



10  
Ref

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES  
"ARAGON"

## **EN EL SURCO QUE TRAZA EL OTRO**

**TEORIA Y PRACTICA DE LA ENTREVISTA**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER LA LICENCIATURA EN  
PERIODISMO Y COMUNICACION COLECTIVA

P R E S E N T A :

**JOSE LUIS PERDOMO ORELLANA**

"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"

Director de Tesis: SALVADOR MENDIOLA

San Juan de Aragón, Estado de México, Mayo de 1986.



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# I N D I C E

	<u>Pág.</u>
Introducción . . . . .	3
1.- Tan antigua como el lenguaje	
(Antecedentes de la entrevista) . . . . .	6
<u>Notas</u> . . . . .	10
2.- La entrevista . . . . .	11
2.1. Definiciones . . . . .	12
2.2. Tipos de entrevista . . . . .	18
2.3. Justificación de la entrevista . . . . .	33
<u>Notas</u> . . . . .	38
3.- Técnicas de la entrevista . . . . .	42
3.1. Los recetarios . . . . .	43
3.2. Consejos coherentes . . . . .	56
<u>Notas</u> . . . . .	67
4.- Los problemas de la entrevista . . . . .	71
4.1. El entrevistador . . . . .	73
4.2. El entrevistado . . . . .	82
<u>Notas</u> . . . . .	88
5.- Por supuesto, la práctica... . . . .	90
Entrevista con Eduardo Luis Feher . . . . .	111
Entrevista con Silvia Molina . . . . .	120
Entrevista con David Huerta . . . . .	130
Entrevista con María Luisa Puga . . . . .	145
Entrevista con Héctor Manjarrez . . . . .	158

Entrevista con Alberto Dallal . . . . .	168
Entrevista con Sergio Fernández . . . . .	181
<u>Notas</u> . . . . .	202
Conclusiones . . . . .	205
Bibliografía . . . . .	215
Hemerografía . . . . .	218

I N T R O D U C C I O N

El principal objetivo de este trabajo es confrontar la teoría (adecuada e inadecuada) con la práctica de la entrevista. De acuerdo con lo que su autor ha comprobado, en parte cubre un vacío bibliográfico inexplicable. Existen, sí, varias obras en torno al tema, pero habría que juntarlas todas y decantarlas para obtener una que se aproxime más a las necesidades del estudiante de Periodismo y Comunicación Colectiva. Unos textos pecan por exceso de teorizaciones y otros por exceso de consejos prácticos, que más parecen recetas desafortunadas. Este panorama se vuelve más desolador si se contemplan los lamentables resultados de no pocas traducciones de manuales extranjeros hechas al vapor.

Saber entrevistar es una obligación para cualquier estudiante de la carrera de Periodismo y Comunicación Colectiva. Un relojero sabe de relojes; un albañil, de cimientos; un agricultor, de estaciones; un periodista debe saber de periodismo; y, grosso modo, es inconcebible un periodismo sin noticia, como inconcebible es una noticia que no haya tenido como punto de partida la respuesta a las clásicas preguntas qué, quién, cuándo, etcétera.

Saber entrevistar, para irnos entendiendo, no es tan sencillo como preparar una taza de café instantáneo; pero tampoco tiene relación con las complicaciones multicolores del "Cubo Rubik". En cualquier caso, como se verá, la llave maestra es una práctica que se base en una teoría adecuada.

Por lo tanto, este trabajo está integrado en dos partes: de los capítulos 1 al 4 se abordan aspectos teóricos, en tanto que el 5 se

destina a la práctica, ilustrada con siete ejemplos concretos.

Y puesto que pretende ser leído de principio a fin por alguien medianamente interesado, fue escrito en un tono que quiso sacudirse el típico caudal de aburrimiento que trabajos similares destilan en cantidades pavorosas. Con el mismo fin, para estructurar el trabajo se recurrió a técnicas propias del reportaje, la crónica, la noticia y el ensayo; de esta forma, también se conseguía practicar —en esta parada final académica— los conocimientos que mis exprofesores me heredaron.

Esta tesis pretende proporcionar —aunque sea en forma por demás modesta— a las nuevas generaciones (que aún osen estudiar una carrera tan ninguneada como Periodismo y Comunicación Colectiva) los suficientes elementos que indudablemente les permitirán realizar "buenas" entrevistas.

Tal vez uno de sus defectos más acusados sea la falta de recato para señalar fallas y virtudes, su extrema y a veces descarada sinceridad. No es atañible a mí la culpa; la Universidad me hizo así.

1. - TAN ANTIGUA COMO EL LENGUAJE  
(ANTECEDENTES DE LA ENTREVISTA)

*La forma primitiva del lenguaje  
no es el discurso, sino el diálogo.  
Su finalidad es un mutuo acuerdo  
por medio de preguntas y de respuestas.*

Spengler

La palabra "entrevista" no es, en lo absoluto, propiedad exclusiva de la actividad periodística; es más, las primeras entrevistas no vieron la luz en las planas de un periódico ni fueron idea de un sagaz reportero. Es imposible determinar cuándo y cómo tuvo lugar la primera entrevista; en cambio, sí es posible aventurar —sin riesgo a equivocarse— que a partir de la invención del lenguaje los seres humanos se encontraban ya a un minúsculo paso de sostener sus primeras entrevistas. A partir de entonces, han tenido lugar incontables diálogos, conversaciones o pláticas donde una persona obtiene información con base en la formulación de preguntas. Por supuesto, sólo una parte infinitesimal ha pasado a la historia, por ejemplo, se sabe que Sócrates construyó gran parte de su doctrina filosófica basado en el sistema de preguntas y respuestas.

Con el tiempo se ha cobrado mayor conciencia de la utilidad de las entrevistas, cuyo nombre se deriva del inglés interview. A través de diversas épocas, el término ha ganado popularidad, aunque se le concebía de manera distinta a la actual. En los siglos XVI y XVII, la entrevista era considerada primordialmente como un medio para entablar negocios; así la definía el Diccionario Académico en 1803: "Vista, concurrencia o conferencia de algunas personas, en lugar determinado, para tratar un negocio". (1)

Así pues, mientras que la entrevista se había ganado ya un lugar en el ámbito de las finanzas, el periodismo se resistía a incorporarla a sus filas. A pesar de que las primeras publicaciones periódicas se remontaban a casi dos siglos y medio, el perio-

dismo, tanto en Europa como en América, proseguía con el carácter de "ideológico, doctrinal, moralizador, en el que predominaba el artículo y el ensayo, que prestaba poca atención a la información".

(2) En general, el individuo común y corriente no era visto como una posible fuente de información; por otra parte, los funcionarios públicos preferían otros métodos de difusión que el de enfrentarse cara a cara con un periodista.

El siglo XIX trajo consigo numerosos adelantos técnicos; aunado a esto, se dio el despertar de ideas liberales, que buscaban otorgar al individuo garantías como la de expresarse libremente. Esos factores, combinados con la gestación de sociedades mercantilizadas, tuvieron entre otros resultados el advenimiento del periodismo moderno.

En Estados Unidos, el periodismo moderno tuvo mayores impulsos. Fue precisamente en este país, cuando James Gordon Bennett fue quien al parecer realizó "los primeros reportajes, como resultado de sus preguntas a Rosina Townsed, administradora de un burdel de Nueva York donde, en 1836, se cometió un crimen sensacional". (3)

La osadía de Gordon Bennett no fue del agrado de la mayoría. "La Pall Mall Gazette, de Londres, comentó con escándalo que 'esta entrevista a la americana es degradante para el periodista que la hace, odiosa para el entrevistado y cansadora para el público'. James Russell Lowell se mofaba del periodista que realizaba entrevistas; y la liberal e intelectual Nation de Godkin decía, en 1869, que 'la entrevista suele ser el producto combinado de algún farsante de politicastro y otro farsante de reportero periodístico". (4)

Pese a las críticas, la entrevista ya no detuvo su marcha como instrumento de información; más aún, demostró su utilidad en numerosos ámbitos de la vida social. Así, hacia fines del pasado siglo, en Gran Bretaña (país que se mostraba entre los más escandalizados) se difundieron los primeros estudios sobre la pobreza basados en la entrevista. (5) Pocos años después, Freud revelaría sus descubrimientos en torno al inconsciente y su famosa teoría psicoanalítica, cuya fase terapéutica en gran medida se apoyaba en la entrevista.

Con el tiempo, los periódicos y revistas del mundo entero abrirían sus páginas a la entrevista; y no sólo como un medio de obtener información, sino como un subgénero independiente, tan autónomo como el reportaje. Junto con éste, ha quedado englobada dentro de los géneros interpretativos.

NOTAS:

- (1) Martín Alonso, Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española. Siglos XII al XX, p. 1762.
- (2) José Martínez de Souza, Diccionario general del periodismo, p. 403.
- (3) Mitchell V. Charnley, Periodismo informativo, p. 324.
- (4) Ibidem.
- (5) Enciclopedia internacional de las ciencias sociales, vol. IV, p. 267.

2. - LA ENTREVISTA

2.1.- DEFINICIONES

*Una entrevista no es una confesión.  
No tengo por qué decirle mis pensamientos.  
¿Le parece que le pregunte si es usted pederasta?*

(mi) General Omar Torrijos

Interviu, conferencia o recepci3n; reuni3n, audiencia, conversaci3n o cita; junta, di3logo, encuentro, visita o reportaje; cambiante como la piel arisca de un camale3n, como el interior de un caleidoscopio o aun como los nombres de las perendengas que llegan con las ferias y se van con ellas, la entrevista tiene el pellejo duro: ha aceptado tantos nombres y tantas definiciones como periodistas o estudiosos o allegados al periodismo ha habido.

Jorge Luis Borges, por ejemplo, desde su luminosa ceguera despotrica:

El reportaje es uno de los g3neros m3s reprochables y populares de que adolecen nuestras letras. Finge ser una conversaci3n, pero se identifica peligrosamente con el interrogatorio fiscal, con el catecismo y con los ex3menes de ciertos profesores inh3biles que, en vez de dejar hablar al alumno, lo interrumpen descort3smente con nimiedades bibliogr3ficas y exigencias de fechas. La rutina de preguntas y respuestas obliga a su v3ctima a simular que es Heine o Wilde o Bernard Shaw, empresa que suele acometer con escasa fortuna. El interrogador descarga preguntas que sugieren y casi imponen respuestas determinadas. Le duele, adem3s, ser el que interroga y no el que dictamina e intercala sus propias aversiones y preferencias generalmente superfluas.

(...) Un di3logo, creo, no tiene obligaci3n alguna de ser un modo verbal de la esgrima, juego de asombros, de

fintas y de vanidades; es la investigación conjunta de un hecho o la recuperación de compartidas memorias y no importa saber si las palabras salen de un rostro o de otro. (1)

En tanto que José Luis Martínez Albertos —cazador implacable de citas a destajo— desde su mediterráneo anegado en un espeso arroyo a rémoras anota: "Una interviú —dice Del Arco— no es, sin más ni menos, que una conversación llevada a la letra impresa". (2)

Cuero de elefante, el de la entrevista, no hay duda; el Nobel 82 latinoamericano la sitúa en los terrenos movedizos del verbo camelar:

En realidad, el género de la entrevista abandonó hace mucho tiempo los predios rigurosos del periodismo para internarse con patente de corso en los manglares de la ficción. Lo malo es que la mayoría de los entrevistadores lo ignoran, y muchos entrevistados cándidos todavía no lo saben. Unos y otros, por otra parte, no han aprendido aun que las entrevistas son como el amor: se necesitan por lo menos dos personas para hacerlas, y sólo salen bien si esas dos personas se quieren. De lo contrario, el resultado será un sartal de preguntas y respuestas de las cuales puede salir un hijo en el peor de los casos, pero jamás saldrá un buen recuerdo. (3)

Calvo Hernando transporta la entrevista, "en definitiva", a los bancos de sal y a las especias:

La entrevista periodística es algo más complejo de lo que en un principio podría creerse, ya que no basta, como algunos piensan, con elegir a una figura famosa e inteligente, sino que su interés se basa en la personalidad del interrogador, en su conocimiento de las circunstancias personales del entrevistado y, en definitiva, en la sal y la pimienta que pueda poner en su trabajo, al redactarlo.

La entrevista roza con la semblanza, género difícil, con amplias y sutiles posibilidades de creación y de ilustre tradición literaria. (4)

El ganador del Premio Nacional de Periodismo Cultural 1984, Arturo Melgoza Paralizábal, prefiere no meterse en honduras y confiesa a la periodista "Bambi" uno de los secretos de su fórmula triunfante:

Al hacer una entrevista no se trata de establecer un diálogo entre una persona que parece ignorarlo todo y otra que no entiende; ni tampoco una conversación entre sordos en la cual uno destaca por indiscreción y otro por pedantería. (5)

Cristina Pacheco, por otro lado, rezumando su larga experiencia periodística, extiende una invitación para conocer el país don

de Shakespeare es rey:

Considero que la entrevista es literatura: una pequeña obra de teatro que debe tener una atmósfera de principio a fin: lo que requiere de un largo trabajo de escritorio. En realidad, la entrevista comienza cuando uno se sienta frente a la máquina y empieza a precisarse el texto, a volverlo legible, a pulirlo, a elaborar la pequeña obra de teatro para lectores. (6)

(Cabría aquí preguntarle a Cristina: ¿y el trabajo anterior al acto físico de sentarse frente a la máquina, es fantasía o qué?)

La pregunta cabría, pero el pergeñador de estas líneas prefiere ceder el turno a G. Martín Vivaldi, ese clásico tan socorrido cu ya "G" no significa más que "Gonzalo":

ENTREVISTA...: (dícese también "entreviú", anglicismo derivado de "interview"): desde el punto de vista de la redacción, reportaje periodístico que relata —en todo o en parte— la conversación o diálogo mantenido por el periodista con determinada persona. (7)

Para concluir este apartado y para poner las cosas en orden de una vez por todas, es el mismo Martín Vivaldi quien define el verbo "entrevistarse" y de paso corrige la plana a los perpetradores de errores glamorosos en cuyas siniestras manos continúan des-

haciéndose muchos suplementos culturales;

ENTREVISTAR...: celebrar una entrevista. Mejor: ENTREVISTARSE. Verbo no activo y, por consiguiente, mal empleado como tal. Lo correcto es la forma pronominal: entrevistarse con, puesto que se trata de un verbo que expresa una acción recíproca: se entrevistan dos personas; no se entrevista a una persona, sino que se entrevista uno con tal o cual persona. No obstante, se suele oír en los medios audiovisuales --radio y TV-- y se lee alguna vez en los periódicos: "entrevistamos a don Fulano de Tal". Errónea expresión, puesto que el propio verbo deriva de sustantivo que, en realidad, es palabra compuesta de "entre" y "vista". Y lo que se realiza entre dos o varias personas tiene que ser por fuerza indicativo de una acción recíproca. Y así es en realidad: en la entrevista hablan el "entrevistado" y el "entrevistador". (8)

2.2.- TIPOS DE ENTREVISTA

*...es como el mar; se le dan  
nombres distintos y, al fin y  
al cabo, todo es agua salada.*

Goethe

Que cada cabeza es un mundo es una verdad que no necesita demostración, y menos si se trata de definiciones o de clasificaciones, y mucho menos si éstas se refieren a cuestiones periodísticas.

El número de tipos de entrevista apuntados por los estudiosos hace pensar en ciertos platillos de la cocina china o en caprichosas porciones de fiambre.

Para empezar, la voluminosa obra Periodismo moderno, impresa en México en 1967, refiere ocho:

- De noticia.
- Por teléfono.
- Casual.
- De personalidad.
- De preguntas preparadas.
- De reportaje improvisado (encuesta).
- De grupo.
- La conferencia de prensa. (9)

Para seguir, el Diccionario general del periodismo anota tres:

- Anónima o ciega: en la que no se revela el nombre del entrevistado.
- Psicológica o de carácter: la que retrata física, anímica y ambientalmente al personaje.
- Colectiva: en la que intervienen varios entrevistados o varios entrevistadores. (10)

En la misma línea mesurada —y milagrosamente sin citar a otro colega—, Martínez Albertos juega al acertijo y clasifica también una tercia:

- 1.- Declaraciones de un personaje acerca de un tema que es en estos momentos de interés colectivo. No es propiamente una entrevista, sino una información o un reportaje. La personalidad del interlocutor apenas aparece en el texto. Muchas veces se obtienen por medio de un cuestionario enviado por escrito o por teléfono.
- 2.- De personalidad. Interesa la personalidad del entrevistado; son "las únicas y verdaderas entrevistas". Una modalidad son los reportajes biográficos.
- 3.- Entrevista con fórmulas ya establecidas. Una de las fórmulas más conocidas es el "cuestionario Marcel Proust" (especie de test psicológico que revela la personalidad de quien contesta). (11)

A estas alturas se impone una brusca parada: ¿qué quiso decir Martínez Albertos al aseverar que "las únicas y verdaderas entrevistas" son las de personalidad? Es inevitable caer en la sospecha de que ni él mismo lo sabe, pues con un estilo que envidiaría el mismísimo Cantinflas asegura:

Con un criterio rigorista puede decirse en líneas generales que la entrevista sólo se justifica cuando

el verdadero interés de la noticia radica en cómo es la persona que ha despertado un acontecimiento: interesan las palabras independientemente de su estricto contenido. Las verdaderas entrevistas —las únicas que están plenamente justificadas— son aquellas que denominaremos entrevistas de personalidad; es decir, las que se centran en una persona, no en sus declaraciones. (12)

Montse Quesada, otro autor español que también gusta de abreviar en estanques farragosos, encasilla otro terceto de tipos:

- 1.- Entrevista genérica: aquélla que "agota su intención transcribiendo fiel las declaraciones del entrevistado, articulando sin más el cuestionario estricto de la pregunta respuesta". (13)
- 2.- Informativa: "la que centra toda su atención y remite todo su interés a las declaraciones de determinados personajes públicos, pues son éstas las que aportan el indispensable ítem de actualidad y justifican la oportunidad de su publicación". (14)
- 3.- Creativa: o de personalidad, o de interés humano, o literaria, o de retrato. (15)

Es a este último tipo de entrevista al que más líneas dedica

Quesada. En relación con sus características, dice:

Son atemporales; es decir, el tema que tratan no tienen en general conexiones determinantes ni características con coordenadas en el tiempo actualidad periodística-. A lo sumo, se encontrará alguna pregunta que apunte hacia temas de relativa actualidad, pero éstas no componen en absoluto el grueso de la información.

En consecuencia, hay que concluir que la actualidad no es un elemento determinante de la entrevista literaria. Y ésta es la característica que más la aleja del género denominado "story" --información-- para incluirla definitivamente como una modalidad del "comment" --opinión.

Ya desde la entradilla, estas entrevistas enfatizan su contenido en dos aspectos clave: a) la identificación del entrevistado y/o b) los aspectos más humanos y cotidianos de su persona. (16)

En cuanto al enfoque de la entrevista creativa, Quesada asevera (con grande inclinación por el "queísmo"):

Si se puede decir de la entrevista clásica informativa que su enfoque es sólo informativo, por no pretender más que informar, de la entre-

vista de creación hay que decir que el enfoque es, precisamente, literario o narrativo. (17)

Acerca de los objetivos de este tipo, añade:

La entrevista de creación agota su finalidad al dar respuesta a los dos objetivos principales que la limitan y caracterizan: el objetivo informativo y el estético o literario. (18)

Ante la pregunta de ¿qué informan las entrevistas de creación?, Quesada abunda:

Informan sobre el modo de ser de los entrevistados, sobre su personalidad y su vida. (19)

Y, con los ojos puestos en el periodismo norteamericano, ahonda más aún al reseñar los requisitos que debe cumplir:

El quién es, el qué es y el cómo es el entrevistado son las tres respuestas que habitualmente cubre la entrevista de creación. Mediante la identificación explícita del personaje —quién es—, la expresión de su ocupación habitual, cargo o circunstancia que determina la oportunidad de la entrevista —qué es— y las descripciones de su físico, de su actitud o comportamiento durante el transcurso de la entrevista —cómo es— se responde a lo que en términos de la escuela americana se

llamaría las 3 W's de la entrevista literaria:

Who, What y How.

Pero también la entrevista de creación responde, aunque ya no sea tan común, a una cuarta W; el dónde - Where--, es decir, la cita o descripción del escenario donde tiene lugar la entrevista. (20)

Minucioso como pocos, Quesada aprovecha la ocasión para hacer algunas consideraciones que casi suenan a las medidas que deben con tener ciertos cocteles para paladares exigentes. Para él, éstos son los ingredientes de la introducción o "entradilla" de la entre vista creativa:

- a) descripción figurativa del físico del entrevistado.
- b) descripción de la apariencia psicológica del entrevistado.
- c) descripción del escenario donde se realiza la entre vista.
- d) descripción del tono del diálogo previo a la entre vista en sí.
- e) recuento de la biografía del entrevistado.
- f) otro tipo de descripciones literarias. (21)

Entre las "entradillas" y el final, Quesada considera que debe ser incluido el cuestionario pregunta/respuesta, y no agrega una sola línea al respecto. Del final o "coletilla" considera que:

El final de estas entrevistas casi siempre acaba con una respuesta del entrevistado. En los casos --muy pocos-- en que se cierra la entrevista con alguna coletilla o frase final del periodista nunca es para hacer interpretaciones sobre las palabras del entrevistado sino, a lo sumo, para añadir una última descripción o toque literario al texto. (22)

El autor de Periodismo informativo, Mitchell V. Charnley no complica ni su existencia ni la de sus lectores, va al grano y disecciona así los tipos de entrevista:

- 1.- Noticiosa: "aquella que proporciona al lector, oyente o televidente el comentario bien documentado o 'experto' y lo ilustra sobre un asunto corriente".
- 2.- De personalidad: "permite al entrevistado revelar su carácter, su personalidad, a través de sus propias palabras".
- 3.- De encuesta: "durante la que se requieren los puntos de vista de cierto número de personas --a veces de gran número-- sobre determinada cuestión". (23)

Más adelante, Charnley echa una mirada sobre el cuestionario pregunta/respuesta:

En ocasiones los diarios emplean el método directo en los reportajes; el esquema de preguntas y respuestas parecido al interrogatorio de testigos en tribunales. Esto presenta la ventaja de la integridad y la precisión textual, pero también las desventajas de la excesiva ocupación de espacio y, lo que es más serio aún, la falta de énfasis, de selección y concentración. Se emplea esta modalidad generalmente cuando su profundo interés humano o su gran importancia ofrece la garantía de que los lectores no dejarán de leer el reportaje. (24)

Coincidiendo con otros autores, Charnley se detiene más líneas en la entrevista de personalidad, de la cual afirma:

El periodismo no podía inventar medio más eficaz para descubrir la personalidad de un individuo que la "entrevista de personalidad", aquella en que el cronista hábil deja que el entrevistado se muestre tal cual es a través de sus propias palabras. (25)

Es la autopresentación de la personalidad (...), difiere apenas de la noticiosa. (26)

Y previene contra el síndrome de Balzac:

'El reportaje de personalidad' no tiene por qué intentar revelarlo todo. (27)

Para realizar correctamente este tipo de entrevista, Charnley aconseja:

1. Es excelente táctica llevar al reportado al tema que le ha traído notoriedad.
2. En mayor grado que en la entrevista noticiosa, los rasgos verbales y físicos del entrevistado merecen un lugar en la crónica. En la entrevista noticiosa, el énfasis reside en lo que el hombre dice; en la entrevista de personalidad, en lo que dice y también en cómo lo dice.
3. El cronista que presenta la "entrevista de personalidad" debe ayudar a sus lectores a ver al sujeto y a oírlo. En este género de reportajes cuadra la intercalación de líneas descriptivas. No es fácil la ilación, y cuando ésta entra forzada, el resultado es contra productente(...) De modo análogo, los detalles del ambiente en que se desarrolla la conversación (...) pueden ayudar a establecer los rasgos de su personalidad y a conferir vitalidad a la noticia (...) No se exceda en lugares comunes descriptivos.
4. Recuerde que, si bien su objeto es revelar la personalidad y, de ser posible, el carácter, rara vez se le justificará causar molestias

personales o "herir susceptibilidades" en nombre de la escrupulosidad y exactitud periodísticas. (28)

El multicitado Martín Vivaldi ofrece casi los mismos tipos de entrevista que el autor anterior:

- 1.-De carácter o psicológica: aquella en que se traza el retrato del personaje, con rasgos físico, anímicos y de ambiente. (29)
- 2.-Noticiosa; es la entrevista como fuente de información; lo que interesa en ella fundamentalmente es lo que dice u opina el entrevistado sobre un problema de actualidad. En la entrevista de carácter predomina el hombre, en la noticiosa priva lo que tal hombre sepa, piense y diga. (30)
- 3.-Standard: en el mundo periodístico se ha impuesto un tipo de "entreviú" a base exclusivamente de preguntas y respuestas; simple diálogo sin matiz alguno; procedimiento facilón, especie de clisé, que lo mismo puede adaptarse a éste que a aquel individuo. El sistema se ha impuesto porque este procedimiento informativo es el de más fácil redacción de todos. No exige demasiada preocupación literaria(...) Pero lo bueno es enemigo de lo fácil. Y así

resulta que en este tipo de entrevistas "standard", el personaje entrevistado se esfuma. No lo vemos. Lo que él dice lo mismo podría decir lo otra persona cualquiera. (31)

4.-Ruedas de prensa: impuestas por el periodismo americano, son una mecanización masiva de la entrevista; su valor, si alguno tienen, sólo es informativo. (32)

5.-Informativa: no siempre es preciso ni preceptivo retratar a un tipo humano como lo haría un novelista.

En realidad, lo más frecuente en el campo periodístico no es la entrevista-retrato, sino la puramente informativa, es decir, la que interesa por las opiniones de la persona entrevistada. Dicho de otro modo: la entrevista como fuente de información. En estos casos la técnica es la propia del reportaje escueto. Al personaje se le presenta aquí, no por el "cómo", sino por el "qué". Basta por ello decir su nombre y méritos profesionales, aval necesario de su opinión en torno a un tema determinado, que es lo que, en ese momento, interesa. (33)

Sin poder sustraerse a la tentación, Vivaldi alarga la sentencia y generaliza:

La entrevista ha de ser reflejo de un diálogo, que nunca es exclusivamente una suma de preguntas y respuestas, sino algo más complejo: afirmaciones, negaciones, titubeos, gestos, reservas(...) (34)

Pasando de las catacumbas teóricas a las prácticas, y con base en algunas jornadas periodísticas referidas por Oriana Fallaci (esa temible italiana a la que muchos quisieran canonizar y otros pasar por las armas), se pueden aventurar en este apartado otros tipos de entrevista:

A. Al realizarla

A.1: Entrevista-riña o entrevista-cuadrilátero (Fallaci versus William Colby, exdirector de la CIA): "Más que una entrevista fue una riña, exasperada y exasperante, angustiada y maligna, en vano envuelta en el ropaje cortés de la conversación (...) Cual dos insectos empeñados en vulnerarse, en herirse, en despedazarse, pasamos horas echándonos en cara reproches, acusaciones y crueldades (...) Y el espectáculo tenía algo de absurdo, de rayano en una sutil demencia". (35)

A.2: Entrevista-omnímoda (Fallaci versus Otis Pike, exsenador norteamericano): "Le entrevisté con amabilidad, perdonándole cualquier reticencia". (36) (Fallaci versus Alvaro Cunha,

exlíder del Partido Comunista portugués):  
"Conque, aun detestándolo, aun condenándo  
lo, acabé por encontrar un extraño placer  
en su compañía y, en ocasiones, casi la  
necesidad de perdonar todas las estupidе-  
ces que decía". (37)

B. Al redactarla

B.1: Entrevista-compuesta o entrevista manipulada  
(Fallaci versus Pietro Nenni, senador vitali-  
cio italiano): "En el momento de componer es-  
ta entrevista, se me planteaba un problema de  
conciencia: componerla a mi modo o al suyo.  
¿Contaría todo lo que me había dicho antes de  
que volviera a pensárselo, o contaría sólo lo  
que sus exasperados escrúpulos me pedían? Pro-  
blema grave cuando se respeta a un hombre en  
la medida en que yo le respeto, pero al mismo  
tiempo se cree en el propio trabajo como en un  
deber. Y durante algunos días me atormenté;  
tan pronto decidía hacer lo que quería él co-  
mo decidía desobedecerle. Y, por fin, resol-  
ví el dilema con una especie de compromiso:  
componiendo la entrevista como a mí me pare-  
cía justo, pero aceptando algunas de sus re-  
comendaciones". (38)

B.2: Entrevista inventada o entrevista-síntesis  
(Gabriel García Márquez versus un anónimo  
periodista venezolano): "En realidad, la me  
jor entrevista conmigo que se ha publicado  
entre las incontables que me han hecho, fue  
una inventada en Caracas. Pero en vez de  
protestar felicité a su autor, porque era u-  
na síntesis perfecta de casi todo lo que yo  
había declarado para la prensa en los últi-  
mos 15 años, y todo organizado y mejorado de  
tan buena manera y con tanta precisión y tan-  
ta inteligencia, que ya hubiera querido yo  
mismo hacerla igual". (39)

2.3.- JUSTIFICACION DE LA ENTREVISTA

*El valor del hombre está en repetir constantemente su palabra. Como sepa dar forma clásica a un disparate, pasará.*

*Hace mucha falta que se repita a diario lo que a diario, de puro sabido, se olvida, y piense el lector en este terrible y fútil fenómeno.*

Unamuno

Para definir y clasificar a la entrevista la bibliografía es prolija. A la hora de las justificaciones, el panorama se torna austero. Parece que la mayor parte de autores consultados dan por descontado este tema, como si la entrevista se justificara por sí misma.

De una forma generalizadora, Martínez Albertos roza la cuestión:

La entrevista, en cuanto modalidad particular del reportaje es una de las manifestaciones periódicas de mayor aceptación popular. Se explica así el hecho de que, mientras los periódicos serios apenas si publican esta modalidad del reportaje, los periódicos sensacionalistas tienden a convertirlo todo en entrevista. (40)

Después del párrafo anterior, queda la sensación de que la entrevista vale sólo por su popularidad; lo cual la emparenta peligrosamente con las técnicas empleadas por el periodismo amarillista.

Para María Luisa Sierra Macedo, la entrevista parece justificarse sólo cuando se realiza con personajes de "gran prestigio":

La entrevista, ya sea de información, de opinión, o de semblanza, hace sentir al lector que es él mismo quien charla personal y amigablemente con quien puede informarlo, orientarlo y aun revelarle la intimidad de su vida, y la entrevista le brinda la oportunidad de hacerlo con aquellos que se han destacado y son un valor en su medio, o bien con hombres cuya existencia

tencia es interesante por pintoresca. (41)

V. Charnley redondea el tema:

Gran número de profesiones emplean la entrevista para recoger información que será usada primordialmente en provecho de la persona reportada: trabajadores sociales, médicos, abogados, ministros de la religión (...). El entrevistador de la oficina de personal usa la entrevista esencialmente en beneficio de su empleador. El cronista explota la entrevista no esencialmente para responder a los fines del entrevistado, ni a los propios, sino con el objeto de cumplir con una obligación que tiene para con el público. Es el representante de su público. Su responsabilidad consiste en ofrecer información de importancia o interés público, presentada en una forma que el lector la hubiera obtenido por sus medios con sólo disponer de la oportunidad y la habilidad para hacerlo. (42)

Barthes, por su parte, confiesa necrofilias:

Hablamos, nos graban, secretarías diligentes escuchan nuestras frases, las depuran, las transcriben, las subrayan, extraen una primera versión que nos presentan para que la limpiemos de nuevo antes de entregarla a la publicación, al libro, a la eternidad.

