáculo no quiere llegar a ninguna otra cosa que a sí mismo"⁸.

Al abrir las prácticas de la vida cotidiana de la sociedad chilena al correlato cultural de un mercado globalizado, la transición estaba pues abriéndola al dictado de la imagen, es decir, a la cultura del espectáculo. Todo se ha vuelto imagen y espectáculo, o susceptible de llegar a serlo, desde la tortura y los "desaparecidos" en la dictadura, hasta la extrema pobreza, el exterminio del bosque nativo, los atochamientos del tráfico en las vías urbanas, los accidentes carreteros. Incapaz de redefinir un discurso que ponga al sujeto en la perspectiva utópica de una sociedad digna de ser habitada, ética y culturalmente, la política misma ha terminado acogiéndose a la estética y a la retórica de la imagen y de su espectáculo: al maquillaje de un estado "seductor"⁹. La política, pero también su comentario desde la televisión y el periódico¹⁰.

La imagen como espectáculo constituye un modelo de representación de la vida, del tiempo y del espacio, que condiciona, en quienes se hallan bajo su régimen, valoraciones y preferencias en las variadas esferas de la praxis cotidiana. Se valora positivamente y se prefiere lo que de alguna manera es reductible al modelo de percepción de las cosas como espectáculo. Y en el campo de la crítica literaria periodística, para el lector de los suplementos *Literatura y Libros* y *Revista de Libros*, ningún género se sitúa mejor en la perspectiva de esa percepción que la entrevista: su diálogo "teatral" es también otro espectáculo. Sólo estoy destacando aquí la convergencia de este diálogo y de la imagen posmoderna en un punto particular, el de ofrecerse ambos como espectáculo. No digo que el género como tal deba practicar

⁸Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. Traducción de Rodrigo Vicuña Navarro. Santiago, Ediciones Naufragio, 1995. p. 11. La primera edición de este libro, en francés, es de 1967.

⁹Para un análisis del nuevo Estado en la sociedad posmoderna, véase Régis Debray, *El Estado seductor*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1995.

¹⁰Mientras fue director de *La Época*, desde 1988 hasta 1995, los comentarios políticos semanales de Ascanio Cavallo sorprendían por su estilo "literario". La recurrencia sistemática a los tropos y a los giros verbales de intención estética, convertían a la política en un objeto de estatuto ambiguo, situado en la frontera entre la realidad y la ficción.

asimismo una necesaria absorción del fondo por la superficie. Sin embargo al final volveré a esta cuestión, porque en las entrevistas de los dos suplementos la absorción se infiltra, pero desde fuera de la estructura, desde el entrevistador.

La segunda propiedad que me interesa en la estructura dialógica de la entrevista, pone al género en otro ángulo de complicidad con la lógica posmoderna. Quizás pueda describírsele desde el concepto lingüístico de “enunciación”. Benveniste veía en el diálogo oral el paradigma de la puesta en discurso de la lengua, con un “yo” y un “tú” alternándose en el acto de enunciarla. Pero cuando en este diálogo uno de los interlocutores habla diciendo “yo”, no sólo enuncia la lengua, y se enuncia a sí mismo dentro de ella, sino que, al hacerlo, instala a la vez el tiempo “presente” como tiempo de la enunciación y fuente primaria de la temporalidad¹¹. En el diálogo oral, por eso, concurren, como en ninguna otra ocasión, todas las formas previstas en la lengua para marcar la actualidad de la enunciación como actualidad del presente: los pronombres personales (“yo” - “tú”), los demostrativos (“esto”, “eso”), las interrogaciones, los adverbios (“hoy”, “aquí”) y los mismos verbos, que delatan la actualidad del presente o que, desde él, remiten a un tiempo que ha dejado ya de ser presente o a otro que todavía no lo es.

Son exactamente las formas que proliferan en la enunciación del diálogo de la entrevista y que la distinguen de los demás géneros de la crítica literaria periodística. Y es natural que así sea, porque, a diferencia de esos otros géneros, la entrevista es también un diálogo originariamente de la oralidad, aun cuando después sea transcrito para ofrecérselo a un lector. Por lo tanto, quienes participan en él, el entrevistador y el escritor entrevistado, son, por estatuto, figuras ancladas en el presente, abiertas a la perspectiva que éste proporciona para evaluar lo que ha sido la producción y la vida del escritor, o para incursionar en anticipaciones del futuro. Tomando un término de Foucault, puede decirse que estructuralmente la enunciación del diálogo de la entrevista constituye un verdadero “dispositivo” de *actualidad*. Apenas necesita demostración la complicidad de este dispositivo con la lógica cultural posmoderna, concretamente con la visión ideológica del tiempo promovida por la imagen como matriz de esta lógica.

