UCAB Universidad Católica
ANDRÉS BELLO
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Psicología

Construcción de identidad en escritores de ficción venezolanos

Trabajo de Investigación presentado por:

Waleska M. HERNÁNDEZ PÉREZ

a la

Escuela de Psicología

Como un requisito parcial para obtener el título de

Psicóloga

Profesor Guía:

Manuel LLORENS

Caracas, Julio 2015

Agradecimientos

A mi madre, aunque no esté físicamente, por las historias, las libertades y los valores, por darme tanto en qué creer. A Fundación Empresas Polar, por acompañarla a ella y luego mantenerse a mi lado de manera incondicional.

A la Universidad Católica Andrés Bello y a la Universidad Central de Venezuela.

A María Ledezma, lectora, crítica y amiga paciente e incondicional que leyó cuanto material le mandé, a las horas más excéntricas. A Susana Medina, por mostrarme una forma alternativa de hacer las cosas y por sus correcciones siempre respetuosas y entusiastas.

A Manuel Llorens: Gracias por ser la estabilidad que necesitaba en los muchos altibajos que tuve durante la investigación, por aceptar embarcarte en ella cuando apenas nos conocíamos y te planteé un montón de ideas difusas, por ser el tutor más espléndido que pude desear.

A Enza García, Héctor Torres y Roberto Martínez: Para ustedes no tengo más que palabras de agradecimiento y afecto, gracias hacer posibles tantos buenos momentos a través de la lectura, por las conversaciones tan maravillosas y por acompañarme en este estudio que es de tanta importancia para mí.

Índice

Resumen v

Introducción 7

Contexto conceptual 11

Exposición del tema de investigación 23

Diseño general de la investigación 26

- Postura paradigmática 26
- Objetivo 27
- Participantes 28
- Rol de la investigadora 30
- Contextos de recolección de la investigación 31
- Prácticas de recolección de la información 33
- Métodos de análisis e interpretación de la información 39

Análisis de la información 44

- Análisis de la entrevista a Enza García 44
- Análisis de la entrevista a Héctor Torres 49
- Análisis de la entrevista a Roberto Martínez Bachrich 57

Construcción de identidad en escritores de ficción venezolanos 65

Conclusiones y recomendaciones 74

Referencias bibliográficas 76

Anexo A. Guía de entrevista 81

Anexo B. Transcripción de la entrevista realizada a Enza García 84

Anexo C. Transcripción de la entrevista a Héctor Torres 94

Anexo D. Transcripción de la entrevista a Roberto Martínez 112

Resumen

La identidad narrativa es una configuración integradora constituida por las historias que las personas elaboran para definir quiénes son para sí mismas y para los demás, a la vez que dotan su vida de unicidad, sentido y propósito (McAdams, 2001, 2011). Considerando esta definición, la presente investigación tuvo como objetivo principal tratar el tema de la construcción de identidad en escritores de ficción venezolanos, ya que su oficio implica elaborar historias similares a las narraciones personales que se ha planteado que constituyen la identidad narrativa y se ha teorizado que los escritores se encuentran continuamente involucrados en procesos de reflexión, búsqueda y reconstrucción de su identidad, del significado y propósito de sí mismos a través de su obra (Jones, 2014).

Específicamente, los propósitos del estudio fueron: describir el proceso mediante el cual los participantes construyen su identidad como escritores, abordar si la concepción de sí de cada uno de ellos se fundamenta en una única narrativa personal o en una multiplicidad de historias, explorar los significados subjetivos de concebirse escritor e indagar en si hallan en la escritura recursos para la construcción y elaboración de su identidad; asimismo, se buscó explorar y visibilizar las relaciones y fuentes discursivas desde donde provienen los elementos que les permiten construir su identidad. Para alcanzar estos objetivos se contó con la participación de narradores venezolanos pertenecientes a ambos sexos, con edades superiores a los 20 años, que se reconocen como escritores y han contado con reconocimientos externos.

Partiendo del construccionismo social como postura paradigmática, se realizaron entrevistas a profundidad y un análisis narrativo para responder a los objetivos de la investigación. Finalmente, se pudo apreciar que la literatura posee importancia en la vida de los participantes, les brinda bienestar, constituye una forma de asumir un rol activo ante sus experiencias y funciona como un elemento organizador de su identidad.

Se espera que estos hallazgos incrementen la comprensión de la identidad narrativa, den visos de la pertinencia de las concepciones populares sobre los escritores y sirvan a la generación de aplicaciones prácticas que se traduzcan en programas de intervención dirigidos a promover el bienestar psicológico.

Introducción

El presente estudio tiene el objetivo de abordar el tema de la construcción de identidad en escritores de ficción venezolanos. Específicamente, se describe cómo es el proceso mediante el cual los participantes construyen su identidad como escritores venezolanos, se indaga si la concepción de sí mismo de cada uno de ellos se fundamenta en una única narrativa personal o en una multiplicidad de narraciones, así como también se exploran los significados subjetivos de concebirse escritor y si los participantes hallan en la escritura recursos para la construcción y elaboración de su identidad. La investigación, además, tiene el propósito de explorar y hacer visible las relaciones y las fuentes discursivas desde donde provienen los elementos que les permiten a los participantes construir su identidad.

Para alcanzar los objetivos planteados se asume el construccionismo social como postura paradigmática, esta postura plantea que tanto la realidad como el conocimiento son construidos en la relación y el diálogo, en el marco del contexto socio-cultural en el cual los individuos se sitúan. Asimismo, y en consonancia con la postura paradigmática asumida, se utilizan entrevistas en profundidad para la recolección de la información y el análisis narrativo para la interpretación de la misma.

Es importante mencionar también que esta investigación se encuentra enmarcada dentro del área de la psicología correspondiente a la psicología de la personalidad y psicología social, la cual pertenece a la División 8 de la Asociación Americana de Psicología (APA). Esta área procura realizar avances en la teorización, en la investigación básica y aplicada, así como en la práctica concerniente al campo de la psicología social y de la personalidad (APA, 2013). Se considera que este estudio se encuentra enmarcado dentro de esta área puesto que la identidad es, en primer lugar, un fenómeno de la personalidad (Fierro, 1986), además diversos teóricos coinciden en que la identidad no se desarrolla de manera aislada dentro del individuo sino que ocurre en la interacción

de este con su contexto socio-cultural (Adler y McAdams, 2007; Erikson, 1972; Fierro, 1986; McAdams, 2001, 2011).

Por otro lado, es importante mencionar que los estudios sobre la identidad suelen desarrollarse a partir de los planteamientos desarrollados por Erikson (1972), autor que no solo conceptualiza la identidad, refiriéndose en diversas ocasiones a ella como una sensación o sentimiento de mismidad y continuidad (Erikson, 1968), sino que la describe además en función del ciclo vital del individuo y de los dilemas a los cuales este debe enfrentarse. Cabe destacar que este autor enfatiza la dificultad de ofrecer, sin caer en lo superficial, una definición única para un fenómeno tan complejo como lo es la identidad, resaltando también el carácter psicosocial y cultural de la misma, así como su naturaleza dinámica y signada por el periodo evolutivo del individuo (Erikson, 1968, 1972).

En consonancia con los postulados de Erikson (1972), McAdams (2001, 2011) amplía la noción de identidad y plantea que esta se asemeja a una historia, con todas las características propias de una narración, y que posee además un aspecto sincrónico y uno diacrónico que confluyen en el individuo dándole sentido, unicidad y propósito dentro y en función de su entorno psicosocial.

De esta forma, a partir de los planteamientos de Erikson (1972) y las consideraciones posteriores elaboradas por distintos exponentes de las perspectivas narrativas, entre los cuales destaca McAdams (2001, 2011), se aborda el tema de estudio contando con escritores venezolanos como participantes puesto que su oficio se asemeja a las narraciones personales que se ha planteado que constituyen la identidad narrativa.

El principal aporte de la presente investigación es que, siendo las perspectivas narrativas relativamente recientes en psicología, este estudio incrementa la comprensión de la identidad, vista desde esta aproximación. De igual manera, brinda visos sobre la pertinencia de la concepción popular de los escritores como personas carentes de salud mental (Thomas y Duke, 2007) y, partiendo del supuesto que la escritura creativa tiene beneficios para la salud (Pennebaker y

Seagal, 1999; Kaufman y Sexton, 2006), los hallazgos de esta investigación pueden ser tomados en consideración para generar aplicaciones prácticas que se traduzcan en programas de intervención dirigidos a promover la salud mental y el bienestar psicológico.

Asimismo, partiendo del supuesto que la identidad narrativa se asemeja a una historia, se considera plausible la existencia de una relación entre la manera como las personas se expresan y la forma como se conciben a sí mismas, a su mundo y qué quieren o pueden mostrar de sí, relación que ha sido mencionada por Thomas y Duke (2007) al referirse a la escritura creativa y a la enfermedad mental. En esta misma línea de ideas, tanto Day (citado en Olthouse, 2012) como Olthouse (2012) reportan en sus investigaciones que el concebirse a sí mismo escritor constituía parte importante de la identidad de los participantes de sus estudios y que la elección de un tipo de escritura u otro (académica o creativa, en el caso de las investigaciones mencionadas) se hallaba relacionado con el desarrollo de la identidad, con la concepción de sí mismos y con lo que los individuos querían mostrar al otro. Inclusive, Jones (2014) afirma que un escritor, en tanto persona creativa, se encuentra ligado estrechamente a procesos de reflexión, búsqueda y reconstrucción de sí mismo, de su identidad y del significado y propósito de sí a través de su obra.

En síntesis, la presente investigación aborda cómo es el proceso mediante el cual los escritores de ficción venezolanos que participan en el estudio construyen su identidad, lo cual a su vez se espera incremente la comprensión existente de la identidad narrativa. Para cumplir este propósito, se considera de especial interés contar con escritores de ficción, ya que su oficio se encuentra vinculado de manera estrecha al lenguaje, a la creación de historias, a procesos de reflexión y actividades que incluyen expresarse y mostrarse ante otros.

En cuanto a las consideraciones éticas, desde el primer encuentro se les solicitó a los participantes su consentimiento para participar en la investigación, brindándoles a la vez toda la información referente al objetivo del estudio. Se les informó también que las entrevistas serían grabadas y de qué manera se trataría

la información dada por ellos, aclarándoles todas las dudas que surgieron durante la conversación y posterior a la misma.

De igual manera, y en consonancia con la postura paradigmática asumida, el construccionismo social, se les hizo saber a los participantes que podían opinar y contribuir a la investigación más allá de su participación en las entrevistas, si así lo deseaban, ya que sus apreciaciones y aportes (tanto en lo concerniente a la recolección de la información y el análisis de la misma, como en lo referente a las consideraciones teóricas) serían tomados en cuenta y valorados dentro de la investigación. Es importante mencionar que si bien los participantes colaboraron en distintos niveles (con las entrevistas y con su conocimiento teórico, por ejemplo) y se considera que su participación y cada uno de ellos es esencial para el estudio, tomando en cuenta que la investigación constituye el Trabajo de Grado de la investigadora no se planteó el establecimiento de coautoría sobre la investigación.

A los participantes también se les notificó que podían abandonar la investigación en el caso de desearlo y en el momento en que ellos así lo decidieran, sin ser coaccionados para que se mantuvieran en el estudio, también se les comunicó que tendrían acceso al contenido de la investigación tanto antes como después de su publicación, con miras ofrecerles la posibilidad de revisar conjuntamente con la investigadora las interpretaciones realizadas y los hallazgos reportados.

Finalmente, partiendo de la consideración de que los participantes son figuras públicas, y de la concepción de que son personas activas tanto en el proceso de construcción del conocimiento como de su realidad (lo cual forma parte de la postura paradigmática asumida por la investigadora), los escritores involucrados en el estudio tuvieron la opción de elegir si deseaban participar usando su nombre o si por el contrario preferían utilizar un seudónimo, también de su elección.

Contexto conceptual

La naturaleza de la identidad puede ser tratada, como lo fue en sus inicios, como una cuestión filosófica, la cual también ha sido abordada desde la literatura, la sociología, la psicología e inclusive desde la historia (Baumeister, 1986; Bettendorff, 2005; Páramo, 2008). En el ámbito de la psicología, que es el concerniente a esta investigación, la noción de identidad suele desarrollarse a partir de los planteamientos formulados por Erikson (1972), autor que concibe la identidad como una configuración integradora del *self* en el mundo adulto y plantea que las claves de esta noción radican en los esfuerzos del individuo por responder quién es y cómo se articula en el mundo adulto.

Estas preguntas planteadas por Erikson (1972) alcanzan una relevancia crítica para las personas durante el periodo de la adolescencia, periodo dentro del cual este mismo autor conceptualiza la existencia de una crisis de identidad. La identidad entonces, concebida de esta manera, posee su propio período evolutivo y un momento cumbre donde las condiciones somáticas, cognoscitivas y sociales están dadas para afrontar esta crisis que no debe postergarse. Erikson (1968) plantea también que la principal tarea de la adolescencia es confrontar esta crisis de identidad de manera que el individuo salga de ella como un adulto único, con un sentido del yo coherente y un rol establecido y valorado por la sociedad.

Estos planteamientos conforman el punto de partida desde el cual se van a desarrollar las distintas conceptualizaciones de identidad posteriores, como la noción de *self* planteada por Rogers (1951) o la de identidad narrativa elaborada por McAdams (2001, 2011), por solo citar algunas.

En el ámbito de la psicología, una de las perspectivas que ha conceptualizado y estudiado la identidad es la narrativa, uno de sus exponentes, Dan McAdams (2001, 2011), plantea que la identidad toma la forma de una historia con todo lo que ello implica (escenario, escena, personajes, estructura y tema). Dentro de su modelo de historias de vida, este mismo autor afirma que la identidad es una configuración integradora del yo en el mundo adulto, así como

una cualidad particular de auto-comprensión que, en la medida que se encuentre integrada sincrónica y diacrónicamente, sitúa a la persona en un entorno psicosocial con sentido, a la vez que le brinda cierto grado de unicidad y propósito.

En síntesis, la identidad narrativa es concebida entonces como aquellas historias que las personas construyen para definir, por un lado, quiénes son para sí mismas y, por el otro, quiénes son para los demás. Vista de esta manera, la identidad podría ser entendida como una historia internalizada y en evolución del sí mismo que integra al yo tanto diacrónica como sincrónicamente, su función sería organizar y darle coherencia a la vida completa de la persona, una vida que de otra manera puede presentarse de forma fragmentada y difusa (McAdams, 2001, 2011). Sin embargo, si bien puede hacerse hincapié en el aspecto de carácter más individual de la identidad (Baumeister, 1986), el énfasis del estudio de la identidad desde las perspectivas narrativas se encuentra en que esta está construida dentro de un contexto psicosocial y siempre en relación e intercambio con el otro.

Con referencia a este aspecto social de la identidad, Adler y McAdams (2007) caracterizan a la identidad como un fenómeno social en constante evolución, construido a través de la interacción de las personas dentro de un contexto sociocultural determinado. De esta forma, el contexto sociocultural puede ser visto, a su vez, como una fuente desde la cual surgen las posibilidades de las que disponen los individuos para conformar sus narraciones personales como miembros de esa cultura.

Este aspecto social de la identidad no debe ser confundido con la identidad social, la cual hace referencia al conocimiento que tiene la persona de su pertenencia a diversos grupos sociales, con el significado emocional y de valor que le otorga a esa pertenencia (Tajfel, citado en Morales, Moya, Gaviria y Cuadrado, 2007). También es importante distinguir la identidad social de la identidad colectiva, esta última se refiere a la definición que el grupo hace de sí mismo, definición que es producto de las percepciones que los miembros tienen de su grupo de pertenencia cuando estos piensan en sí mismos no como entes individuales sino como parte constitutiva de un grupo (Morales et al., 2007).