¿No acabamos de asistir al "aseo del muerto"? Embalsamamos nuestra palabra como a una momia, para hacerla eterna. Porque tenemos que durar un poco más que nuestra voz; estamos obligados, por la comedia de la escritura, a inscribirnos en alguna parte. (43)

Con tono justiciero, Francisco Ayala dictamina algo que posiblemente ni editores ni flamantes entrevistadores logren entender:

Las palabras de un hombre de pensamiento, siquiera sean emitidas oral e improvisadamente y reproducidas con aproximación, pertenecen a su obra. (44)

Al referirse a la justificación de la entrevista, Roy Newquist cree a pie juntillas, desde la nube más alta:

Espero capturar las filosofías operantes en el escritor, su propia vida y actitudes hacia la vida, su propio trabajo y las razones porque lo hace. Idealmente, quisiera que el lector terminara una entrevista y corriera a pedir, conseguir o comprar libros escritos por el entrevistado. (45)

Y ya de lleno en el específico terreno de las entrevistas con escritores, Federico Campbell apunta:

Podría decirse, y se dice frecuentemente, que

quienes menos necesitan ser entrevistados son aquellos que no tienen problemas de expresión con la palabra, que es mejor dar voz a quienes no la tienen, pero al mismo tiempo la razón periodística impone la obligación de recuperar para el lector las ideas más actuales sobre la creación literaria y el mundo en que vivimos y que se gestan en la mente del escritor de una manera en que no las hubiera escrito o que surgen, a veces de modo insólito, de ese intercambio espontáneo, impensado, dinámico, que se da entre reportero y entrevistado. Porque el momento de escribir en la soledad es distinto al instante en que el escritor se manifiesta en parte de su ser social, en toda su sencillez o en todo su narcisismo. (46)

NOTAS:

- (1) Jorge Luis Borges, "Prólogo" a María Esther Vázquez, Borges, sus días y su tiempo, p. 13.
- (2) Manuel del Arco, "La interviú", en José Luis Martínez Albertos, Redacción periodística. Los estilos y los géneros en la prensa escrita, p. 111.
- (3) Gabriel García Márquez, "¿Una entrevista? no, gracias", en Proceso, No. 245, 13 de julio de 1981, pp. 36-37.
- (4) Manuel Calvo Hernando, Periodismo científico, pp. 238-239.
- (5) Bambi, "La entrevista no debe ser una conversación entre un indiscreto y un pedante: Arturo Melgoza Paralizábal", en Excelsior, 21 de enero de 1985, Sección C, pág. 1.
- (6) Braulio Peralta, "La entrevista es una pequeña obra de teatro que debe tener una atmósfera de principio a fin: Cristina Pacheco", en Uno más uno, 4 de junio de 1983, p. 19.
- (7) Gonzalo Martín Vivaldi, Géneros periodísticos, pp. 340-341
- (8) Ibidem.
- (9) Cfr., Committee on Modern Journalism, Periodismo moderno, pp. 333-336.
- (10) Cfr., José Martínez de Souza, Diccionario general del periodismo, p. 160.

- (11) Cfr., José Luis Martínez Albertos, op. cit., pp. 110-111.
- (12) Ibidem, p. 110.
- (13) Montsc Quesada, La entrevista: obra creativa, p. 9.
- (14) Ibidem, p. 11.
- (15) Cfr., ibidem, p. 12.
- (16) Cfr., ibidem, pp. 108-110.
- (17) Ibidem, p. 74.
- (18) Ibidem, p. 103.
- (19) Ibidem, p. 105.
- (20) Ibidem, pp. 61-62.
- (21) Ibidem, p. 62.
- (22) Ibidem, p. 69.
- (23) Cfr., Mitchell V. Charnley, Periodismo informativo, p. 323.
- (24) Ibidem, p. 342.
- (25) Ibidem, p. 350.
- (26) Ibidem, p. 353.
- (27) Ibidem, p. 359.

- (28) Ibidem, pp. 354-355.
- (29) Gonzalo Martín Vivaldi, op. cit., pp. 340-341.
- (30) Ibidem, p. 341.
- (31) Gonzalo Martín Vivaldi, Curso de redacción. Teoría y práctica de la composición y del estilo, p. 359.
- (32) Cfr., ibidem, p. 362.
- (33) Ibidem, p. 363.
- (34) Ibidem, p. 359.
- (35) Oriana Fallaci, Entrevista con la historia, p. 413.
- (36) Ibidem, p. 441.
- (37) Ibidem, p. 498.
- (38) Ibidem, p. 241.
- (39) Gabriel García Márquez, "Con amor, desde el mejor oficio del mundo", en Proceso, No. 338, 25 de abril de 1983, pp. 38-39.
- (40) José Luis Martínez Albertos, op. cit., p. 109.
- (41) Marfa Luisa Sierra Macedo, Haciendo periodismo, p.
- (42) Mitchell V. Charnley, Periodismo informativo, p. 352.
- (43) Rolland Barthes, "Del habla a la escritura", en El grano de la voz, p. 11.

- (44) Francisco Ayala, "El caso Eckermann", en Los ensayos. Teoría y crítica literaria, p. 1039.
- (45) Roy Newquist, Contrapunto, p. 13.
- (46) Federico Campbell, "Presentación" a Los escritores. Proceso, p. 6.

3. - TECNICAS DE LA ENTREVISTA

3.1. LOS RECETARIOS

*Nadie tiene el coraje de decir:  
Señores, creo que no entendemos  
nada de ese asunto; yo, a lo menos,  
no tengo idea en absoluto.*

Hitler

COMO HACER QUE RINDA EL DOBLE

Vacíe el contenido en un recipiente. Revuélvala hasta hacerla cremosa. Agregue media lata de leche y media lata de agua fría, poco a poco, moviéndola constantemente.

RINDE DE 3 A 4 PORCIONES

DE 150 A 200 g.

Tales son las instrucciones para preparar una "Crema de Pollo Campbell's". Como se verá a continuación, el tono de las "fórmulas" que muchos especialistas sugieren para realizar una entrevista es bastante similar.

Si se posa una vez más la mirada en el periodismo norteamericano, en la sexta edición del Scholastic Journalism, se encontrará la siguiente posología:

Concertar la entrevista

- A. Haga una cita por adelantado, si es posible, ya sea por teléfono o por carta.
- B. Fije la hora y el lugar convenientes para su entrevistado.
- C. Use ingenuidad y perseverancia para obtener una entrevista, en caso de que fracase el intento de hacer una cita. Sin embargo, no recurra a métodos poco éticos.

Preparación de la entrevista

- A. Asegúrese de entender correctamente la labor que se le ha asignado o que usted mismo se ha adjudicado.

1. Seleccione un asunto de interés actual para sus lectores.
  2. Seleccione un tema definido y más bien limitado, que en corto tiempo pueda desarrollarse con cierta profundidad.
- B. Previo a la entrevista debe aprender lo más que sea posible acerca de su entrevistado: posición, logros, opiniones, gustos y antipatías, personalidad.
1. Consulte a los amigos o conocidos de la persona.
  2. Consulte publicidad previa.
  3. Consulte referencias tales como "Quién es quién" o "Biografías al día".
  4. Consulte artículos y libros que la persona haya escrito o que se hayan escrito acerca de él o ella.
- C. Entérese lo más que sea posible acerca del tema al cual se circunscribirá la entrevista.
1. Consulte el índice del New York Times, la "Guía de lectores", tarjetas bibliográficas.
  2. Reúna la suficiente información de tal forma que se exprese con inteligencia acerca del tema.
- D. Diseñe una lista de preguntas que hagan pensar al entrevistado, que lo hagan ser quien hable la mayor parte del tiempo.
1. Haga preguntas de actualidad.
  2. Haga preguntas de interés local.
  3. Evite preguntas que inhiban.

4. Evite preguntas que se respondan con "sí" o "no".
  5. Formule preguntas que le acarrearán la información deseada.
  6. Escriba palabras clave acerca de las preguntas en la parte superior de las hojas de una pequeña libreta de apuntes para que no olvide formularlas.
- E. Planee el acercamiento para iniciar la entrevista.
- F. Observe en la televisión entrevistas para ver cómo interrogan a los entrevistados periodistas como Dick Cavett, Johnny Carson, Dinah Shore y otros, así como corresponsales de diversos programas. (En México, el curso intensivo quizá incluiría a Ricardo Rocha, Patty Chapoy, Félix Cortés Camarillo y la "China Mendoza").

#### Redacción de la entrevista

- A. Escriba la nota inmediatamente después de realizar la entrevista.
- B. Determine la clase de entrevista que redactará.
1. Noticiosa: destaca información importante y/o opiniones acerca de asuntos actuales.
  2. Personalidad: destaca la personalidad del entrevistado, carácter, intereses, logros, y permite a los lectores "ver" y "leer" a través de las palabras de la persona.
  3. Combinación de noticias-personalidad, que es útil cuando el sujeto es a la vez una persona informada y pintoresca.

4. Simposio: utilizado cuando las opiniones de varias personas serán de interés para los lectores.

C. Seleccione y evalúe las notas cuidadosamente. Incluya sólo el material interesante y pertinente. Evite lo obvio. Si la entrevista es del tipo de personalidad, deje que su historia refleje el carácter y personalidad del entrevistado. Evite información estereotipada tal como comida favorita, colores, estrellas de cine y similares.

D. Siga el orden de importancia decreciente para las entrevistas de noticias y combinadas.

E. Sea original para determinar cuál es el mejor orden que se puede dar a una entrevista de personalidad. Generalmente la impresión dominante que el entrevistado haya dejado en usted le ayudará a determinar cómo escribir la historia.

F. Comience con un lead apropiado. Generalmente, una referencia directa o indirecta es eficaz, pero ocasionalmente, para una entrevista de personalidad, una descripción de los antecedentes o cualquier otra forma literaria es más efectiva. (1)

El Committee on Modern Journalism apunta en la misma dirección y provee estos consejos para realizar la entrevista:

1. Hay que saber lo que se desca.
2. Preparar la entrevista.
3. Pensar de antemano las preguntas.

4. Tener cuidado al tomar notas.
5. Estudiar al entrevistado.
6. Ser concreto.
7. Ser exacto.
8. Buscar el colorido.
9. No hablar demasiado.
10. No olvidarse del sentido del humor. (2)

David W. McCullough comparte su fórmula del "pequeño silencio":

A pesar de que siempre llevaba preparadas algunas preguntas de antemano, las entrevistas más que interrogatorios, son conversaciones, y descubrí que con un pequeño silencio generalmente se obtenían mejores respuestas que con una pregunta concreta. (3)

Las recomendaciones de Hugh C. Sherwood son del siguiente tenor:

Las mejores entrevistas tienen lugar por lo general en la oficina o el domicilio de la persona entrevistada. Con suerte, la persona ha sabido con varios días de anticipación que va a ser entrevistada y tiene noción acerca de lo que el entrevistador desea saber. Con suerte, también, tanto el entrevistador como el entrevistado tendrán cierto tiempo a su disposición; como mínimo una hora, preferiblemente dos o tres, si es posible muchas más. (4)

Cause buena impresión y, si la persona a la que está entrevistando es inteligente y está informada del tema en cuestión, conseguirá una buena entrevista. Cause una pobre impresión y fracasará o, por lo menos, regresará con menos de lo que hubiera podido tener. (5)

Obviamente, también requiere una cuidadosa elección de las preguntas, una total atención a las respuestas, una prolija toma de notas y una cuidadosa, objetiva, transcripción de lo que se ha dicho y visto. (6)

Por supuesto, el entrevistador está obligado a hacer todo lo que razonablemente pueda para que el entrevistado se sienta cómodo desde el principio. Y, básicamente, esto significa ser agradable y amistoso. (7)

En pocas palabras, cualquier cosa que pueda hacer para indicar al entrevistado que usted es una persona amiga y bien dispuesta, le ayudará. Si no más, por lo menos éste se sentirá más cómodo y usted habrá dado el primer paso para conseguir una buena entrevista. (8)

Y si desea ser un buen entrevistador, debe mostrarse ante la mayoría de aquellos a quienes entrevista como alguien amistoso, inteligente, difícil de manipular y, sobre todo, como un ser humano a quien se puede hablar como se habla a

otro ser humano y no sólo como a un periodista. (9)

Aparte lo sencillo y amistoso que el entrevistador sea, debe mantener una cierta objetividad, un cierto despego interior, tanto de la persona como del tema sobre el que está escribiendo. Por supuesto esto es más fácil de decir que de hacer. (10)

En una entrevista, uno mismo, su propio ego, sus opiniones y sentimientos deben situarse en último lugar. En primer lugar debe situarse a la persona a la que se entrevista y el tema por el cual se le entrevista. (11)

La entrevista típica no debe durar menos de una hora ni más de dos y media. Cuando desee entrevistar a alguien sobre un tema de cierta importancia, resístase a aceptar menos de una hora y, por supuesto, nunca menos de cuarenta y cinco minutos. De otra forma, no tendrá tiempo para plantear todas las preguntas que probablemente necesite formular. (12)

Para registrar una entrevista utilice el instrumento —magnetófono o papel— que le vaya mejor. Pero sepa utilizar ambos. Nunca se puede saber cuándo será útil o necesario utilizar el sistema que habitualmente no usa. (13)

Entrando en más detalles, Sherwood receta:

- Escribir a máquina todas las preguntas, en el mismo orden en que se piensa formularlas.
- Ser muy cuidadoso en la forma en que se redactan las preguntas.
- Evitar hacer preguntas capciosas.
- Tener cuidado con las palabras que se usa.
- Comprobar que las preguntas son claras.
- Hacer preguntas concretas.
- Evitar formular varias preguntas a la vez.
- Incluir algunas preguntas amplias, para cortar la monotonía de una larga sucesión de preguntas concretas.
- Formular preguntas básicas, fundamentales.
- A fin de corregir una información completa, no tema quedar como un ignorante.
- Haga preguntas sesudas, pero no haga preguntas sucias ("vacías de propósitos serios").
- Empiece la entrevista "con suficiente calma, o sea, con un nervio adecuadamente neutro".
- Presentar las preguntas en forma organizada. (14)

Y ya de plano ubicado en las insondables regiones de Lobsang Rampa y El tercer ojo, Sherwood advierte:

Si desea en serio alcanzar el éxito como entrevistador, debe aprender a escuchar con un tercer oído. Debe oír al al

go más que las palabras que pronuncia el entrevistado. Debe captar sus sentimientos ocultos, sus reacciones no expresadas.

En muchos sentidos esta forma de escuchar es contemplar. (15)

En suma, Sherwood dice que su libro:

Ha tratado de poner de relieve una serie de cualidades y escalones esenciales para el buen entrevistador. Así, ha señalado la importancia de ser un individuo amistoso, de mostrar intrepidez en la búsqueda de entrevistas, de prepararlas con la mayor antelación posible, de saber registrarlas tanto por medio del magnetófono como mediante el lápiz y el papel, de mantener su control, de escuchar al entrevistado con la máxima atención, y así sucesivamente. Pero hay otras dos cualidades que un buen periodista necesita a menudo, si quiere triunfar como entrevistador: (...) la persistencia y la imaginación. (16)

El costarricense Alfredo Cardona Peña, partiendo de que la entrevista "consiste en saber callar para que otros hablen, pero es también un arte: el arte de la síntesis y de la interpretación psicológica" (17), formula las consideraciones siguientes, juega a las zancadillas y al espejo roto:

Todo entrevistador debe poseer espíritu amplio, capacidad de asombro y entusiasmo para interpretar las ideas ajenas. (18)

Debemos escoger muy bien las preguntas, ponerlas como tabloncitos movedizos frente al interlocutor, a fin de que éste resbale y caiga, y cayendo nos desprenda algunos de sus secretos profesionales. (19)

El valor de una entrevista se mide por la calidad o importancia de la persona con quien hablamos, esto es obvio, pero este valor se desvanecería si no supiéramos preguntar, y hay que saberlo hacer. (20)

Las preguntas intencionales no deben ser muy jactanciosas o trascendentales para no dar la sensación de "echar cultura" al cultísimo que tenemos delante, pues entonces el espejo se quiebra. Debemos situarnos en una discreta segunda o tercera fila. (21)

Los medios mecánicos o materiales —estenografía, teléfono, grabadoras, etcétera— contribuyen a la fidelidad de la entrevista, pero como que le restan espontaneidad, aunque ésta dependa de la sensibilidad y agilidad del periodista. Sirven sobre todo estos medios mecánicos para asegurar la exactitud de datos técnicos o científicos,

que tienen forzosamente que ser inconvencionales. Pero yo aconsejaría a los jóvenes que huyesen de las "conversaciones enlatadas". Lo mejor es la memoria en continuo ejercicio, y, sobre todo, adivinar con sagacidad una psicología dada, ese don de atrapar con palabras la personalidad que estuvo con nosotros un momento, y que la descripción eterniza. (22)

Contrapuesto a la cita anterior, otro autor considera tres formas de registrar la entrevista:

- Con la pluma: se pierde de vista la expresión del entrevistado, pero tiene la ventaja de apuntar observaciones en el momento en que ocurran.
- La memoria: se corre el riesgo de que el entrevistado trate de desdecirse o de que falle la memoria.
- La grabadora: se puede reflejar nítidamente —hasta donde el lenguaje escrito lo permita— la forma de hablar del entrevistado. (23)

Adoptando una actitud plenamente diseccionadora, otra especialista enarbolaba afiladísimo bisturí y las vísceras de la entrevista caen por todos lados. Así ve dicha autora el proceso de la entrevista:

Preparación:

1. Información general sobre hechos y personas.
2. Información sobre el entrevistado.

3. Información sobre el tema.

4. Cuestionario básico

Realización:

1. Tener agilidad y agudeza

2. Precisión: "¿Qué fue, en detalle, lo que dijo?"

Examen de datos:

1. Comprensión: "¿Qué fue, en conjunto, lo que dijo?"

2. Penetración: "¿Qué fue lo más interesante que dijo?"

Redacción:

Elegir entre entrevista:

Informativa

De opinión

De semblanza. (24)

Martínez Albertos, por su parte, dispuesto a que cada una de sus líneas alcance el reino de lo absoluto y lo sublime, ofrece estas orientaciones:

1. Guiar el diálogo, sin forzarlo: dar cuerda al interlocutor; intercalar las preguntas que interesan al periodista.
2. Tener naturalidad, no hacer preguntas desconcertantes, no forzar situaciones en el coloquio, no exhibir con exceso el instrumental utilizado (bloques, bolígrafos, magnetófonos portátiles ...) (25)

3.2.- CONSEJOS COHERENTES

El otro lado de la luna es preciso y es claro. A pesar del manoseo incesante y de la vulgarización a que ha sido sometida su obra; a pesar incluso de su ortodoxa fobia por la grabadora, Vivaldi continúa siendo vigente por encima de los años y del lugar común.

Para él, son condiciones necesarias:

Saber describir el ambiente, saber ver a la persona con quien nos entrevistamos y dominar el diálogo. (26)

Para lograrlo, considera dos técnicas:

En el periodismo, conviene la técnica impresionista para la interviú que suele hacerse casi a diario, brevemente y por servir a la actualidad. Se impone, en cambio, el expresionismo para la entrevista de cierta altura, la que se hace periodísticamente, de cuando en cuando, a personalidades relevantes que exigen un estudio profundo y meditado. (27)

Según Vivaldi, el método impresionista da una visión instantánea que recoge rasgos y detalles que destacan lo más llamativo del conjunto. El expresionismo ofrece una visión reposada, reflejo fiel de la más pura esencia de las cosas. (28)

Especial importancia otorga Vivaldi al diálogo:

En la entrevista interesa, no sólo lo que dice el personaje de turno, sino cómo lo dice. El secreto de este "cómo" reside en el matiz. Sin él, el diálogo carece de vida. Y se matiza de dos maneras: puntuando bien las frases y períodos, de modo que una coma, un punto y coma, un

signo de admiración o unos puntos suspensivos reflejen el tono de lo que se nos dijo; o también una leve pincelada plástica, que dibuje el gesto de quien habla. (29)

El tomar o no tomar notas por escrito mientras se hable con alguien --con vistas a publicar lo que hablamos--, depende del momento, del interlocutor, de nosotros mismos (...). No se pueden dar reglas con pretensiones de validez absoluta. Un sistema ecléctico quedaría resumido así: ni anotarlo todo, ni confiarlo todo a la memoria. (30)

Más adelante, Vivaldi hace consideraciones de tipo moral (que muchos entrevistadores no conocen ni de oídas):

La entrevista no debe servirnos nunca de trampolín para lucirnos a costa del entrevistado. No quiere decir esto que sea preciso siempre halagar a la persona retratada; pero tampoco que la "entrevista" sirva para que el escritor luzca sus dotes de hombre ingenioso, mordaz o satírico. Entre otras razones, el que escribe "lleva las de ganar", ya que puede meditar tranquilamente lo que dice, mientras que la persona entrevistada se expresó espontáneamente, muchas veces sin la necesaria meditación, quedando así a merced del entrevistador. (31)

En lo tocante a la imparcialidad del entrevistador, Vivaldi refiere:

La interviú ha de ser lo más objetiva posible. Al personaje —o persona objeto de nuestro diálogo— hay que mostrarlo con fidelidad y sinceridad, pero también con toda corrección. (32)

Procuremos que sea el propio entrevistado quien se defina, a través de sus palabras y gestos, de tal manera que, sin decir nosotros nada, el lector descubra por sí mismo los vicios o virtudes de la persona a quien le presentamos. (33)

El entrevistador profesional que aprovecha la entrevista para hacer reflexiones por su cuenta cae en el pecado del exhibicionismo. (34)

Por el mismo rumbo, Mark Van Doren asegura:

Todo aquel que ha sido entrevistado varias veces recordará cómo ciertas preguntas hechas de determinada manera, pueden desanimar la conversación en lugar de fomentarla. Pueden, de hecho, paralizar la mente de uno. (35)

La virtud única, indispensable, de un entrevistador es la pureza de su corazón, que lo aleja de la

vanidad y del prurito de probar cuestiones premeditadas. (36)

En relación con la técnica de la entrevista, Mitchell V. Charnley formula el siguiente esquema general:

Conocer el tema. Redacción de notas preliminares. Conocer antecedentes del entrevistado. Perfilar las preguntas. Contactar al entrevistado. Evitar terceros en la entrevista. Entrevista. Verificación de puntos que merecen subrayarse. Redacción del original: sumario de entrada, generalmente en estilo indirecto; desarrollo de los subtemas por orden de importancia decreciente; citas directas alternando con otras indirectas: las directas para la elaboración de puntos que requieren énfasis o para destacar pasajes de mayor colorido; las indirectas para las síntesis. (37)

En la ruta de los consejos prácticos, Charnley ofrece los siguientes:

No preguntes generalidades. Sé específico. Si preguntas generalidades, no esperes respuestas concretas.

No hables demasiado. No eres tú el entrevistado. Tu trabajo consiste en llevar la conversación, evita que se desvíe.

Por otra parte, no dejes que el interlocutor se vaya por las ramas o hable demasiado de sus pequeñas hazañas sociales. Trata de reencauzar el diálogo; pero no incurras en descortesías.

No puedes ocuparle (al entrevistado) más tiempo del necesario.

Desconfía del que está demasiado ansioso por ser entrevistado. Es posible que traiga algún fin oculto. Empéñate en descubrir los intereses creados o los prejuicios que puedan animar a tu entrevistado: podrían dar un matiz engañoso a lo que te diga, acaso sin mala intención. (38)

Recorriendo caminos similares, de una forma igualmente clara y eficaz, William L. Rivers esboza varios pasos para obtener buenas entrevistas:

Nada mata tanto a las entrevistas como el que el reportero no esté del todo seguro de lo que quiere averiguar. Así pues, determínese primeramente lo que se quiera saber; luego averíguese quién nos lo puede decir.

Prepárese para la entrevista. Averigüe con anticipación tanto como pueda sobre la persona que va a entrevistar. Mucha gente prominente se irrita cuando descubre que su entrevistador no sabe nada de sus antecedentes.

Aliente las respuestas. La gente ocupada prefiere que el entrevistador vaya de lleno al tema, pero es una regla general que uno debe empezar por alentar al sujeto a que hable de lo que sea.

Tome notas. Es cierto que muchos entrevistados pierden espontaneidad cuando ven que se toma nota de sus palabras; con ello la entrevista pierde el tono natural que busca el entrevistador. Sin embargo, es aconsejable que los principiantes tomen notas generosamente.

Prepare preguntas. El cuerpo y la continuidad de las entrevistas nacen de la conversación; las transiciones serán naturales; las preguntas brotarán naturalmente y lógicamente; una respuesta insinuará la siguiente pregunta. Si el reportero se ciñe estrictamente a sus preguntas preparadas de antemano, se arriesga a perder la oportunidad de intercalar una pregunta que se le puede ocurrir en el curso de la entrevista. Esto no quiere decir que se vaya a las entrevistas sin preparación alguna. Lo mejor para los reporteros noveles es preparar una lista de preguntas y dejar entre ellas espacios en blanco para poner las respuestas.

Regule el monólogo y el diálogo. La idea es que el entrevistador no sólo se concrete a hacer preguntas y a apuntar las respuestas (...) El entrevistador deberá indicar, por la extensión de sus preguntas y por sus co

mentarios, breves y apropiados a las respuestas, que conoce el tema. Sin embargo, una cosas es indicar que se conoce el tema y otra es querer dominar la discusión.

Pregunte por qué. Cuando el entrevistado responde con monosílabos suele dar resultado ensayar un ¿por qué? El no preguntar por qué suele ser indicio de que el entrevistador no quiere confesar su ignorancia. (39)

Mitchell Stephens y Eliot Frankel son más agresivos: Piense en usted como un reportero, no como un huésped. Tenga suficiente material para defenderse.

Queme los "puentes" (evasiones intencionales del entrevistado). Regréselos al buen camino.

Escuche.

Destruya sus frases prefabricadas.

No deje que le volteen las cosas.

Si ningún recurso dio resultado, remate la entrevista con la pregunta: "¿Quién lo entrenó?" (40)

Hasta aquí ninguno de los autores citados se ha referido específicamente a otra cuestión técnica de la entrevista: ¿debe o no debe aparecer el periodista en el texto? Mitchell V. Charnley aporta la respuesta:

Generalmente, el periodista debe permanecer en el anonimato. El representa al destinatario de la noti-

cia, y en realidad intenta crear la ilusión de que el público vio y oyó lo que él informa. Cuando la noticia dice que "el periodista preguntó" o que "el que escribe arrimó una silla", parte de la atención del lector es distraída hacia un elemento de la mecánica de la entrevista que normalmente no debiera conocer. En términos generales, la presencia del periodista se justifica en dos situaciones: 1) Cuando toma parte activa en el suceso, cuando ayuda a extraer al niño del río, cuando la celebridad visitante se refiere a él personalmente en la entrevista; 2) Cuando se trata de un articulista tan conocido que interesa a los lectores como personalidad. Es característico del novicio escribir acerca de sí mismo en vez de atenerse estrictamente al acontecimiento.

La clave para una autorreferencia feliz: hacerla lo menos destacada que sea posible. Un término relativamente modesto es la tercera persona, "el periodista" o "un periodista". (41)

Otro punto técnico de interés es el de la revisión conjunta del texto. Una vez concluida la entrevista: ¿se dan las gracias, "si te vi no me acuerdo", y se publica olímpicamente el texto sin que el entrevistado tenga la más remota idea de cómo quedaron impresas sus palabras? ¿Se debe presentar la entrevista a la fuente para que dé su aprobación? Hugh C. Sherwood opina que sí:

La razón primordial para someter los textos a la fuente es la necesidad de asegurar la exactitud de los datos. Pero, a veces, surgen de este proceso beneficios adicionales. Por ejemplo, al leer el texto, una fuente puede asegurar la inclusión de alguna información marginada durante el transcurso de la entrevista en la que el texto se basa. En ocasiones, tales adiciones pueden tener un auténtico valor para aquella información concreta. O, la fuente puede sugerir alguna supresión sin importancia o algún cambio de términos que evitará a alguien una molestia innecesaria y que no causa ningún daño al conjunto de la información. (42)

Varios riesgos, sin embargo, francotirotean la consideración precedente: pérdida de tiempo, que el entrevistado solicite una serie de cambios irracionales o que, en determinado momento, tal derecho puede convertirse en censura y suprimir párrafos completos. (43) Como se verá en el capítulo 5, estas observaciones resultaron ¡ay! demasiado proféticas para quien esto escribe.

El mencionado "tal derecho" de revisión encuentra en Barthes a un apasionado apologista:

La inocencia está siempre expuesta; al reescribir lo que hemos dicho, nos protegemos, nos vigilamos, censuramos, tachamos nuestras tonterías, nuestras suficiencias (o nuestras insuficiencias), nuestras vacilaciones, nues

tras ignorancias, a veces incluso nuestras averías (¿por qué al hablar no tendríamos el derecho, en lo que respecta a tal o cual punto emitido por nuestro interlocutor, de quedarnos sin combustible?), en re sumen, todo el tornasol de nuestro imaginario, el juego personal de nuestro yo. (44)

Montse Quesada concluye este capítulo al aseverar:

La entrevista periodística no responde a ningún esquema concreto y controlable de estructuración, sino que son más bien los criterios personales e individualizables de cada autor-periodista los que la determinan. (45)

NOTAS:

- (1) Cfr., Earl English y Clarence Hack, Scholastic Journalism, pp. 32-33.
- (2) Cfr., Committee on Modern Journalism, Periodismo moderno, pp. 338-340.
- (3) David W. Mc Cullough, "Prólogo" a People, Books & Book People, p. viii.
- (4) Hugh. C. Sherwood, La entrevista, p. 12.
- (5) Ibidem, pp. 14-15.
- (6) Ibidem, p. 12.
- (7) Ibidem, p. 85.
- (8) Ibidem, p. 15.
- (9) Ibidem, p. 18.
- (10) Ibidem, p. 24.
- (11) Ibidem, p. 26.
- (12) Ibidem, p. 37.
- (13) Ibidem, p. 83.
- (14) Cfr., ibidem, pp. 47-63.

- (15) Ibidem, p. 87.
- (16) Ibidem, pp. 134-135.
- (17) Alfredo Cardona Peña, La entrevista literaria y cultural, p. 8
- (18) Cfr., ibidem, p. 7.
- (19) Ibidem, p. 8.
- (20) Ibidem.
- (21) Ibidem.
- (22) Ibidem, pp. 9-10.
- (23) Cfr., Carlos Landeros, "Introducción" a Los narcisos, p. 8.
- (24) María Julia Sierra Macedo, Haciendo periodismo, p.
- (25) José Luis Martínez Albertos, Redacción periodística. Los estilos y los géneros en la prensa escrita, p. 111
- (26) Gonzalo Martín Vivaldi, Curso de redacción. Teoría y práctica de la composición y el estilo, p. 356.
- (27) Ibidem, p. 357.
- (28) Cfr., ibidem, p. 357.
- (29) Ibidem, p. 359.

- (30) Ibidem, p. 360.
- (31) Ibidem, p. 361.
- (32) Ibidem, p. 362.
- (33) Ibidem.
- (34) Cfr., ibidem.
- (35) Mark van Doren, "Prólogo" a Roy Newquist, Contrapunto, p. 7.
- (36) Cfr., ibidem, p. 7.
- (37) Cfr., Mitchell V. Charnley, Periodismo informativo, pp. 326-331.
- (38) Ibidem, p. 332.
- (39) Cfr., William L. Rivers, Periodismo: prensa, radio y T.V., pp. 89-90.
- (40) Cfr., Mitchell Stephens & Eliot Frankel, "The counterpunch interview", en Columbia Journalism Review, March/April, 1983, p. 39.
- (41) Mitchell V. Charnley, op. cit., p. 342.
- (42) Hugh C. Sherwood, op. cit., p. 122.
- (43) Cfr., ibidem, pp. 122-123.
- (44) Roland Barthes, "Del habla a la escritura", en El grano de la voz, p. 12.

(45) Montse Quesada, La entrevista: obra creativa, p. 127.