No es para nada una coincidencia fortuita que el desarrollo de la entrevista como género esté ligado históricamente al del periódico. Ningún género es más afín que la entrevista a la función del periódico. Walter Benjamin la resumía en una palabra: entregar “información”. Una información que sea verificable, “comprensible de suyo”, “plausible”, pero sobre todo información de un hecho reciente, próximo, del “instante”¹². Es decir, actual. Ambos, la entrevista y el periódico, parecen haber nacido efectivamente para rendir homenaje a la actualidad: al acontecimiento puntual, del día, a lo por excelencia pasajero, fugaz, precisamente a lo que ha caracterizado a la modernidad desde sus comienzos y cuyo emblema, para Baudelaire, en el siglo XIX, era la “moda”. Una actualidad que la era posmoderna ha exacerbado hasta el extremo de poner en entredicho la idea misma de “historia”.

Ciertamente, la cultura posmoderna tiende a sacralizar el *presente* y a investirlo de

¹¹Emile Benveniste, “El aparato formal de la enunciación”. En *Problemas de lingüística general II*. México, Siglo XXI Editores, 1978. p. 86.

¹²Walter Benjamin, “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov”. En *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas, Monte Avila Editores, 1970, pp. 194 y s.

autonomía, con el rango de horizonte inmediato de percepción y de referencia. El futuro se vuelve una categoría vacía, abstracta, porque lo único capaz de llenarlo y hacer de él la residencia del deseo, el pasado como asiento y proyección del presente, en el reino de la cultura de la imagen como espectáculo queda separado, relegado, sustraído. La imagen sólo lo rescata a título de "cita". Se lo cita, pero no se lo asume. Se lo convoca, pero como un elemento más del decorado de una imagen que le roba su materia germinal, de fecundación del presente y del futuro, y lo despoja de ese "índice" que en él apunta, para Benjamin, a la utopía de su "redención"¹³. Asistimos en Chile a esta labor de zapa de la imagen observando su actividad cotidiana en los programas de la televisión (noticieros, reportajes, películas de la industria del cine) y en los videos¹⁴. O también leyendo su versión impresa en los periódicos. Desde los suplementos *Literatura y Libros* y *Revista de Libros* la entrevista aporta su dispositivo de actualidad a la sacralización del presente y, así, con esta segunda complicidad, conquista un nuevo argumento para su éxito de recepción.

Si por sí misma la entrevista atrae y despierta en cualquier lector la curiosidad por saber de las preguntas y respuestas, del tema debatido, y más aún si al entrevistado se le conoce de antemano, personalmente o por sus escritos, la atracción obviamente aumenta, como es el caso, con lectores sujetos a la cultura de la imagen como espectáculo y absolutización del presente. Pero, además, la entrevista seduce al lector con otro componente adicional de su lectura: incluso cuando el tema es complejo o denso, se la lee siempre concediéndole el mérito de lo espontáneo, de lo diverso, de lo variable, de lo no sometido a una planificación rígida, elementos todos ligados sin duda al carácter originariamente oral de su diálogo, y ajenos al ensayo, al artículo o a la reseña, por excelencia géneros de la escritura, de una cerrada discursividad.

4

Sin abandonar el corpus de referencia establecido, es indispensable tocar un tercer aspecto de las relaciones entre entrevista y lógica cultural posmoderna, muy distinto a los dos anteriores. Del lado de esta lógica, de nuevo está aquí en juego la imagen como su matriz, pero del lado de la entrevista ahora no participan en la relación propiedades de la estructura del género, sino el tipo de saber sobre la literatura que manejan los entrevistadores de los suplementos. Quisiera, en las páginas siguientes, determinar este tipo de saber y mostrar el modo de su intervención en la elección del entrevistado, en las preguntas que se le formulan y en la conducción del diálogo. Es un saber ligado directamente a la identidad profesional del entrevistador. Por su naturaleza, introduce una nueva forma de complicidad.

En la tradición chilena de la crítica literaria periodística, las entrevistas a escritores publicadas en periódicos solían estar a cargo de críticos que eran también escritores, o de críticos que al mismo tiempo enseñaban literatura en alguna universidad. Portadores por lo tanto de un saber específico de la literatura, ya sea porque la escribían o porque la estudiaban. Los suplementos *Literatura y Libros* y *Revistas de Libros* entregan en cambio a sus lectores entrevistas realizadas, sin excepción, por *periodistas*.

¹³Walter Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia". En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1989, p. 178.

