

EL GÉNERO DE LA ENTREVISTA Y LAS CONVERSACIONES CON NICANOR PARRA

Leonidas Morales T.

1

Las *Conversaciones con Nicanor Parra* son una realización, sin duda muy singular, de un género dialógico de cotidiana ocurrencia en los medios contemporáneos de comunicación de masas (periódicos, semanarios, televisión, radio), pero tampoco ajeno al libro mismo y a las revistas especializadas: la *entrevista*. Como una configuración característica de lenguaje, la entrevista claramente pertenece al universo de los llamados por Mijaíl Bajtín “géneros discursivos”, cuya profusión y diversidad es enorme. El uso concreto de la lengua, dice Bajtín, adopta la forma de enunciados orales o escritos, y se da dentro de una u otra esfera de la praxis del hombre. El estilo verbal, los contenidos temáticos y la estructura de los enunciados, “reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas”. Aun cuando los enunciados son individuales, “cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados”, es decir, sus géneros discursivos¹. No basta sin embargo constatar que la entrevista es uno de los tantos géneros discursivos, subordinada a una determinada esfera de la praxis cultural del hombre moderno. Hay que agregar además, y siempre en la línea de las distinciones de Bajtín, que se trata de un género discursivo “secundario” o complejo: incorpora y resitúa en su ordenamiento interior diversos géneros discursivos “primarios”, simples².

El interés de las *Conversaciones* no está, desde luego, en el hecho de que sean la realización de un género, la entrevista, sino en el conjunto de particularidades que conforman el modo de su realización. Pero el modo de realización se percibe bien solamente a partir de las constantes del género. Una de éstas, la más evidente, es la función del diálogo de la entrevista: apelando a la praxis del entrevistado, el entrevistador procura obtener de él un testimonio, una información o un juicio que

¹M. Bajtín. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1985, p. 248.

²Op. cit., p. 250.

se consideran dignos de ser comunicados al público, o a una parte calificada del público, por su contribución directa o indirecta a la interpretación y al conocimiento de problemas de variada índole. El entrevistador es competente, se supone, en la naturaleza de los problemas a los que el diálogo se refiere o que están implicados en él.

En relación con este aspecto, el de la función de la entrevista, las *Conversaciones* incluyen a un entrevistado, Nicanor Parra, que es uno de los más importantes poetas chilenos modernos, y a un entrevistador que lo invita a convertirse en un lector y un crítico de su propia poesía, abordando en ella problemas de génesis, evolución, forma, sentido. El diálogo recorre una multiplicidad de zonas temáticas: biográficas, sociales, políticas, de lecturas, de análisis de fenómenos culturales o literarios, etc. Pero todas las zonas tienen en común el ser pertinentes desde el punto de vista de la autocomprensión que Parra puede ofrecer de la problemática que su poesía nos plantea. En la segunda parte de las *Conversaciones*, el campo temático se extiende a una zona aparentemente lateral: la trayectoria biográfica y artística de Violeta Parra. La expansión, sin embargo, se justifica doblemente. El poeta, que siguió muy de cerca esa trayectoria y a la vez tuvo una intervención decisiva en la formación de su hermana, no sólo aporta un testimonio conmovedor sobre Violeta Parra, clave, me parece, para el estudio de algunos planos de su arte, sino que además muchas de sus observaciones introducen, simultáneamente, elementos valiosos para el conocimiento de la anti-poesía misma.

Es también propio del género de la entrevista su carácter oral originario, no importa que finalmente llegue al destinatario en la forma de un texto escrito. La ausencia de oralidad, como ocurre en las "entrevistas" con cuestionarios que previamente se redactan y después se entregan para obtener respuestas igualmente escritas, mediando a veces un tiempo considerable entre una operación y la otra, anula el género de la entrevista y en su lugar asoman los rasgos de un género vecino: la *encuesta*. En el caso de las *Conversaciones*, la oralidad es una realidad absoluta. Y no sólo por haber sido grabadas en extensas sesiones. Las marcas de la oralidad inundan prácticamente todo el lenguaje de Parra, influyendo incluso en la palabra del entrevistador. Sobre este punto hay que volver más adelante.