4. - LOS PROBLEMAS DE LA ENTREVISTA

*Una de las causas de que se encuentren tan pocas personas que parezcan razonables y agradables en la conversación, es que casi todo el mundo piensa más en lo que quiere decir que en responder con justeza a lo que le dicen.*

La Rochefoucauld

El requisito mínimo indispensable para realizar una entrevista es contar con los dos protagonistas principales: el entrevistador y el entrevistado. A lo largo del tiempo que dure la conversación (cinco minutos, una hora, una semana), se pueden presentar innumerables problemas: se descompone la grabadora, no funciona la pluma, se termina el papel, el ruido exterior e interior es excesivo, la temperatura no es agradable, etcétera. Sin embargo, frente a estos problemas, fácilmente superables con un mínimo de previsión, los principales obstáculos a que se enfrenta una entrevista dependen del entrevistador y de su entrevistado; si alguno de los dos fallara, la solución no es tan sencilla como llevar pilas de repuesto para la grabadora.

4.1.- EL ENTREVISTADOR

*Méudeas razones que te sobran y te falta razón. Es harto corriente que el huérfano de razón anda sobrado de razones. Quien mucho aspira a demostrar, sólo una cosa demuestra, que no sabe a qué carta quedarse. La cordura se cifra en saber a qué atenerse. Lo demás es ligereza y presunción.*

Pérez de Ayala

*Hace falta saber imponer el silencio llegada la hora, cuando el fruto está maduro.*

Léon Daudí

Sin lugar a dudas, existen infinidad de variantes de entrevistador; es más, cada entrevistador difiere de otros elementos de su especie y, no conforme con ello, cambia constantemente su estilo de acuerdo con sus entrevistados; inclusive en el curso de una entrevista su actitud puede sufrir alteraciones drásticas. Un meticoloso recuento de estos estilos no nos llevaría por buen camino; antes que perderse en exhaustivas elucubraciones es necesario buscar una posible sistematización que permita clasificar diferentes tipos de entrevistador, según las características que en términos generales comparten. De esta manera, será más sencillo señalar los problemas de una entrevista provocados por el entrevistador.

Algunos de estos tipos son sugeridos por periodistas o autores de manuales sobre periodismo; otros han surgido con base en la experiencia. Este repertorio se abre con un género de entrevistador sugerido indirectamente por Gabriel García Márquez:

El entrevistador asustado: El que piensa que aquella será la entrevista de su vida, y está asustado. "Lo que no saben - y es muy útil que lo sepan- es que todos los entrevistados con sentido de la responsabilidad están más asustados que ellos. Como en el amor por supuesto". (1)

El entrevistador "asustado", al ignorar que este estado de segregación de adrenalina es compartido por su interlocutor, sufre una metamorfosis, al estilo del Doctor Jeckyll y Mister Hyde, y se puede convertir en:

El entrevistador demasiado agresivo: El cual "no con-

sigue nada más que irritar al entrevistado". (2)

Aunque también el "asustado", puede experimentar un cambio de personalidad que lo convierte en:

El entrevistador demasiado complaciente: Tan complaciente que "no hará nunca nada que en realidad valga la pena". (3)

En otras palabras, el entrevistador "asustado" debe tener presente, a la hora de suplantar su personalidad, el refrán "ni tanto que queme al santo, ni tanto que no lo alumbré".

Enrique Loubet, en entrevista con Marco Aurelio Carballo, publicada en Siempre..!, menciona las características de una especie a la que se podría bautizar como:

El entrevistador narcisista: Aquéllos "que parecen deleitarse más oyendo su propia voz en larguísimas preguntas que en las respuestas que pretenden del ocasional entrevistado". (4)

Un periodista --añade Loubet-- debe procurar ser inteligente y agradable para preguntar; sin embargo, ciertos entrevistadores agraciados que no requieren ni de lo uno ni de lo otro son aquellos pertenecientes al género de:

El entrevistador que ha conquistado fama mundial:  
Por obvias razones, esta especie no abunda y entre

sus más consagrados representantes se encuentra Oriana Fallaci, quien puede darse el lujo de "no tener que ser tan grata al entrevistado como todo aquél que empieza está un poco obligado a hacerlo". (5)

Mitchell V. Charnley, en Periodismo informativo (6), sugiere algunos tipos que pueden engrosar esta lista:

El entrevistador antipático: Aquél con incapacidad para establecer una corriente de simpatía.

El entrevistador indescifrable (o esfinge): Su especialidad es utilizar una jerga profesional que confunda a su interlocutor y a sus lectores (si es que llegase a tenerlos).

El entrevistador verdugo: Lleva la entrevista en forma "pesada" o incómoda para su interlocutor.

En Periodismo: prensa, radio y T.V., William L. Rivers esboza dos tipos antagónicos de entrevistador (ambos indeseables):

El entrevistador rudo: Con sus asperezas, "produce reacciones negativas, tanto en el público como en el entrevistado". (7)

El entrevistador adulator: "La adulación a veces es peor. El entrevistador que contesta con 'comprendo', 'perfectamente' o cosas por el estilo, hincha al entrevistado, pero pierde público". (8)

La manipulación --a la que García Márquez considera como "uno de los aspectos más sucios de la entrevista" (9)-- es otra de las fuentes a la que llegan a beber algunos entrevistadores. Oriana Fallaci describe un intento --aunque fallido-- por convertirse en:

El entrevistador manipulador: "En sus juicios, Bhutto cargó la mano demasiado pesada de odio. Yo misma me quedé cohibida e intenté, confusa y repetidamente, moderarlo. '¿No le parece que es usted un tanto excesivo, un tanto injusto?' Allí Bhutto no recogió mi invitación moderadora, sino que insistió añadiendo otras opiniones fuertes que yo no publiqué. Pero mi censura no sirvió para nada". (10)

Gabriel García Márquez hace recordar a otro tipo de entrevistador, quien cabe en la clasificación de:

El entrevistador desalmado: Despierta en el entrevistado "la impresión de que el entrevistador no está oyendo lo que se dice, ni le importa, porque cree que la grabadora lo oye todo. Y se equivoca: no oye los latidos del corazón, que es lo que más vale en una entrevista". (11)

El espécimen anterior ha sido llamado también por Oriana Fallaci "el cronista imperturbable". (12)

Según Manuel Calvo, algunos entrevistadores, sin darse cuenta, cambian papeles con su interlocutor y aparecen, por lo tanto, en la

categoría de:

El entrevistador que se convierte en entrevistado:

Es aquél que, al pretender crear un clima de confianza y excluir el temor, la sospecha y la artificialidad, habla más de lo suficiente. (13)

Para cerrar con broche de oro esta taxonomía de los tipos indeseables de entrevistador, se menciona a un ejemplar que por desgracia abunda más de lo necesario y sobre el cual la descripción más ilustrativa se obtiene de su propio trabajo:

El entrevistador omnisapiente:

Pregunta: Yo creo que el estilo suyo que ha triunfado y que hemos aprendido todos, es ese estilo a base de contradicciones, limado, ¿no? Por que, como usted mismo dice, en sus primeros tiempos usted hizo una cosa muy pintoresquita también; pero a medida que fue reemplazando "los sureños y los norteños" por los "propios y forasteros" usted fue adquiriendo un estilo neto.

Borges: ¡Ah!, yo creo que sí. (14)

El entrevistador omnisapiente no es propiedad exclusiva de nuestras letras; Japón también ha producido, con calidad de exportación, estos ejemplares:

Masao Yamaguchi: ¿Piensa que Eliade y Cioran se influenciaron mutuamente? A propósito, usted ha escrito varios ensayos sobre Michaux, pero me complació particularmente el que acaba de escribir, "El príncipe y el bufón", como presentación del catálogo de la Exposición retrospectiva de Michaux que actualmente se celebra en el Plateau Beaubourg. En la última parte de ese ensayo usted afirma que Michaux pertenece a la tradición del artista obsesionado por la musa poética que aparece bajo la forma de melancolía, tradición relacionada con la del artista como bufón (artista y saltimbanqui).

Octavio Paz: Sí. (15)

Una vez esbozados los tipos de entrevistador indeseable (tanto para el entrevistado, como para el lector, radioescucha o tele-receptor), es pertinente preguntarse: ¿es posible clasificar a los buenos entrevistadores? La respuesta es contundente: un entrevistador, en la medida en que se aleje de las características arriba descritas, puede convertirse en un buen entrevistador.

¿Cómo describir a un buen entrevistador? Antes que recurrir a "consejos" fríos e impersonales, es preferible dejar la palabra a algunos entrevistadores que, sin ánimo pedagógico, comparten sus

experiencias:

Cristina Pacheco: "Pienso mi pregunta, procuro oír y ver a quien habla. Sus palabras me sugieren inmediatamente otras preguntas. Y sólo me asusto cuando dejo de sentir curiosidad. En ese momento siento que debo terminar la entrevista". (16)

Oriana Fallaci: "Yo no me siento, ni lograré jamás sentirme, un frío registrador de lo que escucho y veo. Sobre toda experiencia profesional dejo jirones del alma, participo con aquél a quien escucho y veo como si la cosa me afectase personalmente o hubiere de tomar posición (...) No me comporto con el desasimiento del anatomista o del cronista imperturbable". (17)

Gabriel García Márquez: "Un buen entrevistador, a mi modo de ver, debe ser capaz de sostener con su entrevistado una conversación fluida, y de reproducir luego la esencia de ella a partir de unas notas muy breves. El resultado no será literal, por supuesto, pero creo que será más fiel y sobre todo más humano, como lo fue durante tantos años de buen periodismo antes de ese invento luciferino que lleva el nombre abominable de magnetofón". (18)

Algunos de estos aspectos los resume, en Periodismo científico,

Manuel Calvo:

Saber preguntar es un arte y una ciencia, y requiere dotes personales y experiencia sólida. Saber preguntar no es abrumar al interrogado, sino llevar el diálogo hacia los puntos de real interés. Es necesario hablar sólo lo suficiente, lo justo, para que brote el diálogo noticioso, natural, en un clima de confianza del que hayan sido excluidos el temor, la sospecha y la artificialidad. (19)

4.2.- EL ENTREVISTADO

*De dos tipos de personas no  
podemos tener una idea exacta:  
de los que jamás hablan y de los  
que jamás callan.*

Léon Daudí

Como se mencionó al principio de este capítulo, los problemas más graves que deben afrontarse en una entrevista son también adjudicables al entrevistado. Aparentemente, el entrevistador no tiene más remedio que resignarse frente a tales problemas; no obstante, es posible que al conocerlos logre recurrir a algunas medidas —preventivas o curativas— para que su entrevista no culmine en el más absoluto fracaso. A continuación se ofrece una somera clasificación de los tipos de entrevistado:

El entrevistado con fobia a las entrevistas: Al parecer, uno de los enemigos más temibles para el entrevistador, capaz de derribar talentos como el de Fallaci, según una experiencia que ella revela: "No le gusta que le entrevisten (a Hussein). Y, por ello, la mía no fue una gran entrevista". (20) Si alguien se encuentra con uno de estos ejemplares, tal vez le sirva de consuelo pensar que "no hay peor entrevista que la que no se hace..."

En Periodismo informativo, Mitchell V. Charnely menciona como fuentes de error en la entrevista las siguientes: "Falsedad intencional. Mala memoria. Falta de información y malos entendidos". (21) A partir de ellas, se desprenden algunos tipos de entrevistado:

El entrevistado con falsedad intencional: Es aquél que, por causas de muy diversa índole, no tiene interés en contestar con sinceridad y, a la menor oportunidad, procura desviar la entrevista hacia donde más conviene a sus intereses

reses,

El entrevistado con mala memoria: Puede tratarse de una persona de avanzada edad o que atraviesa por una crisis nerviosa; en este caso el entrevistador debe recordar que su misión no tiene la menor relación con un interrogatorio policiaco y que si fallan los recursos pertinentes para que el entrevistado recuerde algunos datos, lo mejor será encauzar la plática hacia temas de otra índole.

El entrevistado con falta de información: Dentro de esta categoría es posible encontrarse con aquéllos que, lisa y llanamente, reconocen su ignorancia con respecto a un tema y, por otro lado, aquéllos que prefieren superar la fama de Perogrullo antes que quedarse callados.

Un entrevistador debe estar preparado para enfrentarse con una situación que no es exclusiva de la política ni de los empleos burocráticos:

El entrevistado contagiado de influyentismo o nepotismo:

Marie Françoise Allain: Es sabido que a usted no le gustan las entrevistas. ¿Por qué consintió en hacer este libro conmigo?

Graham Greene: Porque usted es más crítica literaria que periodista pero, para mí, mucho más importante que eso es que usted sea la hija de Yves Allain, de quien me enor-

gullece haber sido amigo. (22)

¿Cómo subsanar estos problemas? ¿Quién es más importante: el entrevistador o el entrevistado? Estas preguntas, aparentemente ingenuas, revisten más complicaciones de lo que pudiera pensarse a simple (entre) vista; lo más seguro es que jamás se logre un consenso y que, como en las ferias, cada quien hable de la entrevista "según le fue en ella":

El periodista es, en la entrevista, el personaje secundario: el protagonismo corresponde al entrevistado. Sin embargo, todo el peso del trabajo, su construcción, gracia o desgracia recaen sobre el profesional de la información. Por ello, la entrevista, subgénero realmente difícil entre los periodísticos, puede convertirse en el mejor o en el peor de los reportajes y, en cualquier caso, sólo el entrevistador será responsable. (23)

La aseveración anterior sufre un giro de 180° con Oriana Fallaci, quien, de paso, proporciona alivio a las conciencias de unos cuantos atribulados periodistas:

En mi opinión, lo que cuenta en una entrevista no son las preguntas, sino las respuestas. Si una persona tiene talento, se le puede preguntar la cosa más trivial del mundo: siempre responderá de modo brillante y profundo. Si una persona es mediocre, se le puede plantear la pregunta más inteligente del mundo: responderá siempre de

manera mediocre. (24)

Aquellas personas que hayan sido entrevistadas múltiples veces constituyen, sin duda, voces autorizadas para opinar en torno a los problemas de una entrevista. Tal sería, por ejemplo, el caso de Jorge Luis Borges:

**Pregunta:** ¿Qué pensás de los reportajes que te hacen? ¿Las preguntas son raras o comunes?

**Borges:** No son raras. Generalmente siempre son las mismas. La primera es si soy argentino (...). Otra pregunta es: ¿Cuál ha sido el momento más importante de su vida? Son preguntas que no tienen contestación, porque los momentos más importantes... uno generalmente se da cuenta de cuáles son mucho tiempo después (si es que se da cuenta).

**Pregunta:** Ahora veo que yo también cometí ese pecado...

**Borges:** Una cosa es que sea un amigo quien lo pregunte y otra un desconocido, que llega de la calle dispuesto a obtener la gran "primicia". (25)

El propio Borges, en conversación con Raimundo Lida (Q.E.P.D.), hace recordar algunos de los defectos en que incurren los entrevistados:

**Lida:** Borges me ha advertido más de una vez que no debo fiarme de sus declaraciones publicadas en reportajes...

Borges: Es verdad,

[...]

Borges: Quizá las opiniones sean lo más superficial de un hombre.

Lida: Es que hay que resistirse a pontificar sobre lo que se ignora. Recuerdo que una vez, en Harvard, al día siguiente de aparecer ciertas declaraciones suyas en el New York Times, me tomó usted del brazo y se lamentó: "¡Por qué he opinado yo de tantas cosas, si no entiendo nada más que de literatura!"

Borges (riendo): Es verdad,

Lida: Pero no resiste usted la tentación (ríe).

Borges: No, y en este momento no debo resistirla, porque si no, no habría diálogo. Si renunciara a mis opiniones, no podríamos hablar. (26)

Sea cual fuere el origen del problema (el entrevistador o el entrevistado), hay que tener presente que sus consecuencias se reflejarán de manera unívoca en la entrevista. Gabriel García Márquez, demostrando enorme solidaridad, no duda en compartir responsabilidades:

Tal vez los entrevistadores no se den cuenta de hasta qué punto nos duele su fracaso a los entrevistados, pues en la realidad no es un fracaso de ellos solos, sino sobre todo un fracaso nuestro. (27)

NOTAS:

- (1) Gabriel García Márquez, "¿Una entrevista? no, gracias", en Proceso, No. 245, 13 de julio de 1981, pp. 36-37.
- (2) Ibidem.
- (3) Ibidem.
- (4) Marco Aurelio Carballo, "El periodismo. Oficio Mágico", en Siempre..., No. 1596, 25 de enero de 1984, p. 86.
- (5) Ibidem.
- (6) Cfr., Mitchell V. Charnley, Periodismo informativo, pp. 333-334.
- (7) William L. Rivers, Periodismo: prensa, radio y T.V., p. 90.
- (9) Ibidem.
- (10) Oriana Fallaci, Entrevista con la historia, p. 202.
- (11) Gabriel García Márquez, op. cit.
- (12) Oriana Fallaci, op. cit.
- (13) Cfr., Manuel Calvo Hernando, Periodismo científico, pp. 244-245.
- (14) Emir Rodríguez Monegal, Borges por él mismo, p. 222.
- (15) Masao Yamaguchi, "Oriente, imagen, eros", en Hugo J. Verani (comp.), Octavio Paz. Pasión crítica, p. 174.

- (16) Braulio Peralta, "La entrevista es una pequeña obra de teatro que debe tener una atmósfera de principio a fin: Cristina Pacheco", en Uno más uno, 4 de junio de 1983, p. 19.
- (17) Oriana Fallaci, op. cit., p. 9.
- (18) Gabriel García Márquez, op. cit.
- (19) Manuel Calvo Hernando, op. cit., p. 245.
- (20) Oriana Fallaci, op. cit., p. 165.
- (21) Mitchell V. Charnley, op. cit., p. 333.
- (22) Marie Françoise Allain, Graham Greene, el otro y su doble, p. 11.
- (23) José Martínez de Souza, Diccionario general del periodismo, p. 160
- (24) Oriana Fallaci, op. cit., p. 137.
- (25) María Esther Vázquez, Borges, sus días y su tiempo, pp. 124-125.
- (26) Ibidem, pp. 300-302.
- (27) Gabriel García Márquez, op. cit.

5. - POR SUPUESTO, LA PRACTICA...

En cierta ocasión, R. Tarfón y los ancianos estaban en el piso superior de la casa de Mitsa, en Lidda. Se suscitó la (siguiente) cuestión: qué es superior, el estudio o la práctica? R. Tarfón dijo: la práctica es superior, mientras que R. Akivá sostuvo que el estudio era superior. Los demás rabinos compartieron la opinión de R. Akivá, y dijeron: el estudio es superior, ya que conduce a la práctica.

(Kiddushín 40b.)

Talmud

Era una seca tarde de finales de octubre. Mientras cruzaba la adua na de perros muertos con ratas vivas rastreando sus costillares, y las tolveneras dañan a las calles un toque demasiado real, vi los edificios de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales "Aragón", que ya olía a fiestas de graduación.

Los secretos del correo son insondables; lo mismo sucede en el plano de las relaciones profesor-alumno: jamás imaginé que esa tar de encontraría a mis exprofesores Hortensia Moreno y Salvador Men-- diola. Nada tenía yo que ver ya con ellos, hacía mucho que no era su alumno, el solo hecho de verla a ella me recordaba una inmisericorde "S" ganada a pulso; él me remitía a Elías Canetti y a ciertas lecturas indescifrables (al menos para mí). No coincidíamos en parte alguna y sólo nos quedaba el saludo fugaz muy de vez en cuando.

—Qui'hubo.

—Qui'hubo.

—Hola. Adiós.

El caso es que esa tarde Hortensia me dijo:

—¿Ya hiciste tu servicio social?

—¿Servicio social? Nnn... no.

—Hazlo en Gaceta; Salvador la está dirigiendo. Si te interesa, apunta los teléfonos y la dirección.

—Llama o llega de una vez —dijo Salvador.

(No imaginé en ese momento que la mini-conversación anterior me conduciría a una avalancha de llamadas telefónicas, al hogar, despachos, cafés favoritos de escritoras y escritores —algunos famosos

y otros casi desconocidos, y a días y noches de transcripción/me-canografiado/revisión/versión definitiva y entrega de varias entre-vistas.)

Agradecí su invitación fraternal y caminé rumbo a la Caja, a pagar Economía II y Matemáticas II, los únicos dos exámenes extra-ordinarios que enturbiaron mi historia académica.

Veinticuatro horas más tarde, Hortesia explicó que el Servicio Social consistiría en realizar una serie de entrevistas con escrito-res. "Buenas entrevistas --puntualizó--, no creo que se te dificulten, tú también escribes ¿no?" En segundos rememoré la antepasada materia Redacción Periodística II: Entrevista, y las trescientas-tantas páginas inéditas de mi producción literaria que atostiguaban raquíticamente mi calidad ¿de escritor?

"Aquí --siguió Hortensia-- te podemos dar los teléfonos de al-gunos; los demás tú los consigues".

Las entrevistas tendrían que centrarse en la relación de cada escritor con la literatura. La extensión de la entrevista depende-ría del material que cada entrevistado proporcionara; en caso de ser muy largas, aparecerían publicadas en dos partes.

"Tu nombre no aparecerá, ningún trabajo en Gaceta, como sabrás, va firmado por su autor". (No, no lo sabía; hasta esa fecha yo ja-más había leído completo un número de Gaceta. Quien esté libre de esa culpa que tire la primera piedra. En fin, el nombre era lo de menos).

--¿Cuántas entrevistas calculas que puedas traer a la semana?

--¿Qué te parecen dos? --contrapregunté, sin tener la menor

idea de las arduas horas de trabajo que hay detrás de cada entrevista realizada con seriedad.

—¡Dos! Perfecto, perfecto... —me compadeció Hortensia—. Adelante entonces.

Esa sería la noche difícil de un día fácil. El insomnio llegó cuando caí en la ominosa cuenta de que prácticamente debía partir de cero. Había concluido los ocho semestres de la licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva, era cierto; 9.5 de promedio, muy bien, era cierto; algunos profesores me habían augurado un brillante porvenir, no era cierto. Pero ¿y la experiencia, la práctica, las tablas? Se hace camino al andar, me consolé Machado desde el otro lado de la vida.

Revisé los únicos libros de entrevista que hasta entonces me eran familiares: Martínez Albertos, Sherwood, Fortson, Vivaldi y The Paris Review. Hojeé a Martínez Albertos y a Sherwood y terminé abrumado. Recurrí a Vivaldi, pero al releerlo me percaté de que no tenía todas las respuestas: sus planteamientos eran claros, sus consejos eran prácticos; sin embargo, de algún modo resultaba, para mis propósitos, globalizador y ortodoxo. Su rechazo a la grabadora y sus exigencias de poseer una supermemoria no iban conmigo, era pedirme demasiado, yo no deseaba saber nada de alardes nemotécnicos.

En Fortson me parecía muy sospechosa su extrema facilidad para hablar tanto con escritores serios como con best-selleristas, expolíticos, exfutbolistas, cómicos, etcétera. Además, por ese lado,

la cuarta de forros de Cara a cara II era sincera en la ostentosisidad anotada por Arturo Guzmán:

Saber hacer la pregunta adecuada al hombre adecuado, sería la mejor forma de abrirse camino. No en vano el zorro de Sócrates se engolosinaba poniendo en aprietos a los paseantes del Agora, hasta el grado de inventar toda una filosofía que aún cimbra la corteza cerebral de nuestro tiempo.

Sólo que eso no es tan fácil: se necesitan todas las argucias, las relaciones\* y la experiencia de un James R. Fortson para hacer aflorar la pregunta y la respuesta cara a cara con el hombre que puede participar en esta calistenia de la inteligencia.

Por otra parte, desconfiaba del método de Fortson porque me parecía que conjugaba lo farragoso y lo genial en dosis desconcertantes. Para muestra, los botones respectivos:

Fortson: Hablando de contradicciones —reales o aparentes—, aquí te va ésta: en la segunda parte de tu novela (se refiere a El rey entra a su templo), Salvador —el personaje centrado, sensato, "fresa"— hace el amor con Raquelita estando inconfesadamente enamorado de ella, poco después de haber escuchado la descripción detallada, cínica y grosera que Er-

\* El subrayado es mío.

nesto --su cuate "moto", "de onda" que se encuen-  
tra en la cárcel-- hace de cómo él mismo la acaba  
de violar --con la disimulada anuencia de ella--  
dentro de su propia celda. Salvador asume todo  
esto con gran espíritu deportivo --emulando el  
temperamento comprensivo y tolerante, propio de  
los escandinavos más liberados--, procede a ra-  
tificar ante sí mismo su genuino y apasionado  
amor por esa muchachita no muy recatada, y con  
enorme tranquilidad resuelve --como ya dijimos--  
dejar constancia física de su irreprimible amor  
por Raquelita. Todo ello --que debe resultar  
algo confuso para el lector de esta entrevista--  
simplemente no va con el temperamento tuyo, mío  
o de cualquier otro mexicano --y me reservo se-  
rias dudas en cuanto a la supuesta exclusividad  
nacional del sentido de la lealtad y la fide-  
lidad como exigencia legítima--. Concluyendo: esa  
escena, situación o circunstancia me parece fic-  
ticia, falsa y, por lo tanto, carente de validez  
literaria.

José Agustín: Es un tipo de personaje muy peculiar en ese  
sentido; es más prototípico de lo que seríamos  
los mexicanos....

Fortson: Tal vez. El punto sigue siendo que al lector  
analítico le podrá parecer falso. (1)

Fortson: Si en realidad el dinero no tiene mayor importancia para ti, dime, por curiosidad, ¿por qué entonces me cobraste mil dólares por la entrevista? Te aseguro que yo he entrevistado a mucha gente importante y ésta es la primera vez que pago por ello...Y que conste que lo he hecho con gusto y anticipadamente.

Fuentes: Porque yo soy el que hago el trabajo. Más que tú. Yo soy el que está trabajando aquí, no tú.

Fortson: Y, ¿qué te hace pensar que es fácil y descansado entrevistar a Carlos Fuentes?

Fuentes: Trata de entrevistar gratis a Mary McCarthy o a Norman Mailer. Inténtalo. Ya pasó la época en la que el periodista explotaba impunemente al escritor. Además yo tengo agentes muy cabrones, ¿verdad? Ellos cobran todo; yo estoy en sus manos (...) Tú no me vienes a entrevistar porque soy Perico el de los Palotes, ¿no?

Fortson: Obviamente. (2)

Avizoré lo que para mí sería el camino indicado en horas de la madrugada, después de la vigésima quinta taza de café contrapunteada por la segunda cajetilla vacía; si Bob Dylan encontró la respuesta en

el viento, yo había de localizarla en Ernesto Sabato y en las añejas entrevistas de The Paris Review con Borges, Hemingway, Graves, Burgess, Pound, Eliot, Bellow, Mailer y otros.

Sabato ofrecía la solución en la primera edición (hoy imposible de obtener, la presumo cada vez que puedo) de El escritor y sus fantasmas. En el "INTERROGATORIO PRELIMINAR", desaparecido en posteriores ediciones, advierte:

Desde que publiqué mi primer libro hasta hoy, he debido responder a cantidad de preguntas de periodistas y lectores sobre el qué y el cómo de mi literatura. No me parece mal comenzar este libro con una selección de las más significativas cuestiones que se me formularon y de las respuestas que di. (3)

No vacilé en copiar el interrogatorio, específicamente los cuestionamientos generales que podían aplicarse a cualquier escritor en cualquier parte del mundo.

En la "EXPLICACION" que Sabato antepone al "INTERROGATORIO PRELIMINAR", encontré otras razones que reafirmaron mi certeza de ir por el camino adecuado:

No sé qué valor en la estética o en la ontología puedan alcanzar estas notas, pero sí sé que tienen el valor de los documentos fidedignos, pues han sido elaboradas al meditar, reiterada y encarnizada-mente sobre mi propio destino de escritor. Hablo, pues, de literatura como un paisano habla de sus

caballos. Mis reflexiones no son apriorísticas ni teóricas, sino que se han ido desarrollando con contradicciones y dudas (muchas de ellas persistentes), a medida que escribía las ficciones: discutiendo conmigo mismo y con los demás, en este país o en estos países en que constantemente hay gentes que nos dicen lo que es y lo que debería ser una literatura nacional. (4)

Por lo demás, encontré una gran similitud entre el cuestionario de Sabato y el de los entrevistadores de The Paris Review. Con respecto a estos últimos, procedí a diseccionar sus preguntas; para ello, examiné los libros negro y verde de la Editorial Kairós Conversaciones con los escritores y Hablan los escritores, llegados de España con sorprendente rapidez a las librerías de México. De ahí extraje las siguientes notas:

\*Los entrevistadores no temen mostrar su ignorancia:

¿Cuántos libros ha publicado? (5)

¿Lo dice en serio? (6)

¿Por qué ha hecho eso? (7)

¿Qué quiere decir? (8)

¿De qué manera? (9)

Disculpe, no conozco al segundo escritor que ha mencionado. (10)

¿Qué quiere decir con alusión? (11)

\*Son corteses:

Buenos días. Permítame hacerle cuarenta y tantas preguntas. (12)

\*Son afables:

Entrevistador: No tiene que contestar a todas mis preguntas estilo Kinbote, ¿sabe?

Vladimir Nabokov: De nada serviría empezar a saltarse las que tienen trampa. Continuemos. (13)

\*No aceptan todas las respuestas devotamente:

Entrevistador: ¿Qué ha aprendido de Joyce?

Vladimir Nabokov: Nada.

Entrevistador: Oh, vamos... (14)

\*No evaden el riesgo de la simpleza:

Entrevistador: Le gustan mucho las bromas ¿no es así?

Borges: Sí, mucho. (15)

\*No dicen "sí" a todo lo que escuchan:

Entrevistador: ¿Desprovisto de significado?

Borges: ¿No lo piensa usted también?

Entrevistador: No, realmente no lo pienso así. (16)

\*Saben enfrentar los imponderables:

Entrevistador: Parece que el magnetofón se ha dete-

nido. Diga algo para ver si funciona correctamente.

George Seferis: Wallace Stevens trabaja en una compañía de seguros.

Entrevistador: Esperemos que continúe grabando durante un rato. (17)

\*Sus métodos son flexibles:

Entrevistador: Ha insistido en que esta entrevista se realice sin magnetofón. ¿Por qué?

W.H.Auden: Porque pienso que si hay algo digno de ser registrado, el reportero debe ser capaz de recordarlo. Truman Capote cuenta que en una ocasión el magnetofón del reportero se averió a media entrevista. Truman esperó mientras el tipo intentaba repararlo sin resultado y, finalmente, le preguntó si podía continuar. El reportero contestó que no se molestara: no estaba acostumbrado a escuchar lo que sus entrevistados decían.

Entrevistador: ¿Yo creí que quizá su objeción venía del aparato mismo. Acaba de escribir un nuevo poema en el que condena a la cámara como una máquina infernal. (18)

\*Saben renacer de sus aparentes nimiedades:

Entrevistador: ¿Posee tarjetas de crédito?

W.H.Auden: Una, y nunca la uso (...)

Entrevistador: ¿Es un buen hombre de negocios? ¿Regatea o hace cosas similares?

W.H.Auden: No. Es un tema del que no me preocupo.

Entrevistador: Pero obtiene todo lo que puede de su poesía. El otro día me quedé sorprendido de encontrar un poema suyo en la revista Poetry, que solamente paga cincuenta centavos por línea.

W.H.Auden: Por supuesto que saco lo que puedo, ¿quién no? Creo que recibí el cheque de esta revista el otro día y me lo gasté antes de haberme dado cuenta de que lo había recibido. (19)

\*Saben ser agresivos:

Entrevistador: ¿Cuáles son los peores versos que conoce? De preferencia escritos por un gran poeta. (20)

\*Son directos:

Entrevistador: ¿Le importa lo que piensan los críticos? (21)

\*Saben conducir el diálogo:

Jack Kerouac: Estás muy fuera de imagen ahí (...)

Entrevistador: Bueno, no soy un magnetofonista, Jack. Sólo soy un gran hablador, como tú. Estamos grabando.

Jack Kerouac: ¿Se oye? (silbidos) ¿Se oye?