Más que constituida por una sola historia, se ha planteado que hay posibilidades de historias que confluyen en la construcción de la identidad en un momento determinado (Raggatt, 2006). De esta forma, asumiendo que los escritores son expertos en la construcción y exposición de historias, su oficio de crear distintas narrativas y personajes cuestiona la función de integración y coherencia de la identidad, lo cual conlleva a su vez que ésta puede ser plural o dialógica más que meramente unitaria.

Tileaga (2011), en su estudio sobre cómo la biografía, la memoria y la identidad son manejadas y visualizadas en una confesión pública, resalta la importancia que posee la memoria en relación a la identidad. Este autor plantea que la memoria es el lugar donde la identidad personal y social son negociadas, construidas y reconstruidas, de forma que los recuerdos y las identidades surgen a partir de la dinámica entre el recuerdo y el olvido, así como dentro del vínculo de una persona con las otras. Fields (citado en Tileaga, 2011), hace hincapié en este aspecto dialógico de la identidad, planteando además que en las historias que las personas cuentan sobre de sí mismas se reflejan y se sitúan en espacio, tiempo y contexto (lo cual les da identidad para sí mismas y para otros), pero también enfatiza que la manera en la que el individuo es situado en la narrativa de otros le impone identidad desde el afuera.

De esta forma, Tileaga (2011) plantea que la memoria puede ser comprendida como un lugar de cuestionamiento entre voces competitivas conformadas de recuerdos. Inclusive, este autor concibe la creatividad como una forma de resistencia y de manejo de la tensión entre recuerdo y olvido, de manera que los documentos creados (sean oficiales o personales, escritos, fotográficos o de cualquier otro tipo) se vuelven objetos dialógicos que conectan a la memoria y a la identidad en diferentes puntos del tiempo, convirtiéndose así estos objetos en parte fundamental de una conversación entre el individuo y su pasado.

La concepción que realiza Tileaga (2011) acerca de los documentos es pertinente también para el texto literario, ya que este constituye un objeto creado en un tiempo y contexto sociocultural determinado al cual los individuos pueden

aproximarse en diferentes momentos. De esta forma, la obra puede ser concebida como un objeto dialógico, una especie de puente o vínculo entre el pasado y el presente del individuo.

De manera similar, refiriendo también la relación entre la memoria, la creación y la forma de pensar y de pensarse, Yurman (2005) plantea que la escritura, de cierta forma, dota de certidumbre a lo vivido y cristaliza a la memoria en un objeto, lo cual difiere, pero no excluye, la contundente frase de Torres (2012; p. 189): “se escribe, inevitablemente, desde la memoria”. Se puede apreciar cómo, por encima de las diferencias, la memoria posee un papel fundamental en las distintas conceptualizaciones realizadas por los autores mencionados, teniendo la memoria una presencia clave tanto en el proceso creativo como en la obra y en las diversas aproximaciones que se hagan a ella.

En relación al texto literario, pero haciendo referencia específicamente a la escritura creativa, Jones (2014) plantea que este tipo de escritura media la comprensión que las personas tienen de sí mismas de manera distinta que la narración autobiográfica, así como afirma también que el acto de escribir literatura reorganiza el lugar de la persona en el discurso más que cualquier otra forma de expresión creativa. La persona creativa, teoriza este autor, está en la constante búsqueda y reconstrucción de sí mismo, de su identidad, del sentido de sí a través de su propia creación.

Es importante mencionar que la escritura se ha relacionado con el bienestar psicológico a través de dos líneas de estudio que parecen contradictorias (Kaufman y Sexton, 2006; Thomas y Duke, 2007): por un lado, está el cuerpo de investigaciones que apuntan a que los escritores son una población de riesgo, que posee alta incidencia de enfermedades mentales, especialmente depresión, lo cual es cónsono además con la imagen popular del “artista enloquecido”; sin embargo, por otro lado, se encuentra el grupo de investigaciones que señalan que la escritura puede ser vista como una terapia y que posee múltiples beneficios que podrían ser utilizados en el campo de la medicina y de la psicología.

Tanto Kaufman y Sexton (2006) como Thomas y Duke (2007) plantean varias explicaciones mediante las cuales estas dos líneas de investigación pueden verse reconciliadas. Estos autores afirman, por ejemplo, que la clave de las diferencias halladas entre las investigaciones radica en la forma de expresión (qué pronombres se usan y si el énfasis recae en las emociones o en los personajes) y en el grado de presencia de una narrativa hilada en contraposición a fragmentos inconexos, a lo cual Yurman (2005) añade, a manera de hipótesis, que parte de los beneficios que reporta la escritura podrían relacionarse con su estructura, carácter ordenador y material en cuanto a documento escrito.

De esta manera, los autores mencionados (Kaufman y Sexton, 2006; Thomas y Duke, 2007) explican que muchos de los estudios realizados llegan a resultados disímiles y no generalizables porque agrupan indiferenciadamente a poetas con escritores de narrativa, constituyendo los primeros un grupo en el cual se ha hallado de manera consistente una mayor prevalencia de enfermedades mentales, lo cual ha sido explicado refiriendo la ausencia de narrativa en la poesía, el mayor número de distorsiones cognitivas y el uso de primera persona del singular en detrimento de los demás pronombres personales

Si bien entre los objetivos de la presente investigación no se incluyó realizar una estimación del bienestar psicológico de los participantes, se considera relevante exponer brevemente los resultados de diversos estudios que abordan la relación entre la elaboración de narraciones y el bienestar psicológico, puesto que estas investigaciones constituyen una aproximación (bien sea para apoyar o descartar) a esa concepción del artista agobiado por el sufrimiento (Thomas y Duke, 2007) y, de especial interés para este estudio, pueden aportar información adicional sobre la relación de los escritores con su oficio.

En la actualidad, se han reportado hallazgos de distintas investigaciones que avalan que la elaboración de narraciones es una actividad beneficiosa tanto para el bienestar físico como para el psicológico, planteando como hipótesis que la clave para la obtención de los beneficios radica en la expresión emocional aunada al procesamiento cognitivo (Pennebaker y Seagal, 1999; Smyth y Helm, 2003).

Pennebaker y Seagal (1999), parten en su investigación de la idea que el estructurar historias es natural en los seres humanos, los ayuda a entenderse a sí mismos y a sus experiencias de una manera que integra sentimientos y pensamientos; esta integración favorece a su vez que los individuos desarrollen cierta sensación de control sobre sus vidas y perciban una mayor capacidad para manejar los efectos emocionales de sus experiencias.

Estos autores (Pennebaker y Seagal, 1999), luego de explicar la técnica básica a partir de la cual se llevaron a cabo muchos de los estudios posteriores sobre los beneficios de formar una historia en el bienestar psicológico (técnica que consistía en llevar a estudiantes universitarios a un laboratorio, explicarles que participarían en un estudio en el cual escribirían de manera anónima sobre determinado tópico, sin detenerse ni preocuparse por la gramática u ortografía, por cuatro días consecutivos y durante 15 minutos), afirman que múltiples estudios confirman, e inclusive extienden, los hallazgos realizados tras el uso de dicha técnica básica y de modificaciones de la misma.

Estos beneficios han sido encontrados a lo largo de diferentes poblaciones, hallando además mejoras en el sistema inmune y en el humor. Entre las explicaciones que brindan estos autores se encuentran que al escribir sobre experiencias emocionales las personas pueden volverse más conscientes de sus condiciones y hábitos, por lo cual cambian su comportamiento hacia un estilo de vida más favorable; otra posible explicación es que la escritura les da a las personas la posibilidad de expresarse, sin embargo, las investigaciones enfocadas en esta afirmación apuntan que no es la expresión en sí misma, sino la expresión emocional mediada por el procesamiento cognitivo, lo que se traduce en beneficios para los individuos; una tercera y última explicación que brindan estos autores es que el convertir emociones e imágenes en palabras cambia la manera mediante la cual las personas organizan y piensan sobre los eventos involucrados (Pennebaker y Seagal, 1999).

De manera similar a Pennebaker y Seagal (1999), pero desde el psicoanálisis, Yurman (2005) explica que el arte en general tiene efectos beneficiosos en las

perturbaciones mentales debido a que la creación artística promueve procesos propios de simbolización y catarsis, así como también permite y facilita la relación de la persona con lo que él llama modalidades primarias y afectos arcaicos. Luego de admitir que no ha sido descifrado el por qué de estos beneficios, afirma que la escritura posee algo que no se encuentra en otras formas de expresión, teorizando que este elemento podría hallarse más en el acto de escribir que en el contenido de lo que se escribe, así como en la materialidad y el orden propio de la escritura, puesto que el trazo y la visión en sí mismos podrían tener implicaciones en la subjetividad. Yurman (2005) plantea, inclusive, que la transfiguración del trazado en significante podría ser equivalente a la transformación de la vivencia corporal en lenguaje, todo lo cual conlleva trabajo psíquico y aporta concreción a lo vivido, posibilitando además el alejamiento de la inmediatez de la experiencia, con lo cual el individuo tiene la oportunidad de cambiar su posición subjetiva y dotar de la contención, orden y límite que brinda el lenguaje a aquello que anteriormente carecía de nombre y se presentaba de manera difusa y desorganizada.

Sin embargo, a pesar de las diversas consideraciones y explicaciones tentativas mencionadas anteriormente, las investigaciones que abordan los elementos constituyentes de la identidad narrativa, su relación con la identidad y con el bienestar psicológico, reportan resultados contradictorios que enfatizan la necesidad de profundizar en su estudio (Adler, Wagner y McAdams, 2007; McAdams et al., 2006; Gonçalves, Alves, Soares y Duarte, 1996).

Es interesante la precisión que realiza Berman (2003) luego de citar varias frases de autores reconocidos a nivel mundial. Él plantea que mientras que muchos críticos e investigadores afirman de manera contundente que estos autores famosos son víctimas del proceso creativo (y de los padecimientos que según ellos se encuentran asociados), estos mismos escritores expresaban que si bien había sufrimiento en ellos, era precisamente la escritura la que los ayudaba a lidiar con él. Entre algunos de los ejemplos recogidos por este autor está la frase de Lawrence “Uno vierte sus enfermedades en los libros, repite y presenta una y otra vez sus emociones, para ser maestro de ellas” (citado en Berman, 2003; p.

577); la afirmación de Woolf “Supongo que hice por mí lo que el psicoanálisis hace por sus pacientes. Expresé una emoción larga y profundamente sentida. Y expresándola la expliqué y la dejé descansar” (citado en Berman, 2003; p. 577); así como también las palabras de Silvia Plath “La furia atasca la garganta y luego esparce su veneno, pero, tan pronto como comienzo a escribir, se disipa, fluye en la forma de escritos: ¿La escritura como terapia?” (citado en Berman, 2003; p. 577). De manera similar, Olthouse (2012) reporta que los jóvenes escritores que participaron en su estudio afirmaban que la escritura era para ellos una especie de terapia, una manera de drenar las emociones negativas o transformarlas, así como una parte importante de la definición que poseían de sí mismos.

Este mismo autor (Olthouse, 2012) narra que la mayoría de los jóvenes que participaron en su estudio describieron el apoyo familiar e influencias alentadoras provenientes de adultos cercanos, la escuela y el concurso “El poder del lápiz” (POP, por sus siglas en inglés) que los estimularon a escribir e ir desarrollando progresivamente habilidades para la escritura. Es pertinente destacar que, a pesar de que el autor no formuló preguntas directas sobre la identidad en su estudio, esta surgió como un tema central para la relación de estos estudiantes con la escritura. De esta forma, los jóvenes expresaron percibir diferencias entre la escritura académica y la creativa, concibiendo a la primera orientada hacia el otro, a mostrar de sí mismos la parte que creían que ese otro esperaba, mientras que era en la escritura creativa donde sentían que se podían permitir revelar sus altibajos, emociones, virtudes y defectos, percibiendo entonces que este tipo de escritura estaba más relacionada con el desarrollo y expresión de su identidad, aun cuando esto no sea necesariamente cierto y la identidad también constituya una parte importante en la práctica de la escritura académica.

Sin embargo, llegado a este punto cabe preguntarse ¿quién es un escritor? pues bien, no hay hasta ahora una definición precisa sobre qué es ser un escritor o en qué consiste serlo. Si se entiende el escribir básicamente como un oficio por medio del cual se obtiene dinero, el concebirse escritor puede aludir a la identidad ocupacional, es decir, a aquel componente de la identidad del individuo que refiere

la concepción que este tiene de sí mismo en cuanto a trabajador; la identidad ocupacional, entendida de esta forma, se relaciona con nociones como vocación, trabajo, identidad profesional y laboral, constituye el entramado de las actividades, experiencias, factores individuales y contextuales de la persona que se cristalizan en una ocupación (Skorikov y Vondracek, 2011).

No obstante, ser escritor no versa simplemente en ser una persona que escribe ni en ser egresado de una carrera universitaria específica, no hay un evento particular que determine en qué momento se comienza a serlo y para la definición se consideran las opiniones y vivencias expresadas por los mismos escritores, así como las consideraciones de las editoriales, los lectores y la crítica (R. Blanco, comunicación personal, Abril 21, 2009).

Si bien no hay consenso en el establecimiento de una definición exacta, como podría ocurrir con otras ocupaciones, sí existen una serie de requisitos que suelen ser aceptados por la mayoría: la aceptación de las editoriales, de los lectores, de la crítica, de instituciones relevantes para el lugar y época, haber recibido un reconocimiento, el número de libros publicados, la concepción de la persona de sí mismo como escritor y la permanencia en el tiempo de la obra (Boschi, 2012).

Desde el punto de vista de Kahana-Carmon (Jones, 2014), ser escritor es estar condenado a ser un extranjero, como si esto fuera una especie de pago por la habilidad de escribir; un extranjero que se separa del grupo, por lo menos subjetivamente, para reflejar, cuestionar e interpelar lo que es su grupo normativo, sin que este rol de observador merme su cualidad de extranjero. Según Jones (2014), esta autora no teoriza sobre ser escritora, pero lo define desde su propia experiencia fenomenológica, afirmando además que la realidad de vivir activamente la escritura creativa no puede ser separada del contexto sociocultural desde donde se produce la obra y donde esta es recibida.

En esta misma línea de ideas, el lugar, como parte importante de ese contexto sociocultural desde donde se produce y donde se recibe la obra, permea

tanto la manera como las personas se construyen a sí mismas y a su realidad como a la obra en cuanto a que esta es una producción humana. Montero (1997), luego de definir la identidad nacional (la cual es, a su vez, una de las formas de la identidad social, descrita anteriormente) como un entramado de significados y representaciones que tiene cierta permanencia en el tiempo y que les permite a las personas que poseen determinados elementos socioculturales comunes reconocer su relación biográfica, esboza una descripción del venezolano que incluye las siguientes características, algunas de las cuales se encuentran relacionadas entre sí: pereza, indolencia, irracionalidad, pasividad, indiferencia, alegría, incompetencia, autoritarismo, fatalismo pesimista, emotividad, violencia, carencia de sentido histórico, generosidad, coraje, igualitarismo, viveza, superstición, frivolidad y amor a la riqueza.

Asimismo, Montero (1997) destaca que, de manera llamativa, los venezolanos se definen a sí mismos principalmente mediante la comparación con otras nacionalidades, en lugar hacerlo a partir de sus características propias. Esta misma autora enfatiza que la mayoría de las características incluidas en la identidad del venezolano tienen una connotación negativa, que resalta aún más ante la sobrevaloración de otros países; plantea que esto puede deberse a que, siendo el país percibido como un lugar hermoso y rico, la dificultad en alcanzar metas nacionales es atribuida a los habitantes, con las implicaciones que esto conlleva. No parece ser casual, entonces, el tono jocoso pero a la vez dolorosamente cruel con el que Kozak (2014) aborda, haciendo uso de la cotidianidad y experiencia propias, las formas de ser que le atribuye al venezolano, así como tampoco sorprende el carácter fatídico de las frases que Torres (2012) le dedica al hecho de escribir en Venezuela: “pensar el país es una suerte de herencia, quizá maldita, que hemos recibido…. Los países felices no requieren de tanta gente sumada a la tarea de pensarlos sino de construirlos” (p. 273).