Tal vez el rasgo más caracterizador del diálogo de la entrevista, el que lo tipifica de un modo más esencial como género, sea el de la diferencia en los roles de la palabra de los interlocutores. Aun cuando éstos puedan compartir un código, el del saber acerca de la naturaleza de los problemas cubiertos por el diálogo, la palabra en ambos no desempeña roles equivalentes. No interesa lo mismo, o no por las

mismas razones, la palabra de uno y la del otro. La palabra del entrevistador, en última instancia, es meramente instrumental y estratégica: elige zonas temáticas, pone al entrevistado en una determinada perspectiva y lo exhorta a entregar una información, a desarrollar un razonamiento, a hacerse cargo críticamente de un hecho. Pero es la respuesta, la palabra del entrevistado, la que corona la entrevista y reivindica la palabra del entrevistador. Es también la que, en definitiva, permite medir el valor de la entrevista.

Cuando la palabra del entrevistador va más allá de su rol instrumental y estratégico, y se sitúa a la misma altura de la palabra del entrevistado, polemizando con ella, reclamando para sí el derecho a la refutación, a definir, en contraposición, su propio punto de vista, entonces la entrevista deriva a un género discursivo distinto: el *debate*. En las *Conversaciones*, el debate propiamente tal, como figura sostenida de diálogo, está ausente. Es cierto que en algunos momentos, escasos por lo demás, aparece la réplica, la contraargumentación, y se organiza un principio de debate. Pero éste carece de proyección, y en la mayoría de los casos responde a la intención de aclarar un hecho particular, corregir la interpretación de una pregunta, de un enfoque, o despejar un malentendido. De modo que, como cuerpo, las *Conversaciones* se ciñen a los requerimientos del género de la entrevista, en lo que a la diferencia de roles se refiere.

La entrevista periodística podría considerarse como la realización canónica del género. Condicionada como está por la función misma de los medios de comunicación de masas y por el espacio restringido de que se dispone para su publicación, tiende a ser breve y a privilegiar problemas coyunturales, necesariamente noticioso. El entrevistador, en ella, asume en plenitud la dimensión instrumental y estratégica de la palabra, dándole casi siempre la entonación y la sintaxis normativas de una pregunta. Las preguntas se inscriben en una zona temática muy circunscrita y a menudo saltan de un tema a otro, sin continuidad interna, formando con las respuestas una sucesión de círculos articulados parabólicamente al contexto de la zona temática.

En comparación, las *Conversaciones* presentan algunas variaciones significativas. En primer lugar, avanzan sin apremios de tiempo, sin un itinerario estricto y prefijado. Lo único que en ellas importa es el taller del poeta, es decir, la pluralidad de caminos y medios que confluyen en su poesía, y no al impacto noticioso de los temas. Por eso mismo el diálogo no se desplaza por una zona excluyente, sino por un campo temático abierto y totalizado: el de la praxis de Parra como poeta. En su desarrollo el diálogo traza amplias líneas de continuidad, a la manera de grandes capítulos de una historia unitaria. En vez de saltos de un

tema a otro, lo que se advierte más bien son transiciones de una zona a otra. Más aún: frecuentemente la palabra del entrevistador abandona el esquema normativo de la pregunta y se convierte en simple gesto verbal de apoyo, confirmativo, de complicidad con el discurso del entrevistado. Palabra en último término de servicio. La actualización de esta función fática del lenguaje, común en los diálogos familiares y de amistad, sugiere ya la modalidad de "conversación" que adopta la entrevista a Parra.