Entrevistador: ...El primer libro tuyo que leí (...) fue El pueblo y la ciudad...

Jack Kerouac: ¡Bravo!

Entrevistador: Lo pedí prestado en una biblioteca.

Jack Kerouac: ¡Bravo! ¿Leíste Dr. Sax? ¿Tristessa?

Entrevistador: Más vale que lo creas. (22)

\*Saben sugerir:

Entrevistador: Me gustaría que se extendiese un poco más sobre la cuestión. (23)

\*Son honestos. Al final de la entrevista con Ezra Pound, por ejemplo, incluyeron la siguiente:

Nota: La salud de Pound hizo imposible que éste terminara la corrección de pruebas de esta entrevista. El texto está completo, pero puede contener detalles que posiblemente Pound habría cambiado en mejores circunstancias. (24)

\*No temen abordar temas "delicados":

¿Cómo empezó a participar en experimentos con mescalina y ácido lisérgico? (25)

¿Cree usted competir con otros escritores? (26)

¿Por qué empezó a tomar drogas? (27)

¿Ha plagiado usted algo de otros escritores? (28)

\*Saben concluir una entrevista:

Entrevistador: Bueno, hemos terminado con las pre-

guntas, Ya que no tiene ningún gran consejo para la joven generación, no tengo nada más que preguntarle. (29)

De ninguna manera se trata aquí de componer elegías, que insistan hasta el hartazgo en las bondades de The Paris Review. Tampoco se trata de caer fácilmente en sentencias como ésta que fue publicada en San Francisco en 1978:

Si bien muchas revistas literarias han publicado entrevistas en los últimos años, ninguna, a mi entender, ha sido plenamente satisfactoria. Por ejemplo, las publicadas por "Paris Review" son demasiado áridas y académicas, y, en muy escasas ocasiones, se considera al artista como persona. (30)

Los entrevistadores de The Paris Review no están exentos de morder el polvo de los errores, es cierto. Las coordinadas que seguí en las entrevistas reunidas por Editorial Kairós, me condujeron a estos deslices:

\*A veces sostienen posiciones que sólo restan fluidez a la entrevista:

Entrevistador: ¿Diría que es la superstición la que le hace utilizar los mismos colores, rojo, azul, amarillo, verde, una y otra vez?

Borges: ¿Utilizo el verde?

Entrevistador: No tan frecuentemente como los otros.

Pero verá usted, he hecho algo bastante trivial, he contado los colores en...

Borges: No, no. Eso se llama estilística, aquí se estudia eso. No creo que encontrará el amarillo.

Entrevistador: Pero también el rojo cambiando, convirtiéndose en rosa.

Borges: ¿De verdad? Bueno, nunca había oído eso.

Entrevistador: Es como si el mundo fuera una ceniza del fuego de ayer, ésta es una metáfora suya. Habla de "Adán el Rojo", por ejemplo.

Borges: Bueno, la palabra Adán significa "Barro rojo" en hebreo. Además, suena bien ¿no?, "Rojo Adán".

Entrevistador: Sí, suena bien. Pero ¿no es eso algo que quiere mostrar la degeneración del mundo mediante la utilización metafórica del color?

Borges: Yo no quiero mostrar nada. (Risas.) No tengo intenciones. (31)

\*Hay ocasiones en que resbalan escandalosamente:

Entrevistador: ¿Cómo se llama su gato?

W.H.Auden: No tengo ninguno, por ahora.

Entrevistador: ¿Qué pasó con Mosé?

W.H.Auden: Mosé era un perro. (32)

\*A veces incurren en reticencias:

Entrevistador: Alguna vez, escribió usted que todos los hombres se dividían en platónicos y aristotélicos.

Borges: No fui yo, fue Coleridge.

Entrevistador: Pero usted lo citó.

Borges: Sí, lo cité. (33)

\*En raras ocasiones, por querer demostrar que están bien informados, se equivocan:

Entrevistador: ¿A quién lee por placer?

Evelyn Waugh: A Anthony Powell. A Ronald Knox, tanto por el placer como para edificarme. A Erle Stanley Gardner.

Entrevistador: ¡Y a Raymond Chandler!

Evelyn Waugh: No. (34)

Después de las anotaciones precedentes, hice lo mismo que con el interrogatorio de Sabato: reuní las preguntas que a mi parecer podían ser formuladas a cualquier escritor en cualquier lugar del mundo.

Realicé una lista, que leí y releí. No consideré adecuado aprenderla de memoria, pues no se trataba de recitar el catecismo. Además, un viejo ardid usado por oradores profesionales señala que la memoria es capaz de jugar muy malas pasadas a quienes confían ciegamente en ella.

El paso siguiente fue obtener una grabadora en condiciones excelentes, una libreta y los números telefónicos de los escritores. Nada del otro mundo.

Después sólo quedaba poner manos a la obra. Lo que en efecto hice, con toda la decisión de quedar bien con Gaceta y con la ENEP-Aragón, que me había formado. (Se impone aquí una parada sentimental: no son pocos los egresados de la ENEP-Aragón que suelen renegar de sus orígenes académicos; quizás la lejanía de Ciudad Universitaria, tal vez la cercanía de Ciudad Netzahualcoyotl... el caso es que apenas se reponen del baile de graduación, muchos se hacen imprimir coquetas tarjetas que anuncian:

Fulano(a) de Tal  
Lic. (sic) en Ciencias de la  
Comunicación UNAM

Dirección:                      Tel.:

Siempre me ha desconcertado esa manera de renegar. ¿Tan pronto olvidaron que en la ENEP-Aragón la carrera se llama Periodismo y Comunicación Colectiva? Contrapuesta a esta actitud, hay egresados que hasta presumen de haber estudiado en la ENEP-Aragón; es mi caso). Así es que yo estaba decidido --aunque suene demasiado sentimental-- a poner en alto el nombre de mi Escuela.

En los seis meses que duró mi Servicio Social, realicé la grabación, transcripción, corrección, revisión conjunta con algunos entrevistados y tres versiones mecanográficas de entrevistas con los

siguientes escritores: Eduardo Luis Feher, Nicolas Taylor Bristow, Anabel Rodrigo, Víctor Manuel Mendiola (que no tiene ningún parentesco con Salvador Mendiola, conste), Eugenia Neves, Carlos Ruiz Mejía, Hernán Lavín Cerda, Silvia Molina, David Huerta, Hernán Lara Zavala, María Luisa Puga, Hector Manjarrez, Angelina Muñiz, Salvador Castañeda, Javier Córdova, Juan García Ponce, Alberto Dallal y Sergio Fernández.

No afronté mayores dificultades en la realización de las entrevistas citadas; mi nerviosismo inicial desapareció a la segunda. Es to se debió principalmente a que conté con la comprensión de los escritores y con el apoyo de Hortensia Moreno y Salvador Mendiola.

Tal vez una de las partes más problemáticas a que me enfrenté fue la revisión conjunta de la entrevista en algunos casos. Hugh C. Sherwood tenía razón y yo no le había hecho caso:

La mejor forma de enfrentarse con el problema de las peticiones de cambios es mediante la actuación preventiva. El reportero o redactor que envía un artículo para su comprobación debe dejar muy claro que, al hacerlo, no está dando a la fuente de su información el control editorial sobre el mismo. Una forma de hacerlo es pedir "la corrección de cualquier error en los datos o hechos que pueda existir y otras sugerencias que pueda hacer". Algunas personas no comprenderán la insinuación. Seguirán actuando como si tuvieran el derecho a cambiar el artículo como mejor les plazca. Pero la mayoría la tendrán en cuenta. (35)

Al hacer caso omiso de lo anterior, cometí un gravísimo error. Véanse, si no, las correcciones que delante de mis propias narices fueron efectuadas en un texto de 11 cuartillas (la corrección del descuartimiento? duró poco más de una hora y arrasó hasta con mis preguntas).

los libros iba a la par con una exigencia de tipo vocacional, de tipo personal, <sup>y que</sup> ~~En un momento se me planteó~~ <sup>reveló como</sup> la posibilidad de ~~intentar~~ ser escritor. Aunque, ~~honestamente, yo no lo había contemplado, por varias cuestiones, quizás... Primero, no tiene prestigio, como podría tener en Francia o en Inglaterra; y, segundo, es muy difícil vivir de ello. Entonces, como reacción nunca lo contemplé y fue a medida que maduré en mis lecturas que surgió ese deseo de emular a esa gente que escribe novelas. En última instancia, <sup>quería jugar</sup> ~~juego~~ <sup>uno</sup> al creador, ¿no?~~

Gaceta: ¿Jugar a ser Rulfo, jugar a ser Hemingway, García Márquez, Updike o jugar a ser quién?

HLZ: Pues, mi formación era sobre la literatura inglesa y norteamericana, <sup>la lengua inglesa.</sup> Siempre me gustó mucho el idioma inglés. ~~En~~ <sup>En</sup> principio mis modelos no ~~eran~~ <sup>fuera de mí</sup> Rulfo ni García Márquez --autores que admiro profundamente-- sino los ~~que les enseñaron a Rulfo y a García Márquez, que en ese momento yo no lo sabía. Cuando yo estaba leyendo a Hemingway o a Faulkner o a Joyce o Henry Green~~ <sup>escritores ingleses y norteamericanos.</sup> propio Updike ~~que no tiene que ver con García Márquez ni con Rulfo~~ <sup>un cuento</sup> ~~o~~ sentía ~~yo~~ <sup>entusiasmo</sup> hacia la manera como escribían, hacia la manera de ~~conducir~~ <sup>reaccionar</sup> ante el mundo. <sup>Al leer</sup>

Gaceta: ¿Escribes todos los días, de vez en cuando..?

HLZ: Antes, cuando estaba trabajando <sup>de</sup> ~~como~~ <sup>solamente</sup> maestro, escribía cada vez que me quedaba en casa. No soy un escritor disciplinado, pero, he descubierto que para <sup>seguir una historia, para comprender de los personajes</sup> ~~haber una continuidad~~ <sup>es importante</sup> ser constante. Ahora ~~lo~~ <sup>dedico</sup> ~~hago~~ tres o cuatro días. Lo curioso es que ~~no siento que, ya cuando a uno se le meten en la cabeza el anhelo de escribir, aunque no se escriba físicamente, ~~en~~ el tiempo estás pensando en posibilidades, bien sobre lo que estás haciendo o bien sobre proyectos futuros.~~ <sup>oír cuando</sup> <sup>como deseando</sup> <sup>opciones,</sup>

Estas experiencias que ahora comparto, así como las consideraciones contenidas en los capítulos anteriores, no quedarían del todo claras si no ofrezco una muestra de la versión final de algunas de las entrevistas realizadas. La selección de las mismas se hizo con base en su interés periodístico y literario; el conglomerado de informaciones, opiniones, interpretaciones, modestias y falsas modestias, desconciertos y discrepancias en ellas contenido, puede sin lugar a dudas ilustrar mucho con relación a lo antes apuntado.

Por otra parte, no ha sido mi objetivo maquillar las imperfecciones (leves o abultadas) de mi trabajo como entrevistador. Todas las preguntas aparecen tal como fueron formuladas, no importa cuán agudas, brillantes, redundantes, absurdas, confusas, acertadas o estúpidas hubieran sido.

Por último, quiero mencionar que la transcripción inicial, la consulta de numerosos datos, la transcripción aparentemente final y la transcripción final (una vez sometida a la censura de los entrevistados) fue por completo obra mía.

Incluyo en la siguiente muestra siete entrevistas: con Eduardo Luis Feher, Silvia Molina, David Huerta, María Luisa Puga, Héctor Manjarrez, Alberto Dallal y Sergio Fernández.

ENTREVISTA CON EDUARDO LUIS FEHER.

(Publicada en Gaceta UNAM, el 21 de noviembre de 1983)

Eduardo Luis Feher nació hace 43 años en un pueblo de Veracruz al que él mismo describe, poniendo cara de enigma irresoluble, como "una Nueva York sin edificios".

Ha repartido su vida entre la Facultad de Derecho de la UNAM, la literatura, la sociología, la economía y la historia; entre 14 sociedades académicas mexicanas, innumerables conferencias en Medio Oriente, Grecia, Italia, Francia, Inglaterra, América y el Canal 8 de televisión.

Tiene 15 libros publicados. Sus cuentos de humor negro reunidos en Bibelot fueron comentados elogiosamente por Luis Buñuel. Quadrant, ¿Don Porfirio socialista?, Omicrón, Juana ni tanto y otras extrañas historias, Humor blanco de un poeta negro y Búsqueda sin fin son otras de sus obras.

Después de responder lo mismo a cinco policías distintos que portaban sofisticados aparatos de intercomunicación, por fin fue posible llegar al despacho del escritor. Ya ahí, exactamente a la hora concertada, entre el incesante timbrar de varios teléfonos y el griterío de cientos de niños correteando pisos abajo, dio inicio esta entrevista, la tarde de un lunes que olía a gasolina y a fin de año.

Eduardo Luis Feher (dirigiéndose a su secretaria, con una contundencia que no dejará en ningún momento): Que nadie nos interrumpa,

señorita. Comencemos.

PREGUNTA: ¿Cuándo comenzó usted a sentir el deseo de ser escritor?

RESPUESTA: Más o menos a los 11 ó 12 años de edad. Me gustaba mucho leer y siempre tuve mucha imaginación. Mi primera fuente fueron los clásicos rusos, que estuve leyendo en casa de un tío que tiene una biblioteca gigantesca. Luego fui observando a una serie de gentes, imaginándome cosas y transcribiéndolas al papel. A los 12 años escribí mi primer cuento que se llamó "El sacrificado". Se lo llevé corriendo al señor Fernando M. Garza, jefe de redacción de El Universal allá por 1953. Le gustó mucho el cuento y lo publicó. "Si tienes varios de éstos, me dijo, tráeme uno cada semana". Así comencé a publicar. Posteriormente, esos cuentos formaron mi libro Los ignorados y otros cuentos, que publicó masivamente el INJUVE más o menos en 1963.

P: ¿Cuándo comienza usted a sentirse escritor?

R: Desde mis inicios. Desde chico. Aunque la vida me llevó a estudiar Derecho, mi íntima vocación es, definitivamente, la literatura; la literatura atractiva, de interés general.

P: ¿De qué escritores ha aprendido más en el plano técnico?

R: Estuve cerca de una poetisa mexicana, Delfina Huerta, una mujer muy sensible que ya falleció. Ella me enseñó cómo hacer un cuento y también un poco de métrica, siendo yo estudiante preparatoriano. Valle Arizpe, historiógrafo, también fue una influencia decisiva.

P: ¿Tiene obsesiones al escribir?

R: Por hacer un buen trabajo, sí. Por documentarme bien, sí.

P: ¿Alguna obsesión en cuanto a temática?

R: Ninguna. Tengo proclividad --mas no obsesión-- a ciertas figuras históricas. Me gusta mucho la biografía histórica, los aspectos desconocidos. Investigo, me meto profundamente a investigar la psique de mis personajes. Tengo proclividad a eso.

P: ¿Debe el escritor dedicarse diariamente a su obra?

R: Si no todos los días, por lo menos debe hacerlo con cierta regularidad.

P: ¿Escribe usted a cualquier hora, en cualquier lugar?

R: A cualquier hora, en cualquier circunstancia y cuando estoy ocupado en otras cosas.

P: ¿Le cuesta mucho trabajo?

R: En absoluto. Ningún trabajo. Escribo muy rápidamente, directamente sobre la máquina y casi no me detengo a hacer correcciones. Mi obra publicada está casi como me salió de las manos.

P: ¿Qué siente al escribir?

R: Desneurotización. Me desneurotizo escribiendo. Me calmo, me calmo. Me calma el escribir. Es un poco sedante para mí.

P: ¿Como un Valium de 10 miligramos?

R: No uso esa pastilla. Uso Bonare, pero muy rara vez, cuando tengo mucha presión por el trabajo, dos o tres veces al año. Media pastillita es algo inocuo.

P: ¿Considera necesario el café o el tabaco para escribir?

R: Le voy a decir los vicios que yo tengo: no fumar, no tomar alcohol, no desvelarme y respetar absolutamente a toda la gente.

P: ¿De qué escritores ha aprendido más?

R: Me gustan mucho los escritores mexicanos del siglo pasado, la filosofía de Oscar Wilde, la de Lin Yutang, los griegos y la poesía náhuatl.

P: ¿A quiénes lee por placer y a quiénes por disciplina?

R: Nunca leo por disciplina. Por placer leo a William Golding, y no lo acabo de descubrir hace dos o tres semanas, como algunos escritores amigos míos que nunca lo habían leído y ahora dicen: "¡OH, GOLDING!", después de que le dieron el Nobel. Leo a Golding por placer y lo leo desde hace 20 años.

P: ¿Al escribir, piensa en sus posibles lectores?

R: No. Me dejo ir. Lo que nunca pierdo de vista es la claridad con que debo escribir. Pienso en términos de claridad y de atractivo. Le voy a poner un ejemplo: un amigo mío, muy inteligente y muy simpático, el licenciado Guillermo López Romero, me platicó una anécdota sobre Richelieu que padecía de unas hemorroides galopantes, terribles. Y esto era una preocupación nacional en Francia, incluso le llevaban huesos de santos, unguentos, para curarlo. Además de interesante, esto me pareció chistoso. Me metí a estudiar la personalidad de Richelieu y esto derivó en la personalidad de Luis XIII y los problemas que éste tenía en sus relaciones afectivas.

De aquí nació mi novela Omicrón, que es la vida sexual de Luis XIII.

P: ¿Utiliza sus sueños y pesadillas en lo que escribe?

R: No. Sueño muy poco y pesadillas nunca he tenido. El cine y la música tampoco me sirven.

P: ¿Cree en la inspiración?

R: Totalmente. Derivada de estados de ánimo, personas, circuns-

tancias, equis, ye y zeta. También creo en el oficio de escribir aprendido a diario. Pero para escribir poesía necesito estar en el estro poético, en la emoción poética, tiene que inspirarme algo.

P: ¿Para qué escribe?

R: Para crear. La literatura, para mí, es creación básicamente. ¡Y deseo que esto se ponga con letras mayúsculas!: PARA MI, LA LITERATURA ES CREACION, ES CREATIVIDAD.

P: ¿Ha afrontado dificultades para publicar?

R: Permanentemente.

P: ¿Y como las superó?

R: En primer lugar, con relaciones. Y en segundo, creando un fondo económico para publicar un libro al año.

P: ¿Considera necesario el sufrimiento para escribir?

R: No. Aunque a ciertas personas les sirve. Hay gente atormentada que gracias a sus tormentos escriben cosas estupendas. En mi caso, no. Atormentados mis lectores, que se atreven a leerme.

P: ¿Su libro más logrado?

R: El que aún no escribo.

P: ¿El que menos le gusta?

R: Me gustan todos. El que más me gusta es Juana ni tanto y otras extrañas historias, donde analizo a nueve personajes reales desde un punto de vista psicológico. Uno de ellos es "Juana La Loca"; yo quería saber si de verdad estaba loca... y sí lo estaba, pero no tanto..., estaban más locos sus familiares. Tuve que estudiar mucho a Marañón para analizar la personalidad de esta mujer. Fue como traerla de aquellos tiempos y sentarla ante un psiquiatra.

P: ¿Para qué sirve lo que usted escribe?

R: ¿Yo le puedo preguntar a usted para qué sirve la vida?

P: Me lo puede preguntar, No tengo la respuesta.

R: Tampoco yo.

P: ¿Cuál libro le hubiese gustado escribir?

R: Las siete noches de Borges, porque me parece estupendo, porque es el summum de la inteligencia, de la filosofía, de la sencillez, de la claridad, de la belleza. Por libros como éste yo prefiero a Borges y después a Borges y, si me dan otra alternativa, sigo prefiriendo a Borges.

P: ¿Considera que pertenece a alguna generación de escritores en particular?

R: El señor arquitecto Luis Ortiz Macedo, muy amigo mío, me llamó "subversivo de la literatura"... porque no pertenezco a ninguna capilla literaria ni le hago caso a nadie, porque no me presto a los elogios mutuos ni me gustan el incienso y la mirra de los escritores que me precedieron y los que me seguirán. Guardo respeto por Octavio Paz y mi amigo más íntimo es la mula de Carlos Monsiváis (pónganlo con mayúsculas: LA MULA DE CARLOS MONSIVAIS), pero esto no quiere decir que yo comparta cien por ciento la forma en que escribe Carlos o como lo haga el señor Octavio Paz. Me gustan mucho y los admiro, pero hasta ahí. Nada más.

P: ¿Cómo ve la narrativa mexicana en la actualidad?

R: Hay mucho talento, pero también mucho vedetismo. Hay mucha presunción y poca estructura. De aquí que le vea futuro a algunos escritores, mas no a la literatura mexicana en términos generales.

El problema está en la búsqueda de temas raros, muy manidos, escritos en forma criptográfica, con mucho embrollo, para sentirse importantes. Y esto no le llega al lector porque no se le ofrece nada claro. Como decía el filósofo y sociólogo español Recassens Siches, citando a Ortega y Gasset: "La claridad es la obligada cortesía del escritor y el filósofo". Esto yo lo tengo permanentemente presente. La mayoría, no.

P: ¿Y la narrativa latinoamericana?

R: La veo escasa. Lo que nos llega a México es apenas lo de cinco autores. Debe de haber mucho talento, pero hasta aquí no llega.

P: ¿Qué puede arruinar a un escritor que comienza?

R: El creerse mucho, lo que es muy fácil y muy falso. No hay que creerse mucho antes de tiempo, y después tampoco. Hay mucha gente joven que por pergeñar dos o tres hojas ya cree estar en el Parnaso. La falta de constancia es otro factor negativo.

P: ¿Qué opinión le merecen el Premio Nobel de Literatura del año pasado y el de éste?

R: No estoy de acuerdo con ninguno de los dos. El año pasado el Nobel debió ser para Borges, y este año también.

P: ¿Si le quedara un año de vida, continuaría escribiendo?

R: Desde luego.

COMENTARIO.

Esta fue la primera entrevista del ciclo, propiamente mi iniciación como entrevistador. Lo único que necesité fue una grabadora, una cinta de 60 minutos, un plumón y una libreta (para anotar los gestos y los ademanes del entrevistado que la grabadora no registra). Hice a un lado mi nerviosismo al convencerme de que sólo se trataba de una entrevista, nada más. Del entrevistado lo único que sabía era que escribía prosa y poesía, y que su obra publicada era extensa. Así se lo hice saber al concertar telefónicamente la entrevista; además, le avisé que iba a haber una grabadora de por medio y que la duración de la entrevista estaría determinada — de acuerdo con Perogrullo — por la extensión de sus respuestas.

El escritor me recibió en su despacho. Con su permiso coloqué la grabadora en su escritorio, lo más cerca posible de él. Volví a solicitar la venia del entrevistado para confirmar el funcionamiento correcto del aparato. De inmediato grabé los saludos preliminares y detuve la grabación. Todo estaba bien.

Después vinieron casi treinta minutos de grabación, durante los cuales lo único que llegó a desconcertarme fue la concisión del entrevistado al dar algunas respuestas. Sin embargo, esto no fue motivo suficiente como para dificultar la plática y el diálogo continuó sin tropiezos.

Sencillamente se trataba de averiguar el "por qué", el "cómo", el "para qué", "cuándo" y "dónde" de su obra. Con ese esquema elemental lo demás era cuestión de estar atento, realmente atento a

cada una de sus respuestas y a cada una de sus actitudes.

Cuando los silencios entre pregunta y respuesta se fueron haciendo más largos, cuando la atención comenzó a diluirse, ambos es tuvimos de acuerdo en concluir la entrevista.

Al final --como hice en las demás entrevistas--, pregunté al entrevistado si deseaba corregir posteriormente el texto y me dijo que no.

El día en que fue publicada la entrevista, lo primero que hice fue avisarle al escritor.

ENTREVISTA CON SILVIA MOLINA.

(Publicada en Gaceta UNAM, el 8 de diciembre de 1983)

El 11 de octubre de 1946, en México, nació Silvia Molina. Es licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas y está estudiando la maestría en Letras Prehispánicas. Fue becaria del Centro Mexicano de Escritores y coordina un taller de narrativa de la revista Punto de Partida de la UNAM y desde 1979 un taller de redacción en la Facultad de Filosofía y Letras. Fue directora de producción de la Editorial Martín Casillas y conduce el programa "Con la música por dentro" para Televisión de la República Mexicana.

Ha publicado La mañana debe seguir gris (Premio Xavier Villa urrutia 1977), Levando en la tortuga (1981), Ascensión Tun (1981) y El libro del olvido (1983) ilustrado por Magali Lara.

Esta entrevista fue realizada en casa de Silvia, bastante cerca del Ajusco y más cerca aún del fantasma de un canario —mas cota de la hijas de Silvia— que fuera engullido por un gato una semana antes.

PREGUNTA: ¿Hace cuánto tiempo empezaste a escribir?

RESPUESTA: Empecé a escribir desde la preparatoria. Escribí una novelita que se llamó Esos fueron los días. Era la historia de un grupo de amigos desde que se conocen hasta que cada quien toma rumbos diferentes. Pero la novela estaba muy mal escrita; fue para mí el primer intento de escribir, sin pensar que me iba a dedicar realmente a la literatura posteriormente. La escribí

después de haber leído De perfil de José Agustín. Yo siempre había tenido muchos deseos de escribir, pero pensaba que era muy difícil; cuando leí a José Agustín, me animó muchísimo ver que habla un poco de las cosas que a mí me gustaría tratar, y que además su lenguaje era bastante cotidiano. Entonces pensé que no era tan difícil hacerlo, y escribí esa novela. Ese texto lo rompí cuando entré a un taller en el que daban clases Elena Poniatowska y Hugo Hiriart, a donde fui porque me habían dicho que José Agustín estaba dando clases; pensé que era mi oportunidad. Cuando llegué, José Agustín se acababa de ir a Estados Unidos, y nunca lo conocí. Pero me quedé en el taller, donde después trabajé en la primera novela que publiqué: La mañana debe seguir gris.

P: ¿Empiezas a escribir por una necesidad o por qué?

R: Sí, siempre escribí por una necesidad. Escribía porque tenía una necesidad de hacerlo y además porque siempre fue muy difícil comunicarme verbalmente con los demás. Por ejemplo, siempre aprovechaba la ausencia de alguno de mis amigos para escribir cartas.

P: Después de que rompiste Esos fueron los días ¿cuándo te empiezas a considerar ya escritora?

R: Desde que comencé a escribir La mañana debe seguir gris ya me di cuenta de que, sobre cualquier otro gusto o profesión, lo que yo quería realmente era escribir. Yo había estudiado antropología en el INAH, y dejé esta profesión para dedicarme de tiempo completo a la escritura.

P: ¿Reconoces obsesiones en tus escritos?

R: No. Creo que no tengo ninguna obsesión.

P: ¿Y temas recurrentes?

R: ¡Ah, caray! Pues, yo creo que tampoco tengo temas recurrentes. Tengo un libro inédito de cuentos, además de las dos novelas, y los veo muy diferentes entre sí.

P: ¿Escribes diariamente?

R: Procupo hacerlo, a veces aunque sea un poquito, media cuartilla, para no sentirme angustiada de que no escribí; pero no tengo una disciplina muy rigurosa.

P: ¿Te cuesta mucho trabajo?

R: Muchísimo, más de lo que te puedas imaginar.

P: ¿Lo haces en horas o lugares determinados?

R: Lo hago por la noche, siempre he escrito por la noche. Como tengo dos hijas pequeñas —que ahora ya están un poco más grandes— siempre procuraba dormir las temprano, y a partir de las horas en que ellas dormían me ponía yo a escribir. Y sigo haciéndolo igual: escribo más bien por las noches, ya que durante el día leo o voy al supermercado o llevo a las niñas al colegio, o voy a la universidad, o lo que tú quieras, entonces ya me siento a revisar lo que escribí la noche anterior y a escribir algo ¿no?

P: ¿Haces muchas correcciones?

R: Yo siempre hago muchísimas correcciones. Durante mucho tiempo, después de escribir La mañana debe seguir gris, mi autocrítica me estaba matando, porque hacía tantas correcciones, que terminaba todo en la basura. Y ahora, por ejemplo, un cuento lo hago a mano —escribo siempre las primeras versiones a mano—, lo hago unas tres o cuatro veces, y lo corrijo las tres o las cuatro veces. Des

pués, al pasarlo a máquina, corrijo más. De manera que un cuento me lleva seis o siete versiones.

P: ¿Qué te produce el acto de escribir?

R: Una sensación entre placer y angustia. Siempre que estoy escribiendo cualquier texto, tengo esa sensación como de enamoramiento, como ese placer o angustia por ver o no ver al ser querido o por estar pensando en él. Es una sensación muy curiosa.

P: ¿Piensas en la gente que te va a leer cuando escribes?

R: Pues, directamente no; pero no soy de las que escriben para no tener lectores ¿no? Desde luego, pienso que los textos que estoy haciendo son para comunicárselos a alguien. Pero en el momento de la escritura no estoy pensando quién me va a leer ni cómo me va a leer. Sé que van a llegar a manos de un lector; pero al momento de escribir no pienso más que en el texto. Incluso, no sólo durante el tiempo de la escritura, sino también durante el tiempo en que el cuento se está gestando, estoy muy en relación con mis personajes todo el tiempo.

P: ¿De quiénes has aprendido más en relación con tu trabajo de escritora?

R: Fundamentalmente, me di cuenta que el oficio de escribir era un oficio de disciplina y de trabajo gracias a Elena Poniatowska. Cuando yo estaba con ella en el taller, nosotros trabajábamos muy poco; entonces, un día ella llegó muy enojada al taller y nos dijo que escribir no era escribir una cuartilla veinte minutos antes de llegar al taller. Ella nos enseñó que escribir era un oficio, el cual requería muchísima disciplina y que debía hacerse todos

los días, fuera para ir a un taller o para publicar o no publicar. Me acuerdo perfectamente que nos dijo: "Lo que no hagan ustedes por ustedes mismos, nadie lo va a hacer". También Hugo Hiriart me ayudó mucho. Otra persona sumamente generosa conmigo fue Salvador Elizondo.

P: ¿Has usado tus sueños en lo que escribes?

R: Sí, en mi primera novela tengo un sueño; y en la segunda, Ascensión Tun, aunque no eran sueños míos, metí sueños.

P: ¿Usaste sueños de otros?

R: No sueños de otros, sino que inventé sueños para algunos personajes.

P: ¿Re lees tus escritos?

R: Pues, generalmente no. A veces, cuando tengo que dar una lectura — depende en qué lugar y para quién va a ser la lectura — releo los textos para ver cuál sería más adecuado. Pero hace años que no leo La mañana debe seguir gris ni Ascensión Tun.

P: ¿Por qué?

R: Pues, como que ya terminaste algo y ya no te preocupa el texto, sino que te preocupa únicamente lo que estás haciendo o lo que vas a hacer.

P: ¿Ahora qué estás trabajando?

R: Cuentos.

P: ¿Qué utilidad tiene lo que has publicado?

R: Te diría lo que hemos platicado ya varios amigos: en última instancia quién sabe qué utilidad tenga la literatura. A veces es vista un poco como ocio ¿no? Me ha pasado últimamente una cosa muy

curiosa: estoy dando unas pláticas en los hospitales del ISSSTE a los enfermos, el proyecto se llama "Visitando a los enfermos", y vamos un grupo de escritores a leer textos nuestros o de otros. Y me he sentido satisfecha al leer cuentos míos, al ver que personas de diferentes sectores económicos pueden pasar un rato agradable y olvidarse un rato de la monotonía de un hospital a través de mis cuentos. Ya con esto he sentido realmente que, al menos, ha servido para algo.

P: ¿Cuáles otras satisfacciones apuntarías?

R: Sobre todo, la satisfacción personal de haber terminado algo. Ver que un proyecto ya es una cosa concreta.

P: ¿Te sirven el café o el tabaco para escribir?

R: ...Pues mira, no sé si me sirva o no, pero siempre que estoy escribiendo fumo y tomo café.