Por otro lado, llegado a este punto vale la pena esbozar brevemente las definiciones que se han utilizado para conceptualizar a la literatura. La literatura ha

sido tratada de definir en numerosas ocasiones, las explicaciones más parcas hacen referencia a la misma como una obra de imaginación o ficción, pero los límites difusos entre los hechos factuales y ficcionales hacen que esta conceptualización se torne bastante restringida; igualmente, cabe destacar que la literatura no es una categoría objetiva e inmutable, por lo que lo que se considera literario puede variar en función de los juicios de valor que imperen en una época y contexto sociocultural dado (Eagleton, 1988). Otra definición hace referencia al discurso propio del texto literario, el cual aliena, por así decirlo, el lenguaje del día a día, proporcionando, paradójicamente, una posesión más íntima y enriquecida de la experiencia (Eagleton, 1988).

Gérard Genette (1993), luego de afirmar que la literatura es varias cosas a la vez, plantea que estas “cosas” se encuentran unidas por una variedad de aspectos entre los cuales resalta el estético, que hace referencia a la literatura como un arte cuyo medio es el lenguaje. Es por esto que una obra, para considerarse literaria, debe cumplir el prerrequisito de ser realizada a través del medio lingüístico.

A pesar de las consideraciones mencionadas anteriormente, la ficción ha sido considerada como el elemento definitorio por excelencia de la literatura, quizás porque alude de manera más clara a la característica de ésta como representación, de esta forma la literatura como producto artístico-verbal de una realidad imaginaria se fundamenta en la ficción o en elementos ficcionales como factor definitorio (García-Berrio, 1989). Asimismo, el relato ficcional suele ser el modelo por excelencia de todo relato, aun cuando el carácter ficcional o no de una narración pueda consistir más en una consideración que en un hecho certero (puesto que un escritor de ficción puede inspirarse en un hecho real tanto como un novelista puede agregar detalles, poniendo así en tela de juicio los límites de la ficción), ya que no hay propiedad textual, sintáctica ni semántica que permita diferenciar la ficción de la no-ficción al menos en sus casos menos extremos (Genette, 1993).

A manera de resumen, si bien la identidad ha sido un tema de interés de múltiples disciplinas, en el campo de la psicología es Erikson (1972) quien introduce

y conceptualiza el término, por lo que es a partir de este autor que diversos teóricos realizan desarrollos posteriores sobre la identidad. Específicamente, dentro de las perspectivas narrativas, se ha puesto especial énfasis en el lenguaje, la interacción con el otro y el contexto sociocultural como factores claves para la identidad, la cual ha sido concebida como una historia que las personas elaboran sobre sí mismas para definirse ante sí y ante otros, dotando su vida de sentido, orden y propósito (McAdams, 2001, 2011). Sin embargo, la actividad de escribir historias ha sido relacionada tanto con el bienestar psicológico como con la patología (al igual que la concepción popular del artista enajenado se halla contrapuesta a los potenciales beneficios de la escritura), ante lo cual hay autores que apuntan a la integración de estas visiones, aparentemente contradictorias, en función de la forma de expresión y el grado de narrativa hilada (Kaufman y Sexton, 2006; Thomas y Duke, 2007), lo cual a su vez puede dar visos de la relación del escritor con su actividad.

Exposición del tema de investigación

Partiendo de la afirmación de que los escritores de narrativa son expertos contando historias, y que la identidad narrativa es una configuración integradora constituida por las historias que las personas elaboran sobre de sí mismas para definir quiénes son tanto para ellas como para los demás, se consideró plausible que abordar el tema de la identidad con estos participantes ampliara la comprensión existente de la identidad narrativa (Raggatt, 2006). Asimismo, considerando que los narradores de historias expertos crean narrativas de manera regular, debido a la naturaleza de su oficio, se encuentran expuestos a una multiplicidad de posibilidades que se halla asociada a la creación literaria (Luce-Kapler, 1999), lo cual ha sido considerado similar a la multiplicidad y variedad propias de la vida psicológica (Raggatt, 2006), por lo que resultó factible esperar que los participantes del estudio pudieran reconocer y narrar (o descartar, si fuera el caso) esta similitud entre las posibilidades inherentes a la creación literaria y la vida psicológica.

El valor teórico de este estudio radica en que las perspectivas narrativas son relativamente nuevas dentro del campo de la psicología (McAdams, 2011), por lo que el estudio de la identidad narrativa aún no cuenta con sustento empírico sólido que enriquezca su comprensión. Asimismo, no se posee un cuerpo de investigaciones consistente que explore los potenciales beneficios de la reflexión que conlleva la escritura creativa como oficio o los de la exposición a la literatura (Athanases, 1998).

Por otro lado, el valor aplicado de la presente investigación surge de que distintas características de las narraciones se han asociado al bienestar psicológico (aun cuando no hay sustento empírico consistente para tal afirmación), por lo cual es importante realizar estudios con miras a vislumbrar si estas características se asocian necesariamente a la salud mental y/o a la psicopatología, para así diseñar intervenciones con miras a favorecer el bienestar psicológico. Inclusive, es importante hacer referencia a la contradicción entre la imagen popular de los

escritores como personas cuya característica fundamental es la carencia de salud mental (Thomas y Duke, 2007) y los beneficios hallados de la escritura creativa sobre el bienestar psicológico (Kaufman y Sexton, 2006). Es por esto que la presente investigación constituye un primer acercamiento a la indagación de las asociaciones mencionadas y a la comprensión de estas contradicciones que se hallan presentes en el imaginario popular.

Llegado a este punto, es relevante hacer explícito de dónde nace el interés de la investigadora por el tema de estudio. Este interés no nace de un evento específico, sino de una serie de eventos y experiencias que se unieron para conformar tanto su orientación profesional como las áreas de investigación por las cuales se ella inclina. De esta forma, si se buscara un inicio de las inquietudes de la investigadora por el presente tema de estudio, este se hallaría en su gusto por la literatura y los estudios que realizó en la escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela (UCV), que se suman a los que cursó posteriormente en la escuela de Psicología de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB).

De esta forma, la investigadora se sintió fascinada por las novelas polifónicas, el potencial creativo de los distintos escritores aún en las condiciones más precarias, la multiplicidad de perspectivas que pueden confluir tanto en una misma obra como en una misma persona y la gran franqueza y humildad mediante la cual algunos escritores que tuvo la oportunidad de conocer hablaban de sí mismos, de sus experiencias y de cómo sus propias obras habían servido para darle un nuevo significado a alguna vivencia, considerar un nuevo punto de vista o incluso constituían una manera de experimentar algo que no habrían podido vivir de otro modo.

Ya con este gusto por la literatura y por el medio literario venezolano, la investigadora comenzó sus estudios de pregrado en la escuela de Psicología de la UCAB, donde desde un primer acercamiento al construccionismo social, y posteriormente a las perspectivas narrativas, empezó a notar semejanzas entre los planteamientos de la teoría literaria (García-Berrío, 1989; Genette, 1993) y los del paradigma y perspectivas mencionados. Posteriormente, indagando más en

estas semejanzas (en las características y estructura de una narración adecuadamente concebida, y su importancia para la percepción de la historia como un todo integrado y coherente, por solo citar un ejemplo), halló toda una línea de investigación y asociaciones entre la literatura y la psicología, ante lo cual comenzó a estudiar los fundamentos y desarrollos teóricos y prácticos del área, con la guía de profesores que le brindaron orientación, material adicional y le aclararon las distintas dudas que fue sintiendo.

Una vez que la investigadora tuvo una serie de lecturas previas sobre el desarrollo histórico, los fundamentos y aplicaciones del área, pudo realizarse cuestionamientos más perfilados que terminaron convirtiéndose en las primeras preguntas que guiarían esta investigación: ¿se relaciona la multiplicidad de posibilidades inherentes a la creación literaria con la construcción de identidad en los participantes seleccionados? ¿Hay en la escritura y/o en la literatura algún recurso que permita elaborar de manera más eficiente las distintas experiencias a las que pueden hallarse expuestos los participantes? ¿Cómo se vivencia el convertirse en escritor tomando en cuenta el contexto sociocultural en el cual se hallan inmersos los participantes?

Diseño general de la investigación

Postura paradigmática

Partiendo de que la investigación cualitativa no posee un paradigma único (Denzin y Lincoln, 2005), este estudio (al igual que la investigadora) se posiciona dentro del construccionismo social, perspectiva dentro de la cual el conocimiento es producto de la acción y experiencia de las personas. El conocimiento no es entonces una acumulación sucesiva de datos sino una construcción que evoluciona y cambia dependiendo de los discursos dominantes, no es una verdad externa por alcanzar sino una construcción que se realiza en la relación (Gergen, 1992).

Desde este paradigma, la realidad o la verdad no está dada de manera externa a las personas sino que estas, al intentar articular la realidad, la aprehenden mediante el lenguaje que a su vez la modula a través de significados generados socialmente. Es importante mencionar entonces que se aceptan varias construcciones (o versiones) de lo real, cada una válida y ponderada dentro de su contexto (Gergen y Warhus, 2003).

En cuanto a los supuestos epistemológicos del construccionismo social, de acuerdo a este paradigma el conocimiento es una construcción que se encuentra inmersa dentro de una cultura que genera significados compartidos sobre la realidad en función, además, de los grupos de poder. Es importante mencionar que, dentro de las consideraciones metodológicas del construccionismo social, se plantea que los investigadores también forman parte de la construcción de la realidad y poseen un papel activo en la relación con el otro, lo cual pone de relieve una vez más el papel del discurso y sus significados ya no sólo en los participantes de la investigación sino también en la investigadora y en los intercambios que realizaron los informantes con ella (Gergen, 1996).

Es así como el construccionismo social y las aproximaciones narrativas enfatizan profundamente la interconexión entre la identidad y las estructuras

sociales (dentro de las cuales destaca especialmente el lenguaje). Este paradigma, y estas aproximaciones que forman parte de él, parten de la concepción de que el *self* no es un ente que puede ser descubierto ni descrito como lo sería un objeto, ya que no existe en términos únicos, inmutables y posibles de aprehender; se desplaza entonces el interés en el *self*, como entidad a ser descubierta, hacia los métodos mediante los cuales se construye la identidad (Crossley, 2000). De esta manera, se plantea que el lenguaje construye la realidad y, especialmente, la realidad de un *self* que es experienciante y que se haya íntimamente ligado a este lenguaje mediante el cual es construido (Páramo, 2008), de forma que las experiencias adquieren significado mediante las estructuras lingüísticas, históricas y sociales (Crossley, 2000).

Tomando en cuenta las observaciones anteriores, se considera que esta investigación se encuentra enmarcada dentro de la postura paradigmática mencionada ya que, partiendo además de la afirmación de que los participantes son expertos en la construcción de historias, ellos aprehenden, crean y recrean la realidad (y su identidad) mediante el lenguaje, dotando esa realidad de significados personales que a su vez son permeados por el contexto sociocultural dentro del que se desenvuelven, todo lo cual es puesto de relieve por la postura paradigmática y perspectiva asumida.

Objetivo

Objetivo general: Describir cómo es el proceso mediante el cual los participantes construyen su identidad como escritores.

Objetivos específicos:

- Conocer si la concepción de sí mismos de los participantes se fundamenta en una única narrativa personal o consiste en una multiplicidad de historias que confluyen en la formación de su identidad.

- Explorar si los participantes hallan en la escritura recursos para la construcción y elaboración de su identidad.

- Explorar los significados subjetivos de concebirse como escritor.

- Explorar y hacer visible las relaciones y las fuentes discursivas desde donde provienen los elementos que les permiten construir su identidad como escritores y como parte de un determinado grupo social.

Participantes

Los participantes de esta investigación son escritores venezolanos de narrativa, pertenecientes a ambos sexos y con edades superiores a los 20 años. Si bien los participantes fueron seleccionados de manera intencional, para su inclusión en el estudio se tomaron en cuenta las siguientes consideraciones:

-Ser venezolano: Se considera este criterio relevante puesto que parte de los intereses de la investigación radican en el contexto sociocultural en el cual los participantes se hallan inmersos y desde el cual construyen su discurso. Además, de acuerdo a la postura teórica y el análisis seleccionado, el contexto sociocultural de la persona es un elemento clave para el estudio y la interpretación de la información recolectada mediante la entrevista. Asimismo, que todos los participantes sean de nacionalidad venezolana favoreció no sólo que los informantes poseyeran un contexto sociocultural relativamente similar sino también que la investigadora fuera percibida como una igual.

-Tener al menos 20 años de edad: De acuerdo con los postulados establecidos por Erikson, mencionados anteriormente, las preguntas clave para el desarrollo de la identidad comienzan en la adolescencia (Erikson, 1972), por lo que es plausible esperar que al comienzo de la adultez las personas se hayan enfrentado a estas preguntas y hayan realizado construcciones más o menos elaboradas sobre su identidad. Debido a esto, se seleccionó la edad de 20 años como parte de los criterios de inclusión puesto que se ha teorizado que el inicio de

la adultez ocurre aproximadamente a esta edad (Papalia, Wendkos y Duskin, 2009) e inclusive, en concordancia con ese planteamiento, McAdams (2011) afirma que a esa edad aproximadamente ya las personas han comenzado a construir narrativas que integran sus vidas conformando su identidad.

-Haber escrito narrativa (en cualquiera de sus vertientes): Este criterio apunta, fundamentalmente, a la similitud existente entre la narrativa como género literario y la narrativa como construcción de una historia personal.

-Reconocimiento del participante de sí mismo como escritor: Este reconocimiento no sólo es relevante porque forma parte de la definición de escritor adoptada para esta investigación, sino que además indica que este rol está incluido en la identidad o en las narrativas personales de los participantes.

-Poseer al menos un libro publicado.

-Haber recibido al menos un reconocimiento (a nivel nacional o internacional).

-Que haya transcurrido un lapso de tiempo no menor a 5 años desde la publicación del primer libro del participante.

Estos cuatro últimos criterios de inclusión apuntan no sólo a la definición de escritor planteada anteriormente, sino a favorecer que los participantes de la investigación hayan tomado en cuenta dentro de sus narrativas personales la concepción de sí mismos como escritores y que además hayan contado con un intervalo de tiempo para elaborar e integrar estas narraciones en su identidad.

Por otro lado, en un principio se consideró que el número de participantes oscilara entre 6 y 10, con miras a seguir los requerimientos establecidos por Teddlie y Tashakkori (2009) para la investigación cualitativa y el diseño fenomenológico. No obstante, es importante señalar que, en concordancia con lo planteado por Taylor y Bogdan (1994), el número de participantes seleccionados no puede ser especificado en las fases iniciales del estudio (momento para el cual solo se cuenta con una idea general y flexible del número de informantes y el

modo de realizar un primer acercamiento a ellos), por lo que en total se entrevistó a cinco participantes pero se realizó el análisis exhaustivo de la información aportada solo por tres de ellos, ya que estos cumplían con todos los requisitos y brindaron entrevistas de gran densidad y riqueza, permitiendo explorar ampliamente los objetivos de investigación (las otras dos entrevistas, tal como se describirá más adelante, fueron tomadas como pruebas del guión de entrevista).