2

Si bien la estructura estable del diálogo de la entrevista como género discursivo secundario, se identifica básicamente con su función (obtener del entrevistado un testimonio, una información, un juicio) y con la diferencia en los roles de la palabra de los interlocutores, el lenguaje del diálogo no tiene un estilo ni una composición preestablecidos. Porque quienes realizan el género tampoco son los mismos en cada ocasión. La identidad cultural de los interlocutores, la esfera de la praxis a la que están vinculados, los temas de que se habla y las circunstancias del marco dentro del cual el diálogo se produce, condicionan naturalmente la elección del lenguaje, su estilo y su composición en cada oportunidad.

Entre un entrevistador y otro, especialmente si se trata de periodistas profesionales, la palabra experimenta eso sí cambios menores: no se aleja mucho de pautas de lenguaje más o menos estandarizado. Su desarrollo, además, está muy limitado por el rol instrumental y estratégico que le corresponde. Al revés, la de los entrevistados es siempre otra. Según de quien se trate, la respuesta del entrevistado puede introducir las réplicas de los más diversos tipos de diálogo: de estudiantes, de obreros, de académicos, de campesinos, junto con otras formas simples como el relato o la descripción. Son estos géneros discursivos primarios que entran con la palabra del entrevistado, y el desarrollo que exhiben, los determinantes en el estilo y la composición del lenguaje de la entrevista. Aquí, la palabra del entrevistador opera sólo como un factor estilístico de contraste. Es el trasfondo un tanto uniforme contra el cual se destaca la palabra "estelar" del entrevistado.

Seguramente la amistad de muchos años que une comprensivamente a Parra con su entrevistador, la probada adhesión de éste a la poesía de aquél, el ser ambos portadores de experiencias de infancia culturalmente afines, el modo relajado y como casual de las preguntas, ajenas a toda intención polémica que pudiera haber rigidizado la situación comunicativa, y el hecho de que las grabaciones se hayan realizado en

lugares desprovistos por completo de formalidad, han contribuido a crear un marco favorable para el despliegue del discurso dialógico de Parra, con todos sus recursos y sin restricciones.

A primera vista, y como impresión general, lo dominante en el discurso de Parra es la soltura de la sintaxis, el orden imprevisible de las palabras, las redundancias, las reiteraciones de fórmulas y guiños verbales para llamar la atención del interlocutor o hacerlo partícipe de lo que se está diciendo: "oye", "fíjate tú", "pues hombre", "¿ah?". Característica éstas inherentes al lenguaje hablado, siempre más libre y menos codificado que el escrito. Pero, ¿de qué procedencia es el lenguaje hablado de Parra? ¿Hablado por quiénes? Su núcleo central tal vez deba remitirse al diálogo cotidiano e informal de los grupos urbanos cultos de la clase media chilena. Sin embargo, constituiría una caricatura imponerle al conjunto una reducción semejante.

Una observación más atenta del conjunto, de sus elementos, hace visible un paisaje lingüístico de composición enormemente compleja y rica, por la heterogeneidad de géneros discursivos primarios que se descubren en él, a cuyo tejido se incorporan también fragmentos de otros géneros discursivos secundarios, como la crítica literaria, la teoría de la literatura, la teoría científica, la historia de la cultura. Un paisaje mucho más que inusual: imposible de hallar desde luego en la prosa de la literatura chilena en su totalidad, pero tampoco en las entrevistas a otros escritores chilenos, o en los diarios, memorias o autobiografías de algunos de ellos³. ¿Dónde encontrar una tradición en la que pudiera reconocerse un paisaje lingüístico como éste, si no en cada uno de sus elementos, por lo menos en la abigarrada naturaleza del conjunto? Quizás en la de Rabelais, aunque sin el gigantismo deformador, la recurrencia "excrementicia" y la dimensión de espectáculo público grueso del francés⁴.