P: ¿Bastante?

R: No, lo que pasa es que, por ejemplo, los cigarros se acaban solos, pongo el cigarro en el cenicero y cuando me doy cuenta ya se consumió y prendo otro; es quizás algo un poco nervioso. O me levanto mucho, no estoy mucho tiempo sentada, con cualquier pretexto me levanto un momento y luego vuelvo a sentarme.

P: ¿Tuviste problemas para publicar?

R: Afortunadamente no. Cuando terminé el manuscrito de La mañana debe seguir gris, lo entregué a la editorial y me dijeron que me comunicara el lunes; no hablé por teléfono porque pensaba que me dirían: "Venga a recoger su manuscrito". Entonces fue la editorial quien me habló para darme una cita y en ese momento me di cuen

ta que ya me habían aceptado la novela; no me habrían dado una cita para que fuera a recoger mi manuscrito ¿no? Y la novela salió publicada al año, que para aquella época era demasiado rápido. Después, el segundo libro, Leyendo en la tortuga, me lo pidió, sin que yo lo ofreciera realmente, Martín Casillas para su editorial. Supo por Hugo Hiriart, o por alguien, que tenía yo el manuscrito de Leyendo en la tortuga, y me lo pidió para verlo. Al verlo se interesó, y ya nada más lo arreglé un poco, porque estaba concebido como un trabajo para la Universidad, no para una publicación.

P: ¿La crítica cómo ha tratado tus libros?

R: En términos generales, bastante bien.

P: ¿Nunca tuviste críticas muy duras?

R: Sí, fíjate que sí. Después de que me dieron el Premio Villaurrutia por La mañana debe seguir gris, hicieron un programa de televisión, en el Canal 13, sobre el libro. El programa consistía en entrevistar a dos críticos: uno que tuviera un punto de vista positivo y uno que tuviera un punto de vista contrario sobre el libro. En ese programa entrevistaron a Emanuel Carballo, y él se portó bastante... subjetivo con el libro. Yo considero que su crítica no fue objetiva, tanto que hasta la misma conductora del programa se sorprendió de las cosas que estuvo diciendo. Yo decía: "Bueno, es te cuate ¿qué?", ¿no?

P: ¿Consideras necesario el sufrimiento para realizar una creación?

R: No. Considero necesario vivir, vivir todo.

P: ¿Te sirven la música o el cine?

R: ... Pues, yo creo que no. Bueno, siempre trabajo con música,

Debussy de preferencia, porque pienso que la escritura tiene un ritmo, y este ritmo puede ser el de la música. Pero, particularmente el cine, no. Sin embargo, Ascensión Tun es una novela que está concebida como en escenas; no te sé decir si como escenas de teatro o como escenas de película, pero realmente tiene muchísima importancia el escenario en mi novela.

P: ¿Cuál de tus libros te gusta más?, ¿o te gustan todos?

R: ... Son tan diferentes que no te sabría decir. Quizá para mí tenga una mayor satisfacción Ascensión Tun, porque fue una novela que trabajé muchísimo, que fue realmente invención ¿no? La novela está situada en un tiempo histórico concreto, en la península de Yucatán, en ella hablo de la guerra de castas, que fue una cuestión histórica. En este libro aparecen personajes históricos, pero sólo mencionados; todos los demás son personajes ficticios. Jugué un poco con ellos, al final hice algo así como desglosar a los personajes, haz de cuenta: "Fulano de tal nació en tal parte...", hice como su ficha, como si yo hubiera sacado sus datos de la casa de beneficencia, como si hubieran sido personajes de carne y hueso. Muchos críticos y mucha gente dieron por hecho que los personajes eran reales.

P: Como escritora ¿te sientes diferente a los demás?

R: No, me siento igual; siento que el oficio de escritor es como cualquier otro oficio. Y como mujer, me siento exactamente igual a las otras mujeres.

P: ¿Te arrepientes de alguno de tus libros?

R: Hasta ahora, no.

P: ¿Cómo ves la literatura mexicana en 1983?

R: Se están haciendo muchísimas cosas, no sé si más que antes o menos; la producción que ha habido este año ha sido bastante grande. Hay gente de mi generación que está trabajando bastante bien, te podría mencionar a María Luisa Puga, Miriam Moscona, Carmen Boullosa, Guillermo Samperio, Agustín Ramos... La producción en este año, a pesar de la reducción en las editoriales, ha sido abundante.

P: ¿Y la literatura latinoamericana en general?

R: Hay magníficos escritores, decir nombres siempre ha sido horrible porque se te olvidan muchos, pero te puedo mencionar a Hernán Lavín Cerda, chileno, Mempo Giardinelli, argentino...

P: ¿Qué opinión te merecen el Premio Nobel de Literatura 1982 y 1983?

R: Que se lo hayan dado a García Márquez me pareció muy bueno, sobre todo porque es un escritor latinoamericano. Que se lo hayan dado a Golding me desconcertó muchísimo, yo no había leído, y perdón por mi ignorancia, ni siquiera El señor de las moscas, y coincidiendo con la opinión de muchos, de que mejor —si se lo iban a dar a un escritor inglés— se lo hubieran dado a Graham Greene.

COMENTARIO.

La entrevista con Silvia Molina fue una de las más sencillas porque yo había asistido a un taller de narrativa coordinado por ella; sin embargo, a la postre esta circunstancia resultó de algún modo contraproducente, porque el tono de la entrevista peca de demasiado afable.

El esquema de preguntas fue el mismo que el empleado en las otras entrevistas. Debido precisamente a nuestra amistad el diálogo fluye sin mayores cuestionamientos, que hubiesen tornado más interesante la entrevista.

En algún momento me llegó a afectar su manera escueta de responder. Llegué a la conclusión de que los dos factores que más pueden afectar la labor de un entrevistador son, paradójicamente, la excesiva parquedad o la excesiva extensión al responder.

En esta entrevista de nuevo comprobé mi propuesta inicial: la mejor estrategia al momento de entrevistar es estar atento, realmente atento a las respuestas y actitudes del entrevistado.

ENTREVISTA CON DAVID HUERTA.

(Publicada en Gaceta UNAM, el 30 de enero de 1984)

—Disculpe ¿aquí vive el poeta Da..?

— ¡Para poetas estoy yo! —portazo.

Frente a una de las esquinas del Parque Hundido está ubicado un restaurante para personas con prisa. Atrás de éste, una fuente y sus aguas se enfrentan serenamente, al estiaje y los adoquines rojos. Más allá, una iglesia católica vigila un parque pequeño atareado en guardar secretos y bancas vacías. Un adolescente propinaba puñetazos a una caseta telefónica y retaba al Universo con la mirada. Una vez cumplidas las instrucciones de David Huerta, su departamento no aparecía por ninguna parte. No era una tarde para extraviarse, pero lo estábamos. Varias puertas fueron tocadas con la mayor corrección. Ninguna se abrió: la sies-ta se nos había adelantado. Por fin, después de dos minutos de llaves tintineando, una puerta se movió medio milímetro.

—Disculpe ¿aquí vive el poeta Da..?

— ¡Para poetas es..! —portazo.

Bajamos. A nuestras espaldas creímos oír una risilla traviesa; quizás era Dashiell Hammet fugando a resolver enigmas con Chandler y Macdonald, al otro lado del mundo. El adolescente había dejado en paz a la caseta. Estábamos a punto de optar por la retirada. En eso, desde la contraesquina, alguien preguntó: "¿Vienen de la Gaceta?". Era David Huerta. "Es que el departamento no tiene número", informó. "Acabamos de confirmarlo", di-

jimos.

David Huerta nació el 8 de octubre de 1949 en la Colonia Roma. Estudió letras inglesas y españolas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha participado en conferencias, mesas redondas y lecturas de poemas en Sudamérica y Estados Unidos. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores y de la Fundación Guggenheim. Fue redactor y editor de la Enciclopedia de México. Dirigió la colección de libros "Biblioteca del Estudiante Universitario". Coordinó el taller literario de la Casa del Lago de la UNAM. Ha sido jurado calificador en diversos certámenes literarios en México. Es columnista del semanario Proceso y colaborador del suplemento cultural del periódico Novedades. Hasta hace unos días, fue secretario de redacción de La Gaceta del Fondo de Cultura Económica.

Tiene nueve libros publicados: El jardín de la luz (UNAM 1972), Cuaderno de noviembre, Versión, El espejo del cuerpo (UNAM 1980), y Breve antología de José Lezama Lima (UNAM 1977) son algunos de ellos.

PREGUNTA: ¿Llegaste a la poesía? ¿Ella llegó a ti? ¿Cómo fue?

RESPUESTA: Bueno, yo soy hijo de un poeta y desde muy pequeño leí poemas. No estoy muy seguro de que supiera yo entonces que eso se llamaba poesía. Entonces, digamos que desde un cierto punto de vista biográfico-familiar nací en un ambiente literario: no se trató de que llegara yo a la poesía, o a la literatura, ni de que ella llegara a mí.

P: ¿Cuánto hay de cierto en que el periodismo te ha afectado?

R: Me parece que aludes a la nota de Vallarino, a su muy rápido recuento de un año de poesía en México. Yo pienso que no. Después, uno tiene altas y bajas, periodos de mayor o menor productividad. Yo he estado muy contento escribiendo artículos este año y medio en Proceso. El periodismo, para contestar uno de los posibles aspectos de la pregunta, que no haces explícitamente, creo que el periodismo no le hace mal al escritor. ¿Qué querría decir "hacerle mal"? El punto de vista de Vallarino es que el periodismo quita tiempo. No considero que nada nos quite especialmente tiempo; el tiempo que necesitamos para hacer las cosas que más nos importan nos lo ganamos, lo conquistamos, se lo quitamos al otro tiempo de las cosas rutinarias, cotidianas. Creo que el periodismo, desde una modesta reseña bibliográfica hasta un ensayo, alimenta de mil maneras diferentes —tema de investigación, quizá— la parte creativa de alguien con actividad literaria. Se puede decir más: en buena medida, esto de que hablamos son convenciones, el periodismo de un lado y la literatura creativa de otro lado y en medio una división tajante, que desde mi punto de vista existe muy vagamente. Para poner un ejemplo mayúsculo, lo que más me ha interesado de la tarea escritural de García Márquez, en los últimos años, es precisamente su oficio de articulista. Pecando de reduccionista, te diría que me gustan más, por ejemplo, sus artículos en conjunto que Crónica de una muerte anunciada. Tiene muchas puntas el problema. Nunca se dice que la literatura creativa le haga mal al periodismo ¿verdad? Yo pienso que muchos pe-

riodistas se echan a perder porque tienen pretensiones literarias, es decir aspiran a algo que consideran por encima de lo que hacen cotidianamente. ¿Qué es ese algo?: la literatura, el prestigio, el genio, la inspiración de los literatos, a quienes ven por encima de ellos mismos. Estoy más que seguro, y creo que lo puedo comprobar, que muchos de los buenos periodistas mexicanos son mejores escritores, a secas, que una buena parte de nuestros escritores que se consideran buenos. Para no ir más lejos y para ceñirme al ámbito en que me desenvuelvo, muchos de los reporteros de Proceso escriben mejor que bastantes de nuestros escritores, cuentistas y poetas. El problema es muy curioso, está sembrado de lugares comunes, de prejuicios, de estereotipos, de convenciones.

P: Hace un rato, venías repitiendo mucho un nombre...

R: Es que estoy enamorado de las palabras, de muchas, no de todas por supuesto. Creo que es el punto de partida de cualquier actividad literaria o periodística... El gusto por las palabras, el gusto por el lenguaje, el gusto de alguien que tiene un trato directo, carnal, físico, con las palabras. El lado físico, material de las palabras, es la parte por la cual uno empieza a gustar de ellas. Las palabras que por su sola sonoridad nos gustan, nos atraen, nos intrigan, van dando la pauta de una cierta inclinación por la escritura, por la escritura como una plasmación del pensamiento por medio de caracteres gráficos.

P: Con frecuencia te invitan a dar conferencias en otros países ¿qué has ido a decirles?

R: Generalmente, las invitaciones vienen de instituciones aca-

démicas, de colegios, de universidades. En septiembre y octubre, por ejemplo, estuve en Perú y Uruguay. El punto terminal del viaje era Montevideo, donde se celebraba una feria librera. En Estados Unidos también he estado en universidades y colegios. Y, bueno, les hablo sobre todo de literatura mexicana y en especial de poesía moderna. En febrero voy a Washington, a dar unas conferencias sobre poesía mexicana moderna. Con las experiencias que he tenido, con el tiempo, he ido cifiendo los temas. Si puedo hablarles de historia de México en general, pero prefiero hablarles de poesía, que es lo que he estudiado con más atención. Todo esto es parte del interés en Estados Unidos por la literatura latinoamericana, que es algo nuevo, más o menos reciente. Pienso que es parte de un remozamiento en la vida académica norteamericana. Es como si hubiera habido un nuevo descubrimiento de América; el llamado boom atrajo la atención de investigadores no latinoamericanos. Hay un largo diálogo europeo-mexicano, norteamericano-latinoamericano, que tiene sus momentos culminantes, sus grandes vacíos, sus momentos de eclipse, sus momentos yermos, muy largos en el tiempo, pero que ha existido siempre. Recuerdo la afirmación de Mary Mcarthy, una muy buena periodista/ensayista/narradora, a quien le preguntaron cómo veía la literatura norteamericana de este siglo. Y Mary Mcarthy les dijo: "Yo creo que la literatura norteamericana de este siglo tiene dos etapas fundamentales, dos periodos perfectamente discernibles: el primero es lo que se escribe y lee antes de que Jorge Luis Borges fuera traducido al inglés; y el segundo periodo, después de que Borges fuera traducido al inglés".

Imaginate, nada más.

P: Cuando pasas o bajas a un periodo de menor productividad ¿a qué se debe?

R: A todo tipo de factores. Algunos buenos... viajo más, trabajo más en otras cosas (la poesía o la literatura también son un trabajo); éstas son las buenas razones. Las otras razones son como las que los campesinos conocen bien --y que uno utiliza en su caso de un modo metafórico--: sequía, esterilidad, agotamiento.

P: ¿Has vuelto a tus primeros poemas?

R: Creo que son poemas incorregibles, como los adolescentes que a veces son incorregibles, en todos los sentidos de la palabra. Había una conducta poética, una actitud que uno sí podría corregir, pero que no tiene caso... la persona que escribió esos poemas ya prácticamente no existe y esas actitudes tampoco existen. Entonces, podría uno corregirlos en un ejercicio de remozamiento del pasado, pero no tiene sentido, no tiene sentido. Respondo a tu pregunta en el sentido de "volver para corregir".

P: ¿Y volver para releerlos?

R: Desde luego. Para ver dónde metí la pata, ver si hay aciertos, cosas incluso que puedan aprovecharse. En los poemas de mis primeros dos libros no hay mucho que hacer, esas cosas se quedaron como congeladas, hechizadas en el pasado. Entonces, no tiene caso volver a ellos más que como lector. Es una cuestión prácticamente de humor, hay casos de poetas que se pasan la vida corrigiendo sus poemas ya publicados. Cuando un poema está aún en el ro-

dillo de la máquina, es indefinidamente corregible. Pero corregir algo ya publicado implica el problema de la propiedad de los textos, que a lo mejor son de nadie, a lo mejor son de todos, de la tradición o del silencio, pero es un hecho que han sido publicados y tomado contacto con el público. Es como el problema de las cartas que se reciben o envían: ¿a quién le pertenecen, a quien las escribió o a quien las recibió? Es un problema parecido. Entonces, corregir algo que no es totalmente de uno implica algo así como un atropello de la propiedad ajena, qué sé yo...

P: Mencionaste "el rodillo de la máquina" ¿los poemas te salen directamente hacia ella?

R: Mira, yo escribo de todas maneras. Incluso escribo sin escribir, quiero decir que muchas veces pienso poemas completos que repaso en la mente y memorizo y corrijo. Desde luego, también escribo a mano, en tarjetas o cuadernos, directamente a la máquina, en máquinas ajenas, de noche, de día, en cualquier condición. Estoy tratando de disciplinarme, quizá por primera vez en mi vida, para pasar en limpio un largo libro que tengo terminado desde hace ya un año y medio.

P: Escribir poesía te produce...

R: Mira, cuando uno acaba de escribir un poema quizá le parece lo mejor que ha escrito y eso da un gran gusto ¿no? Desde luego, la manipulación de las palabras produce un cierto goce físico. Yo creo que habría que hacer comparaciones que a mí me parecen muy justas. Insisto en el lado material del lenguaje, pues eso me permite comparar la escritura con la pintura. El tacto, la mirada

del pintor, su trato con las dimensiones del cuadro, del mural o de la hoja que está trabajando, le producen goces directos, los placeres más perfectamente entendibles. Algo parecido ocurre con la poesía, cuando uno cree que ha hecho las cosas bien. Cuando creo que las cosas salen bien lo que me produce es ese gusto, el gusto de hacerlas bien, sencillamente. Es una respuesta que vale para cualquier persona a la que le guste su trabajo. A una persona que barre la calle le puede dar gusto barrer bien esa calle, como a mí me lo produce escribir un buen poema. Ahora, una cosa es escribir un buen poema y otra es haberlo escrito bien. Yo puedo haber escrito correctamente un poema desde un punto de vista prosódico, gramatical, literario, poemas decentes, poemas bien hechos ¿verdad?; los hice bien, pero puede que no sean buenos. Aquí entra otro tipo de problemas, los misterios, las magias de la poesía auténtica, genuina, del producto artístico como tal. Quizá no sean poemas inspirados, para decirlo de la manera más común.

P: ¿Existe o no existe la inspiración?

R: Creo que sí. Es un fenómeno del que los artistas no somos los propietarios exclusivos, desde luego, y que además no está desligado de la noción de trabajo. No creo --más que por excepción-- en los inspirados perezosos; creo en los inspirados trabajadores, más o menos trabajadores, pero que sí trabajen. No creo tampoco en los buenos escritores ignorantes... es decir, vamos a ponerlo en estas dos reglas: no hay inspirados perezosos que rindan obras de valía, ésa sería la regla, con sus excepciones;

la otra, con un montón de excepciones: no hay buenos escritores que sean ignorantes. Prefiero atender a las reglas que a las excepciones. Como no me creo un genio, desde luego, y como me daría flojera ser una persona ignorante, prefiero leer mucho y estar bien informado.

P: ¿Cómo le ha ido a tus libros?

R: Primero debo decirte que a mí me ha ido muy bien en cuanto a la publicación de mis libros. Antes de cumplir 30 años había publicado cinco libros de poemas, que son ciertamente muchos. Te puedo decir que en relación con los otros géneros, a la poesía no le va bien y a la mía tampoco le va bien. Pero sí puedo decirte con gusto que dos libros míos han llegado a la segunda edición, y eso es casi milagroso ¿no? Es decir, han sido tiradas de mil o dos mil ejemplares, pero que de todas maneras han llegado a la segunda edición, lo cual es como una especie de consagración de un libro. En las editoriales se habla de curvas de ventas ¿no?, cuando la curva va descendiendo el libro se está yendo a la fosa común de la bodega, eso que llaman en la industria editorial "los clavos". En cambio, la curva de ventas asciende, y es la consagración del libro, cuando hay segundas ediciones. De dos libros míos, uno publicado por ERA y otro por el Fondo de Cultura Económica, hay segundas ediciones y eso produce un enorme gusto.

P: ¿Cuáles son esos libros?

R: Versión del Fondo de Cultura Económica y Cuaderno de noviembre de ERA. También tengo dos libros en la UNAM: El jardín de la luz publicado hace como 12 años en la colección "Poemas y Ensayos"

y otro en Cuadernos de Humanidades que se llama El espejo del cuerpo. En una edición prácticamente amistosa, tengo un pequeño libro que se llama Huellas del civilizado que publicó La máquina de escribir.

P: ¿Todos tus libros te gustan?

R: Casi es de cajón la respuesta...

P: Es que es una pregunta de cajón.

R: Las preguntas de cajón tienen su respuesta de cajón ¿no? He leído en miles de entrevistas la misma respuesta a esta pregunta: "Me gusta lo que estoy escribiendo ahora y me gustará más lo que voy a escribir después". Vamos a abordar la respuesta de cajón, creo que vale la pena. Como me releo con cierta frecuencia, relativa frecuencia, eh, voy descubriendo filones o vetas, para decirlo como geólogo, como minero, vetas que no he explorado, que no he explotado y que están ahí en lo que he escrito. En esa medida me gustan, me interesan, me sirven las cosas que he escrito y publicado, me sirven para lo que estoy escribiendo y quizá para lo que escriba más adelante...

P: ¿Eso no linda peligrosamente con los límites territoriales del "fusilarse" a sí mismo?

R: Podría... tu pregunta implica ese riesgo y desde luego lo asumo y hay que estar vigilante. Pero prefiero pensar que son vetas no exploradas, que lo que está por explorar es lo que me dará pie para seguir escribiendo; es decir, si hay una línea de tema o de tono que haya sido insinuada en un poema ya publicado, bueno, la continúo en algo pretendidamente nuevo... El riesgo es

el que tú implicas.

P: ¿Cuánto tiempo llevas en la poesía?

R: Empecé a escribir muy joven, como a los 14 ó 15 años. Es un inicio tardío para lo que uno suele leer en las biografías literarias.

P: Hace como 20 años. ¿En ese trayecto te llegó ya la insatisfacción?

R: Sí, desde luego. En todo momento, a cada rato. Cosas más que releo, textos que he publicado como articulista, poemas... Además, mira, si uno no fuera un insatisfecho, un inconforme con lo que hace, quizá ni siquiera escribiría o estaría apuntando peligrosamente en esa dirección. Hay un sustento muy claro y fundamental —quiero decir que está en el fundamento de la vocación artística— que es la inconformidad, la insatisfacción con la vida que podría ser mejor, con el lenguaje que podría ser más bello, más comunicativo y que es lo que lo impulsa a uno, lo que lo lleva a uno a escribir. No creo que sea sólo un adorno de rebeldía esa inconformidad: es un sustento, un fundamento de la vocación literaria y artística en general. Esa disidencia continua no creo que sea un rasgo nada más. Siento que es un cimiento, algo que le da sentido —dirección y significado— a la vocación artística.

P: ¿Fue fácil o difícil que publicaran tu primer libro?

R: Eh, fue una mezcla de facilidad y dificultad. En el caso de mi primer libro, que salió en 1972, pasó algo rarísimo: la partida universitaria que estaba destinada a un libro en el que yo iba a publicar, era para organizar una antología de poetas entonces jó

venes. Iba a ser un libro en el que iban a participar cuatro o seis poetas por lo menos. Yo entregué mi material a tiempo, y los otros, misteriosísimamente nunca entregaron su material. Yo había entregado 30 ó 40 cuartillas y me pidieron que las aumentara. Entregué varias decenas más y se publicó mi libro solo ¿no?, pero a costa de que los otros no publicaran. Es una cosa rara. Ese libro, El jardín de la luz, fue publicado gracias a los auspicios de Rubén Bonifaz Nuño y de Jesús Arellano, en ese entonces jefe de la imprenta universitaria. Ya murió Arellano, por cierto.

P: ¿Cómo te ha tratado la crítica?

R: Mira, generalmente, bien; desde luego, yo agradezco los comentarios favorables, los agradezco por urbanidad ¿verdad?, por buena educación. Pero sólo unos pocos de ellos han, por decirlo así, calado; generalmente son reseñas hechas como de prisa. De diez comentarios, nueve son perfectamente prescindibles y uno dice cosas interesantes. Henry Miller decía que no hay que rebajarse nunca a contestarle a un crítico ¿no?, pienso que ésta es una idea un poco brusca, pienso que puede haber un diálogo con los críticos, diálogo que uno hace desde la propia obra, desde luego. Recuerdo algún artículo interesante de Juan Tovar, otro de Guillermo Sheridan, otro de un muchacho que no conozco, que se llama Glenn Gallardo --digo "muchacho" porque hace poco vi su fecha de nacimiento, ha de tener unos 28 ó 30 años--, un artículo largo de Jorge Aguilar Mora... En fin, esas notas recuerdo yo, entre decenas que han aparecido sobre mis libros, que realmente me han hecho pensar, con las cuales he establecido, más o menos,

un diálogo, pienso yo, productivo.

P: Un aguacero puede influir en alguien para que se tome 95 aspirinas. Hablo de influencias ¿cuáles aceptarías en tu obra?

R: Pues, diferentes influencias según los diferentes ánimos que van presidiendo los proyectos literarios de cada momento. En los primeros textos, como que estaba yo muy consciente de la lectura que había hecho de Jorge Guillén y del libro Cántico, fe de vida. Yo prefiero siempre hablar primero de las influencias de poetas mexicanos o de poetas de habla española, y después de otro tipo de influencia. Uno no sabe con los poetas franceses, ingleses o alemanes de quién gusta al momento de la lectura: si del poeta o de las opciones del traductor. Buena parte de la literatura que hemos leído la hemos consumido en traducciones; es un fenómeno que también requiere una investigación especial. De los poetas mexicanos que me influyeron apuntaría, de atrás para adelante, desde Sor Juana hasta Alberto Blanco, y todo lo que cabe en medio. Ahora he estado leyendo mucho, por exigencias de trabajo —por estas clases que voy a ir a dar a Washington— a Ramón López Velarde, que me ha vuelto a deslumbrar, casi de la misma manera como cuando lo leí por primera vez; me parece que es, para decir un lugar común de la crítica, "nuestro primer poeta moderno". Por esta razón de modernidad me gusta más que Othón, que Gutiérrez Nájera, que Díaz Mirón, aunque Díaz Mirón me parece un caso extraordinario que todavía está esperando un gran estudio crítico.

P: ¿Qué sabor te dejó la poesía publicada en México el año pasado?

R: Bueno, se publicó un libro que, a mi modo de ver, es uno de los más importantes que se han publicado en los últimos 25 ó 30 años en México, que es la poesía reunida de Eduardo Lizalde Memo-  
ria del tigre, donde reúne algunos libros, los que él considera legibles, desde el libro de 1966 Cada cosa es Babel (UNAM), hasta sus poemas más recientes. Aparece como un poeta de primera línea, de los mejores poetas, no sólo mexicanos, sino de lengua española. Verdaderamente, me dejó un muy buen sabor de boca el libro de Eduardo.

COMENTARIO.

Sólo sabía que David Huerta era hijo de Efraín Huerta, y que, igual que su padre, escribía poesía y además era colaborador de Proceso.

Al principio, tuve la impresión de que él no esperaba mucho de la entrevista. Sin embargo, al calor de las preguntas, su actitud se tornaba cada vez más comprensiva. Se comportó como una especie de profesor preocupado por explicar sus ideas de la mejor manera posible.

Me externó su interés por corregir su entrevista antes de que fuera publicada. La revisión la hicimos telefónicamente y sólo modificó dos o tres puntos; el resto fue publicado tal y como había sido transcrito.

Cuando le avisé que su entrevista ya había aparecido en la Gaceta UNAM, me informó que ya estaba enterado y que varios amigos suyos le habían comentado que la entrevista era interesante. Estaba, por lo tanto, muy interesado en que le llevara varios ejemplares de la publicación. Esta actitud, sin duda, me estimuló.

Por último, quiero mencionar que la actitud de David Huerta hacia los periodistas es sumamente respetuosa, factor que sin duda influyó positivamente en esta experiencia.

ENTREVISTA CON MARIA LUISA PUGA.

(Publicada en Gaceta UNAM, el 6 de febrero de 1984)

Esta entrevista se llevó a cabo escasas horas después de que el automóvil de María Luisa sufriera dos abolladuras. Con los pelos de punta abordamos su vehículo frente a la Editorial Siglo XXI, donde ella trabaja. El nerviosismo desapareció a los pocos minutos: la escritora maneja muy bien. Después de sortear una desviación de tránsito y cuatro avisos de "Disculpe las molestias que esta obra le ocasiona", llegamos a su casa. Aún no entrábamos cuando el teléfono ya estaba sonando.

En casa de María Luisa un tapiz de Mali y una alforja de Masay decoran la sala llena de libros. Sonó el teléfono por segunda ocasión. Frente a unos diminutos libros suizos, un elefante —aún más diminuto— eleva su trompa. Atrás de él, unas letras rojas sobre una tarjeta blanca informan: "OJO: elefante educándose". El teléfono sonó por tercera vez. Nos sentamos alrededor de una auténtica mesa redonda. La autora de Pánico o peligro (Premio Xavier Villaurrutia 1983) sonrió, accionamos la grabadora, el teléfono sonó por... etcétera; y el elefante continuaba su aprendizaje.

María Luisa Puga nació en el Distrito Federal. Hasta los cinco años residió en la Colonia Anzures. Después vivió nueve años en Acapulco y cinco en Mazatlán. Volvió a esta ciudad y más tarde viajó por Inglaterra, Italia, Francia, España, Grecia, Líbano y Kenya. Actualmente radica en México y dirige uno de los talleres de narrativa de la revista Punto de Partida de la UNAM.

Ha publicado Las posibilidades del odio, Inmóvil sol secreto, Cuando el aire es azul, Accidentes, Pánico o peligro y Cuando rinde el horno (La cerámica de Hugo X. Velásquez).

PREGUNTA: ¿Por dónde llegaste a la literatura?

RESPUESTA: Yo escribía desde muy chica, más que nada porque mi hermana y yo éramos muy chicas cuando se murió mi madre. Ella tenía siete años y yo nueve, y escribir historias donde mi hermana y yo éramos las heroínas era una especie de sustitución de la presencia de mi madre. En mis historias sólo pasaban cosas grandiosas y era como un juego que muy inconscientemente desarrollamos mi hermana y yo, supongo que para sustituir esa presencia. Estas historias las iba escribiendo con una secuencia y estaban influidas, definitivamente, por mis lecturas de Corín Tellado..., leíamos mucho a Corín Tellado y cosas así. Pero, por ahí, en esa época, creo que vi la película del Diario de Ana Frank, o leí el libro, no me acuerdo, y me impresionó muchísimo y desde entonces llevo un diario... (María Luisa señala varios cuadernos negros colocados en la parte superior de un librero). Como que entonces yo ya quería ser escritora, me parecía muy romántico, muy trágico, y seguí escribiendo pero sin mostrar nada ¿no?... , yo no sabía lo que era escribir.

P: Ahora que ya recorriste bastante camino ¿te siguen pareciendo románticos los caminos de la literatura?

R: Me fascinan... No sé si los llamaría románticos, pero me conmueve todo lo que tenga que ver con literatura y todavía me sigue dando un gran, gran placer pensar que estoy siendo escritora y que

estoy dedicada a eso.

P: Además de un "gran, gran placer" ¿qué te da la literatura?

R: La literatura es una forma de vivir, de ser..., es una manera de ver el mundo que te obliga a muchas cosas bien incómodas, como te obligaría cualquier otro oficio: un tipo de disciplina, un tipo de atención, un tipo de distancia y un tipo de continua preparación, de continua práctica del lenguaje. Todo lo que se refiere a eso me gusta, siento que son mis cosas, que sería como mi mundo.

P: ¿Cómo es un día de trabajo en tus escritos?

R: Por lo general, un día de trabajo sería cuando estoy metida en la escritura de una novela, y no voy a hablar de la última en donde todo me cambió. Hasta Pánico o peligro yo siempre he escrito en la madrugada porque siempre he tenido que trabajar. Me acostumbré a escribir en la madrugada porque así, si tú vives con alguien, con un compañero, un marido, etcétera, no hay problemas de interferencia de tiempos. Y en la madrugada no suena el teléfono, no pasa nada. Entonces escribo a mano y trato de hacer dos, tres cuartillas diarias. Siempre me he dado cuenta que el sistema más útil para no atorarte es dejar una escena "medio empezada": un personaje que abre una puerta o a punto de contestar un diálogo...

P: Lo que decía el abuelo Hemingway...