La reducción en el número de participantes no se traduce necesariamente en vacíos de información ni mucho menos en la disminución de la calidad del estudio. En relación a esto, Glaser y Strauss (citados en Taylor y Bogdan, 1994) plantean y justifican el uso de un muestreo teórico en el que, más que el número de participantes a convocar, la importancia recae en el potencial de cada uno de ellos para la comprensión del tema a estudiar.

Rol de la investigadora

En el presente estudio, la investigadora tuvo un papel activo, participante, tanto en la búsqueda como en la interpretación de la información. Específicamente, se estableció una relación personal con los participantes a partir de la cual se planificó a grandes rasgos la entrevista, se creó un clima de confianza donde ésta pudiera ser realizada y se proveyó a los informantes de espacios en los cuales pudieran recibir retroalimentación, seguir al tanto de los avances de la investigación y colaborar con la misma, en el caso que así lo desearan.

El rol asumido por la investigadora incluyó, además, el establecimiento de un equilibrio entre el promover que los entrevistados hablaran de sí mismos y el brindarles el espacio suficiente para que contaran con la libertad de hacerlo a su manera; asimismo, a pesar de que se contaba con una guía de entrevista en la cual se tomaban en cuenta los temas a abordar, la formulación específica de las preguntas fue flexible y se realizó en función del criterio de la investigadora y de la dinámica propia de la conversación que se estaba dando entre ella y el informante.

En otras palabras, el orden de las preguntas y las palabras precisas para formularlas no estuvieron dados de manera rígida sino que, partiendo de la consideración de los objetivos de la investigación y la guía de entrevista elaborada, las preguntas y los temas fueron abordados por la entrevistadora en un orden y con una selección de palabras que favorecieran la fluidez de la conversación, estuvieran acordes al tono de la misma y mantuvieran, a su vez, el clima de confianza generado (Taylor y Bogdan, 1994).

Se considera que fue pertinente la adopción de este rol ya que no sólo permitió obtener información de relevancia para el tema de la investigación, sino que además es un rol acorde a los planteamientos mencionados con anterioridad del construccionismo social (según los cuales el conocimiento se construye en interacción), así como a las afirmaciones realizadas por Crossley (2000), McAdams (2011) y Raggatt (2006), según las cuales la identidad se construye y se aborda de manera dialógica, en relación con el otro.

Contextos de recolección de la información

Durante las primeras consideraciones de los lugares que resultaban factibles para la realización de las entrevistas, se llegó a la conclusión que estos debían ser, fundamentalmente, cómodos, agradables y que brindaran cierto grado de intimidad, con miras a que las conversaciones propias de la investigación pudieran darse de manera fluida y sin mayores contratiempos. Debido a esto, se consideró, en principio, elegir el lugar de trabajo de los distintos participantes, entornos que son familiares tanto para la investigadora como para los entrevistados (debido a la formación y lugares frecuentados por la investigadora), lo cual favorecería la generación de un clima de confianza y, adicionalmente, estos lugares parecían idóneos para la recolección de información por su relación el tema de la investigación.

No obstante, a pesar de esta idea preliminar sobre la conveniencia del lugar de trabajo de los participantes para la realización de la entrevista, se optó por una

postura abierta con miras a privilegiar la comodidad de todos los involucrados y promover que, en la medida de lo posible, la entrevista de investigación no solo recogiera toda la información deseada sino que además constituyera una experiencia grata para los participantes. Las distintas consideraciones realizadas se encuentran acordes a los planteamientos realizados por Taylor y Bogdan (1994), los cuales hacen énfasis en la importancia del fácil acceso al lugar donde se llevarán a cabo las entrevistas, en la generación de un clima de confianza y en el establecimiento de una relación con los participantes que favorezca el abordaje de los contenidos propios de la investigación.

En función de lo planteado anteriormente, los acuerdos realizados con los informantes permitieron que las entrevistas fueran realizadas en condiciones sumamente diversas entre sí, ante lo cual cabe destacar que esta diversidad no implica elemento perjudicial alguno para la investigación puesto que se siguieron todas las consideraciones metodológicas mencionadas, se pudo recabar la información pertinente para el estudio e, inclusive, esta flexibilidad permitió conocer más de los entrevistados y de los entornos en los cuales se desenvuelven.

Con miras realizar una primera aproximación a las condiciones en las cuales transcurrieron las entrevistas, se describirá brevemente el contexto en el cual se llevó a cabo cada una de ellas, no obstante las consideraciones más amplias al respecto son abordadas en los análisis de la investigación: La entrevista a Enza García fue realizada la noche de un martes mediante una video-llamada a través de Skype (debido a que la investigadora y ella se encontraban en ciudades diferentes), a pesar de ser un diálogo que no se ocurrió de manera presencial la conversación fluyó sin mayores contratiempos y se pudieron abordar todos los temas relevantes para la investigación; con Héctor Torres, por otro lado, se llegó al acuerdo de conversar en un café de la ciudad un día miércoles en la mañana, lugar que era conocido tanto por la investigadora como por el informante y contaba con las condiciones idóneas para realizar la entrevista; por último, se realizó la entrevista a Roberto Martínez la tarde de un viernes en su casa, un

espacio sumamente acogedor y con características cónsonas a todas las consideraciones ya planteadas.

Prácticas de recolección de la información

En consonancia con lo planteado por Taylor y Bogdan (1994), la elección de la técnica de recolección de la información estuvo determinada por distintas consideraciones, entre las que destacan: los intereses de la investigación, las circunstancias del escenario y de las personas a estudiar, y las limitaciones prácticas del estudio. Tomando en cuenta los aspectos mencionados, se seleccionó como técnica la entrevista a profundidad ya que, además, esta técnica se adapta a que los intereses de la investigación sean amplios y abiertos, a la vez que relativamente claros y bien definidos.

De igual manera, se consideró a la entrevista a profundidad como la técnica más pertinente para este estudio puesto que la información de interés no podía ser recolectada de manera apropiada de otro modo. Es así como esta técnica no solo fue acorde a los intereses de la investigación, sino también a la postura paradigmática asumida, ya que se indagó sobre experiencias humanas subjetivas mediante una conversación que a su vez ocurrió en el marco de una relación interpersonal desde la cual se construyeron narraciones y significados.

A nivel general, la entrevista consiste en una técnica de recolección de información en la cual el investigador cuenta con una serie de preguntas a las cuales el informante responde, por lo que se trata de una conversación asimétrica (por el mayor flujo de información de parte del entrevistado hacia el entrevistador) donde el entrevistador se convierte en una especie de recolector de datos, que tiene la función adicional de promover un clima de confianza en el cual los participantes se sientan lo suficientemente cómodos para abordar los distintos temas de la investigación y contestar con sinceridad los cuestionamientos que se les planteen, en el marco de una conversación flexible y fluida.

Específicamente, las entrevistas cualitativas a profundidad son descritas por Taylor y Bogdan (1994) como entrevistas no directivas, no estructuradas, no estandarizadas y abiertas; estos autores definen esta técnica como un conjunto de encuentros interpersonales realizados cara a cara entre el investigador y los informantes, con miras a abordar la comprensión y los significados, expresados en sus propias palabras, que tienen los informantes respecto a un tema en particular. Es importante recalcar también que estas entrevistas son similares a una conversación entre iguales, donde el investigador no sólo es un instrumento de la investigación sino también un participante de la misma que busca crear un clima de confianza en el cual pueda formular y reformular preguntas para obtener respuestas en el marco de la dinámica propia de la conversación.

Para realizar las entrevistas se busca, en primera instancia, establecer *rapport* con los informantes, instaurar un clima de confianza en el cual tanto el investigador como los entrevistados se sientan cómodos, construir una relación en la que el investigador pueda aprender de los informantes lo que es importante para ellos y sus maneras de expresarse, antes de dirigirse al abordaje de los temas de la investigación como tal. Sobre esta base se va construyendo una relación en el transcurso del tiempo que favorece el desarrollo de las entrevistas y, posteriormente, la comprensión detallada de las experiencias y expectativas de los informantes.

De esta manera, la entrevista en profundidad puede ser entendida como una práctica dinámica que además presenta constantes exigencias al investigador, ya que la recolección de la información no se realiza mediante un cuestionario prediseñado e inmutable, sino a través de la elaboración de preguntas formuladas en función de los participantes y durante la interacción con ellos, los cuales a su vez (y en concordancia con la postura paradigmática asumida) son partícipes en la construcción del conocimiento (Taylor y Bogdan, 1994).

En cuanto a las limitaciones propias de las entrevistas en profundidad, tanto Taylor y Bogdan (1994) como Crossley (2000) señalan que debido a que la información obtenida se basa fundamentalmente en el discurso, y dadas las semejanzas de las entrevistas en profundidad con una conversación entre pares,

al igual que en una conversación pueden ocurrir falsificaciones, engaños, malos entendidos y demás distorsiones posibles en el intercambio verbal.

Una manera de afrontar las limitaciones señaladas consiste en concientizarlas y afrontarlas: conociendo al entrevistado para realizar una aproximación más precisa a lo que quiere decir, promover una atmósfera en la que este se pueda expresar y explicar libremente, inclusive se le puede preguntar de manera directa en el caso de que alguna de sus expresiones genere dudas. Además, y en concordancia con la postura paradigmática asumida, más que la veracidad y objetividad de la información suministrada por los participantes, lo que se busca son sus vivencias subjetivas y sus significados, por lo cual estas limitaciones fueron tomadas en consideración pero no constituyeron una traba para el estudio (Crossley, 2000; Taylor y Bogdan, 1994).

Para realizar esta investigación, los participantes fueron contactados por primera vez mediante un mensaje de correo electrónico o un mensaje privado de Facebook en el cual la investigadora se presentó y les habló a grandes rasgos de la investigación que estaba por llevar a cabo. Los tres participantes contactados se mostraron dispuestos a conversar y realizaron preguntas generales sobre la investigación y su participación en el estudio, aceptando participar desde este intercambio inicial.

Durante estas primeras conversaciones también se les informó que podían participar en el estudio con su nombre o con un seudónimo de su elección si así lo deseaban, que podían abandonar la investigación en el caso de querer hacerlo sin que se les coaccionara a seguir participando y que contarían con la posibilidad de leer y comentar los borradores de la investigación antes de la publicación (todo lo cual fue abordado nuevamente tras la realización de las entrevistas). Estas consideraciones se realizan con miras a preservar el bienestar de los participantes, a brindarles la posibilidad de involucrarse activamente en el estudio, favorecer que se genere un clima de confianza y fortalecer la relación informantes-investigación, lo cual a su vez se refleja en la calidad del estudio (Taylor y Bogdan, 1994).

En lo concerniente al lugar, tal como se mencionó anteriormente y de acuerdo con las consideraciones señaladas por Taylor y Bogdan (1994), se promovió la selección de un espacio en el que informante y entrevistadora se sintieran cómodos y se pudiera desarrollar una conversación con privacidad y sin interrupciones.

Por otro lado, no fue posible determinar de antemano y con precisión cuántas entrevistas en profundidad serían realizadas, ya que esto dependía en gran medida del informante, de la entrevistadora y de la relación que se vaya estableciendo entre ambos, por lo que esta estimación solo pudo realizarse una vez que se comenzó a hablar con cada uno de los participantes de la investigación. Igualmente, en lo que atañe a la duración y frecuencia de las entrevistas, Taylor y Bogdan (1994) plantean que un tiempo adecuado es de aproximadamente dos horas, ya que menos es insuficiente para explorar de manera cómoda los temas propios de la investigación, mientras que entrevistas de mayor duración pueden extenuar e incluso aburrir a los participantes. Tomando en cuenta este planteamiento, y las experiencias vividas durante las entrevistas que tenían como objetivo poner a prueba el guión de entrevista (las cuales permitieron abordar todos los temas en una única sesión de aproximadamente 45 minutos de duración), se consideró realizar uno o dos encuentros de aproximadamente hora y media, con miras a hacer una estimación conservadora que permitiera que se alargara el encuentro sin mayores contratiempos y que también considerara la realización de una segunda conversación, en caso de que los temas no hubieran sido cubiertos en la primera o se quisiera profundizar en algún aspecto.

Las consideraciones tomadas resultaron adecuadas para la investigación puesto que la duración de las entrevistas estuvo dentro del intervalo de tiempo estimado. Asimismo, debido a la riqueza de cada una de las conversaciones, se realizó una sola entrevista pero se mantuvo la comunicación con los informantes después de ella (mediante la apertura de espacios de discusión sobre la transcripción de la información y los análisis), con lo cual los participantes colaboraron en distintos momentos y de diferentes formas en el transcurso del estudio, enriqueciéndolo en cada una de sus fases.

Taylor y Bogdan (1994) plantean además que durante las entrevistas iniciales se establece el tono de la relación con los informantes, por lo que se tuvo especial cuidado de que las preguntas iniciales fueran de carácter general y no directivas, con el objetivo de no predisponer a los informantes ni limitarlos en cuanto a los temas que podían abordar o a la manera de responder, ya que esto hubiera dificultado que se expresaran con la libertad y franqueza que se buscaba propiciar, así como también hubiera entorpecido la comprensión de sus experiencias, subjetividad y significados.

Para favorecer el desarrollo y la calidad de las entrevistas, se elaboró, probó y utilizó una guía de entrevista (ver anexo A), la cual sirvió como orientación y recordatorio de los temas considerados en el estudio, con miras a que todos fueran abordados y se alcanzaran los objetivos propuestos. La elaboración de esta guía de entrevista supuso un conocimiento previo tanto del tema de la investigación como de los informantes, no se trató de un cuestionario ni de un protocolo estructurado e inmutable, sino de un conjunto de áreas generales, referentes al tema de la investigación, que sirvieron para facilitar que la entrevistadora formulara las preguntas en función de la dinámica de la conversación y del entrevistado sin pasar por alto temas de interés.

Para probar la guía de entrevista se contó con la colaboración de Carlos Colmenares y Pedro Rodríguez, escritores y psicólogos venezolanos que cumplían con los criterios de participación establecidos para la investigación. La participación de ambos permitió corroborar que la guía cubría los temas deseados y verificar la pertinencia de las consideraciones referentes a la duración y número de entrevistas a realizar. En primer lugar se entrevistó a Carlos Colmenares, quien brindó una crítica favorable sobre la investigación y la guía de entrevista, luego de conversar con él, y en función de sus observaciones, se incluyó una pregunta sobre las diferencias de escribir uno u otro género literario (distinción que ha sido considerada en la literatura consultada); posteriormente se entrevistó a Pedro Rodríguez, quien transmitió su agrado por el tema de estudio y tras cuya participación se decidió conservar la guía de entrevista tal como había quedado tras la modificación anterior. Es importante mencionar que, a pesar de cumplir con

los criterios de participación y haber aportado información valiosa para la investigación, estas dos entrevistas no se incluyeron en los análisis por tratarse de profesores de la Escuela a la cual se está presentando el estudio.

Otro aspecto a mencionar es que las entrevistas fueron grabadas, con el consentimiento de los participantes. Tomando en cuenta que la sencilla presencia de la grabadora de voz puede modificar lo que las personas dicen y hacen, se tomó un lapso de tiempo para que tanto el entrevistado como la entrevistadora se acostumbraran al grabador, así como también se utilizó uno de pequeñas dimensiones, pero de buen alcance, que pudiera permanecer fuera del campo visual de las personas involucradas en la conversación (Taylor y Bogdan, 1994). Asimismo, se pudo conversar abiertamente sobre el uso del grabador y la utilización de las entrevistas grabadas, así como de las preocupaciones que esto pudiera suscitar (ante lo cual se recalcó que las transcripciones de las entrevistas, así como el análisis de las mismas, estarían a la disposición de los entrevistados una vez que fueran realizadas); no obstante, más que preocupación por el uso del material, los entrevistados se mostraron especialmente atentos en el cuidado de las transcripciones y en que estas sirvieran a los propósitos de la investigación.