¹⁴Néstor García Canclini, refiriéndose a los videófilos, dice que su relación con las películas "se da en un presente sin memoria". En *Consumidores y ciudadanos*, México, Editorial Grijalbo, 1995. p. 140.

He aquí una variación mayor. El periodista está habilitado profesionalmente para asumir el lenguaje discursivo y los géneros propios de los medios de comunicación de masas como constructores de la imagen-espectáculo, reductora de la temporalidad a uno de sus momentos, el presente. En este sentido, para nada es ajeno al éxito de recepción de la entrevista en la crítica literaria periodística de Chile desde 1992, la circunstancia de que los entrevistadores hayan sido periodistas, es decir, profesionales entrenados para explotar los efectos teatrales y la vocación de actualidad de la estructura dialógica del género.

Mariano Aguirre hablaba en 1993, y con toda razón, del “desconocimiento de los entrevistadores de la producción del escritor entrevistado”¹⁵. El desconocimiento que denuncia Aguirre no es un hecho aislado: forma parte, creo, de un cuadro más amplio y sistemático de desconocimientos. El principal, por ser más grave, afecta a la literatura misma como área definida del saber. La formación profesional del periodista no lo inviste de competencia en esta área (ni en ninguna otra). A lo más le entrega datos generales, no integrados al curso de un saber metódico. En cambio desarrolla en él el dominio de la retórica del lenguaje como arte de la persuasión, aplicable a cualquier discurso y servicial a cualquier argumento, sin importar su verdad o falsedad, arte bien conocido ya desde los griegos, que inician su descripción con Aristóteles. Combinando esos datos generales con un uso hábil de los recursos retóricos, un periodista puede simular pero no instalar un saber real sobre la literatura. Es claro, nada impide que de alguna manera llegue a adquirirlo posteriormente. ¿Cuál es el caso de los entrevistadores de los dos suplementos?

No se trata de pedirle a la crítica literaria periodística lo mismo que se espera de la crítica académica. La función y el lector de esta última son otros. Pero tampoco es admisible una crítica periodística que prescinda de lo esencial del rico pensamiento teórico y crítico existente hoy sobre la literatura. Lo contrario significaría concebirla como un ejercicio banal, casi gratuito. Por eso me parecen inexcusables los vacíos de saber que se advierten en la práctica crítica de los entrevistadores de *Literatura y Libros* y *Revista de Libros*. Por ejemplo, ignoran de la literatura su especificidad, la problemática de sus géneros, sus funciones sociales como producción simbólica, los modos y la razón de sus transformaciones, la índole de los desafíos que le plantea la etapa posmoderna. También los sutiles procedimientos mediante los cuales los textos literarios producen, distribuyen y organizan el sentido. E ignoran asimismo lo que no se puede ignorar cuando los entrevistados son, en su mayoría, escritores chilenos: las variables, en términos de historia y contextos culturales, vinculadas a la identidad de la literatura latinoamericana, o al menos a su diferencia frente a la europea o a la norteamericana.

Si ésta es la situación, entonces ¿con qué tipo de saber sobre la literatura los entrevistadores asumen la práctica del género? Diría que con un *pseudosaber*. En el entrevistador de *Revista de Libros*, el pseudosaber toma la forma de un conocimiento más o menos obvio, o previsible, desprovisto de encuadre teórico implícito, armado en general con ideas tópicas y visiones críticas próximas al estereotipo, o con los

¹⁵Mariano Aguirre, “Crítica literaria y medios de comunicación, una relación conflictiva”. En *Simpson Siete*. Santiago. Volumen IV, Segundo Semestre, 1993. p. 88. En la misma página, Aguirre relativiza su juicio diciendo que “afortunadamente en el último tiempo se nota un cambio positivo, una mayor preparación de los periodistas culturales”. Cambios que por mi parte no advierto.

aportes, siempre frágiles conceptualmente, que provienen de una reflexión improvisada y dispersa sobre la obra del entrevistado. En las entrevistas del suplemento *Literatura y Libros*, el pseudosaber se presenta bajo una forma más compleja y sofisticada. El lector ingenuo o sin formación rigurosa en literatura, puede quedarse con la impresión de que el periodista que las hace está “en el secreto” de un saber avanzado. Sin embargo, es fácil descubrir que esa impresión equivocada la origina el manejo astuto de una simple “información de referencia”. Apropiándose de esta clase de información, nada le impide a un periodista incursionar, con una aparente competencia, en cualquier campo del saber, no sólo en el de la literatura. Por eso el entrevistador de este suplemento puede hacer lo que hace: entrevistar con el mismo desparpajo a escritores, historiadores, filósofos, biólogos culturales. Sólo un incauto podría creer que con él hemos vuelto al saber enciclopédico del siglo XVIII, cuando en verdad no estamos sino frente a una superchería intelectual que el medio chileno admite, y hasta celebra.