R: A la mejor sí... Yo no sabía... Yo sé que lo leí en alguna parte, no creo que haya sido Hemingway, a quien he leído muy poco. Por la noche, poco antes de acostarme, eh, tecleo lo que escribí en la madrugada, para tener la escena más o menos fresca y, según yo, me acuesto condicionando mi mente para que durante la noche y en el

sueño piense la siguiente escena. Es una superstición, no sé si pase o no pase.

P: Dicen que sí funciona...

R: Mmmjú, y trato de que sea lo último que llegue a mi percepción. Así procuro escribir todos los días, todos, todos los días, entre semana y sábados y domingos, dos, tres páginas.

P: ¿Ya llevas varios años con ese ritmo de trabajo?

R: Sí. Como te digo, en la novela que estoy escribiendo ahora se me cambió todito porque es la primera vez que voy a tratar de escribir muy sobre lo inmediato. Quiero escribir sobre esta ciudad, no como lo hice en Pánico o peligro, donde reflejé la Avenida Insurgentes. Voy a tratar de tomar a la ciudad como un todo, voy a escribir la historia de un personaje que se desarrolla en esta ciudad, y sobre la crisis y lo que nos pasa cultural, económica, afectiva, mentalmente.

P: En Pánico o peligro apuntaste el siguiente epígrafe: "Nos decimos a través de lo diferente". ¿Qué nos decimos, María Luisa?

R: Nos decimos a nosotros mismos. Nos encontramos,mmm, en lo diferente porque al no ver nuestro reflejo vamos sabiendo lo que no somos, y al decir lo que no somos va quedando destacado lo que sí somos. Esa es la impresión que yo tengo y por eso puse ese epígrafe.

P: No entendí nada.

R: ¿Nada?

P: Nada.

R: Por ejemplo, conocemos a una persona y a medida que la vamos conociendo se produce un conocimiento propio, de uno mismo, al ir en-

contrando todo lo diferente que la persona es de uno. Cuando tú dices: "¡Ah!, a esta persona le gusta tal cosa, a mí no me gusta tal cosa", te estás diciendo tú al mismo tiempo lo que estás diciendo a la otra persona. Pero son las diferencias las que nos hacen conocernos y no las similitudes. ¿Ahora sí?

P: Ahora sí. ¿De quién son los pánicos y peligros que aparecen en Pánico o peligro?

R: En gran parte son los míos, las cosas que me daban miedo a mí. No creo que haya inventado alguno que no haya sentido yo.

P: ¿De qué te sirvió escribir esa novela?

R: Obviamente, cada libro es una etapa que dejas atrás. Más que nada pienso que Pánico... es una novela sobre el miedo. Y con el miedo hay que vivir, no hay que solucionarlo, porque solucionas uno y te surge el otro. Hay que aprender a convivir con el miedo. Escribir esa novela me enseñó más a cómo hacerlo.

P: ¿Para quién escribes, María Luisa?

R: Claro, la pregunta clásica ¿no? Pues, mira, es totalmente cierto que uno escribe para uno mismo; para explicarse el mundo, para irlo conociendo y, de alguna manera, irse metiendo en él. Pero escribir sin lector no tiene mucho caso. Ahora, yo creo que si tuviera que definir en dónde sitúo a mi lector, diría que me dirijo, básicamente, a la clase media y justamente a la clase media más enajenada, la que tiene las ilusiones enteras, que cree en el progreso, que verdaderamente paga con gusto su letra por la televisión. En fin, a esa clase, a ese grupo de gente que ha construido seguridades artificiales para su vida. Quisiera de alguna manera compartir con

ellos, o avanzar al mismo tiempo que ellos, yo con mi escritura y ellos con su lectura, en un intento por ver qué hay debajo de esa costumbre de vida ¿no? Por otro lado, nunca he pensado que le estoy hablando a la mujer como tal en ninguno de mis cuentos ni de mis novelas, ni siquiera en el cuento de la depresión posnatal. Creo que no pienso en eso términos, pero sí me doy cuenta que mis lectores más atentos son mujeres. Nada más que ahorita, por ejemplo, que estoy en el proceso de iniciar una novela, no podría decir que estoy consciente de las cosas que le podrían preocupar a una mujer. No pienso en el lector cuando escribo, no pienso en lo que podría ser interesante decirle al lector; pienso en mi proceso de búsqueda, en lo que a mí me interesa hacer con la escritura. Cuando el lector es absolutamente real es cuando el libro está hecho, y ahí sí me importa mucho cómo reacciona.

P: Otra pregunta clásica: ¿para qué escribes?

R: Para entender, para entender y para tocar. Toda la gente tiene distintas maneras de vivir y de sentirse parte, parte activa del mundo. Creo que escribir es una de esas maneras. Entonces, si yo no me traigo las cosas que veo a la escritura, siento que me quedo afuera de las cosas. Escribiéndolas las hago reales y las puedo tocar.

P: ¿Cómo es, cómo salen tus escritos?

R: Muy al principio me cuesta mucho trabajo. Cuando ya hay una continuidad de narración es mucho más fácil. Yo llevo un cuaderno, una especie de diario, tengo como ochentaitantos —y cuando me fui a Grecia quemé veinte porque no los podía cargar—. Entonces ese

cuaderno me sirve así como, como... es como una especie de limbo en el que me meto y me saco todos los ruidos muy inmediatos y todas las cosas emotivas que me estén fastidiando, problemas y demás. Es como si ese diario fuera mi mamá a la que recurro para acusar al mundo de todo lo que me hacen --"se aprovechan de mi nobleza"-- ¿no? Y, este, y ya que saco todo el rollo, de repente, ¡purrrún!, hago a un lado el diario y empiezo a escribir.

P: ¿Qué deseabas decirle a los demás con tus libros?

R: Pues, distintas cosas en cada uno. En Las posibilidades del odio hablé de la identidad, me cuestioné lo que vendría a ser la identidad realmente. En Accidentes pienso que en cada uno de los cuentos hablo de lo importantísimo que es el azar en nuestras vidas, de cómo podemos estar repletos de argumentos sensatísimos y seguridades inquebrantables, pero el accidente es irracional y sacude todo. En Cuando el aire es azul quise saber, porque yo volví a México y me encontré, en esos días, con que las voces que imperaban tenían lenguaje marxista..., y entonces quise, quise imaginar una sociedad en donde ya se ha llegado a una especie de coherencia social y económica. Un poco para ver las distintas etiquetas, un poco para imaginar, para inventar una sociedad que funcione, y después un poco para ver a esa sociedad supuestamente perfecta integrada en un mundo que no está tan organizado como esa sociedad podría estar.

P: ¿Tienen algo que ver la magia y la irracionalidad en el acto de crear?

R: Totalmente. En Cuando el aire es azul, por ejemplo, es la pri

mera vez que me pasa... Coincidió con que me operaron de la espalda y me tuve que pasar dos meses en un apartamento sin poder salir porque no podía bajar escaleras, tenía que estar recostada mucho tiempo. Entonces, haz de cuenta que me metí en la novela, el mundo real se acabó para mí y escribía mucho, a ratitos, porque no me permitían estar sentada mucho tiempo. Estaba yo muy metida en la novela, con los personajes muy claros, cuando de repente salió un personaje y salió gritando, como para llamarme la atención... Fue absolutamente fascinante cómo pasó eso. Me encantó y entró a la novela y ocupó el lugar que le correspondía.

P: Un personaje que de pronto sale gritando... ¿no te produjo miedo?

R: No. El miedo he llegado a sentirlo porque en el proceso de escribir una novela te llegas a instalar a tal grado en otro universo que sientes miedo de no poder regresar. De repente sientes que la locura anda no muy lejos ¿no? Entonces sí sabes que estás en un proceso que no controlas completamente, y a ratos, da miedo. Pero creo que da mucho más miedo antes de que en ti se haya madurado muy seriamente el compromiso de dedicarte a escribir. Yo me acuerdo de ese miedo sobre todo en mis últimos años en Europa, cuando ya nos íbamos a regresar mi marido y yo. Y yo sabía que escribir en México iba a ser distinto de como escribía en Europa. Allá yo escribía en un cuarto y el que leía mis textos era mi marido y dos, tres cuates, y toda la realidad pasaba en otro idioma, además. Entonces, volver acá y seguir escribiendo iba a ser verdaderamente "ser escritora". Ahí es cuando yo sentí mucho miedo de lo que podía

significar serlo, pero eso se me quitó.

P: ¿Cuándo comienzas a sentir o a saber que ya eres escritora?

R: Creo que cuando escribí el libro de Hugo Velásquez (Cuando rinde el horno). Es un libro que fue fascinante escribir, que lo hicimos por pura fuerza de voluntad porque no sé nada de cerámica, ni conocía a Hugo, ni él sabía nada de mí, ni había leído mis libros. Fue fascinante la manera en que el libro surgió, el tono, las sesiones de grabación que tuvimos y el momento en que yo supe que tenía que ponerme a escribir... Me encerré 15 días aquí y lo escribí directamente a la máquina. Ahí sentí que ya era escritora.

P: ¿Aceptas influencias?

R: Obviamente sí. Mmm, decir "acepto" quiere decir "aspiro a tenerlas". Sospecho que sí tengo de Virginia Woolf y de Juan Carlos Onetti. De Virginia Woolf en cuanto a manera de ver la cotidianidad. De Onetti en cuanto a cierta cosa medio deprimente que siempre hay en algunos personajes, en algunas situaciones que él describe y en medio de esa especie de depresión, de paisaje sórdido, una manera de sentir ternura.

P: ¿Qué opinas de tu propia obra?

R: Me falta concisión, eh, podría haber más risa y me falta más el cuerpo humano. Es rarísimo que yo describa pasajes eróticos y también es rarísimo que mis textos hagan reír. Es una de las cosas que me gustaría más en este mundo: que de repente hubiera cosas más divertidas.

P: ¿Y con los demás críticos cómo te ha ido?

R: Pues creo que bastante bien, a excepción de la novela Cuando

el aire es azul que le gustó a muy, muy poca gente, y que a mí me parece "lo más novela" que tengo ¿no? Pero esa sí tuvo críticas bastante duras.

P: ¿Afrontaste dificultades para publicar?

R: No. Yo mandé el manuscrito de Las posibilidades del odio des de Oxford, con un amigo que venía a entregar uno suyo a Siglo XXI. Como a las cinco semanas me habló mi amigo de acá, para decirme que habían aceptado el manuscrito. Fue sencillísimo. Antes no había tratado. Aunque viví algún tiempo en Madrid, no tenía ningún contacto con escritores, ni con editoriales, ni nada. Además, la idea de publicar era irreal para mí... Incluso, cuando mi amigo dijo "me llevo el manuscrito" yo sentí como si me despojara de algo muy mío ¿no? Esa primera salida al público es muy violenta porque es como desnudarte.

P: ... Y desnudarte no delante de quien quieres.

R: Exacto. O sea, que el libro cobre su propia vida... Yo podría trazar una paralela que a la mejor van a venir muchas madres indignadas y me van a contradecir, pero yo supongo que tiene que ser la misma dificultad que se debe tener como madre y de repente decir "mi hijo es un ser autónomo y se va" ¿no? Es decir, aceptar su independencia, su autonomía.

P: ¿Vives de lo que escribes?

R: No. Podría vivir de escribir si quisiera, pero no de escribir mis cosas, sino de escribir reseñas, hacer dictámenes, dictar charlas, dar talleres, en fin. De lo que yo escribo no vivo para nada.

P: ¿Como autodidacta no te sientes en desventaja con respecto a

quienes sí pasaron por la Universidad?

R: No, nunca lo siento. De repente sí pienso que me hace falta una disciplina académica, y eso hace que las cosas me cuesten doble trabajo. Nunca lo he sentido hasta ahorita como una desventaja, bueno, desventaja sí... Nunca me he sentido inferior, digamos, pero sí me doy cuenta de que hay sistemas que se adquieren gracias a la vida académica, que probablemente hagan que a mí me cuesten mucho más trabajo hacer ciertas cosas como un ensayo o una conferencia, en fin.

P: ¿Te satisface tu obra?

R: No lo he pensado. Una vez que mis escritos han sido publicados no vuelvo a tocarlos.

P: ¿Señalarías diferencias entre la narrativa escrita por hombres y la escrita por mujeres?

R: He hablado mucho de eso y una y otra vez me contradigo. Tiendo a decir que no, pero lo que sí es cierto es que, mientras más mujeres escriben, más salen a la luz temas que nadie había tocado antes. Sin embargo, no creo que sólo las mujeres puedan o sepan tocarlos. Pienso que al empezar a escribir la mujer de una manera más masiva, se abrió para la literatura un campo enorme al que también le están entrando hombres ¿no?, y lo hacen igual de bien.

P: ¿Qué te dijo la literatura mexicana del año pasado, María Luisa?

R: Creo que está muy, mmm, que está muy sana, muy vital, que hay mucha búsqueda, que hay muchas voces nuevas, que hay mucha gente joven, muy seria en el oficio y que, pese a la crisis, se han abierto

mucho las posibilidades de publicar en revistas, en editoriales marginales, en editoriales no tan marginales. Pienso que la literatura sí tiene un buen lugar en la cultura.

P: Muchos huirían horrorizados ante la sola posibilidad de que les dijera "Tú leíste a Corín Tellado". Tú no, a ti no te espanta ¿por qué?

R: Porque no. La leí muchísimo, además. Sería como decir "Uy, yo en una época comía chicles, qué asco" ¿no? Cuando los comía me fascinaban ¿no? Y además la leía —ahora sí que con un término muy "corintelladesco"— con fruición.

## COMENTARIO

No conocía ni un sólo libro de María Luisa Puga. Sólo sabía que había recibido el Premio Xavier Villaurrutia por Pánico o peligro.

La entrevista se dificultó porque el teléfono de la casa de la escritora sonaba insistentemente; por lo tanto, en varias ocasiones se perdía el hilo de la plática.

Ella se mostró muy comprensiva y respetuosa de mi labor. Apoyó en todo momento mi trabajo. Sin embargo, no dudó en demostrar su inconformidad frente a ciertas preguntas que le parecían como "preguntas clásicas", aludiendo tal vez con ello a que eran sumamente ingenuas o reiterativas. A pesar de ello, no las evadía.

Al final me regaló dos de sus libros y uno de ellos, Pánico o peligro, lleva la siguiente dedicatoria: "A José Luis Perdomo, en recuerdo de una entrevista agradabilísima. Con toda mi amistad."

Me comentó que no deseaba hacer ninguna corrección a la entrevista antes de que fuera publicada. Al aparecer en la Gaceta, me hizo saber que estaba totalmente de acuerdo con ella, salvo con la transcripción textual que había realizado de ciertas expresiones coloquiales, como "Humfú" o "mmm".

En la redacción de la Gaceta, aunque no me explicaron por qué, me comentaron que esta entrevista, junto con la de David Huerta, les había parecido como una de las mejores.

ENTREVISTA CON HECTOR MANJARREZ

(Publicada en Gaceta UNAM, el 20 de febrero de 1984)

*El inconfundible olor del té cuando hierve nos dio en la cara el día que Héctor Manjarrez nos abrió la puerta de su casa.*

*Adentro, un barco de paja se balanceaba en el aire. Un búho abría y cerraba los ojos, ofreciendo colores movedizos. Varias litografías de Vicente Rojo y algunos dibujos de Miguel Ventura custodiaban el paso del barco. A la derecha, fotografías de Pedro Hiriart; a la izquierda, de la fotógrafa peruana Mariella Agois; al fondo, de Héctor (quien tomó la fotografía de David Huerta publicada recientemente en Gaceta). Desde unas postales, Pedro Infante ponía cara de Pepe el toro, Bob Dylan sonreía con alguien fuera de foco, Marlene Dietrich y Lotte Lenya parecían a punto de salir volando. Los discos arrancan de la música clásica del siglo XII, pasan por la tropical, brasileña, francesa, argentina, etcétera, y llegan a la música concreta de Stockhausen. Poco más de 3 mil libros en francés, inglés y español circundan la sala.*

*Después de dar el primer sorbo a la taza de té, nos vimos envueltos en un zipizape con Héctor, que propugnaba por el no-uso de la grabadora. Por nuestra parte, esgrimimos por lo menos 14 bondades del inofensivo aparato, pero ninguna convenció al escritor. Plumón en ristre, dimos inicio a esta entrevista, de la que saldríamos, una hora después, con la sensación de que hablamos estado con un auténtico amigo-no-acostumbrado-a-dar-concesiones. El té era de menta o de algo muy parecido.*

Héctor Manjarrez nació el 28 de octubre de 1945 en la Colonia Roma. Ha vivido en Yugoslavia, Turquía, Francia e Inglaterra. En 1970 le otorgaron el "Premio Diana Moreno Toscano a la promesa literaria". Ha participado en diversas mesas redondas organizadas por la UNAM, la UAM y el INBA en el Palacio de Minería, Radio Universidad y la Galería Tierra Adentro. En abril, invitado por la Universidad de Maryland, irá a Estados Unidos a impartir un curso de literatura latinoamericana.

Ha publicado un libro de poemas: El golpe avisa; una novela: Lapsus; y dos libros de cuentos: Acto propiciatorio y No todos los hombres son románticos (Premio Xavier Villaurrutia 1983).

P: ¿Con qué llegaste a la literatura?

R: Con Acto propiciatorio, que es un libro de cuentos escritos en 1967 y que se publicó en 1970.

P: ¿Para qué escribiste esos cuentos?

R: Para lo que escribe todo escritor.

P: ¿Para qué escribe todo escritor?

R: ¿No es ésa una pregunta capciosa o un poco ingenua?

P: Es una pregunta de la Gaceta.

R: Yo creo que las preguntas "¿para qué?" y "¿por qué?" escribe un escritor o pinta un pintor son preguntas tan capciosas o ingenuas que, para contestarlas, el entrevistado tendría que saber muchísimo sobre sus impulsos más profundos.

P: Después de tantos libros publicados, yo creo que tú sabes, si no muchísimo, sí lo suficiente de tus impulsos más profundos; y

sigues sin responder las preguntas de la Gaceta. ¿Para qué escribes?

R: La respuesta será que me estás arrinconando de tal forma que sólo me queda dar este tipo de respuesta solemne: escribo porque no puedo —ni quiero— evitar escribir y porque me gusta escribir.

P: Parece que al poeta no le fue muy bien porque sólo tienes publicado un libro de poemas. ¿Por qué no volviste a publicar poesía?

R: Porque básicamente no soy poeta, sino esa variedad híbrida que son los prosistas que a veces escriben poemas.

P: ¿Al novelista cómo le fue?

R: Al novelista le ha ido más o menos difícil. Sobre todo, porque desde la publicación de Lapsus, en 1971, hasta hace seis meses no había podido terminar otra novela.

P: ¿De qué novela hablas?

R: Hablo de una novela inédita cuya primera versión ya terminé y que lleva por título También de joven eras un poco estúpido.

P: Parece título de canción de los Beatles o título de cuentos de Charles Bukowski.

R: Por favor, consigna que el parentesco con Bukowski me deja desmoralizado.

P: No debería, porque han comparado a Bukowski con Hemingway. En todo caso, el título de esa novela me suena a que estás diciendo adiós a la juventud, o perdonándote vivencias anteriores a tu actual edad. ¿Qué quieres decir con ese título?

R: Primero, creo que los que comparan a Bukowski con Hemingway

—que es otro escritor abominable— tienen toda la razón. En cuanto a si estoy diciendo adiós a la juventud, más bien me parece que el título implica que la estupidez es un don que no se pierde ni siquiera con el paso de los años y que, por ende, es digno de celebrarse.

P: Con el paso de los años te cortaste la barba y dejaste de usar el pelo largo; ¿ese cambio exterior se debe a cambios interiores?

R: No, sólo obedece a mi irrefrenable deseo de seguir las modas.

P: ¿En literatura también sigues modas?

R: Hmmm, me parece que hace mucho que no hay modas en literatura.

P: Al cuentista le ha ido muy bien. ¿Como cuentista esperabas ganar el Premio Xavier Villaurrutia?

R: No, jamás se me ocurrió.

P: ¿Tuviste problemas para publicar?

R: No, la verdad es que no. Mi primer libro lo publicó Joaquín Mortiz tres años después de que se lo envié, pero eso le ha sucedido a mucha gente. Yo no vivía en México ni tenía relación entonces con los medios literarios. Pero, aparte de la demora, no tuve problemas.

P: Cuando empezaste a escribir los cuentos de Acto propiciatorio, ¿lo hiciste con la intención de publicarlos?

R: Obviamente.

P: En tus respuestas eres sumamente conciso; en Lapsus fuiste prolífico; ¿a qué crees que se debe esa contradicción?

R: No es lo mismo escribir una novela, que obedece sólo a las leyes que el autor le quiere imponer, que responder a una entrevista

ta, género que a mí me resulta esencialmente inhibitorio.

P: En todo caso, Héctor, el destino de tus libros y de esta entrevista son los ojos de los demás. ¿Necesitas entonces el parape-to de la distancia y de la novela para ser abundante?

R: Sí, y sin embargo no muy-muy abundante, porque cada vez que escribo le encuentro más virtudes a la parquedad. Claro que cada vez que practico y defiendo la parquedad una voccecita interior me susurra que quizás solamente me esté preparando para escribir otra novela larga.

P: ¿Qué has querido decirle a los demás con tus dos libros de cuentos, con tu novela y con El golpe avisa?

R: Si hay algún escritor en este mundo que crea que puede contestar a esa pregunta debería ser liquidado de inmediato.

P: Habría que liquidar entonces, por ejemplo, a Borges.

R: Yo creía que sólo Vargas Llosa era capaz de responder. Ahora, si es cierto que Borges también contestó, quiero creer que su réplica fue, como siempre, irónica.

P: Llevas varios años escribiendo, ¿lo has hecho sistemáticamente o de vez en cuando?, ¿cómo ha salido tu obra?

R: Escribo en un desorden bastante sistemático. No escribo todos los días, pero no hay día en que no piense en escribir.

P: ¿Cuáles influencias aceptas?

R: Creo que la respuesta más honrada es que todo lo que he leído ha influido en mí. Si te dijera que los escritores que más han influido en mí son los que más admiro --Kundera, Sciascia, Gombrowiz, Céline, Dreu La Rochelle, por ejemplo--, probablemente estaría min

tiendo. Quizás de quien más aprende un escritor es de los escritores que no le son afines y también de algunos malos escritores que son irresistiblemente legibles. Por ejemplo, yo creo que Salgari fue el escritor que me hizo querer ser escritor a los ocho o nueve años; en esa época, yo leía sus novelas de aventuras hasta ocho o diez veces al año. Tenía la colección del 1 al 57 y las leía en orden. Cuando llegaba al 57 volvía a empezar. A la fecha, todavía no encuentro otro autor que me resulte tan difícil dejar de leer una vez que me embarco en las peripecias de Sandokan o de los corsarios Negro, Verde y Rojo, etcétera.

P: ¿Cuándo comienzas a sentirte escritor?

R: No sé, la verdad. Pero debe haber sido por principios de 1964, estaba yo en Madrid, y tenía cientos de poemas y 18 años. Me invitaron a leer en el Ateneo de Madrid y una señora me increpó al final, acusándome de vulgarizar la poesía y de utilizar mexicanismos. Mi respuesta ante este ataque fue tan apasionada que coseché algunos aplausos de miembros del público que se sentían oprimidos por la arrogante manifestación de cerrazón franquista de la señora. Saí del Ateneo todavía temblando de rabia, de nerviosismo, pero tremendamente satisfecho con mi defensa de los mexicanismos y de la vanguardia poética. Además, me habían pagado 3 mil pesetas, lo cual era una prueba irrefutable de mi condición de escritor. Dos semanas después, releí los poemas que había leído en el Ateneo y los encontré tan malos que los hice mil pedazos en un ataque de vergüenza.

P: ¿Escribes para ti mismo, para los recuerdos, para los amigos o para quién?

R: Creo que uno escribe, ante todo, pensando en cierto número de personas para quienes uno espera que lo escrito tenga un significado. Esas personas son sobre todo los amigos, es decir, la gente que uno admira, y también otra gente admirable que uno no conoce. Esa es la forma en que uno escribe para todo el mundo.

P: Una vez publicados tus libros, ¿vuelves sobre ellos o los dejas en paz?

R: Los dejas en paz, aunque de repente —cuando estoy escribiendo— se me ocurre echarles una hojeada a dos o tres páginas.

P: Hablemos de No todos los hombres son románticos. ¿Cuánto tiempo te llevó escribirlo?

R: Del '80 al '83.

P: ¿Te costó mucho trabajo?

R: Escribir, aunque sea un placer, siempre cuesta mucho trabajo. Para este libro lo que más concentración o empeño me tomó fue escribirlo con el menor número posible de palabras. Quería un libro que no fincara su fuerza en la longitud, sino en algo que podríamos llamar la desnudez. Escribir un libro corto puede ser tan extenuante como escribir un libro muy largo.

P: ¿Lo que cuentas en No todos los hombres... está basado en la realidad o en tu imaginación?

R: La imaginación es uno de los ingredientes primordiales de la realidad; si no, la gente no aguantaría. Por otra parte, hmmm, todos los relatos del libro se basan en vivencias y personajes de los años '60 y '70, están narrados casi todos con un estilo autobiográ

fico.

P: Durante la entrevista has prendido cuatro cigarros y los has dejado a la mitad. ¿Te estás alejando del tabaco?

R: Sí, estoy tratando de fumar mucho menos. Es difícil, porque el síndrome básico de cualquier escritor es la compulsión oral; por eso las enfermedades endémicas del gremio son el cáncer y la cirrosis.

P: Satisfacción o insatisfacción, ¿qué es lo que más te ha dado la literatura?

R: ¡Uff!

P: ¿Qué quiere decir "¡uff!"?

R: Todo mundo sabe lo que quiere decir "¡uff!"

P: ¿Nos lo puedes corroborar?

R: No, porque si ya lo sabes no necesitas corroboración.

P: No lo sé.

R: ¡Uff!

P: Además de ser conocida en México, ¿dónde más se conoce tu obra?

R: En menos países que la de Carlos Fuentes.

P: ¿Hay obsesiones en tu obra?

R: Dicen por ahí que la del sexo.

P: ¿Haces muchas correcciones?

R: El 80% de lo que escribo son correcciones a lo que escribo.

P: ¿Si reencarnaras, decidirías hacerlo en alguien dedicado a la literatura?

R: Según el hinduismo es preferible reencarnar como vaca sagrada. Pero como algunos escritores se vuelven vacas sagradas, sí, reencarnaría como escritor.

P: Juan Matus no acepta ser fotografiado ni que su voz quede registrada en grabadoras; para esta entrevista, tú no aceptaste que fuera grabada. ¿Hay alguna relación?

R: Tampoco Carlos Castaneda permite que lo graben o fotografien; pero ellos son brujos y tienen sus buenas razones.

P: ¿Hay o no hay alguna relación? ¿Estás siguiendo los pasos de Carlos Castaneda?

R: Si seguir los pasos de Castaneda significa ser un escritor tan increíble como él lo es... prefiero no seguir sus pasos, ya que no me gustaría tener que pasar por las experiencias sobrenaturales que él ha vivido o, peor aún, dice que ha vivido. Yo, como escritor, no tengo trato con lo sobrenatural, sino con la gente y el contexto social de esa gente. De todos modos, una grabadora es un aparato que sólo concibo que se use para grabar música.

P: Esta tarde estabas escuchando música clásica, ¿haces lo mismo cuando escribes?

R: Es preferible el silencio casi siempre, porque si no los ritmos, las armonías, los crescendos, se meten en la escritura.

P: Una pregunta temeraria: ¿quisieras agregar algo?

R: Comprendo que haces este ofrecimiento para darme la oportunidad de lucir menos parco, pero mi sentido del ridículo me indica claramente que ya he dicho demasiado.

COMENTARIO

Aunque por teléfono, al concertar la entrevista, Héctor Manjarez había aceptado el empleo de la grabadora, cuando llegué a su casa había cambiado de opinión y ninguno de mis argumentos fue válido para convencerlo. Tuvo, en cambio, la atención de hablar sumamente pausado —tomando en cuenta que no sé taquígrafía— a fin de que pudiera yo anotar todas sus respuestas.

Aparentemente el tono de la entrevista es brusco, con múltiples enfrentamientos entre el entrevistado y el entrevistador. Sin embargo, en realidad él se mostró muy afable y comprensivo hacia un periodista principiante.

En algún momento, sus gustos literarios chocaron con los míos y me involucré negativamente en la plática; por ejemplo:

R: Hablo de una novela inédita cuya primera versión ya terminé y que lleva por título También de joven eres un poco estúpido.

P: Parece título de canción de los Beatles o título de cuento de Charles Bukowski.

R: Por favor, consigna que el parentesco con Bukowski me deja desmoralizado.

P: No debería, porque han comparado a Bukowski con Hemingway (...)

Afortunadamente, corregí a tiempo el camino y no volví a interrumpirlo ni a externar mis opiniones cuando no vinieran al caso.

La entrevista se me dificultó porque al parecer era una persona que quería y no quería ser entrevistada.

ENTREVISTA CON ALBERTO DALLAL.

(Publicada en Gaceta UNAM, el 8 de marzo de 1984)

Alberto Dallal nació en la Ciudad de México en 1936. Ha sido colaborador de casi todos los suplementos y revistas culturales de México y algunas del extranjero. Fue coordinador de Difusión Cultural de la UNAM, jefe del Departamento de Distribución de Libros Universitarios, jefe de redacción de la Revista de la Universidad de México, jefe de Publicaciones de El Colegio de México, jefe de redacción de la revista Diálogos. Ha sido colaborador de Radio Universidad, así como de la televisión cultural.

En la actualidad es investigador de tiempo completo del Instituto de Investigaciones Estéticas y profesor de Metodología de la Investigación y Redacción Periodística en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. También dirige un taller de revistas literarias en la Facultad de Filosofía y Letras.

Hasta la fecha ha publicado 20 libros. Siete piezas para la escena, Hocambo, La danza contra la muerte (Premio Magda Donato 1979), El "dancing" mexicano (Premio Xavier Villaurrutia 1982), son algunos de ellos. El árbol de turquesa es su libro de cuentos más reciente.

PREGUNTA: Si, como dice el título de uno de los cuentos de El árbol de turquesa, "morir es pensar todo de nuevo" ¿qué es vivir?

RESPUESTA: Es establecer una estructura de reflexión simultáneamente a lo que se está viviendo o, muchas veces, si uno tiene la

oportunidad, planificar por medio de la reflexión lo que va a vivir uno. Pero, una vez realizada la experiencia, siempre, en todos los aspectos de la vida, uno aprende. Las cosas no ocurren exactamente como uno las augura, desgraciada o afortunadamente. Entonces, cuando uno ha vivido ya determinados ciclos de la existencia, sobreviene... Y supongo que las personas que mueren, ya sea en ese instante, en el que van a morir, o bien si es posible, pensar después de muerto, vuelven a pensar todo otra vez y lo ven con otros ojos. De ahí el título de ese cuento.

P: Palabras tuyas: "La danza es un arte que exige total entrega"; ¿la literatura exige lo mismo?

R: La literatura también exige una entrega total. Todo oficio o toda ocupación —incluso toda actitud honesta, auténtica, profesional o no, humana, simplemente humana— exige llegar a fondo: ofrecerle a esta actividad todas las fuerzas que uno tiene; y es toy hablando en términos de ser un dirigente político o un revolucionario o un escritor, un literato, un periodista, un bailarín, un músico, un compositor, incluso una prostituta... Creo que debe poseerse esta actitud. El problema con el bailarín o con la bailarina se refiere a que el oficio, el arte de la danza conlleva la mente, el espíritu, la conciencia y conlleva el cuerpo, que es la materia prima. Cuando uno dice "me entrego totalmente a la literatura" uno sabe que aparte de todas... digamos..., las actitudes implícitas al ser escritor, al observar la realidad de determinada manera, etcétera, uno puede aislarse y llegar a viejo... Incluso, tener decrepito el cuerpo, mutilado y, sin embargo, se-

guir escribiendo. En el caso del bailarín no ocurre eso. Ocurre que desde muy temprana edad tiene que entregarse a la disciplina de los ejercicios, de los procedimientos que lo van a llevar a ser bailarín. La entrega, dueña de esta dualidad --cuerpo/espiritu o cuerpo/conciencia--, implica una entrega más profunda, más total que las de otros seres humanos. A eso me refiero.