Es relevante mencionar también que la investigadora llevó un diario de campo en el cual apuntó los temas examinados en las distintas entrevistas, las interpretaciones surgidas al momento, expresiones no verbales relevantes para analizar la información y demás anotaciones que sirvieran para volver sobre detalles de interés. Este diario de investigación también incluyó notas sobre las vivencias subjetivas de la investigadora en cuanto a la relación con el entrevistado y la experiencia vivida; además, sirvió para anotar acontecimientos de relevancia ocurridos fuera de la situación de entrevista y reflexionar sobre el proceso de las mismas (Taylor y Bogdan, 1994).

Asimismo, es importante destacar que, en el intervalo de tiempo transcurrido entre el primer contacto con los participantes y la realización de las entrevistas, la investigadora y los participantes del estudio tuvieron la oportunidad de coincidir en eventos tales como festivales de lectura, presentaciones de libros, conversatorios y talleres literarios, encuentros en los cuales se entablaron

conversaciones presenciales que estuvieron caracterizadas por la misma amabilidad que los participantes mostraron desde el inicio del estudio.

Llegado a este punto, es relevante hacer mención a la importancia de la relación entrevistado-entrevistador en la investigación. Taylor y Bogdan (1994) plantean que el entrevistador se relaciona con los informantes en un nivel personal y que esta relación en construcción es clave para la práctica de recolección de la información. Si bien es cierto hay diferencias entre las entrevistas y las conversaciones dadas en situaciones naturales (como la confidencialidad o el flujo mayormente unilateral de la información, por ejemplo), también es cierto que existe un interés genuino de parte de la investigadora en los participantes y en lo que quieren expresar, en comprenderlos y aceptarlos tal cual son; los participantes son concebidos, entonces, más que como una fuente de información, como una persona, un igual que merece respeto, por el que se puede sentir empatía, con el que se construye un diálogo y un vínculo que permea la información propia de la investigación.

Métodos de análisis e interpretación de la información

Tal como se mencionó anteriormente, la postura paradigmática asumida fue el construccionismo social, mientras que el método seleccionado para el análisis e interpretación de la información fue el análisis narrativo. Esta postura paradigmática está en íntima relación tanto con la técnica como con el análisis utilizado, ya que el construccionismo social plantea que la realidad y el conocimiento no constituyen un ente a la espera de ser descubierto, sino construcciones realizadas en la interacción y el diálogo.

Antes de describir el análisis, es importante conceptualizar qué son las narrativas personales. Una narrativa personal es una clase de historia que una persona construye para unir de cierta forma diferentes partes de sí mismo en un todo integrado y con sentido, representa entonces una manera mediante la cual las personas construyen una estructura de su realidad. Las narrativas personales

se definen además por el tema que poseen, por sus personajes y, al igual que cualquier narración, cuentan con un inicio, medio y final (Crossley, 2000).

En consonancia con la postura paradigmática asumida en esta investigación, Crossley (2000) enfatiza que mediante las narraciones personales no se descubre la identidad, sino que esta es construida mediante estas narraciones, que a su vez le dan sentido y propósito tanto a esta identidad como al contexto dentro del cual se construye. Las narrativas personales son además dinámicas, mutables, construidas en la relación.

Lo primero que plantea Crossley (2000) con respecto al análisis narrativo es que no hay una forma correcta de hacerlo. Luego de esta afirmación inicial explica que para realizar este tipo de análisis se parte del interés de aprender algo, no solo de la narrativa personal de los otros, sino de la narrativa personal propia y de la manera como esas narrativas se entremezclan en la realidad psicológica y social. Esta autora enfatiza además el rol del investigador, el cual no solo afecta lo que el otro expresa, sino que además participa en la interpretación de esa expresión.

El análisis narrativo busca entonces la estructura y el contenido en función de los cuales están construidas las narrativas personales. A continuación se describirá, a grandes rasgos, el procedimiento propuesto por Crossley para realizar este tipo de análisis (Crossley, 2000):

- Lo primero que se debe hacer, una vez que se ha decidido realizar un análisis narrativo, es leer y familiarizarse a profundidad con el material proveniente de las entrevistas realizadas, con el objetivo de tener una idea previa y general de los temas a considerar.

- Posteriormente, en la fase de interpretación, se identifican tres elementos: (a) el tono de la narración, que a su vez se encuentra constituido por el contenido y forma de la narración; (b) el imaginario, o el conjunto de imágenes significativas, símbolos y metáforas que la persona construye mediante el lenguaje e historias disponibles en su cultura, considerando

también la manera única y personal en la que estas imágenes son usadas; y (c) los temas o el patrón de lo que es importante para la persona, para así tener una compresión de la persona que sirva de asidero para la interpretación. Es importante mencionar que usualmente los temas y las imágenes se analizan de manera conjunta, ya que algunas imágenes dan visos o acompañan temas particulares.

- Las imágenes y temas extraídos se unifican en una historia coherente, para luego redactar los hallazgos encontrados haciendo énfasis en cómo esas narrativas personales calzan en el contexto sociocultural de la persona, incluso en cuanto a forma. Dentro de esta redacción se describe, además, cómo la dinámica de la situación de entrevista pudo afectar lo que la persona expresó y la representación de sí que le presentó al investigador.

Es importante mencionar que estas sugerencias realizadas por Crossley (2000) se enfocan en el análisis amplio de las narrativas personales de los individuos. Debido a esto, considerando que en esta investigación se estudiaron las narrativas personales de los participantes, pero siempre en relación a la literatura, las imágenes no fueron extraídas ni examinadas puesto que en la propuesta de Crossley (2000) esto se realiza para caracterizar o definir los capítulos de la vida y sus eventos clave de manera general, mientras que en este estudio las narrativas personales se encontraban enfocadas en aspectos y elementos particulares de la vida, no buscaban abarcar la totalidad de la misma.

Llegado a este punto, es relevante hacer mención al proceso de transcripción previo a la realización de los análisis. Para abordar esta tarea lo primero que se hizo fue escribir en el diario de campo todas aquellas anotaciones de relevancia para comprender y contextualizar la situación de entrevista, con el objetivo de no confiarle a la memoria detalles importantes que pudieran perderse. Posteriormente, cada una de las grabaciones correspondientes a las entrevistas fue oída al menos tres veces, con miras a que la investigadora se familiarizara con el material, y luego de este proceso de escucha se realizó una transcripción lo

más fidedigna posible de las grabaciones (la cual fue inmediatamente enviada a los participantes para su corrección y aprobación), señalando además lo que Taylor y Bogdan (1994) han conceptualizado como elementos accesorios del diálogo: gestos, tonos de voz, velocidad del discurso, variaciones en el ritmo, silencios significativos, entre otros, los cuales enriquecen la compresión del diálogo y, en consecuencia, la interpretación de la información.

En su propuesta, Crossley (2000) plantea también que dentro de la redacción del informe final se incluye, además de las transcripciones, la consideración de la validez de las aproximaciones narrativas en relación con el estudio realizado. De esta manera, el investigador narrativo (y, por ende, la investigadora que llevó a cabo este estudio) parte de su creencia o reconocimiento de que el material utilizado en el análisis no es neutral sino que está fuertemente influenciado por él. De acuerdo a Crossley (2000), en las investigaciones narrativas la validez se refiere principalmente a una buena fundamentación, por lo que se requiere construir argumentos y presentar evidencias de las interpretaciones y análisis que se están realizando; se justifica entonces una interpretación en función de que sea comprehensiva y coherente, tenga significado para los participantes y/o sea consistente tanto con lo planteado en las entrevistas (por lo cual se hace alusión continua a ellas) como con lo planteado por la literatura respecto al tema abordado.

En consonancia con lo sugerido por Crossley (2000), Taylor y Bogdan (1994) plantean, haciendo referencia a la validez de las entrevistas en profundidad, que en estas entrevistas, tal como en las conversaciones de la vida diaria, las personas oscilan entre mostrarse y el ocultarse, pueden atenuar sus fracasos y acentuar sus éxitos; sin embargo, de acuerdo a lo planteado por el construccionismo social, más que la verdad en sí misma se buscaban las perspectivas y significados de los informantes, por lo que más que un problema es un aspecto considerado dentro de la investigación. La validez entonces no radica en la objetividad y veracidad, sino en las vivencias y los significados asociados a

los acontecimientos y experiencias narrados por los participantes (Taylor y Bogdan, 1994).

De esta forma, se tomaron en cuenta las claves verbales y no verbales no sólo para fines de interpretación, sino también para saber cuándo un tema era delicado o estaba siendo eludido, pudiendo establecer también controles cruzados sobre lo narrado (que consisten en contrastar lo dicho por el mismo entrevistado en diferentes ocasiones). Inclusive, de haber sido necesario, se hubiera podido preguntar directamente a los entrevistados en el caso de notar alguna inconsistencia, la cual podría tratarse de un mal entendido, cambios sinceros en las perspectivas del participante o que este sostiene perspectivas contradictorias a la vez (Taylor y Bogdan, 1994).

Análisis de la información

Antes de adentrarnos en los análisis de la información recolectada mediante las entrevistas, quisiera resaltar la dificultad que representó extraer temas principales que orientaran la lectura y seleccionar fragmentos para ilustrar algún enunciado. Esta dificultad se debe a que cada una de las entrevistas posee tal complejidad y riqueza que, si bien a través de los extractos el lector se puede formar una idea del contenido y comprender sin mayores dificultades los análisis, es la lectura completa del material (ver anexos B, C y D) la que permite apreciar la densidad y riqueza de la conversación, su ritmo y dinámica, cómo los objetivos de la investigación se abordaron a lo largo de la entrevista y no durante fragmentos aislados de la misma.

Enza García

El acto creador, es el acto creador.

(E. García, comunicación personal, Enero 27, 2015).

- Transacción, comercio y transformación de la realidad.
- Trascendencia, proyecto y forma de vida. El ser humano creador.
- El otro y la posibilidad de diálogo con él.

Enza y yo comenzamos a conversar sobre esta investigación mediante Facebook. Luego de intercambiar algunos mensajes a través de esa red social acordamos que, tomando en cuenta la disponibilidad de tiempo con la que contábamos y la distancia geográfica que nos separa, lo más conveniente sería pautar una reunión para conversar a través de Skype.

Nuestro primer encuentro virtual tuvimos que cancelarlo porque ambas estábamos teniendo problemas de salud y no nos hallábamos con la disposición idónea para hablar, por lo que convinimos pautar una nueva cita para la semana

siguiente, momento para el cual si bien aún teníamos algún malestar pudimos conversar largo rato.

Considero que, tal como se espera según la teoría[1], se logró fomentar y mantener un clima de confianza que favoreciera la realización de la conversación. A pesar de las limitaciones propias de una video-llamada y de algunos inconvenientes (como el congelamiento de la llamada en una ocasión y la pérdida de unos segundos de audio), Enza mostró toda su disposición a conversar y a abordar temas que pueden resultar complejos, gracias a lo cual la conversación pudo sostenerse de manera grata y fluida.

Por otro lado, con respecto a la descripción del contenido y forma de la entrevista, para comenzar se podría afirmar que la conversación sostenida con Enza García fue de un tono pesimista[2]. No obstante, más allá de un pesimismo "puro", que equivalga en su totalidad a la definición realizada por la Real Academia Española[3] parece tratarse de un pesimismo que resulta retador: si bien el mundo puede ser un lugar hostil, proveedor de experiencias desagradables, las personas que habitan en él tiene la capacidad de vivir estas experiencias, sobreponerse a ellas, fortalecerse y lidiar con ellas de una manera gracias a la cual puedan salir airosas.

Este tono retador puede vislumbrarse tanto cuando Enza García se refiere a su niñez, como cuando relata episodios propios de su vida adulta[4], la misma niña que muy astutamente le ganó la partida al dolor de cabeza contándose cosas,

---

[1] Taylor y Bogdan (1994) hacen hincapié en la importancia del rapport, el respeto e interés por el otro y el mantenimiento de un clima de confianza que le brinde comodidad tanto al entrevistador como al entrevistado y favorezca el desarrollo de la conversación.

[2] Crossley (2000) plantea que el tono de las narrativas personales puede ser, fundamentalmente, optimista o pesimista.

[3] "Pesimismo: propensión a ver y juzgar las cosas en su aspecto más desfavorable [o] sistema filosófico que consiste en atribuir al universo la mayor imperfección posible" (RAE, 2014).

[4] Lo cual es acorde a la afirmación de McAdams (citado en Crossley, 2000) según la cual el tono narrativo aparece en la niñez y suele mantenerse relativamente estable hasta la vida adulta.

actualmente se la gana a un país que se encuentra repleto de un cúmulo complejidades (EG 49-55: “yo no entendía qué era eso de tener un dolor de cabeza siempre… y que ante eso no me pararan, como hasta los 12, entonces hasta los 12 era un dolor de cabeza todo el tiempo. Y siempre estaba estresada por eso, entonces no encontraba cómo lidiar con lo que sentía, entonces de pronto decidí un día que no iba a hacer más las copias que me mandaban, sabes que en primaria mandaban unas copias que antes eran de 10 líneas, bueno yo no lo hacía, yo lo inventaba, entonces hice eso por años para calmarme”).

La literatura, o incluso la creación si se amplía un poco la mirada, aparece de manera importante e intensa en la vida de la entrevistada. Siendo identificado como un primer recuerdo, el contarse cosas fue una forma no solo de adquirir autonomía, sino también de lidiar con las experiencias de horror y dolor físico de aquel entonces, lo cual persiste de una forma u otra en el tiempo, puesto que el crear se torna en una forma de lidiar con la realidad, la cual paradójicamente da y quita el las condiciones para escribir (EG 45-47: “Yo diría que es lo primero que recuerdo, y se identifica con lo siniestro y con el horror. Mi primer mecanismo de defensa frente al horror fue ese, contarme cosas”).

Más adelante, en la adolescencia y en la vida adulta, la creación parece volverse un tema menos privado (lo cual no quiere decir menos individual) puesto que no solamente aparecen otras personas en el relato, sino que la escritura se convierte en un tema de discusión. La intervención de estas personas pareciera ir en detrimento de la intención de escribir, puesto que lo que resulta significativo es que el otro aparece en la historia para señalar que ella no podía escribir, que no debía intentarlo siquiera por diversas razones como el sexo, la edad, la poca retribución económica de la actividad o incluso por la propia opinión personal (EG 66-69: “un momento significativo en la adolescencia… o en la adultez… Bueno… sí, siempre es un sí, siempre han sido significativas todas las veces que me dijeron que no podía escribir, que no debía hacerlo, que no debía intentarlo”). A lo cual Enza García se repone, de manera bastante consciente, consolidando lo que luego sería su oficio (EG: 75-77: “cada vez que me lo decían yo me decía a mí

misma: ‘los voy a esperar en la bajadita’ o algo así… porque todos al final van a terminar humillados porque yo tengo razón, yo voy a ser escritora”), el cual a su vez le permitiría establecer amistades importantes que no solo puede que contradigan estas opiniones de manera verbal sino que además la contradicen mediante su propia existencia, puesto que algunos de ellos también son escritores (EG 173-176: “hay gente que te encanta, gente que no… no creo que sea nada en particular porque sean escritores también, simplemente… mis mejores amigos, mis hermanos del alma escriben, de hecho son poetas, no son narradores”).

De las consideraciones anteriores puede deslindarse que, lo que Crossley llamaría el tema escapa a la dicotomía de amor y poder[5], entretejiéndose de manera compleja puesto que la autonomía, la cual puede ser entendida como una forma de poder, permite también la entrada y el intercambio con el otro, por lo que los afectos no necesariamente deben ser dejados de lado e incluso se conserva el deseo y la capacidad de establecer relaciones, valorar y amar al otro (EG 12-13: “Y es maravilloso, es maravilloso que los otros existan también para uno”).