Dentro del universo de escritores posibles de entrevistar, incluyendo también a los que no figuran en el canon oficial, cualquiera de ellos podría dar origen a una excelente entrevista. ¿Qué determina, en un momento dado, la elección de uno y no de otro? El pseudosaber no le permite al entrevistador una elección discriminada, producto de una reflexión previa y competente sobre las características de la obra del escritor elegido y de su particular inserción dentro de la literatura chilena o latinoamericana, de tal manera que la decisión de entrevistarlo contenga la expectativa de un diálogo fecundo desde un punto de vista crítico definido. En ausencia del saber necesario para proceder de un modo semejante, el entrevistador resuelve el problema dejando que otros decidan por él. La suya es pues una decisión mediatizada. La mediatizan los organizadores de concursos, las instituciones estatales que otorgan premios anuales, la visita al país de algún intelectual extranjero prestigioso (latinoamericano y europeo). Y entonces se entrevista al escritor que gana el concurso, al que recibe el premio anual y al intelectual que nos visita.

Pero entre los mediatizadores estables figuran, en un lugar de privilegio, las editoriales, algunas transnacionales, devenidas la mayoría en agentes del mercado de la cultura, enganchadas a los dividendos de la lógica de la imagen como espectáculo y sacralización del presente. En efecto, los entrevistadores de los suplementos se someten, rutinariamente, a su pauta. Son los autores de obras recién publicadas los candidatos regulares a la entrevista. Pero las editoriales no publican siempre lo mejor, sino lo que satisface las expectativas de lectores condicionados por la cultura de la imagen. Editoriales de México o España con filiales en Chile, al publicar un libro con buen pronóstico de venta en el mercado chileno, suelen enviar a su autor a promocionar la mercancía. Por supuesto, la entrevista es una de las vitrinas de exhibición previstas¹⁶. Por esta vía, la práctica del género hace algo más que sumarse a las argucias publicitarias de las editoriales: reproduce servilmente el espíritu del mercado en el ámbito de la crítica literaria periodística. Así contribuye a la mercantilización de la literatura, y de la crítica misma.

Resuelto por la mediatización alienante el problema de a quién entrevistar, queda pendiente la cuestión de cómo enfrentar el diálogo con los porfiados déficits del

¹⁶ Además de los “lanzamientos” o “presentaciones” de libros, ya incorporados al sistema publicitario, que normalmente las propias editoriales patrocinan con la intención de que el “acontecimiento” origine alguna nota informativa en los suplementos.

pseudosaber. El entrevistador de *Literatura y Libros* toma precauciones. De las características del diálogo se deduce que elabora previamente un plan de preguntas. Algo normal por lo demás. Sólo que no es un plan tentativo sino dogmático: lo cierra de antemano y en el diálogo se atiene a él de manera inflexible. Ninguna respuesta logra alterarlo¹⁷. Medida de seguridad, se entiende: salirse del plan y entrar “desprotegido” en un diálogo abierto, podría dejar a la vista el no saber que la información de referencia encubre. El pseudosaber explica asimismo por qué las preguntas son irreductibles a un principio de unidad, a una línea dialógica e inquisitiva de dirección más o menos definida y consistente. Como conjunto, terminan dibujando la figura de un mosaico de núcleos temáticos yuxtapuestos. El entrevistador salta, sin transición, de uno a otro. La conducción del diálogo resulta así errática y, sobre todo, rígida. Incrementa la rigidez un componente adicional: el entrevistador enuncia cada pregunta en términos pretenciosamente “intelectuales”, con una entonación autoritaria, acuciante, en estilo “agresivo”, que pone al género al borde del interrogatorio policial.

El caso del entrevistador de *Revista de Libros* no es exactamente el mismo y hay que matizar lo dicho. La forma de pseudosaber que le corresponde, la de un conocimiento tópico y desteorizado, la administra en general sin presumir, sin pavoneos críticos. El plan de preguntas con que enfrenta el diálogo no participa del cierre inflexible observado antes: se abre a menudo al contenido de las respuestas y su estímulo ocasiona preguntas no programadas que amplían las zonas temáticas y las retienen activas por más tiempo. Como consecuencia, el diálogo se sitúa en niveles relativamente bajos de dispersión. A su conducción debe atribuírsele también el mérito de cierta naturalidad en el tono de las preguntas y en el paso de una a otra. Todos estos rasgos, más, a veces, una buena dosis de intuición afortunada en las preguntas que se formulan sobre la marcha, hacen comprensible por qué, de las pocas entrevistas rescatables durante los años de vedetismo del género¹⁸, la mayoría pertenece a este suplemento¹⁹. Sin embargo, han sido las entrevistas del suplemento de *La Época* las más exitosas. Algunas de las razones de esta aparente contradicción: la mayor notoriedad de los entrevistados, el formato “intelectual” de las preguntas y la presunción de que quien las enuncia está más “al día” que otros entrevistadores en los temas literarios “de punta”.