En la composición del discurso dialógico de Parra parecieran darse cita todos los tipos de diálogos hablados en Chile: el campesino y el urbano, el popular y el de las clases medias, el del ámbito académico y el del mundo estudiantil. Una ilustración exhaustiva sería interminable e innecesaria. Bastan algunas ejemplos. Conviven en el mismo espacio verbal expresiones populares: "meterle fierro", "compadre" (dirigién-

³La prosa de Pablo de Rokha en su *Autobiografía* (Santiago, Pehuén Editores, 1990. Edición y prólogo de Naín Nómez) contiene igualmente elementos heterogéneos, pero más reiterativos, menos variados, sometidos además a un énfasis, a una formalización y a una poetización constantes que son ajenos al lenguaje de Parra.

⁴Véase M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, 1989.

dose al interlocutor), con frases del lenguaje académico o científico: “una síntesis muy atrevida”, “campos morfogenéticos”. O construcciones campesinas: “estos demonios” (hablando de los niños), “borrachos como piojos”, con términos habituales en el diálogo de las clases medias: “tipo” o “sujeto” (para designar a una persona cualquiera), “potifrunci”.

Parra, en la primera parte de las *Conversaciones*, describiendo la composición de un diario mural, el *Quebrantahuesos*, armado en base a imágenes y textos recortados de periódicos, ideado a principios de la década del 50 por él y un grupo de intelectuales jóvenes (entre ellos Lihn, Luis Oyarzún, Jodorovsky) y exhibido a los transeúntes en el centro de Santiago, dice que era un *collage*⁵. El método del collage no es extraño por cierto a la poesía misma de Parra. Con otros tonos, efectos y materiales lingüísticos, se lo advierte en la composición de muchos de sus poemas y algunos de sus libros, sobre todo en los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Pero es el lenguaje de las *Conversaciones*, con su acogida a géneros discursivos primarios y fragmentos de otros secundarios, provenientes de las más variadas esferas de la praxis vital y cultural del chileno, el que suscita con mayor fuerza la idea del collage. Por la informalidad del marco que preside el flujo del discurso dialógico de Parra en las *Conversaciones*, eximiéndolo de controles restrictivos, hasta podría concluirse que el espíritu del collage es originariamente constitutivo de su lenguaje.

Obviamente este collage, el de las *Conversaciones*, no es un juego de disonancias, de contrastes irreductibles. Los múltiples géneros que entran en el discurso de Parra, no pierden por supuesto sus respectivos estilos de origen. Pero el reordenamiento a que son sometidos, la nueva composición de la que forman parte, los transforma en figuras de una unidad estilística superior, integradora. Fresca, llena de vitalidad. Una unidad de lenguaje solidaria de un pensamiento altamente intelectualizado, al que dinamizan las vibraciones, a ratos apocalípticas, de la modernidad tardía a la que pertenece, y dentro de la cual debe definir el lugar, los materiales, la estructura y la función de una poesía. De este pensamiento, riguroso, jamás concluido, siempre en proceso de autolucidación, nunca está ausente el humor, liberador, saludable. Ni tampoco la contradicción como método inquisitivo.

⁵Reproducciones fotográficas del *Quebrantahuesos* fueron publicadas en la revista *Manuscritos*. Santiago. N° 1, 1975, pp. 2-23. Aparecen seguidas de un estudio de Ronald Kay, “Rewriting”. pp. 25-32.

3

La descripción del discurso dialógico de Parra en las *Conversaciones*, sería muy incompleta si se omitiera la caracterización de un género discursivo primario recurrente en ellas: el *relato*. En Parra, definitivamente, hay una percepción de las cosas, del hombre, del mundo, cuyo sentido tiende a traducirse en la figura de un relato. Y no sólo a la luz de las *Conversaciones*. Su poesía misma, desde el comienzo, ha rehuido la inmediatez del lirismo, prefiriendo trabajar con un personaje como mediatizador metafórico. En las *Conversaciones*, cuando más a sus anchas parece sentirse, es justamente cuando la pregunta activa la memoria y en su horizonte se insinúa la posibilidad de un relato. Se entrega a él aparentemente con recursos inagotables. Sin suprimir en ningún instante un cierto distanciamiento interior, psicológico, un sutil control de la conciencia, que lo retira de la efusión o la morigera, pero que en cambio favorece la adivinación de la comicidad, de lo absurdo o contradictorio en las situaciones narradas.