La literatura entonces puede ser vista como un proyecto, como una forma de vida, e inclusive como una forma de mantenerse con vida (EG 2-4: “Ahmm… Creo que, a ver *(silencio)*, bueno lo primero sería el silencio, porque mira cuánto estoy tardando en responder… Creo que ser escritora sería un comercio con lo pasado, y lo otro sería una estrategia para no matarme”). La creación no es solamente una actividad que Enza García lleva años llevando a cabo, al contrario, el acto creador posee un lugar propio que lo incluye en su cotidianidad, estableciendo una especie de convivencia con los otros aspectos del día a día (EG 142-151: “Bueno, mmm… Yo creo que no soy una persona difícil, no soy esa clase de escritor que se encierra y tiene ritos muy complicados… que se aísla… la verdad es que no, no sé, he escrito muchas cosas con mis sobrinos alrededor o sigo escribiendo en mi cabeza mientras hablo con alguien, pero sí, yo no lo veo tan difícil, por suerte, sería difícil por otras cosas pero no por eso. Eso sí, creo que

[5] Crossley (2000), refiriendo un planteamiento de McAdams, establece que el tema hace referencia a la motivación que ha sido predominante para la persona, siendo los más importantes el poder y el amor.

también me doy cuenta de que puedo ser muy feliz cuando no escribo ¿no? y entonces trato de aprovechar esos momentos. Cuando estoy feliz con mis hermanas, cuando estoy comprando algo que me gusta o cuando estoy comiendo sushi, está bien, sé que eso tiene su momento y que la escritura puede esperar”).

Como parte de la vida, la realidad también se entremezcla con el acto creador de una manera intensa a la vez que complicada. La realidad surge de manera inevitable, estableciendo una relación de amor y odio, otorgando y quitando impulso para escribir, brindando un registro que abre un abanico de posibilidades pero también imponiendo su propia serie de limitaciones (EG 99-101: “La realidad. Creo que lo más difícil es la realidad. La realidad te da un manual de posibilidades, un catálogo de impresiones siniestras y maravillosas. Pero ella misma es la que te quita impulso y tiempo para estar…”). Quizás una forma clara de realidad la brinde el propio cuerpo, como una de las formas tangibles de esa realidad, en el cuerpo y mediante él se vive, e indudablemente es necesario para llevar a cabo cualquier actividad, pero al mismo tiempo el cuerpo puede condicionar las posibilidades de hacerlo (EG 103-106: “yo anoche tenía muchas ganas de escribir y de dibujar pero todavía tenía dolor de vientre y no tenia ibuprofeno y no había Buscapina en la casa, entonces me tuve que calar el dolorcito ¿quién trabaja así?”. Afirmación que contrasta con la una anterior que refiere cómo la creación de historias, de personajes y el contarse cosas fue una manera de enfrentar los fuertes dolores de cabeza).

Pese a todas las paradojas, las limitantes y los contratiempos, el crear o ser receptor de una obra pudiera ser visto como una forma de diálogo, de relacionarse con la realidad, modificarla e incluso de trascenderla, en síntesis, “una forma de estar vivo” (E. García, comunicación personal, 2015) (EG 110-113: “La realidad me amarga muchísimo, permanentemente, soy una persona amargada… entonces… y mi tarea, mi tarea al escribir es no quedarme estancada en la rabia, o al menos convertir esa rabia y esa amargura en algo útil y hermoso”; EG 125-133: “empiezo a contarme cosas con una furia enorme, y a veces ni siquiera lo escribo, ni siquiera lo anoto, es la simple máxima, es esta predicción permanente

en mi cabeza, que además me permite como tamizar la realidad, yo necesito tamizar la realidad… precisamente por esa rabia permanente… entonces mis personajes, siempre me planteo personajes y de inmediato los dibujo en mi cabeza y necesito que digan cosas por mí y se lanzan estos discursos que suceden una sola vez y los pierdo y luego no los recuerdo, pero creo que eso es primordial en mi cabeza, hablar con la otra persona."; EG 232-235: "yo no estaría tan atada en buenos términos a la realidad, a pesar de todo, si no fuera porque también puedo percibir la realidad a través de los autores que me gustan, como Pamuk o Nabokov. Entonces para mí es una manera estilizada y armoniosa a pesar de todo de mantenerse vivo, a través de las cosas que leo").

Héctor Torres

La creación requiere mucho que tú liberes al loco, porque eso es lo maravilloso del autor.

(H. Torres, comunicación personal, Febrero 18, 2015)

- El valor de la experiencia.
- El otro.
- Lo difícil, el adversario.
- Lo masculino y lo femenino.
- La productividad del oficio.
- Literatura y vida.

Con miras a que yo cumpliera los tiempos de entrega propios de la investigación, Héctor tuvo la cortesía de concederme un par de horas en una semana que estaba bastante comprometida para él. Luego de un par de correos electrónicos acordamos vernos en un café ubicado en un lugar céntrico de la ciudad, de manera que al terminar de conversar ambos pudiéramos reintegrarnos rápidamente al resto de nuestras actividades del día.

Teniendo presente la agenda tan copada del participante, desde que llegué al lugar repasé varias veces el material que llevaba con el objetivo de cubrir todos los temas de la investigación de la manera más rápida y amena posible. No obstante, cuando Héctor llegó al establecimiento no solo mostró toda la disposición que cualquier investigador desearía sino que desde la primera pregunta, luego del primer par de palabras, la zozobra inicial se esfumó y pudimos construir una conversación con un ritmo propio, más sosegado, con espacio para hablar pero también para hilar en silencio las ideas.

Se podría afirmar que se mantuvo el clima de confianza deseado[5] y la conversación fue sumamente grata, un diálogo entre iguales[6]. Cabe destacar que, para mí, como investigadora y como parte de la conversación, fue una conversación entre iguales puesto que no solo se asemejó en muchos sentidos a conversaciones menos formales que hemos tenido (sin una grabadora de por medio entre las tazas de café) sino que para un observador externo perfectamente podríamos pasar desapercibidos, no nos diferenciamos del resto de los comensales que estaban en el lugar.

Por otro lado, en lo concerniente al contenido de la conversación, se puede afirmar que la historia de la relación entre Héctor y la literatura tiene un comienzo temprano, se remonta al hogar materno, se asocia a la transmisión y a las tradiciones. Los primeros recuerdos de la literatura vienen de una abuela que leía y que le transmitió el hábito a una madre, una que luego le leería a su hijo y le llevaría a casa una amplia selección de libros que servirían como una primera exploración para la formación posterior de un criterio propio como lector y la configuración, además, de todo un modo de ver la vida (HT 133-140 “Bueno, los primeros recuerdos de la literatura vienen de mi casa. Vienen de una biblioteca que mi mamá hacía, mi mamá que no era literata…. Pero ella, bueno, su mamá

[6] Taylor y Bogdan (1994) refieren la importancia para las entrevistas en profundidad de promover activamente que la situación de entrevista se asemeje a una conversación entre iguales puesto que más que extraer de la persona información sobre una verdad absoluta, se busca construir el conocimiento de manera dialógica y ser partícipes de la subjetividad del otro.

leía y entonces ella adquirió también el hábito, ella compraba a tientas libros a través del Círculo de Lectores, como compraba cosas muy buenas… compraba best sellers ¿no? y yo leía todo lo que llegara a mi casa… todo lo que ella le comprara al Círculo de Lectores yo lo leía, así fuese Howard Fast, así fuese García Márquez, entonces bueno, eso, vienen de la casa”).

Héctor también recuerda experiencias valiosas que le brindó la literatura en su adolescencia, por ejemplo narra cómo esperar con placer las clases de un profesor de castellano se convirtió en un regalo de la literatura que iba en contra de lo que comúnmente se espera de esta etapa de la vida (HT16-20: “Bueno mira, no sé, esperar las clases de segundo año de castellano porque el profesor nos ponía a leer cuentos de Quiroga y de Cortázar, nos ponía a escribir… esperar una clase en bachillerato cuando uno es tan muchacho y no quiere hacer nada que sea de responsabilidad y hacer eso con placer, con anhelo, eso es un momento bellísimo que me daba la literatura”).

En ambos casos, resalta la presencia de personas que brindan esos primeros acercamientos a la literatura y promueven que se den estas experiencias que son valiosas e importantes para el resto de la vida. Puede verse cómo la literatura y el otro poseen tal importancia que estos momentos siguen siendo recordados y valorados en la vida adulta e incluso dan visos de cómo es la relación actual de Héctor con la literatura, de cómo fue su formación y de elementos que considera relevantes en la práctica de su oficio (como por ejemplo la consciencia del lector y el respeto hacia él, lo cual será abordado posteriormente), todo lo cual va configurando el tono y quizás también el tema de la conversación.

La forma y el contenido de la narración que articuló Héctor durante la conversación confluyeron en que el tono de la misma fuera optimista. La particularidad de este optimismo es que no niega las dificultades ni los sentimientos displacenteros que pudieran surgir cuando se elige a la escritura como oficio, al contrario, los reconoce y destaca el esfuerzo, la paciencia y el trabajo para lograr el éxito, o el fracaso pero con cierto nivel de satisfacción (HT

59-63 “De cualquier manera, la creación en general es angustiante, siempre. Siempre sientes que no vas a decir, que no vas a poder decir lo arquetípico, lo que viste, lo que vislumbraste. Tú vislumbras una novela maravillosa, un texto maravilloso, una crónica maravillosa, y siempre el resultado por más que te esfuerces termina siendo una pobre réplica de aquello”; HT 71-73: “en general yo creo que lo sabroso es sentir que alcanzaste algo, o abandonaste algo con cierto nivel de satisfacción, pero de resto… escribir es arduo”).

Con respecto al tema, predomina el amor, las múltiples maneras de vincularse con las distintas formas que toma el otro. El otro posee un lugar relevante a lo largo de toda la conversación, sea tomando la forma de un grupo de personas que asiste a un taller y brinda cierto sentido de pertenencia, aliento y compañía o siendo ese otro por cuya vida se siente curiosidad y fascinación (HT 101-111 “vengo al taller del Celarg y empiezo a conocer gente con esas preocupaciones, con las mismas preocupaciones que yo, con los mismos temas de conversación, y esa es una cosa que es importantísima, me parece a mí, hay que tener una fuerza de voluntad demasiado férrea, satánica, para escribir con solo fuerza de voluntad, sin sentirse parte de algo, sin sentir que uno no está tan loco…. Entonces para mí ese taller del Celarg fue fundamental, no tanto por lo que aprendí, aprendí mucho, de todo el mundo, pero no tanto por lo que aprendí sino por lo que empecé a sentir… sentir que hay un grupo de gente como tú que tiene esas angustias, que está cerca, que no solo está en los libros publicado, muerto o celebrado”; HT 229-234: “me interesa la vida cotidiana, me interesa la vida anónima, me interesan esas películas indies de gente anónima que vive sus pequeñas vidas, que están llenas de cosas importantes para ellas pero no para más nadie, entonces en ese sentido la perplejidad, la curiosidad y el asombro, la felicidad sobre esos temas no se me pasa, al contrario, cada vez se acentúa más, cada vez las pequeñas cosas”).

Y es que este compartir con el otro parece ser solo una arista del valor de la experiencia para Héctor. Su dificultad para encontrar y narrar sus experiencias más significativas no parece surgir de la indecisión sino de esa capacidad que

tiene para hallar el valor, la belleza, el significado a los distintos momentos (HT 10-14: “A mí me cuesta tener un top ten de situaciones porque se me hace que cada una tiene, o digamos, hay situaciones que cada una tiene su nivel de intensidad como que en distintas circunstancias, en distintos estadios, en distintas fuentes… ahora, no sé, hay muchos… podría recordar algunos más bien, más que uno en particular”). No obstante, en su narración destaca que en las distintas experiencias la literatura suele dejar una sensación agradable, incluso los libros en sí mismos constituyen una vivencia peculiar, doble, porque brindan la experiencia de la lectura como actividad a la vez que la posibilidad de adentrarse en una especie de mundo paralelo (HT 28-33: “hay libros que me han parecido tan maravillosos que se han convertido en experiencias grandísimas… yo podría recordar así a simple vista *El enterrador*, de Thomas Lynch, que mientras lo estuve leyendo estuve sumergido en otro universo, en otro mundo, podía estar en el metro atiborrado de gente y no escuchaba… no pertenecía a ese momento, sino que estaba en otro momento”).

Por otro lado, en lo concerniente a aspectos que pueden influir o reflejarse en la obra, Héctor narra cómo la edad y el lugar desde el cual se escribe influyen en la escritura pero no de manera automática, directa o lineal, sino a través de la persona que escribe, generándole distintas experiencias, necesidades y motivaciones que pueden reflejarse en la escritura o incluso fomentar o dificultar la actividad de escribir (HT 189-199: “Sí… la edad sin duda. El lugar de procedencia seguramente también ¿no? desde dónde se escribe… desde dónde se escribe porque tú escribes y te haces en el mundo en el que estás. Yo vivía en La Victoria, yo soy caraqueño pero me mudé a La Victoria ya de adulto, viví siete años allá y yo no sé qué tiene La Victoria pero La Victoria no inspiraba, no provocaba… inspirar es una palabra que puede ser cursi, pero no… no provocaba, en el sentido de impulsar ¿no? la necesidad de escribir. Yo no sé por qué, no sé…. Quizás es estar en una ciudad, mientras más grande sea la ciudad más perdido te sientes en ella y menos en control de ella te sientes, menos… como que la comunicación contigo mismo se vuelve más urgente porque estás muy rodeado y eso te aturde, entonces tiendes a comunicarte contigo”; HT 206-219: “Ahora, con respecto a la

edad también. Yo creo que… bueno, uno cambia con la edad, entonces si uno cambia con la edad no tiene por qué no cambiar la escritura…. o sea, como te vas desplazando de condición humana, bueno, eso se va a reflejar en la escritura sin duda”).

Del extracto de entrevista anterior llama la atención el reflejo del escritor en su obra (sin que esto signifique que la misma aluda a elementos autobiográficos), cómo los cambios vitales de la persona pueden reflejarse de una u otra manera en lo que produce y cómo ante algo tan abrumador, como puede serlo el ritmo de una capital, la escritura se convierte en una forma de recuperar algo de control y configurar una voz capaz de sobrepasar al aturdimiento y brindar, quizás, un espacio de calma.

Ahora, con el sexo y el género pasa algo particular y es que se reconoce la existencia de un algo femenino y un algo masculino que va más allá del genital con el cual se nace y que parece estar relacionado con las construcciones sociales que conforman el género, aunque esto no signifique que sean necesariamente equivalentes. Lo femenino y masculino parece delinear una capacidad distinta de registro y de articulación que se ha asociado al género pero está presente en todo ser humano, así sea en distinta media y este posea mayor o menor disposición para su expresión (HT 164-176: “no hombre o mujer como sexo, como género, posiblemente lo masculino y lo femenino inherente a la condición humana sí ofrece registros distintos, esto no lo digo con basamento científico sino a partir de mi experiencia, mi vivencia. Yo sí creo que hay autores que abordan su registro femenino y producen cierto… alcanzan a retratar ciertos sentimientos que el hombre en general no ve, la melancolía, la ternura, la tristeza, esos son elementos que muchas veces en algunas obras… a ver, Hemingway… Hemingway nunca está triste, Hemingway nunca está melancólico, o sea… es un macho, un hombre, entonces hay autores que son muy masculinos, por prejuicio, por lo que sea, pero lo son, y obvian un conjunto de registros del sentimiento humano. En cambio hay otros que sí se lo permiten más, entonces yo sí creo que

hay un algo masculino y un algo femenino indistintamente esté dentro de un escritor hombre o mujer”).