P: Más palabras tuyas: "Ningún bailarín (o bailarina) es una persona cualquiera"; ¿vale la sentencia para las escritoras y escritores?

R: No. Me refiero a que en la cultura occidental estamos acostumbrados a un tipo único de inteligencia, a un tipo de relación que ocurre en términos de lo que tradicionalmente consideramos que puede ser "una viveza mental" o "una inteligencia". Y como siempre estamos buscando o aplicando ese esquema de lo que puede ser la inteligencia --en los términos que nosotros la concebimos--, cuando nos enfrentamos a un ser más sensual, en el profundo sentido de la palabra, más sexual, en el profundo sentido de la palabra, más emocional, más epidérmico --que es inteligente, pero no de esa manera tradicional--, nos sorprende y nos agrada; pero tenemos que hacer el esfuerzo de entenderlo. Nos ocurre con el bailarín o la bailarina. Aparentemente, ellos no están comunicándose con nosotros, ni tienen esa comunicación esquemática y tradicional que guardamos con la realidad. Un bailarín o una bailarina son inteligentes de otra manera. Incluso por ahí hay una expresión que asevera: "son inteligentes con las piernas" o "son inteligentes con el cuerpo". Hay mucho de verdad en ello,

y a eso me refiero. Llevo mucho tiempo en contacto con los medios dancísticos y tengo que hacer el esfuerzo, a veces: "No, Alberto, lo que está ocurriendo, lo que está explicando esto es ese impulso que traen adentro que los hace pensar más rápido que nosotros". Por ejemplo, en una famosa entrevista que le hice a Alicia Alonso, en Guanajuato, de pronto me tuve que hacer a un lado porque la mujer estaba, para poder explicar lo que quería, moviendo las manos como si bailara. Todo un espectáculo. Estábamos en el atrio del Teatro Juárez y me tuve que hacer a un lado, porque ella comenzó a bailar: si no movía el cuerpo no podía explicar con palabras lo que quería decir. A eso me refiero: y no hay que tenerle -- miedo a eso. Es como cuando uno se encuentra con un místico que aparentemente no sabe expresarse; sí sabe, lo que ocurre es que tiene otra forma de inteligir. Hay gente que es inteligente de otra manera.

P: En "Toda una vida", novela que forma parte de El árbol de turquesa, usted apuntó varias instrucciones que suenan a Julio Cortázar y Rayuela...

R: Obviamente. Estoy planteando que el hilo de la lectura no es uno, el tradicional de una página a la siguiente, y de ésta a la que viene... Estoy invitando al lector a que construya su propia novela. Esto se hizo bastante en la literatura de los 50 y los 60 y coincide con la aparición del estructuralismo. En este caso me interesaba muchísimo hacerlo, porque es una novela - que no intenta ir en detalle hacia la descripción tradicional - sino, precisamente, hacia el concepto. Yo considero que la li-

teratura de ficción en el mundo —también la poesía— va hacia el pensamiento, hacia la reflexión filosófica. En esta novela, a mí me interesaba muchísimo que el lector se volviera un lector atento, que ordenara los conceptos sin cambiarlos.

P: Sinceramente, ¿cree tener lectores que tomen en cuenta sus instrucciones?

R: Sí. Es el mismo tipo de reacción o de respuesta que he encontrado, a veces después de muchos años, a otras de mis actividades incluso, no necesariamente a mis textos. Le voy a explicar: la real asimilación de lo que uno dice a través de la cátedra o de la televisión, de los periódicos, de las revistas..., la divulgación se lleva a cabo como cuando uno lanza una piedra en un estanque: sobrevienen ondas concéntricas que poco a poco se van extendiendo. En términos de literatura, es muy lento el asimilar de las ideas. Es natural y es humano no entender de inmediato, pero al final llega la comprensión; tarda, pasa tiempo antes de que la gente pueda asimilar las cosas. Cien años de soledad, por ejemplo, se publicó y la reacción vino dos o tres años después; no vino de inmediato.

P: Usted mereció el Premio Magda Donato y el Xavier Villaurrutia por dos obras ensayísticas; como narrador ¿no le afectaron esas distinciones?

R: En el sentido de que me sienta yo ya calificado y determinado como ensayista más que como autor de ficción...

P: Ninguna de sus novelas o cuentos han sido premiados...

R: Eso no me altera en absoluto. Creo que en México ocurre u-

na cosa muy extraña... hay muchos premios, pero creo que esos premios casi nunca se repiten ¿no se ha dado cuenta? Por ejemplo, yo no sé si en las cláusulas de la entrega del Villaurrutia estará el hecho de que no se otorgue al mismo autor, pero no hay ninguna repetición. Probablemente El árbol de turquesa que apareció el año pasado, aunque mereciera el Villaurrutia no lo obtendría... Creo que un premio es un aliciente y no cierro ninguna de mis posibilidades creativas, ya sea en periodismo o como ensayista o como escritor de ficción. De ninguna manera. A mí nadie me detiene para escribir. Es mi vida, es como bailar para el bailarín.

P: Dijo usted "aliciente". ¿Qué más fueron esos premios?

R: El reconocimiento tardío de pertenecer a una comunidad literaria. En cierta forma soy un escritor muy aislado, independiente, que no pertenece a capillas o a grupos. Tampoco a una generación concreta, localizada. No me importa si este reconocimiento es un poco tardío. Un escritor debe tener obra y no capacidad publicitaria. A mí me interesa muchísimo más hacer obra que obtener un reconocimiento. Los premios, para mí, fueron como entrar a la comunidad literaria aunque fuera un poco tarde, porque en realidad he publicado desde hace muchísimos años.

P: ¿Desde hace cuánto tiempo escribe?

R: Empecé a escribir cuando tenía ocho años. Calcule: llevo cuarenta años haciéndolo.

P: ¿Con cuál género empezó?

R: Cuentos. Es uno de los géneros que más me atraen. Empecé escribiendo cuentos porque tenía una profesora en la primaria -

--he aquí la importancia de la educación y de los buenos profesores-- que me ponía enfrente una estampa, una pintura, y entonces me decía: "Escribe un cuento de lo que estás viendo"; y así comencé, siempre con una sensación de que lo que iba a escribir se publicaría...

P: ¿Escribe en cualquier lugar?

R: Es... como las relaciones amorosas. A mí me suscita más una persona que vive intensamente las cosas. Dentro de mí hay una especie de deformación porque estoy buscando personas reales con determinadas características reales; si no, no puedo amar. Yo no puedo escribir si no hay también esa suscitación de parte de la realidad. A mí no me va a interesar escribir sobre temas anodinos o sin ninguna trascendencia. Creo que la realidad social nos está señalando qué es importante y qué no. Me ocurre lo mismo al escribir; lo mismo al amar.

P: ¿Enfrentó dificultades para publicar?

R: Sí, muchas. Cuando yo era joven había muy pocas revistas. Teníamos muchas dificultades para publicar por primera vez. Cuando lo hicimos, durante muchos años no cobramos ni un centavo. Ahora a cualquier muchacho que publica se le paga y la cantidad de revistas y de concursos es sensacional. Creo que después del 68 se abrieron las compuertas y ha sobrevenido una explosión demográfica de escritores y poetas en México. Creo que también ha sobrevenido una apertura de oportunidades.

P: Usted ha escrito de todo. ¿No cree que esta diversificación incide negativamente en alguno de los géneros que practica?

R: No, a mí no me ha ocurrido. No me ha ocurrido porque yo no sé hacer otra cosa en la vida sino escribir. Vivo la existencia en términos de lo que puedo escribir al estar viviendo. Es terrible. Me he convertido en una especie de monstruo. La gente intenta establecer conmigo en términos intelectuales, en términos amorosos u otros, otro tipo de relación y yo no sé darla. A mí no me interesa otro tipo de relación. Estoy escribiendo constantemente. Tengo una feroz autocrítica: aplico unos procedimientos terriblemente difíciles para sopesar si lo que estoy haciendo vale la pena que sea publicado o no. Siempre tengo mucho material inédito. Cuando puedo publicarlo lo someto a duras auto-críticas. A veces me acerco a algunos amigos muy, muy rígidos para que me den su opinión; algunos de esos amigos son personas muy connotadas o muy sabias.

P: ¿Qué sensación le produce dedicarse a tantos géneros?

R: Me produce... un pánico total. Una sensación de que puedo ser una especie de enfermo mental porque todo lo traduzco a la escritura ya sea para hacer periodismo o poesía o cuento o diario íntimo. Se relaciona con lo que le dije antes: me he convertido en una especie de monstruo. Tengo que escribir diariamente; si no, estoy de mal humor. Usted, por ejemplo, me quita el tiempo para escribir. Mis colegas en el Instituto lo saben y lo sabe la gente que vive cerca de mí. Saben muy bien que tengo que escribir porque, si no, me siento muy mal. Después de escribir alcanzo el sentido del humor. Me asusta mucho esto. Qué bueno que soy escritor y no bailarín. Imagínese: el bailarín deja de

bailar a cierta edad y después ¿qué hace? Yo no voy a dejar de escribir hasta el último día de mi vida.

P: Con tantos ensayos sobre la danza ¿no aspirará usted a ser el bailarín que no fue?

R: La gente tiende a pensar que yo soy un bailarín frustrado... Pero no. Después de tantos años de escribir sobre danza --sobre todo crítica e investigación de la historia de la danza en México-- me he dado cuenta de que lo que yo buscaba desde el principio era el contrapeso a lo que es la literatura. La literatura es trascendencia, es registro; posee un prurito, un deseo de trascender en el tiempo. La danza es lo contrario. El gran bailarín, la gran bailarina nos entrega ese momento y no más. En la actualidad la televisión y el cine registran la danza, pero no es lo mismo. Mi chamba en cuanto a la danza será captar eso que es inasible y pasarlo a las palabras. Y escogí la danza porque es el medio más efímero que hay, la experiencia artística más efímera.

P: Volviendo al "pánico total" provocado por la literatura: no se lo creo.

R: Ojalá pudiera decirle que no es cierto... Pues no. Me da un pánico total que mi vocación, mi obsesión, mi razón de ser total, mi religión sea eso: escribir. Yo no soy nadie si no escribo. Yo soy mi obra. Por tanto, me produce un temor total.

P: ¿Qué utilidad ve usted en su obra?

R: Quisiera que en el futuro inmediato algún investigador acudiera a mis textos para entender o descubrir algo. Sería un gran

honor porque esto confirmaría que capté la realidad de un modo adecuado. No sé qué pediría yo de trascendencia. También puedo decirle que El árbol de turquesa, mi libro de cuentos más reciente, tiene un mensaje que es inusitado en la literatura mexicana porque es un mensaje poco prejuiciado.

P: ¿Cuál es ese mensaje?

R: No se lo puedo decir como una sentencia. Pero sí creo que mi visión de la mujer, del hombre, de la pasión sexual, va más allá de lo que acepta la gente en este momento. Creo que esa es una aportación si, además, estoy narrando historias interesantes. En el caso de mis estudios sobre la danza, ya estoy viendo resultados: cada vez tengo más lectores.

P: ¿Después de El árbol de turquesa, qué le va a dar a la literatura?

R: Ahora, en prensa, en la Universidad, para el Instituto de Investigaciones Estéticas, está Fémína-danza, que saldrá en unos dos meses. Fémína-danza es una reunión de textos que se refieren a grandes bailarinas del mundo; es un gran elogio a estas artistas, a esas grandes bailarinas concretas que han sido totales en la época contemporánea, empezando por Guillermina Bravo, pasando por Antonia Quiroz, Alicia Alonso... Luego, hay otro libro para la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales: Periodismo y literatura: una reunión de textos de varias épocas. Y hay otro en prensa: Panorama crítico de la danza en México. Se trata de una revisión crítica de la danza en nuestro país, donde saco de mi ronco pecho algunas cuestiones que están deteniendo el desarrollo

de la danza, aquí. Por último: un libro que vengo revisando exhaustivamente desde hace un año y medio. Es una novela. No sé cuándo la entregaré a alguna editorial.

P: Se le notan ojeras, maestro. ¿Escribe de madrugada?

R: Escribo a todas horas, joven. Ya le dije que es una obsesión y que por eso estoy muy, muy preocupado. Tal vez me estoy volviendo loco por escribir todo el tiempo.

P: ¿Ya escribió hoy?

R: Ya. ¿No me ve de buen humor?

P: Usted escribe mucho ¿lee mucho también?

R: Leo... ¡todo! Por eso le digo que me estoy volviendo loco. Usted no me quiere creer. Uno se vuelve loco porque no tiene tiempo para leer tanto.

P: El día sigue teniendo 24 horas ¿cómo hace usted para leer y escribir tanto?

R: No sé, creo que uno se organiza de tal manera que llega a hacer lo que quiere. El sentido que le da uno a su vida se estructura y organiza de un modo peculiar y entonces el tiempo alcanza. En mí, por ejemplo, todo gira alrededor de la escritura; obviamente, mi manera de vivir no incluye temporadas de descanso en ninguna parte. Mi vida cotidiana está supeditada a eso: yo puedo impartir un curso diariamente y lo preparo muy bien; pero más, no acepto: tengo que estar en la Hemeroteca y tengo que escribir y tengo que leer. Creo que es como el sacerdocio: no puede uno hacer determinadas cosas. Me ocurre lo mismo que a un señor cuyo sentido de la vida es la danza: todo gira alrededor de las cla--

ses de danza y de los ensayos de las obras. Lo demás es secundario. A mí me ocurre igual.

COMENTARIO

A diferencia de otras entrevistas, caracterizadas por la parquedad en las respuestas, lo que me desconcertó de Alberto Dallal fue la extensión de sus respuestas, lo cual me obligó a realizar un esfuerzo adicional de concentración para no perder el hilo de la narración.

Yo sabía del prestigio que acompañaba a Dallal, y el no conocer ni una sola de sus obras también me hizo sentir en franca desventaja. Recurrí, por lo tanto, a leer la contraportada de algunos de sus libros y de ellas extraje parte del material que me permitiría realizar una entrevista interesante.

Como profesor universitario, me ayudó mucho en la entrevista y tuvo toda clase de atenciones hacia mí.

Solicité revisar su entrevista antes de la publicación y sólo le realizó pequeñas modificaciones.

Al preguntarle su opinión, me comentó que la entrevista le había parecido bien hecha.

ENTREVISTA CON SERGIO FERNANDEZ.

(Publicada en Gaceta UNAM, el 3 y 7 de mayo de 1984)

PREGUNTA: Tengo la intención de que platiquemos de signos perdidos, de telas de juicio, de peces, segundos sueños y desfiguros.

¿Está de acuerdo?

RESPUESTA: Son los únicos que he hecho: éstos.

P: ¿Cuáles son éstos?

R: Pues, los desfiguros, por supuesto; me salen muy bien.

P: La mayoría de la gente dice que todos le salen muy bien.

R: No, la mayoría de la gente no, yo creo que la mayoría de la gente en México no lee, ésta es la barrera entre nuestra sociedad y el escritor.

P: ¿Es cierto que usted se arrepintió de Los signos perdidos?

R: Ss... sí, arrepentido en tanto es una novela que no me dice más que es una forma de aprendizaje; como hacer dedos en un piano. En este sentido, no estoy arrepentido de ella, es natural. Por otra parte, pienso que todo lo que he escrito es lo mismo: aprendizaje. Pero Los signos perdidos es, obviamente, muy torpe; es una estúpida novela. No tengo el partido tomado de enamorarme de las cosas que hago: estoy fascinado durante la experiencia, en el momento de hacerlas; después, me olvido. Lo contrario sería impropio, ya que a uno no le permite avanzar. Yo diría que estar enamorado es una especie de ensoñación doblemente ilusoria; y bastante hay con el original para, además, tener la copia.

P: ¿De qué debe uno estar enamorado?

R: Esto ya depende del consumidor.

P: ¿Del consumidor del enamoramiento?

R: ¡Del consumidor de la vida! Estoy hablando así para romper el hielo. ¿De qué debe uno estar enamorado? No creo que el amor sea un deber; es una misteriosa razón de ser.

P: ¿De qué está usted enamorado?

R: ¿Ultimamente? Soy incestuoso; estoy enamorado de mi hija. Un día me dijeron: "Ten cuidado, porque estás demasiado involucrado en su vida y hay que dejar a los hijos en libertad". Yo contesté: "No, no, no, a mí me parece que es al contrario; si de alguna manera he tenido yo que ver en su vida ha sido con este objeto: el de una proximidad".

P: Hablemos de los peces, no de la novela, sino de los peces como tales; aquí en su casa veo muchos, en aquella pintura en azul, en rojo, en aquel cuadro en dorado...

R: Esa es una litografía de Dalí, ésta es la portada previa a la que existe en Los peces, que como es un material dorado, delicado, costaba mucho trabajo pasarlo a la camisa del libro; entonces la pusieron roja y azul, pero es un buen cuadro de Rodolfo Hur<sup>o</sup>tado. Como yo soy Piscis la gente me favorece regalándome estas simbologías.

P: ¿Escoge usted las portadas de sus libros?

R: Bueno, sí... La de Los desfiguros no del todo, porque los editores quisieron ponerle un fondo de color oscuro que maltrata un poco el dibujo de Guillermo Terminel, que es muy bello.

P: A muchos la portada de Los desfiguros les parece erótica, yo diría que es muy cachonda; ¿a usted qué le parece?

R: A mí me parece lo que le parece a usted.

P: ¿Y además de eso?

R: Me parece espléndido el dibujo, que se ve mejor en la parte de atrás, en la contraportada, porque es sobre blanco; es un dibujo fino. Tengo algunas otras cosas de Terminel, que son una serie de monstruos, no todos cachondos como usted les llama, pero todo monstruo tiene una forma de ternura y, al mismo tiempo, de sabrosura.

P: En el prólogo a una antología universitaria de novela mexicana contemporánea, escrito por usted en 1972, mencionaba que veía con muy buenos augurios la novela. Después de 12 años ¿cómo ve usted esos augurios?

R: Me parece que la nuestra es una literatura muy rica; aquí tiene usted esta antología, ¿no? Pienso que el libro, que tiene un límite preciso, fue un presagio de cosas que están pasando últimamente. Hace poco, en Canadá, donde teníamos unos workshops (talleres) con unos escritores canadienses, me di cuenta que un escritor mexicano tiene un caudal que entregar en el extranjero; es una aportación básica de la cultura. Entre otras, la literatura, la pintura, especialmente la poesía. Si nos comparamos con otro tipo de estratos culturales, lo tenemos muy alto. Y es una lástima, por otra parte, que nada más sea privativo de minorías; que no se extienda, que no tengamos la suficiente promoción y que la gente en general sea inculta o analfabeta. No podemos soportar

la cultura que México esparce por múltiples ámbitos. El país me parece, en términos de una imagen un poquito lejana, un mundo muy amplio para el mínimo atlante que lo sostiene. No sabemos la inmensidad cultural que tenemos. No me refiero sólo a libros sino a términos bastante más concretos, por ejemplo, el hecho de que se hubiera intentado un línea "ocho" del Metro, que rompería fundamentalmente una de las más importantes calles arqueológicas, la de Brasil. El hecho implica que no somos capaces de manejar nuestra riqueza y lo que es peor, que somos nosotros mismos nuestros vándalos. Se iban a dañar no menos de catorce edificios de primera importancia a partir de Santo Domingo, siguiendo con el Palacio de la Inquisición --que después fue la Escuela de Medicina y que ahora es un museo-- además de la parte occidental de la Catedral y el Monte de Piedad y qué sé yo cuántas cosas más. Somos inconscientes; un pueblo por una parte culto y por otra parte bárbaro; sobre todo con unas ganas enormes de destruirnos. Eso es lo que debe captar la literatura, que es rica y profunda y muy heterogénea. Sí, soy optimista en relación a lo que se escribe. Sobre todo porque ya no vivimos sólo la cauda de "nacionalismo"; de lo que se hacía en la época que marcaron con un sello indiscutible, por una parte, los pintores muralistas y, por otra, los novelistas de la Revolución, para, en cambio, tener un poco a la zaga o en detrimento a una generación como la de los Contemporáneos. Si bien que ahora el arte, la cultura y, muy especialmente (en "mis" terrenos) la literatura, es algo que se maneja ampliamente, no con criterios restringidos. Por ejemplo, ya el sexo no nos da miedo

en la literatura mexicana, el amor no nos empavorece. En la vida, en cambio, sí.

P: Hablando de títulos de obras, ¿cómo escoge usted los nombres de sus novelas?

R: No sé por qué me pregunta usted eso. ¿Le parece importante el nombre?

P: Creo que todo lo que está relacionado con usted y su obra es importante.

R: No, no es que yo no piense que es importante el nombre; quiero saber por qué lo es para usted. Porque mentalmente ahora mismo hacía recuentos acerca de símbolos sagrados, donde el nombre es muy importante. Qué coincidencia ¿verdad?

P: Quizá sí existen --como energía mental-- algunas de las cosas de que hablábamos al principio, cuando no habíamos empezado a grabar, y entonces usted me transmitió lo de los nombres y por eso se me ocurrió.

R: Es posible, claro que sí.

P: Yo no tenía pensado preguntárselo.

R: Sí, sí. Los nombres son fundamentales; incluso, si uno cambia una letra del nombre, reestructura toda una situación de la existencia. Es por eso, por ejemplo, que hay seudónimos; que los artistas con frecuencia se cambian de nombre, porque se dice que la suerte es otra. Desde un punto de vista de lo que se llama la gematría, que es una ciencia oculta, cada letra tiene asignado, desde un punto de vista metafísico, un número. Y éste responde a un recurrir del Universo que puede o no ser favorable. Por eso

uno tiene que estar muy pendiente de los nombres. A eso se debe que le preguntara, a mi vez, el porqué del asunto.

P: ¿Le dio mucho trabajo encontrar el nombre de sus novelas?

R: Pues, no lo sé. A mí... en especial me cuesta todo mucho trabajo: platicar con usted, escribir, ver esta pluma. Todo me cuesta.

P: ¿Qué es lo primero que ve cuando se despierta?

R: ¿Sinceramente? El estupor de estar vivo, no saber qué estoy haciendo, la sorpresa infinita de decir: "¿Qué estoy haciendo aquí?", eso es lo inicial, lo primero que veo, con la consiguiente angustia de no saber qué es lo que hago en la vida. Generalmente es el motivo de unos alarmantes ruidos interiores, o lo que se podría llamar la soledad. Aunque uno esté acompañado, eso no importa, es una cosa de sensibilidad; sobre todo porque en este lugar hay un gran silencio. A mí me da horror el amanecer.

P: ¿Le encanta la noche?

R: Sí.

P: ¿Y qué es lo último que ve cuando se comienza a dormir?

R: Intento ver algo que sea luminoso; es una concentración para comunicarme con cosas hermosas, pero no siempre fáciles. Soy insomne; en general me cuesta mucho trabajo dormir. Regularmente hago este tipo de introspecciones para saber que la vida tiene un sentido, borrado de un plumazo cuando despierto. Esta es la imagen que se me ocurre comunicarle como nocturna; la diurna es muy fea.

P: Tan fea como ¿qué?

R: Como la muerte, por ejemplo, o más. No, no como la muerte, porque no me parece horrible; más bien como un aislamiento --tal vez suene pedante-- un "aislamiento cósmico". Es como estar suspendido en el espacio; semejante a los viajes de los astronautas gringos o soviéticos, que andan por ahí y que se salieron de la cápsula: ¡qué vértigo no la altura, sino la soledad! Despertar es eso para mí.

P: ¿Qué ve cuando se asoma a las ventanas de su casa?

R: ¿Qué veo?

P: Yo vi pájaros y árboles con frutos rojos...

R: Sí, sí, hay muy bellos sucesos. Una vez estaba en mi recámara, allá arriba, y al entrar vi un pájaro sobre el escritorio; claro, se asustó y salió. Las cosas que se ven son bonitas, si uno no se les niega.

P: ¿Usted qué ve?

R: Lo que pasa es que yo estoy lleno de demonios. Ellos no me permiten contemplar la belleza solamente, sino abrirme a una sensibilidad destrozada. Son, se dice, una forma del desequilibrio. En otras gentes no se dan porque hay defensas naturales para no ver el dolor o cierto tipo de maldad. Yo, en cambio, estoy sobre la marcha.

P: Aquí hay muchos peces..., también vi una mantis religiosa de metal. ¿Le gustan?

R: Bueno, ésa me la regalaron en el Norte de Africa hace muchísimos años. Y me parece un animal rapaz; es una alegoría de la vida.

P: La mantis sólo se come a otros insectos si éstos están vivos.

R: Imagínese usted... Esta es una alegoría del amor.

P: También vi una serpiente de varias cabezas.

R: "Que comen este corazón serpientes dentro de mi pecho", dice Melíbea...

P: ¿Le gustan las serpientes?

R: No, no, esa escultura me la acaba de regalar Juan Ibañez, el director de teatro. Me dijo: "El otro día me hablaste por teléfono de una palabra rara, que no me acuerdo cuál es, que es la serpiente que se muerde la cola". Entonces le contesté: "Se llama Oroboru, en términos esotéricos". Y me la regaló. ¿Sabe qué me pasa? Que tengo una magnífica suerte con la gente.

P: ¿Y las gallinas de cristal? Vi muchas...

R: Esas me encantan, ¿sabe por qué?, porque yo creo que son sinónimo del hogar o de la protección. A mí me gustan los objetos, me gusta tocar los objetos.

P: ¿Quién pintó ese cuadro? (Sobre la tela aparece Sergio escribiendo; dos libros y un globo terráqueo le acompañan).

R: Me lo hizo Lauro López hace muchos años, cuando vivía yo en la colonia Cuauhtémoc. Tenía un departamento muy bonito, por cierto. Como le digo, soy muy favorecido.

P: ¿Y de veras estaba atrás de usted ese globo terráqueo?

R: No, estaba en otra parte.

P: ¿Podemos hablar de sus inicios como escritor?

R: Podemos hablar de lo que usted quiera.

P: ¿Cuándo comienza usted a escribir?

R: Empiezo cuando usted comienza a nacer. En realidad, tenía la perturbación de escribir desde muy joven, no sé si del todo consciente; pero sí, esa perturbación existió casi desde niño. Empecé con el ensayo, que fue una tesis de maestría, con una cierta ambición de análisis. Yo no deseaba ser excesivamente sensible o estar librado a la sensibilidad únicamente, porque me parece un peligro.

P: ¿Qué lo lleva a escribir ficción?

R: Yo pienso que sería una manera de comunicar ciertas cosas que, de otra manera, no se logran. Siento que el poder que tiene la palabra es definitivo en casos como el mío, que soy --aunque no lo parezca-- una persona tímida, discreta. Además, claro, el impulso mismo que es la literatura, única forma de decir cosas que, de otro modo, mueren antes de salir. Cosas sobre lo que llamamos realidad, y que yo no sé, francamente, qué cosa sea.

P: Considero que usted ahora puede publicar donde lo desee, pero seguramente al principio no fue así. ¿Cómo fue?

R: Muy difícil, muy difícil; pero esta suerte que me acompaña hizo que, por ejemplo, el mamotreto que escribí sobre Dante y Quevedo me lo publicara, ya como libro serio, la Universidad. Apenas era un estudiante que intentaba tener una maestría. Y después el montón de cosas... Todo lo que escribo se publica, ¡fijese qué desastre!

P: ¿Dónde se siente más a gusto? ¿En el ensayo en la novela, dónde?

R: ¡Ay!, en ninguna parte; no, no me siento bien. Paradójica-

mente, estoy admirablemente escribiendo. No quiero tomarle el pelo, ni a mí mismo, pero la pluma es una infinita manera de descanso. Por ejemplo, en lugar de pasarme una mañana como la de hoy: yendo, viniendo estúpidamente, que si la despena..., que si el coche: ese tipo de cosas. No, si en lugar de eso tengo una mañana entera para mí mismo, ¿qué mejor que ponerme a escribir? Lo demás acaba un poco por asustarme, aunque me pudiera gustar; por ejemplo, pasear por el bosque —eso que es alentador y muy bello y le da a uno espléndida condición moral, eso me sobrecoge. En cambio escribir, que es algo bien hiriente y bien áspero —ésas son las palabras— llega un momento en que ya no lo es. Hay una alquimia. Es como hacer muchas veces el amor con la misma persona: uno ya conoce ciertas modalidades de la piel y se siente más cómodo, más fascinado. En ese momento, yo ya empiezo a volar. En cambio, antes, al empezar, es entrar en lo desconocido; es el papel en blanco, símbolo del abismo, por decirlo así, y que no se acaba nunca de llenar, por más garabatos que se hagan. Por otra parte, los años que pudiera tener para escribir no me gustaría gastarlos en otra cosa; me odiaría. Si se me presentara una gran aventura en la vida, que pudiera excluir definitivamente la literatura, muy posiblemente la desecharía. Pero todo esto es hipotético, porque así jamás se presentan las cosas. Pero como usted es un hombre inquisitorial...

P: ¿La literatura, entonces, le ha dado bastante descanso?

R: No, no quiero concluir eso. Lo digo en el momento de estar sobre la marcha; pero ello no quiere decir que ya fuera del papel

no me sienta como... con camisa de fuerza. No, no, nunca estoy en un estado de inmunización; la vida es al contrario, está uno sobre el carril para ser constantemente perpetrado, orificado, asaeteado. Exactamente como San Sebastián: alguien desnudo y al que le llegan flechas; es una alegoría del ser humano: todos somos así. Lo que hay es una mala educación básica al principio: no nos señalan las flechas, nos enseñan los algodones; y, a la hora de la hora, la almohada nos engaña; es la lanza la que nos asalta.

P: Por lo que me dijo anteriormente acerca del día, presupongo que usted escribe de noche...

R: No, escribo de día. Porque una vez superado el momento del amanecer me siento muy bien: luego, me tomo un café, escribo en fachas, hago un poco de ejercicio al mediodía, me baño, y ya estoy dispuesto... a otras cosas.

P: "Los Empeños" fue diseñado por usted?

R: En cierto modo. En cierto modo, porque intervino una arquitecta, después un arquitecto y luego alguien más diseñó conmigo esta biblioteca; se hizo poco a poco, en un momento económico en que todo era posible.

P: ¿Ya se fastidió?

R: ¿Por qué me pregunta eso?

P: Porque veo que está un poco exasperado.

R: No, no, yo pienso que en toda conversación hay entrelineados, y ésos son en los que estaba yo pensando.

P: ¿Qué obras ha escrito aquí en "Los Empeños"?

R: Segundo sueño, que fue una novela en la que me tardé muchos años; aquí escribí también Los desfiguros de mi corazón; aquí es toy redactando un libro sobre los Sonetos de amor, de Sor Juana. Aquí he escrito una serie de cosas... Ya no me acuerdo si Los Peces; la verdad es que no me acuerdo. Pienso que la idea de la novela de Los peces la concebí en otro lado, si no lo tendría muy presente. ¿Por qué me preguntó eso?

P: Porque se me antoja este lugar para pasarse toda la vida escribiendo.

R: No escribo aquí últimamente. Lo hago más arriba, en mi recámara, porque está llena de objetos bonitos, preciados para mí.

P: ¿Cómo cuáles?

R: Pues, cuadros —aunque ésta no es una casa de paredes y no se pueden colgar muchos—; me gustan los objetos mágicos, los colgares, aquella máscara del Brasil, colgijos y demás, algunos guardados en vitrinas, pero que a veces veo y me entretengo.

P: ¿Eso es magia?