El relato de Parra pone en juego algunos elementos del estilo oral de los narradores campesinos chilenos. Compartidos también por los narradores de anécdotas, pequeñas historias de experiencia vivida o "sucedidos" en los grupos familiares o de amistad de la clase media provinciana y tradicional chilena, cuyos usos lingüísticos y psicología están muy próximos a los del campo. Es característico del relato de Parra, y del de aquellos narradores, la preeminencia del "yo" reforzando la testimonialidad del relato. Asimismo, la repetición de determinadas formas de conexión y de apoyo narrativo: "y", "entonces", "bueno", "claro". La identificación de personas mediante apodos. El recurrir a "dichos" y refranes. O los silencios expectantes y suspensivos, las miradas de soslayo al interlocutor para medir los efectos humorísticos de una expresión o de una situación. Parra se suma pronto y de buenas ganas a las carcajadas.

La voz de este narrador irradia una suerte de contagio comunicativo: el oyente se pliega alrededor de esa voz, imitando el movimiento psicológico inconsciente de quien se dispone a *oír contar*. Lo que Julio Ortega observaba en la antipoesía de Parra, vale igualmente para su discurso dialógico: "suena a charla de medianoche"⁶. El elemento más entrañable de este discurso, aparte de la opacidad terrosa del lenguaje, es el uso constante de la imagen visual, que le da un poder de concreción y de *presencia* notable. La misma clase de imagen, por lo demás,

⁶Julio Ortega, "Las paradojas de Nicanor Parra". En *Mundo Nuevo*. N° 11, 1967. p. 90.

dominante en la antipoesía. Una imagen que no sólo está en la tradición de la literatura surrealista, de raíz onírica. Es también central en el lenguaje infantil y en el relato de todas las culturas de transmisión oral. La plasticidad de Parra es tributaria del predominio de la imagen visual.

Como en todos los narradores orales, la memoria de Parra es realmente prodigiosa. A lo largo de las *Conversaciones* hay abundantes citas de versos y poemas (propios y ajenos), letras de canciones (que siempre entona con excelente voz), reproducidos todos sin más auxilio que el de la memoria. Pero donde esta memoria revela mejor su talento reconstructor, es en el relato de escenas, vivencias y detalles de la infancia. Los escenarios: Chillán, Malloa, Santiago, Lautaro. Los hermanos, los padres, parientes, amigos de los padres, y desde luego el mismo narrador, son los protagonistas principales.

Es imposible oír a Parra sin que su relato haga surgir en el oyente el recuerdo, estimulado por analogías, de algunas muy precisas narraciones de la literatura en lengua española: la de Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, y la del autor anónimo de *El Lazarillo de Tormes*. Evocadas o por el escenario, los personajes y la naturaleza de los hechos, o por rasgos específicos del estilo de Parra.

Son estos últimos los que evocan la *Historia verdadera*, una crónica testimonial de la conquista de México por Cortés. El testimonio de Bernal Díaz es, fundamentalmente, el resultado de una reconstrucción de la memoria, mucho más prodigiosa todavía que la de Parra. En el plano verbal, el testimonio se apega al modelo del lenguaje hablado, poniendo en acción los atributos de la oralidad. No es sorpresa entonces que en Bernal Díaz y en Parra se detecten recursos estilísticos coincidentes. Uno de ellos: el uso insistente, por momentos casi exclusivo, de la "y" para enlazar acciones o partes del relato. De todos los nexos narrativos, la "y" es el más elemental y originario: practica un enlace de mera adición. De ahí su primacía en el relato auténticamente oral, es decir, no absorbido por la planificación y el control de la escritura⁷. El empleo generalizado de este nexo en la crónica de Bernal y en el relato de Parra, les confiere espontaneidad y frescura.