Merece una consideración adicional este tema de lo masculino y femenino puesto que, tal como Héctor comenta, lo que define como femenino tiene ciertas características que le han interesado desde muy temprano y le brindó una capacidad de registro y de expresión particular, así como también influyó en su modo de ver la vida (HT 145-156: “después descubrí que en Oscar Wilde había algo que me gustaba particularmente, que no lo sabía entonces, y era el… cómo él abordaba sin complejos, obviamente por su condición homosexual, pero no lo sabía yo, el registro femenino en su obra… ciertas cosas como la ternura, la… ese detalle de lo pequeño… esa exploración de ese registro que la literatura muy masculina obvia, entonces eso fue fundamental para mí, parece mentira, y yo no leí después Oscar Wilde pero entrar en contacto con una literatura que abordaba sin pudor y sin complejos también el lado femenino del autor me llevo a mí a de alguna manera a configurar un modo de ver la vida ¿no? es decir que a mí… yo tengo mucho interés en ese aspecto y trabajo mucho sin ningún problema ese aspecto, y me gustan los autores que tienen su lado femenino visible ¿no? incluso sin darse cuenta de ello”). Inclusive, en relación a esto, vale la pena hacer mención a su libro *La huella del bisonte*, el cual ha tenido excelentes críticas que resaltan la maestría con la que Héctor trata a los personajes femeninos y califican su manera de narrar como de una sensibilidad cercana a lo femenino (Barreto, 2010; Sabogal, 2013).

Entre muchas otras cosas que definirá después, Héctor concibe la escritura como un oficio, es decir, como una actividad por la cual se recibe una retribución económica y que posee toda una industria editorial que da cuenta de ello. Aun cuando existan posiciones encontradas entre los que rechazan la difusión y la negociación de las obras, por considerar que el arte se encuentra en un lugar más elevado donde no hay reconciliación posible con la actividad comercial, y quienes, sin desconocer el valor de las mismas, pueden concebirlas como un objeto de transacción puesto que existe un autor y toda una cadena de producción, en la

cual participan cualquier cantidad de personas e instituciones, que requieren alguna forma de retribución para subsistir puesto que lo que realizan es un trabajo[6], solo que este cuenta la particularidad de relacionarse con el arte (HT 307-318: “estamos hablando de que hay una industria editorial, que existe y el mundo funciona así. Suena feo hablar de mercado cuando se habla de arte pero ciertas leyes funcionan igual, desde siempre, así era Poe, así eran los rusos, así era Mark Twain… publicaban en revistas y en periódicos que si a la gente le gustaba les podían dar más material y ellos vivían de eso, ellos llevaban pan a su casa con sus creaciones… entonces los clásicos no han estado exentos de eso, yo no sé a quién se le ocurrió decir que si vendes es mal visto… o sea, esa cosa francesa, sifrina de que no se escribe para vender… pero si tú lo que haces es escribir y es lo único que sabes hacer, porque si supieras hacer casas a lo mejor harías más dinero haciendo casas, pero si lo que sabes hacer es escribir y tú vives de eso, te interesa vender para comer. Es una cosa sencilla”).

Más allá de que la escritura sea una actividad por la cual se recibe una retribución económica y que brinde una forma de definirse en función del trabajo que se realiza[8], la escritura y la literatura también parecen ir más allá de esto para mezclarse con otros aspectos del día a día, hasta formar parte importante de la persona y convertirse en un modo de ver, ser y estar en la vida (HT 496-514: “¿Qué significado tiene para mí la literatura? Te podría decir… todo lo que te podría decir va a sonar a cliché ¿no? ¿Es un modo de ver la vida? Sí es un modo de ver la vida. ¿Es un modo de vivir la vida? Sí, porque de alguna manera llega un punto en que te absorbe tanto el oficio que ya vives ya con la mirada del escritor…. Sí, uno vive básicamente para capturar, manejar, darle forma a las experiencias cotidianas…. entonces llega un momento en que ya uno… toda la vida está en función de la escritura, de las posibilidades de la escritura, entonces bueno, yo creo que en ese sentido la literatura ya se convierte en un modo de ver el mundo, un modo de ver el mundo, de entender el mundo y de expresarlo, es decir, ya es el filtro final con el que me comunico con el mundo ¿no? Eso”).

Roberto Martínez Bachrich

"Me gustan como las tareas de la imaginación y poder partir quizás de un hecho mínimo de la realidad, de un rincón, de una esquina, de una grieta de la realidad y por ahí meterme e imaginar, inventar, recrear y hacer de eso una realidad verbal, otra, que transfigure esa realidad real y que la reinvente"

(R. Martínez, comunicación personal, Mayo 1, 2015).

- El descubrimiento, experiencias intensas y las consecuencias de la escritura.
- El juego con la realidad.
- Una persona que escribe.
- Literatura y vida.

Paradójicamente, la conversación con Roberto fue la primera en ser concertada y la última en realizarse. Roberto fue el primer participante al que contacté, cuando la investigación aún era un boceto y tanteaba con nerviosismo si alguien aparte de mí se querría involucrar en ella y, por ende, si era viable continuarla.

Ambos tuvimos muchos inconvenientes para fijar la fecha de la entrevista, la postergamos por 5 meses aproximadamente. Sin embargo, durante este lapso de tiempo, mientras intentábamos ponernos de acuerdo, estuvimos en constante comunicación mediante correo electrónico, sosteniendo una forma de conversación que a pesar de tener como tema central acordar una fecha para vernos, fue sumamente grata y quizás también el preámbulo para que se diera un diálogo tan ameno como el que tuvimos.

Superados todos los contratiempos, decidimos vernos en su casa para conversar. Elementos como que me abriera las puertas de su casa de manera tan generosa, que fuera tan cálido durante todo el tiempo que compartimos e incluso la percepción previa y marcada por el afecto que tengo de él favorecieron que la

conversación fuera sumamente grata y que ambos participáramos activamente en ella, por lo que considero que fue un encuentro y una conversación entre iguales.

Por otro lado, en lo concerniente a un primer acercamiento al análisis del contenido de la conversación, se puede afirmar que el tono de la misma pudiera parecer confuso, es un tono optimista pero lo curioso, encantador incluso, de este optimismo es la relación con el pesimismo que mantiene durante toda la narración, sin ceder a él. Esta afirmación concerniente al tono puede vislumbrarse al contrastar un extracto de la primera parte de la conversación con uno de la última, con lo cual puede entreverse que la actividad de escribir puede ser muy ardua e ir complicando un poco la vida al tomar espacios y, sin embargo, también la escritura -y de manera más amplia la literatura- cobra importancia en la vida y se articula alrededor de ella dotándola de un significado especial (RMB 8-10: “Sé que es una tragedia, bueno una tragedia no, es como una cruz que uno carga, ¿no? no sé si llega a tanto pero… sí, esa cosa de que la vida se te va volviendo escritura a veces puede ser un problema”; RMB 697-700: “es que es mi vida ¿no? también, o por lo menos es un pedazo importante de mi vida porque… finalmente cuando haces algo, y lo haces más o menos en serio, todo se va como… tú vas haciendo sin querer, sin darte cuenta, y todo a tu alrededor va haciendo que eso sea tu vida”).

Con respecto al tema, pareciera un poco más claro que no es el poder sino el amor o la vinculación lo que predomina en cuanto la motivación, el amor en una u otra forma, hacia uno u otro objeto amoroso e independientemente de la naturaleza del mismo (sea una madre, una obra o un escritor, por solo mencionar algunos), de lo cual inclusive puede verse una arista de la vinculación en el respeto que tiene por otro (RMB 27-29: “Pero todo sale de ahí, de eso que dice Steiner, de una deuda de amor con una obra, con un escritor”; RMB 114-117 “¿con qué derecho tú le haces perder el tiempo a alguien? eso que decía Reinaldo Pérez So que uno no tiene derecho de quitarle cinco minutos de su vida a un lector si no le va a dar algo que realmente merezca esos cinco minutos”).

La fluidez con la que contó la conversación también puede verse en la narración de la propia vida, donde todo va sucediendo de forma muy sutil y con cierto cariz de naturalidad, como si la lectura y escritura fueran hábitos o pasiones que se fueran gestando y madurando en la persona en el transcurso de su vida. De hecho, el placer que brinda la literatura aparece temprano y relacionado con los primeros vínculos, con una madre que les leía a sus hijos los cuentos que ella había leído de niña y dejaba, como si se tratara de un descuido, libros a los cuales ellos podían acceder si así lo deseaban (RMB 163-170: “Entonces yo recuerdo por ejemplo de niño unos libros de cuentos que eran de… que eran de mi mamá, o sea de cuando ella era niña, que si cuentos chinos, cuentos rusos, cuentos… era una colección… libros grandes, tapa dura, para niños, ilustrados… Eran unos libros muy bonitos, lamentablemente eso se perdió en alguna mudanza… y esas fueron las primeras cosas que yo recuerdo como que con el gusto de la lectura ¿no? que yo iba a los libros como feliz de ir y en las noches me leían mis cuentos y qué sé yo, o nos los leían a mí y a mis hermanos”; RMB 320-322: “Este… por ejemplo, mi madre sin querer queriendo tuvo algo que ver ¿no? porque ella nos ponía esos libros por ahí como para que… para que uno los agarrara y viera qué pasaba”).

Durante la adolescencia aparece otra figura femenina, una profesora de castellano y literatura que es descrita como una gran mujer que, a través de su trabajo docente, constituyó otro momento clave de la relación entre Roberto y la literatura y tuvo la capacidad de, independientemente de lo gratas o no que fueran sus asignaciones, ir educando, mostrando, abriendo interrogantes que creaban el anhelo de saber más (RMB 326-332: “una señora, una mujer maravillosa que tenía como una gran sensibilidad para la literatura y que te mostraba cosas, te hacía ver cosas, te mandaba a leer cosas que eran… que fueron como muy importantes ¿no? No para… por ejemplo, yo recuerdo que ella nos mandó a leer unas novelas que a mí no me gustaron nada ya entonces, pero sí como para ponerte a pensar en problemas de la escritura, de la lectura y ella… yo tuve la suerte de que ella me diera clases cuatro años de bachillerato”; RMB 334-338: “Entonces creo que eso fue una gran suerte, yo supongo que esas cosas de alguna manera te empujan o

te marcan… a lo mejor yo hubiera tenido una pésima profesora o un pésimo profesor de castellano y a lo mejor no sé, me hubieran deslumbrando los números, no creo, qué se yo, creo que hay cosas que pasan como por azar”).

Ya en la vida adulta aparece una tercera persona, Laura Antillano, quien es descrita con mucho afecto, agradecimiento, y que promueve que se publique el segundo libro de Roberto[7], uno que, al igual que el primero, es publicado de manera sorpresiva pero cuya entrada a la imprenta también da visos del afecto y la confianza de Laura hacia él (RMB 360-366: “Laura en ese sentido fue muy importante porque bueno, porque me permitió entrar en ese taller como muy generosamente y fue como una figura siempre allí, muy disponible y muy atenta, muy generosa ¿no? Este… por culpa de Laura se publicó *Vulgar* [risas de la entrevistadora] yo se lo di, cuando lo terminé yo se lo di y le dije ‘léelo para que me digas qué te parece’. A la semana siguiente me llamó y me dijo ‘no, está en imprenta, lo metí en las publicaciones de…’”).

La importancia del otro en la vida se ve reflejada en la narración de las experiencias con estas tres mujeres (cuatro, si contamos con la aparición posterior de María Fernanda Palacios), donde cada una influyó desde su lugar y de una manera particularmente cálida y generosa, así como también en la aparición de otras personas con las cuales se pueden compartir momentos gratos (muchos de los cuales parecen estar relacionados con la literatura), que brindan además reconocimiento y sentido de pertenencia (RMB 349-355: “Yo creo que los talleres, hay gente que dice que no sirve para nada, la verdad es que para mí fueron muy útiles, en muchos sentidos ¿no? Primero porque estás con un poco de gente que está haciendo lo mismo que tú, que tiene como los mismos intereses que tienes tú y eso es un descubrimiento, cuando alguien no… o sea, cuando tú estás solo y escribes, como sin saber, como un poco sin lugar ¿no? Creo que los talleres te abren… o sea, conoces gente que hace lo mismo que tú y eso es muy… ¿es muy qué?” WH 356: “A mí me parece hermoso pero… pero sigo con mi cursilería” RMB 357-360: “Sí, es muy hermoso… y es como útil para ti, ¿no? o sea, de repente

[7] *Vulgar*.

sientes que hay como un… para decirlo muy cursimente, que hay como un lugar en el mundo que… en el que también cabes ¿no? y eso es muy raro, descubrir eso. En los talleres un poco lo descubres”).

De la mano con los afectos, la literatura también brinda momentos maravillosos, de asombro incluso, entre los cuales destacan el descubrimiento de algo en el mundo, sea o no a través de la imaginación, y la vivencia mediante la literatura de experiencias que de otra forma serían ajenas (RMB 13-20: “Creo que es muy… creo que es una experiencia maravillosa o muy enriquecedora cuando lees algo de verdad, ¿no? es decir, sabes que hay un momento en el que sientes como que de verdad descubres una obra aunque ya la hayas leído pero no… yo creo que esa es una cosa muy importante cuando pasa. Y si logras escribir eso, y entonces ya puede ser no sólo cuando descubres una obra sino cuando descubres algo en el mundo, ¿no? o descubres algo imaginándolo… bueno creo que ahí… que eso es muy enriquecedor para una zona de uno, no sé muy bien cuál es”; RMB 672-684: “yo creo que la escritura te permite, como cualquier otra cosa supongo, vivir como muy intensamente ciertos aspectos de la vida que no… que quizás no vivirías si no escribieras o si no compusieras, si no… vivir vidas que no vivirías, por ejemplo, eso de meterte en el personaje te permite… bueno, a Virginia Woolf hablar desde la voz de un perro, por ejemplo, vivir esa experiencia ¿no? qué se siente ser perro y ver la vida desde los ojos de un perro… entonces escribe *Flush*. O Flaubert, *Madame Bovary* ¿no? O sea, qué se siente ser y cómo piensas y cómo vives la vida y qué pasa contigo si tú eres una mujercita tonta que se enamora del amor de las novelas y no del amor de la realidad ¿no? y Flaubert decía “Madame Bovary soy yo” porque esa… bueno, tienes que vivir esa vida para escribirla. Entonces eso, creo que es como muy… eso es como muy… no sé si chévere pero… bueno, es fascinante tener esa oportunidad”).

En lo concerniente a la realidad, más que una fuente de información o de material a reproducir, la escritura brinda la posibilidad de que esta se convierta en un objeto con el cual relacionarse para llegar, mediante esta relación, a otra cosa distinta, a darle vida a una realidad alternativa que cuente con sus propias

condiciones (RMB 392-407: “Yo no… a mí la realidad no me gusta mucho, pero yo no creo que el escritor corrija la realidad o la… como dice Vargas Llosa, o la… ¿cómo era que decíamos? o mate a dios para ponerse él en su lugar, creo que la realidad para la gente que escribe… para algunos es como una fuente inagotable de cosas, decíamos estos escritores realistas que en realidad es mentira, por lo que te decía Héctor Torres, finalmente aunque estés contando algo que pasó en una tasca y mataron a alguien al contarlo estás… tienes tú que ordenar los hechos, elegir el tono, pensar la estructura, hablar desde tu subjetividad, tener intimidad con esa realidad para poder decirla ¿no? de otra manera, para poder transfigurarla. Y esa transfiguración, en mayor o en menor grado siempre ocurre, porque si no no hay literatura ¿no? Entonces, ahora, yo soy de los que no… de los que, como te decía, a mí me gustan como las tareas de la imaginación y poder partir quizás de un hecho mínimo de la realidad, de un rincón, de una esquina, de una grieta de la realidad y por ahí meterme e imaginar, inventar, recrear y hacer de eso una realidad verbal, otra, que transfigure esa realidad real y que la reinvente ¿no? que la recree”).