R: En el mejor sentido sí lo es, desde un punto de vista anecdótico; no soy mago ni lo pretendo. Mago significa maestro. Por ejemplo, ese jaguar de doble cabeza es una belleza; se trata de una reproducción de un objeto de ese mismo tamaño (en oro) de Costa Rica, el cual es posible que provenga del oro colombiano. Supongo que si yo tuviera un enorme jardín, me encantaría ese jaguar de tres metros —por decir algo—, porque la escultura es una manifestación muy clara del ritmo del Universo. Ver el Partenón o Teotihuacan es pasmoso. Tiempo atrás, cuando fui al Museo de Ar-

te Moderno a la exposición de Henry Moore, había ciertas esculturas que estaba permitido tocar; era hermoso pasar la mano por algunas: parecen viñas.

P: Cuando usted escribe y después publica, ¿quiere que los demás toquen el idioma?

R: El idioma...

P: ¿Y que lo toquen las veces que quieran, perpetuamente?

R: Sí, claro.

P: ¿Qué más ha querido decirle al mundo con sus libros, además de que toquen el idioma, además de que lo toquen como a un cuerpo?

R: He querido decirle cosas que mucha gente sabe y que las sabe tanto o mejor que yo; pero no van dirigidas a ese tipo de personas, sino a otras, que sabiéndolas como yo, no se atreven a expresarlas ni a experimentarlas. Eso es lo que persigo. Lo que pasa es que me han dicho reiteradamente —y he acabado por creerlo— que lo que escribo es muy denso, difícil, que el lector "no se mueve" con comodidad. Yo diría que tienen razón; pero también tengo una propia razón: a mí me parece que lo cómodo no es lo que decide su propia bondad o su propio beneficio; ¿por qué tendría que ser cómoda la vida?, ¿por qué tendría que ser cómodo lo que leo?

P: ¿Lo que decía de las flechas y los algodones?

R: Sí. No tengo tampoco tomado el partido del masoquismo; pero entiendo que la vida tiene de todo absolutamente. Es de raíz barroca.

P: ¿Le han dolido los promontorios de tierra y los hoyos que

están enfrente de "Los Empeños"?

R: No, no especialmente; lo que me duele es que seamos así en México, que todo lo hagamos un poco al buen tun-tun. Nos lanzamos a las cosas y no tomamos en cuenta si hay posibilidades de llevarlas a término. Hay algo mal hecho --torcido-- en nuestro país; y lo digo porque lo amo profundamente y porque pienso que es un sitio maravilloso. Pero vivimos en una ciudad horrible por que la hemos echado a perder. Es uno de mis grandes dolores.

P: Después de Los desfiguros de mi corazón, ¿qué va a publicar?

R: Este ensayo sobre Sor Juana, que es corto relativamente, pero como abarca sólo los Sonetos de Amor, debe ser así. Hilvano razones y locuras a propósito de Sor Juana y de lo que es el amor en su narrador, distinto de la monja.

P: ¿Y después?

R: Tengo muchas ganas de escribir algo sobre la Ciudad de México; es una gran obstinación en mí. En esta barbarie que vivimos no existe ilación alguna con la gran cultura heredada y que hay necesidad de restablecer; también decir los pecados que hemos cometido contra la ciudad. Hemos recreado una forma de la fealdad; por eso el genio de este país es Orozco, porque le dio en el centro al ríspido corazón que tenemos. Decía Valle-Inclán que para hablar de España necesitaba de la estética de la deformación; yo creo que para hablar de México se requiere la del horror: Coatlicue, las serpientes, la muerte y tantas cosas más. Es un suelo, por una parte, sagrado; por otra, hollado, maculado. Se ha hecho un sacrilegio al destrozarse esta ciudad. Por ejemplo, cambiarle

el nombre a la calle de San Juan de Letrán, con todo y que Lázaro Cárdenas es el personaje más importante de nuestra historia política en lo que va del siglo, o quitarle a la calle de las Artes su nombre para ponerle el de Antonio Caso, cuando el Distrito Federal es gigantesco y se pueden poner miles de ejes viales que se llamen Cárdenas o Caso, sin destrozar —si otra vez de nombres se trata— el centro histórico. Uno puede caminar por Londres y por Roma y remitirse al siglo XVIII o qué sé yo, al pasado; aquí nos cuesta mucho esfuerzo; no hay manera, porque hay una destrucción de cosas que se reúnen bajo un solo nombre: el del recuerdo en el mejor de los casos. En el peor, la amnesia.

P: ¿Le satisface su obra?

R: No.

P: ¿Por qué?

R: Porque no estoy satisfecho de mí. Siento que es una especie de metonimia. Pero tampoco nací para estarlo; soy un insatisfecho por naturaleza; como todos, se reconozca o no el fenómeno.

P: No nació para estar satisfecho, ¿para qué nació?

R: No sé. ¡Qué ternura de pregunta!, ¿no?

P: De nacer nuevamente, ¿se dedicaría a escribir?

R: No, de volver a nacer nuevamente, estaría muy enojado, comenzando por allí: ¡estaría furioso!

P: ¿Con quién o con qué?

R: Conmigo mismo, con la vida, con el permiso que alguien me hubiera dado (o yo mismo) de volver a nacer. Me parecería de tal manera espantoso, que me suicidaría. Como dice la Celestina cuan-

do le preguntan si le gustaría volver a ser joven: "Ciego es el caminante que quisiera volver a empezar la jornada después de haberla terminado..." Pero mientras esté aquí ¡adelante!, como me decía una amiga mía: "Vas a estar en la tumba, con la pata de fuera, esperando el mocasín italiano". Muy a gusto, ¿no?, el tiempo que esté aquí. Pero volver a nacer y volver a ser lo que he sido: ¡ni de broma!

P: ¿Por qué escogió "Los Empeños"?

R: Porque es un terreno como para cabras y valía muy poco; porque aquí vivían unos amigos míos que se "empeñaron" en que lo comprara; ¿ha visto la pendiente? Empecé a construir para entretenirme y pasar el rato --tenía una casa muy agradable en la colonia Roma-- hasta que finalmente entendí que esto era mi lugar y... aquí me tiene.

P: Una pregunta de seguro vulgar: ¿vive usted de lo que escribe?

R: ¡No!, ¿tengo cara de eso?

P: No. Usted tiene cara de que vive del fuego y del agua, del aire y de la tierra.

R: Vivo entonces de muchas cosas.

P: Eso siento. ¿Está de acuerdo con que vive de esos elementos?

R: Pienso que todos vivimos de esos cuatro elementos. Lo que me ocurre últimamente es que suelo transmutar las cosas para quedarme en un aislamiento casi total. El hecho de que vea a muchísima gente es algo un poco circunstancial; pero estoy seguro que es transitorio, muy pronto me tendré que ir.

P: ¿A dónde?

R: A vivir una vida diferente, una vida totalmente solo. Falta un poco, todavía un empujón, a lo mejor no estoy suficientemente preparado, tengo muchos compromisos con la Universidad, con mi hija, con mis amigos; pero mi idea sería ésa.

P: No conozco nada de peces, pero me parece que no hay un solo pez que viva solo.

R: Yo creo que representan una simbología de alguna manera misteriosa. La "casa" de los peces es una casa oscura: no se conoce cuál es, astrológicamente.

P: Volvamos sobre Los desfiguros..., ¿son un desnudamiento?

R: Me parece que estoy contestando sólo cosas tangenciales, pero entiendo que escribir es una forma de desnudarse. Es una forma de decir: "Aquí estoy, esto soy" y "caiga quien cayere", según decía Orozco. La gente puede volverse un arquetipo de sí misma por el solo hecho de escribir, lo cual es un benefactor peligroso, porque la literatura tiende a excluirnos de la vida. Los peces es un libro de entraña "pedagógica". Lo que quiero es enseñarle a los mexicanos una manera de ser, que se sospecha, pero que no está en el término común de la conciencia cívica. Dicho de otro modo --esto sí es en serio y sin vanidad-- soy un ser civilizado y en este sentido es que me gustaría que la gente mexicana tuviera un paladar para disfrutar de la existencia en su más amplio espectro. No solamente es la cultura, me refiero a los engranes mismos más básicos, más latos, más gruesos, que son lo que se llama la vida diaria, para manejar la cultura. Allí es donde estaría un poco el intrínquilis de hace un rato: tenemos la cul-

tura, pero no tenemos la civilización para encauzarla; de allí también aquella imagen del atlante. Por ejemplo, los canadienses son un pueblo muy civilizado y sin cultura, justamente lo opuesto.

P: ¿Va a haber segunda parte de Los desfiguros...?

R: Dicen que nunca fueran buenas.

P: Una pregunta quizá tonta: ¿le hubiera gustado escribir poesía?

R: Bueno, mi máxima aproximación a la poesía ha sido Los peces, es un tevío sincrético, una experiencia del lenguaje; es una novela voluptuosa, es una novela lírica, es una novela sincrética. Pero después de un año de vivir en Roma, después de eso, cualquiera, ¿no?, se convierte a la religión de Venus y de Priapo.

P: ¿Esa novela sólo pudo escribirla después de vivir un año en Roma?

R: Sí, sí, sí; no en París, no en ninguna parte, nada más en Roma.

P: ¿Qué más ha escrito sólo después de vivir en determinado lugar?

R: Segundo sueño, en Alemania; y allí salió justamente lo contrario, una novela lunar, si así se pudiera decir, en tanto que Los peces es una novela solar; luminosa en el sentido de la sensualidad y la cachondería, lo que es Italia entera. En cambio, Alemania no; me reprimió, me constriñó, me hizo sentir como una página mortuoria. Pero tampoco la culpa es de Colonia: cada quien tiene sus viajes personales, y yo sentí que me moría...pa-

ra volver a ser, pero ya no de la misma manera.

P: Aún así, ¿sólo pudo escribir Segundo sueño después de vivir allí?

R: Sí. Dudo mucho sin embargo qué tanto la participación física o geográfica de un lugar tenga que ver con una cierta agonía que yo experimenté en ese momento. La experiencia en Alemania me llevó a situaciones muy serias desde un punto de vista personal: el encontrarme con unas masas de oscuridad muy profundas, interiores. Era exactamente —ya se lo dije— la contrapartida de Los peces. Fue lo que llaman los cabalistas "el ángel de la guarda", que para ellos lo mismo es positivo que negativo. Fue como si me hubiera dado mucho la vida, justo a través de experimentar con los sentidos —que son bien engañosos— y que después me arrebatara todo para ponerme en una lóbrega bodega, que yo sentí interesante —¡tanto peor!— porque era fascinante estar en un callejón sin salida sin haber en el horizonte ninguna luz. Por eso llegó el momento en que me atemoriqué de vivir las cosas como enemigo de mí mismo. Después de haber atravesado por esa pesadilla me encontré platicando con alguien en un café de París y me dije: "Estoy vivo, puedo respirar, salí de ese callejón espantoso; en fin, puedo tener un nuevo ciclo de existencia". Ahora comprendo, al momento de decirse lo, que son dos caras de una misma imagen —éstas del Sol y de la Luna— y que ambas novelas se complementarían para indicar un solo asunto. El diluvio es la alegoría más acertada de lo que le acabo de explicar. Todo termina. Todo vuelve a empezar.

P: Usted tiene los gestos y el tono de voz de alguien a quien le gusta mucho oler la masa de trigo hornándose, ¿me equivoco?

R: No. Ese olor me encanta; significa vivir.

## COMENTARIO

En la entrevista con Sergio Fernández, inmediatamente después de su nombre aparecían las preguntas y las respuestas. Considerando el enorme prestigio de mi entrevistado, no consideré necesario hacer una pequeña nota introductoria, pues en primer lugar su obra es muy famosa y, en segundo, las respuestas me parecían que hablaban por sí solas.

Fue una de las entrevistas más largas que realicé; casi dos horas de grabación (por cierto, apareció publicada en dos partes).

Desde el comienzo me apabulló su elegancia a la hora de las respuestas y la sensibilidad que vertía en cada frase. Además, llevaba la desventaja de no conocer ni una sola de sus obras, a pesar de que de esto último yo ya había prevenido a mi entrevistado, a quien le informé que no constituiría un gran obstáculo, puesto que el tema principal de la entrevista sería su labor en general como escritor.

Con esta entrevista concluí el ciclo, y creo que ya es notorio el avance entre ésta y las primeras; ya no eran las preguntas textuales del Paris Review. Con la práctica había aprendido a hacer de cada entrevista una experiencia distinta a las demás.

NOTAS:

- (1) James R. Fortson, Cara a cara II, p. 13-14.
- (2) Ibidem, pp. 90-91.
- (3) Ernesto Sabato, El escritor y sus fantasmas, p. 9.
- (4) Ibidem, p. 7.
- (5) The Paris Review. Conversaciones con los escritores, p. 25.
- (6) Ibidem, p. 22.
- (7) Ibidem, p. 25.
- (8) Ibidem, p. 28.
- (9) Ibidem, p. 31.
- (10) Ibidem, p. 113.
- (11) Ibidem, p. 114.
- (12) Ibidem, p. 67.
- (13) Ibidem, p. 76.
- (14) Ibidem, p. 78.
- (15) Ibidem, p. 103.
- (16) Ibidem, p. 105.

- (17) Ibidem, p. 142.
- (18) Ibidem, pp. 202-203.
- (19) Ibidem, p. 215.
- (20) Ibidem, p. 216.
- (21) Ibidem, p. 238.
- (22) Ibidem, pp. 281-282.
- (23) The Paris Review. Hablan los escritores, p. 111.
- (24) Ibidem, p. 89.
- (25) Ibidem, p. 51.
- (26) Ibidem, p. 135.
- (27) Ibidem, p. 162.
- (28) Ibidem, p. 235.
- (29) The Paris Review. Conversaciones con los escritores, p. 163.
- (30) Winston Leyland, "Introducción" a Cónsules de Sodoma, vol.1,  
p. 7
- (31) The Paris Review, op. cit., pp. 95-96.
- (32) Ibidem, pp. 230-231.

(33) Ibidem, pp. 126-127.

(34) The Paris Review. Hablan los escritores, p. 152.

(35) Hugh C. Sherwood, La entrevista, p. 131.

## CONCLUSIONES

*Sólo los hombres mediocres, presuntuosos y exaltados quieren llegar a una conclusión en todas las cosas, y encontrar el fin de la vida y la dimensión del infinito.*

Flaubert

*El hombre sólo progresa transformándose. Los tontos reprochan los cambios de opinión como una injuria. ¡Bah! Mejor es contradecirse que petrificarse.*

D'Harcourt

*Todos somos aficionados. La vida es tan corta que no da para más.*

Chaplin  
(De la película "Candilejas")

El origen de la entrevista se encuentra (mejor dicho, se pierde) en la noche de los tiempos, cuando los primeros hombres y mujeres comenzaron a dialogar. A lo largo de toda la historia, la entrevista se ha hecho presente en las más insospechadas circunstancias: gobernantes, súbditos, hombres de ciencia, comerciantes, artistas, padres e hijos, tanto en lugares públicos como privados, han recurrido —tal vez sin percatarse de ello— a la entrevista como medio de obtener información. Por supuesto, las líneas anteriores aluden al término de entrevista en su concepto más amplio, entendida como un proceso de preguntas y respuestas en el que pueden participar dos o más personas, y cuyos objetivos abarcan un enorme rango.

Al cobrar conciencia sobre la potencialidad que lleva implícita la entrevista, con el tiempo diversos ámbitos de la vida humana han sistematizado el empleo de esta técnica. La política, la medicina, la psicología, la psiquiatría, las ciencias sociales, las relaciones públicas, etcétera, han encontrado en la entrevista un valioso recurso. Y, el periodismo, por supuesto, no se ha quedado a la zaga.

Durante mucho tiempo, la actividad periodística fue concebida más bien con una función exclusivamente adoctrinadora, ideológica y moralizante. El Estado se reservaba casi por completo el derecho de llenar las páginas de las gacetas, diarios o periódicos. El ser humano común y corriente pasaba casi desapercibido entre ese mar de proclamas, doctrinas, decretos y demás cosas parecidas.

El giro radical experimentado por el periodismo estuvo estrechamente vinculado con el auge de las ideas liberales, que desembocarían

en las grandes revoluciones sociales tanto en Europa como en América, y con el progreso de la técnica. Durante el siglo XIX, principalmente después de la segunda mitad, en los Estados Unidos el periodismo se convirtió en un negocio que no vacilaría en emplear cuantos recursos estuvieran a su alcance, a fin de conseguir el mayor número de lectores, es decir, de compradores.

Es hacia el comienzo de esta época, en Estados Unidos en 1836, cuando según un especialista norteamericano se emplea por vez primera la entrevista como medio de obtener información. El lugar: un burdel de Nueva York donde fue cometido un crimen escandaloso. Este dudoso inicio, sin duda, reforzó las suspicacias que ya existían en torno al presunto nuevo género con capacidad de hacer pública la palabra de cualquier persona.

El auge del periodismo informativo, sobre todo con fines mercantilistas, basado en reportajes alimentados considerablemente con entrevistas, puso en guardia a la prensa ideológica, moralizadora y doctrinaria. A partir de entonces, la entrevista se fue abriendo camino hasta conseguir que hoy en día se le considere como un medio eficaz de obtener información y, además, como un subgénero autónomo, tan importante como el reportaje (al cual, por cierto, nutre constantemente).

No obstante que hoy en día la entrevista constituye una materia prima fundamental para la actividad periodística, no existe —y por lo visto jamás existirá— un consenso en cuanto a su definición, justificación, técnica de realización, etcétera. Tanto los autores

de textos sobre periodismo, como los entrevistadores y sus entrevistados, de todas partes del planeta, opinan y emplean la entrevista de las más disímiles maneras. Por lo tanto, estas conclusiones sin duda no encontrarán el agrado unánime de sus lectores, situación por demás irremediable tomando en cuenta que nadie ha dicho la última palabra.

Existen múltiples definiciones de entrevista periodística. A los elementos indispensables: entrevistador, entrevistado y diálogo que entablan, cada periodista, autor de textos sobre periodismo, escritor o simple aficionado, le añade algunos elementos para sazónarla. Así, la entrevista (entreviú, conferencia, recepción, reunión, audiencia, conversación, cita, encuentro...) es algo en ocasiones simple, complejo, necesario, prescindible, serio, ligero, vulgar o refinado.

Frente al océano de definiciones, una postura acertada parece ser la siguiente: nadie puede saber, a ciencia cierta (o a paciencia cierta) lo que es una entrevista hasta no haber sido protagonista de una, ya sea como entrevistador o como entrevistado. Sólo a través de la experiencia se consigue avizorar cuáles son los elementos que la caracterizan y contribuyen a definirla. Lo demás serían sólo especulaciones.

Si definir la entrevista representa un problema de insondeables proporciones, su clasificación --compartida y aceptada por unanimidad-- es punto menos que imposible. Todos aquéllos que se han aventurado a clasificarla ofrecen puntos de vista diametralmente opuestos. Aunque nunca faltan las discrepancias, los químicos están de

acuerdo en que hay materia orgánica e inorgánica; los biólogos hablan de reino animal, reino vegetal y reino mineral; los zoólogos coinciden en la existencia de mamíferos, aves, reptiles, peces, batracios e insectos. En cambio, todos los que se han echado auestas la tarea de enunciar los diferentes tipos de entrevistas han procedido, a todas luces, por caminos distintos.

A manera de ejemplo, algunos grupos comprenden ocho tipos (de noticia, por teléfono, casual...), otros se conforman con tres (anónima o ciega, psicológica y colectiva; o de declaraciones, de personalidad) y así por el estilo. En el capítulo 2 de este trabajo se encuentra reunido un abanico de posibilidades para todos los gustos.

Esta avalancha de clasificaciones en la mayoría de los casos podría evitarse; en ocasiones es producto de una confusión entre la forma en que se realiza (en persona, por teléfono, por correspondencia), los objetivos que persigue (obtener información con respecto a un hecho específico, o revelar la personalidad del entrevistado...), la forma final que asume (estructura de pregunta-respuesta o reportaje). En no pocos casos, un mismo tipo de entrevista recibe diferentes nombres según el autor en cuestión; por ejemplo: entrevista creativa, de personalidad, de interés humano, literaria, de retrato, psicológica, de carácter, reportaje biográfico, de enfoque narrativo...

Sin ánimo de caer en posturas facilistas es pertinente tratar de concebir la clasificación de la entrevista de una forma más sencilla. Es prudente, por ejemplo, catalogarlas como: entrevista empleada

como un medio de obtener información sobre un tema periodístico específico, y entrevista como un subgénero interpretativo autónomo. La forma en que se realice, el sujeto al que se entreviste y el procesamiento posterior que se haga de la entrevista pueden asumir tantas formas que resulta imposible -- y tal vez hasta inútil -- clasificarlas; lo conveniente es llevarlas a la práctica una y otra vez. Un buen entrevistador no sería, por lo tanto, aquél que pueda recitar una kilométrica lista de tipos de entrevista, sino aquél que pueda desplegar en el momento oportuno la o las habilidades necesarias.

La mayor parte de los autores consultados escriben páginas y más páginas sobre cómo definir, clasificar y realizar una entrevista; sin embargo, muy pocos parecen preocuparse en el para qué, en cuál es la justificación de una entrevista.

Entre quienes han abordado el tema, la razón de ser de esta modalidad periodística estriba en su gran popularidad (equivalente a cualquier recurso del periodismo amarillista); en permitir que el lector se sienta como si sostuviera "una charla personal y amigable" con quien pudiera informarlo (la entrevista como una especie de "Doctora Corazón"); en dar la palabra a gente destacada (minimizando, por lo tanto, la posibilidad de dar voz a la gente común y corriente); en cumplir una obligación hacia el lector (postura sin duda emparentada con el enfoque funcionalista en la comunicación); perpetuar para la eternidad las palabras de hombres famosos (la entrevista como materia prima de la historia); "capturar

las filosofías operantes en el escritor" (indescifrable), etcétera.

A estas justificaciones, algunas válidas y otras demasiado complejas para ser entendidas por la mente normal del común de los entrevistadores, cabría añadir que la entrevista constituye un medio —modesto pero eficaz— de contrarrestar la masificación y el anonimato computarizado que pretende adueñarse de las planas periodísticas, así como de las informaciones acartonadas e insensibles de gran parte de la información proveniente de las agencias de prensa o de los boletines informativos emitidos tanto por el sector público como el privado.

Sin lugar a dudas, no bastaría inundar a los medios informativos con entrevistas para lograr una revolución en la comunicación masiva; sin embargo, en la medida en que los entrevistadores y sus entrevistados aprovechen la oportunidad para compartir experiencias y externar opiniones, se podrá perfilar un periodismo más humano que, por cierto, se vuelve cada vez más necesario.

¿Cuál es la técnica para realizar una entrevista?, pregunta tan temeraria que ni la Esfinge de Gizeh se habría atrevido a formularla. Pretender describir paso a paso el complejo mecanismo de entrevistar es prácticamente imposible, y ningún autor serio acometería la empresa; no obstante, llevados tal vez por irrefrenables impulsos pedagógicos, algunos autores han caído en la tentación y ofrecen una especie de "los diez mandamientos" de la entrevista. Ni siquiera haciendo un enorme esfuerzo mental es posible imaginar un país donde todos los entrevistadores: digan "buenos días" al iniciar su entrevista, se vistan correctamente (esto es, con corbata rigurosa),

se sitúen a un prudente metro de distancia de su entrevistado, utilicen un tono de voz tan suave y cálido que su interlocutor jamás se sentirá agredido; tomen apuntes en una pequeña libreta (puede ser de forma italiana o de forma francesa, eso sí); jamás pondrán cara de desconcierto; sabrán conducir el diálogo como si fuera su propio auto de cuatro cilindros; al despedirse harán una leve inclinación de cortesía y... Exagerado, ¿verdad? (Por cierto, esta pequeña escena está inspirada en algunas fórmulas reunidas en el tema "Los recetarios", del capítulo 3 de este trabajo).

En contraposición a esta postura excesivamente rígida, al hablar de la técnica de la entrevista algunos autores han optado por formular consejos (la mayoría basados en la práctica) que sin duda son de gran ayuda para todo entrevistador joven o principiante. Aunque cada entrevista constituye una experiencia única, es posible agrupar algunas situaciones que, de manera general, pueden obstaculizar el desarrollo de la misma. Bajo el tema de "Consejos coherentes" se reunieron sugerencias, advertencias, pequeños trucos y recursos varios contenidos en algunos textos sobre la materia.

Fue hasta el capítulo 4, "Los problemas de la entrevista" donde se aisló, hasta donde resultara metodológicamente posible, a los dos protagonistas principales de una entrevista: el entrevistador y su entrevistado. Aunque en la práctica se da una interrelación de uno y otro, esta disección de los respectivos papeles permitió avizorar en forma tal vez más clara dónde radican algunos obstáculos para que una entrevista se desarrolle de la mejor manera posible. Estas

clasificaciones se derivaron tanto de textos sobre la entrevista como de opiniones de entrevistadores y entrevistados; por último, también algunas entrevistas concretas ayudaron a constituir la tipología del entrevistador y del entrevistado.

No es por casualidad ni por pedantería que el capítulo 5 de este trabajo se llame "Por supuesto, la práctica..." Esto sólo quiere avisar, desde el nombre del apartado, que en mi relación con la entrevista lo fundamental fue la práctica, el quehacer; ésta es mi posición de bisoño, principiante o egresado de una carrera de Periodismo que —en mis tiempos de estudiante— daba primordial importancia precisamente a lo contrario: a la teoría, al texto aprendido casi de memoria.

Afortunadamente, a la hora de realizar las entrevistas yo había olvidado ya la teoría crucigramática de estudiosos oscuros como Martínez Albertos. En contraposición, tuve muy presente a Vivaldi, a Sabato y a los entrevistadores de The Paris Review. De mucho me habrían servido los "Consejos coherentes" agrupados en el apartado 3.2. de este trabajo, pero —lamentablemente— aún no los conocía.

Considero que la serie de entrevistas sostenidas con escritores, también pudieron ser con pintores, astronautas, papirólogos, etcétera; la técnica no acusaría diferencias de peso, pues en cualquier caso estaría dirigida a focalizar el ser humano y su obra. A riesgo de parecer diletante, digo lo anterior para, de algún modo, remover ese halo misterioso con que muchos teóricos y prácticos han complicado el panorama de la entrevista. Me mueve a risa, francamente,

la actitud reconcentrada —estilo *realizando las entrevistas del Siglo*— que suelen ofrecer muchos entrevistadores desde las solapas de sus antologías o la página del semanario. Una entrevista —lo confirman la teoría y la práctica adecuadas— sólo es un diálogo que fluye entre dos o más seres humanos, se imprime y concluye (fluye y se redondea) cuando otros seres humanos lo atestiguan.

Con las siete entrevistas que incluí en "Por supuesto, la práctica..." creo que he mostrado cómo la práctica —inclusive aquella de un simple principiante que se guía por una teoría elemental pero correcta— hace posible obtener entrevistas cada vez más coherentes y ágiles, susceptibles de ser publicadas y —más importante aún— leídas.

Cualquier estudiante o egresado de Periodismo y Comunicación Colectiva podrá obtener mejores resultados *practicando* los capítulos pertinentes de esta tesis. Y yo habré pagado así, por añadidura, parte de la deuda que todo alumno contrae con la universidad que lo nutrió.

B I B L I O G R A F I A

- ALONSO, Martín, Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española. Siglos XII al XX, Aguilar, 2a. réimpr., Madrid, 1982, 3 vols.
- ALLAIN, Marie Françoise, Graham Greene, el otro y su doble, Emecé, Buenos Aires, 1983, 239 pp.
- AYALA, Francisco, "El caso Eckermann", en Los ensayos. Teoría y crítica literaria, Aguilar, Madrid, 1971, pp. 1035-1054.
- BARTHES, Roland, "Del habla a la escritura", en El grano de la voz, Siglo XXI Editores, México, 1983, pp. 11-15.
- CALVO Hernando, Manuel, Periodismo científico, Paraninfo, Madrid, 1977, 330 pp.
- CARDONA Peña, Alfredo, La entrevista literaria y cultural, UNAM, México, 1978, 462 pp.
- COMMITTEE ON MODERN JOURNALISM, Periodismo moderno, Letras, 2a. ed., México, 1967, 776 pp.
- CHARNLEY, Mitchell V., Periodismo informativo, Troquel, Buenos Aires, 1971,
- ENCICLOPEDIA INTERNACIONAL DE LAS CIENCIAS SOCIALES, Aguilar, Madrid, 1974, vol. IV.
- ENGLISH Earl y Clarence Hack, Scholastic Journalism, Iowa State

- University, Paress/Ames, 6a. ed., Iowa, 312 pp.
- FALLACI, Oriana, Entrevista con la historia, Noguer, 14a. ed., Barcelona, 1981, 615 pp.
- FORTSON, James R., Cara a cara II, Editorial Posada, México, 1979, 537 pp.
- LANDEROS, Carlos, "Introducción" a Los narcisos, Editorial Oasis, México, 1983.
- LEYLAND, Winston, Cónsules de Sodoma, Cuadernos infimos, Tusquets Editores, Barcelona, 1982, 277 pp., vol. 1.
- MARTINEZ Albertos, José Luis, Redacción periodística. (Los estilos y los géneros en la prensa escrita, A.T.E., Barcelona, 1974, 254 pp.
- MARTINEZ de Souza, José, Diccionario general del periodismo, Paraninfo, Madrid, 1981, 594 pp.
- MC CULLOUGH, David W., People, Books & Book People, Harmony Books, New York, 1981,
- NEWQUIST, Roy, Contrapunto, Editorial Diana, México, 1970, 655 pp.
- PROCESO, Los escritores, Comunicación e Información, México, 1981, 222 pp.
- QUESADA, Montse, La entrevista: obra creativa, Editorial Mitre, Barcelona, 1984, 137 pp.
- RIVERS, William L., Periodismo: prensa, radio y T.V., Ed. Pax-México,

México, 1969, 529 pp.

RODRIGUEZ Monegal, Emir, Borges por él mismo, Laia, Barcelona, 255 pp.

SABATO, Ernesto, El escritor y sus fantasmas, Editorial Aguilar, Buenos Aires, 1963, 268 pp.

SHERWOOD, Hugh C., La entrevista, A.T.E., Barcelona, 1976, 141 pp.

SIERRA Macedo, María Luisa, Haciendo periodismo.(versión fotostática), s/d.

THE PARIS REVIEW, Conversaciones con los escritores, Kairós, Barcelona, 1980, 358 pp.

THE PARIS REVIEW, Hablan los escritores, Kairós, Barcelona, 1981, 297 pp.

VAZQUEZ, María Esther, Borges, sus días y su tiempo, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1985, 344 pp.

VERGARA, Hugo J. (comp.), Octavio Paz. Pasión crítica, Seix Barral, México, 1985, 301 pp.

VIVALDI, Gonzalo Martín, Curso de redacción. Teoría y práctica de la composición y del estilo, Paraninfo, 17a. ed., Madrid, 1979, 494 pp.

VIVALDI, Gonzalo Martín, Géneros periodísticos, Paraninfo, 2a. ed., Madrid, 1979, 394 pp.

H E M E R O G R A F I A

- BAMBI, "La entrevista no debe ser una conversaci6n entre un indiscreto y un pedante: Arturo Melgoza Paralizabal", en Exc6lsior, M6xico, 21 de enero de 1985, secci6n C, p6g. 1.
- CARBALLO, Marco Aurelio, "El periodismo. Oficio m6gico", en Siempre...!, No. 1596, M6xico, 25 de enero de 1984, p. 86
- GACETA UNAM, Sexta Epoca, Vol. 1, Ciudad Universitaria, del 21 de noviembre de 1983 al 7 de mayo de 1984.
- GARCIA M6rquez, Gabriel, "Con amor, desde el mejor oficio del mundo", en Proceso, No. 338, M6xico, 25 de abril de 1983, pp. 38-39.
- GARCIA M6rquez, Gabriel, "¿Una entrevista? no, gracias, en Proceso, No. 245, M6xico, 13 de julio de 1981, pp. 36-37.
- PERALTA, Braulio, "La entrevista es una peque1a obra de teatro que debe tener una atm6sfera de principio a fin: Cristina Pacheco", en Uno m6s uno, M6xico, 4 de junio de 1983, p. 19