Para conectar el pseudosaber de los entrevistadores a la lógica de la imagen posmoderna, y determinar la relación de complicidad que con ésta establece, debo retomar una idea expresada en páginas anteriores. Dije: los hechos o acontecimientos del mundo real, los del presente y los del pasado, al ser procesados por el código de la imagen, pierden sus nexos históricos, sus implicaciones sociales, éticas y culturales

¹⁷Los entrevistados se someten casi siempre pasivamente a estas preguntas prefabricadas, sin cuestionarlas o contrapreguntar. Pero de pronto la estrategia no funciona. En una entrevista a Jacques Derrida, publicada en el suplemento *Temas* del mismo diario *La Época* (3 de diciembre, 1995, p. 15), el periodista entrevistador de *Literatura y Libros*, a propósito de los ensayos nucleares en Mururoa, le pregunta acerca de lo que piensa sobre algunas críticas al intelectual europeo por la “fascinación del vacío” y la “autodestrucción” en que habría caído. Derrida, sorprendido ante los términos confusos de la pregunta, le pregunta a su vez si esas críticas se refieren a Baudrillard. El entrevistador, que por supuesto no lo sabe, responde en forma elusiva: “Pienso en general”...

¹⁸No me refiero al mérito de las respuestas (problema ajeno al objeto de mi ensayo), sino al entrevistador como sujeto de saber y conductor del diálogo.

¹⁹Sobre todo algunas de María Ester Roblero. Una de ellas, la entrevista al poeta chileno Juan Luis Martínez. En *Revista de Libros*. N° 202, 14 de marzo, 1993. pp. 1, 4 y 5.

profundas. El fondo es absorbido y neutralizado por la superficie cosmética, estetizada, de la imagen. Podemos ahora agregar: esta imagen no sólo no nos abre a un verdadero conocimiento de las cosas, sino que tampoco está en sus previsiones hacerlo. Lo que sí hace, pues al cumplimiento de tal meta responde su lógica, es suplantar el conocimiento verdadero por su “fantasma”, es decir, por su *simulacro*. Lo que la imagen ofrece pues como conocimiento a su consumidor (espectador o lector), es este simulacro, que se entrega a sí mismo en espectáculo.

En el pseudosaber de los entrevistadores de los suplementos *Literatura y Libros* y *Revista de Libros*, ancla y se reproduce, por semejanza, el simulacro de conocimiento de la imagen. Mediante una complicidad distinta a las dos anteriores, porque no remite ya a las propiedades de la estructura dialógica del género sino a los vacíos de competencia del entrevistador, el pseudosaber ratifica y realimenta la lógica de las percepciones del lector condicionado por la cultura de la imagen como simulacro. Y el lector que aún no lo está, tal vez caiga en la trampa y su percepción previa del saber experimente una mutación.

El falso saber que el entrevistador entroniza contamina todo el campo de la crítica literaria periodística a lo largo del período de éxito de recepción del género. Pero, a la vez, convierte a este éxito en un suceso crítico intelectualmente precario. Parte sin duda de la precariedad general que durante estos años de dominio de los medios de comunicación de masas, se apodera de la cultura pública chilena, donde saber y pseudosaber pasan a ser nociones de distinción borrosa. Indistinción que puede interpretarse como una versión con connotaciones locales del fenómeno universalizado que percibe Jameson: el “desvanecimiento” posmoderno de la frontera, “esencialmente modernista”, que separaba la “cultura de elite” de la “llamada cultura comercial”²⁰.

ABSTRACT

El ensayo estudia el éxito de la entrevista en la crítica periodística en Chile (1988-1995) como producto de la complicidad entre la estructura del género y la ideología posmoderna de la cultura pública operada por los medios de comunicación de masas.

The essay studies the exit of the interview in the journalistic literary critic in Chile (1988-1995) like a product of the complicity between the structure of the gender and the post modern ideology of the public culture opperated for the centre of communication of volume.

²⁰Frederic Jameson, *op. cit.*, p. 12.