Por otra parte, tanto Parra como Bernal Díaz apelan a un procedimiento narrativo similar: la digresión. Deriva del hecho de que en

⁷Para una exposición general de las técnicas de la oralidad, véase Walter J. Ong, *Oralidad y escritura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987. Especialmente, pp. 38-80.

ambos la memoria es eminentemente asociativa. Por eso de pronto se descuelgan de la línea central del relato para conceder atención a un detalle, que puede estar asociado en un sentido lateral a un personaje o a cualquier situación narrativa. Por ejemplo, cuando Bernal Díaz describe los preparativos para atacar la capital de los aztecas, Tenochtitlán, nombra a los capitanes de los bergantines que lo harían por el lago de Texcoco, y a los nombres les agrega algún detalle circunstancial al que están asociados en la memoria. Entre otros capitanes menciona "a un Portillo, que entonces vino de Castilla, buen soldado, que tenía a una mujer hermosa; a un Zamora, que fue maestro de navíos, que vivía ahora en Guaxaca" (capítulo CXIX). Lo mismo se observa en Parra, y sistemáticamente. Hablando de su padre, recuerda que lo acompañaba a jugar rayuela con algunos de sus amigos, profesores primarios todos, y en el medio del relato se detiene para decir: "uno se llamaba Cerna, otro De la Fuente, otro Rodríguez". La menudencia circunstancial que, en Bernal Díaz y en Parra, ingresa por la vía de la digresión, procedimiento corriente en los narradores orales, contribuye a que el mundo del relato produzca una especial impresión de *lleno*.

La evocación de *El Lazarillo*, en cambio, está dada por el escenario, los personajes y las acciones. Un escenario de pequeño pueblo, o de suburbio, de barrio, con formas de vida condicionadas por la precariedad económica, a veces extrema, y, en algunos casos, sobre todo en las evocaciones de la infancia en Chillán, con fuertes connotaciones medievales por la mescolanza y vitalidad de los elementos. Y unos personajes infantiles que de pronto parecen reediciones de Lázaro: como él, recurren al ingenio y a la astucia para desbaratar la economía tacaña o demasiado previsora de los adultos, o para resolver problemas de real necesidad.

Es el espíritu de Lázaro sin duda el que anima a Adrián, primo de Nicanor, cuando se oculta detrás de las enormes polleras de la abuela para entrar con ella a la despensa, quedarse ahí sin ser visto, y esperar por una hora o más hasta que la abuela regrese con las llaves, abra de nuevo la despensa, y salir entonces en la misma forma en que había entrado, pero ahora con los bolsillos llenos de fruta seca, de orejones. En el relato de la infancia de Parra son numerosas las aventuras picarescas. Pero no siempre son, diría, deportivas, como en la de la abuela. En otras ocasiones el ingenio y la astucia se convierten en las únicas armas para enfrentar agudas limitaciones de medios económicos, y a ellas tienen que apelar incluso los adultos. Como en aquella oportunidad en que Nicanor vuelve de la carnicería con lo que se le había encargado, pero la madre, con gran desconcierto del hijo, lo manda indignada a reclamarle a los chinos dueños de la carnicería un

vuelto inexistente, que finalmente obtienen por el temor de los chinos a que la madre cumpliera su amenaza de llamar a la policía. El dinero conseguido de esta manera servirá para comprar lo necesario durante una semana más. La madre, regocijada, celebra con el hijo la solución de la emergencia.

Lucha por la vida, desde luego, con momentos de intenso dramatismo también, pero, como en *El Lazarillo*, dentro de un relato que recupera las experiencias de la infancia desde un punto de vista humorístico. Sin amargura. Comprensivo.