Por otro lado, el ser una persona que escribe es diferenciado de manera explícita de ser un escritor, estando la primera afirmación más centrada en la actividad sin que esto implique una definición última que quizás resulte demasiado abarcadora (mientras que ser escritor, dicho de esa manera, parece encontrarse más cercano al tema de la identidad personal[8] y/o ocupacional[9]). Esta distinción, a su vez, refiere el aspecto dialógico de la identidad según el cual el individuo tiene la capacidad de construirse una identidad para sí y para otros, así como el entorno también tiene un grado de influencia desde el afuera[10] (RMB 129-134: “yo no vivo

[8] Tal como se mencionó con anterioridad, cuando se ha optado por utilizar la definición de identidad que refiere que esta consiste en las historias que las personas elaboran para definir quiénes son para ellos mismos y quienes son para los demás (McAdams, 2001, 2011).

[9] Al hacer referencia a la identidad ocupacional se hace hincapié que, más que una actividad más del día a día, definirse como escritor y asumir a la escritura como un oficio es una de las formas que puede tener la persona para definirse en cuanto a trabajador (Skorikov y Vondracek, 2011).

[10] Lo cual es cónsono con las afirmaciones de Fields (citado en Tileaga, 2011).

la experiencia de ser escritor como la de alguien que es escritor, eso es un poco un azar ¿no? Soy simplemente alguien que escribe… porque me gusta, porque no puedo evitarlo, por lo que sea y… y bueno, van pasando cosas ¿no? entonces cada vez que van pasando cosas eso un poco te descoloca porque la gente te considera un escritor, pero tú realmente lo que haces es escribir, no es que eres un escritor”).

Más allá del nombre con el que se designe, una vez que la escritura escapa el espacio privado, y se publica el primer libro, se conforma una experiencia clave que es una especie de cristalización de toda esa actividad previa de lectura y escritura que ahora además está visible para los otros, lo cual puede otorgar certezas pero también ser una fuente de preocupación (RMB 90-95: “Una experiencia clave… Bueno, quizás publicar el primer libro es siempre como… como que te cae la locha ¿no? Y dices, bueno, pero qué estoy haciendo (risas) porque hasta entonces la literatura es un poco… es una cosa que tú haces pero que no tiene mayores consecuencias… y de repente ver que existe un libro es como… como que tú dices ‘bicho, metí la pata, la dejé preñada’ o una cosa así, ¿no?”).

En síntesis, de manera sutil, casi imperceptible hasta que sucede, la literatura va tomando espacios de la vida o se va articulando con ella hasta ser una parte fundamental de la misma; bien sea por decisión, necesidad o porque no queda otra opción, la relación con lo literario es intensa, íntima y halla la forma de hacerse presente de muchas maneras (RMB 697-710: “Oye, es que… es que es mi vida ¿no? también, o por lo menos es un pedazo importante de mi vida porque… finalmente cuando haces algo, y lo haces más o menos en serio, todo se va como… tú vas haciendo sin querer, sin darte cuenta, y todo a tu alrededor va haciendo que eso sea tu vida ¿no? entonces fíjate, yo… obviamente no vivo de mi escritura, pero vivo de cosas que están relacionadas directa o indirectamente con la escritura porque ¿en qué trabajo? bueno, dando clases de literatura, corrigiendo libros… es decir, ese es tu horizonte ¿no? y es tu vida y ahí haces tú… ahí haces tus amigos, tus amores, ahí están tus maestros, ahí está la gente con la que tú…

¿no? con la que tú convives… entonces al final significa todo, pero no porque signifique todo como que la literatura signifique todo sino porque… sino porque es la vida que haces, que llevas, tú vida es eso, la literatura. Como le dicen al personaje de Lemebel en una crónica suya muy divertida, a modo de reclamo, de acusación, de insulto: ‘usted es pura literatura’”.

Construcción de identidad en escritores de ficción venezolanos

El objetivo más amplio de esta investigación consistía en describir cómo es el proceso mediante el cual los participantes construyen su identidad como escritores, para lo cual se plantearon cuatro objetivos más específicos que guiaran el abordaje del primero.

Para describir cómo se va construyendo la identidad, primero se planteó la exploración de si las personas, en este caso los participantes de la investigación, poseen una concepción de sí basada en una única narrativa personal o en una multiplicidad de historias que, en conjunto, conforman su identidad.

Durante las conversaciones sostenidas con los participantes de la investigación se pudo vislumbrar que la identidad, tal como se abordó en el estudio, no está constituida por una historia única que existe dentro de la persona y se mantiene inmutable a lo largo de toda su vida. Contrario a esto, la identidad parece estar conformada por diversas historias que pueden tener mayor o menor relevancia en un momento dado, se encuentran en constante actualización (sea incorporando nueva información y/o adquiriendo nuevos significados) e incluso pueden irse sumando nuevas historias o versiones de las mismas sin que esto implique necesariamente que se descarten las primeras.

Estas afirmaciones son cónsonas a las ideas expuestas por Erikson (1968, 1972), quien afirma que la identidad nunca está concluida y que continúa en desarrollo a lo largo de toda la vida del individuo, adaptándose a los cambios propios del curso de la vida y a las interacciones del individuo con su entorno. En esta misma línea de ideas, y a partir de los planteamientos realizados por Erikson, McAdams (2011) agrega que una vez que las personas comienzan la construcción de su identidad narrativa, en los años correspondientes a la adolescencia tardía y adultez temprana, continúan en ese proceso a lo largo de todas sus vidas.

De igual manera, a simple vista pudiera parecer que una concepción de la identidad que tome en cuenta más de una historia implicaría un caos en la psique de la persona; no obstante, las mismas nociones de la identidad narrativa descritas (McAdams, 2001, 2011) permiten evitar asumir que la multiplicidad de historias conlleva desorganización puesto que aceptar que la identidad es una configuración integradora implica también que esta posee distintos elementos que coexisten y pueden ser integrados.

Retomando la teoría, McAdams (2001, 2011), en su modelo de historias de vida, plantea que la identidad puede ser entendida como una historia, con todo lo que eso implica (estructura, escenas, personajes, argumento y tema). Él afirma que las personas de las sociedades modernas, durante su adolescencia tardía y adultez temprana, comienzan a reconstruir selectivamente su pasado, percibir su presente y anticipar su futuro en términos de una historia internalizada que se encuentra en constante evolución, una narración integradora proveedora de unicidad y sentido; inclusive, razonando sobre la pertinencia de sus propios planteamientos, este autor realiza una pregunta que deja abierta: “¿qué podría organizar mejor la vida en el tiempo que una historia?” (McAdams, 2011; p. 100).

Para abordar el tema de la multiplicidad de historias, es notable que Raggatt (2006) cite al teórico literario Mikhail Bakhtin, quien haciendo énfasis en el aspecto sincrónico de la identidad propone las novelas de Dostoievski como una metáfora de la multiplicidad propia de la psiquis humana. Bakhtin (citado en Raggatt, 2006), además, concibe al yo como un discurso interno que se construye de manera dialógica, se nutre del exterior. Lo que hasta ahora hemos llamado historias constituyentes de la identidad, son llamadas por Bakhtin voces, concepto que él postula que es una expresión, mediada por el lenguaje, de una ideología o percepción de la realidad que le sirve al individuo para interactuar con su mundo.

Una forma para explicar la integración de esta multiplicidad de historias la provee la idea de posicionamiento, la cual es utilizada por Raggatt (2006) como metáfora del self dialógico. “El posicionamiento es por mucho un fenómeno conversacional” (Davies y Harré, 2007; p. 243) que hace referencia a aquellas

construcciones que dotan de significado a los actos sociales de los individuos y los sitúan en un lugar específico en cuanto a miembros de una conversación (Harré y Van Langenhove, 1991), fenómeno que es extrapolado a la vida psíquica de las personas como forma de explicar el carácter dialógico del self (Raggatt, 2006). Las narrativas del self, entonces, se posicionan dentro una estructura cuyos cimientos están compuestos por los contenidos sociales y morales que la persona ha internalizado.

De esta forma, tal como las personas se posicionan en las prácticas discursivas haciendo que el significado social de lo dicho se relacione directamente con el posicionamiento de los interlocutores, las historias construidas para la definición ante sí y ante otros pueden conceptualizarse como una práctica discursiva a través de la cual se puede experimentar y representar una u otra de las historias que constituyen la identidad, siendo el self mostrado el producto de la interacción de esas historias, posicionadas de una manera particular en un momento específico. Asimismo, McAdams (2011) aclara que el carácter integrador de la identidad no refiere que esta integración se dé en términos absolutos, lo cual concibe como algo propio de experiencias pertenecientes a un estado psicológico idealizado, contrario a esto propone que la integración ocurre en grados variables y se encuentra conformada de los esfuerzos del individuo por dotar su vida de unidad y propósito.

Hilando estos postulados con los contenidos que se pudieron vislumbrar en las entrevistas, se puede afirmar que existe una multiplicidad de historias que confluyen en un momento dado posicionándose de manera específica para conformar la identidad narrativa que es experimentada y representada, lo cual a su vez hace referencia al aspecto sincrónico de la identidad y es acorde a lo expuesto por Raggatt (2006). Por ejemplo, en esta investigación bien podría entenderse que la identidad narrativa estaba marcada fuertemente por la relación de la persona con la literatura, pero esto puede ser, al menos en parte, porque la situación de entrevista y la forma de las preguntas realizadas favorecían que así fuera,

promoviendo un tipo de posicionamiento específico para articular la narrativa personal.

Para ilustrar estas afirmaciones se pueden utilizar algunos extractos de las entrevistas realizadas. Por ejemplo, Enza pone de manifiesto el aspecto diacrónico de la identidad, así como el proceso de actualización constante que ya ha sido planteado en la teoría (EG 30-36: “Además acá… yo creo que las perspectivas de vida han cambiado mucho, cuando yo decidí que iba a ser escritora estaba muy chica, estaba adolescente ¿no? y tal vez era otro país, el país de la Enza de 15 años no es igual a este de la Enza de 27, entonces creo que nuestras perspectivas se han convertido en otra cosa, es decir, que no te maten para robarte la bolsa del mercado, eso cambia también la forma de asumir el proyecto literario”).

Asimismo, Enza brinda un ejemplo del aspecto dialógico de la identidad, cómo la identidad y la realidad se construyen a partir de una dinámica interna pero también del intercambio con el otro, un otro que puede hallarse en el mundo externo, en el interno, o bien puede encontrarse en objetos dialógicos que a pesar de ser creados por ella constituyen una forma de otredad con la cual sostener un diálogo (EG 136-139: “Sí, permanentemente, claro, porque creo que cada relato y que cada dibujo son una nueva visión de la realidad… Y es un diálogo, sí, y es un diálogo nuevo cada vez aunque a veces trate sobre lo mismo, y esa posibilidad del diálogo con la obra lo cambia todo, todo el tiempo”). Otros ejemplos de este aspecto pueden ser vislumbrados en las entrevistas con Héctor y Roberto quienes, en consonancia con los planteamientos de Tileaga (2011), narran desde su experiencia personal cómo la manera en la que son situados en la narrativas de los demás los cuestiona y les asigna una identidad que puede ser aceptada o no, en mayor o menor medida (HT 121-129: “momentos en que sientes que das pasos… haber publicado *La huella del bisonte* y haber recibido buenos comentarios o comentarios… empezar a ser tomado en cuenta por autores más serios, más hechos que la leyeron y me comentaron ‘mira quiero comentarte… me la leí… vamos a hablar…’ esos son momentos… o por ejemplo ver el alcance que

ha tenido *Caracas muerde*… bueno, son momentos que sientes que te estás obligando cada vez más, que sientes más compromiso con el oficio, porque cada vez más estás más a la vista, cada vez te comunicas con más gente"; RMB 129-134: "yo no vivo la experiencia de ser escritor como la de alguien que es escritor, eso es un poco un azar ¿no? Soy simplemente alguien que escribe… porque me gusta, porque no puedo evitarlo, por lo que sea y… y bueno, van pasando cosas ¿no? entonces cada vez que van pasando cosas eso un poco te descoloca porque la gente te considera un escritor, pero tú realmente lo que haces es escribir, no es que eres un escritor").

Por otro lado, el posicionamiento puede ejemplificarse a través de un extracto de la entrevista de Roberto. Él, a partir de una pregunta realizada en un momento y contexto dado, articula una narración dotada de sentido en la cual hace una reconstrucción de eventos pasados, almacenados en la memoria, para dar respuesta a la pregunta (RMB 157-162: "Tengo muchos recuerdos importantes… y me doy cuenta de que son muchos cuando me veo obligado a recordar, ¿no?… cosas que… que no… bueno que normalmente no te acuerdas, uno no se acuerda en qué condiciones, cómo o por qué leyó ciertos libros, pero si te obligas y empiezas a atar cabos de repente te das cuenta de… bueno de que los libros importantes cada uno ha tenido como una historia, ¿no? en tu vida, en tu formación"; RMB 234-237: "Entonces cuando te haces esas preguntas en serio empiezas a descubrir que en realidad… que en realidad hay un montón de momentos importantísimos en la vida de uno relacionados con la lectura, solo que se disuelven en el… bueno, en la cotidianidad, y los pierdes si no los buscas").

El segundo y tercer objetivo de la investigación pueden ser abordados de manera paralela debido a que los hallazgos se relacionan de manera sumamente estrecha. Para todos los participantes pareció complejo dar una respuesta inmediata a la pregunta sobre el significado personal que tenía para ellos ser escritores, más aún considerando que era la pregunta con la cual se abría la entrevista. El que no ofrecieran una definición rápida, cliché, ofrece visos tanto de su gran disposición para conversar y abordar el tema como de la densidad del

mismo. A pesar de lo complejo, los tres pudieron sortear las dificultades, bien sea utilizando el silencio como un tiempo para articular las ideas o continuando la conversación para ir construyendo, en el transcurso de la misma, una respuesta (la cual se consolidaba en la última pregunta).

En las respuestas de los tres participantes, el ser escritor englobó tanto las dificultades como las experiencias maravillosas que regala el oficio, a través del contenido de cada una de las entrevistas se pudo constatar la complejidad del significado, su importancia en la vida y que, de la mano con la literatura, funciona como elemento organizador de la identidad. El significado de concebirse escritor, entonces, más que circunscrito a una actividad se encuentra íntimamente relacionado con la vida, con la manera de vivir y estar en el mundo, de relacionarse con él. Es importante destacar que no solo el ser escritor constituye un elemento de identidad sino también las distintas formas de vincularse con la literatura, ya sea siendo escritor, lector, corrector, profesor, entre muchas otras alternativas.

Inclusive, estas formas de vincularse con la literatura, más allá de ofrecer –o no- una retribución económica, brindan nociones de la manera activa como los participantes se relacionan con el mundo y afrontan las dificultades que puedan surgir. La literatura funciona como una fuente de recursos a través de los cuales pueden lidiar con experiencias displacenteras, recuperar la sensación de control, relacionarse con la realidad y darle sentido a la experiencia (HT 196-200: “Quizás es estar en una ciudad, mientras más grande sea la ciudad más perdido te sientes en ella y menos en control de ella te sientes, menos… como que la comunicación contigo mismo se vuelve más urgente porque estás muy rodeado y eso te aturde, entonces tiendes a comunicarte contigo… estas son pajas que estoy inventándome yo para poder explicarme algo ¿no? pero me pasaba…”; EG 232-235: “yo no estaría tan atada en buenos términos a la realidad, a pesar de todo, si no fuera porque también puedo percibir la realidad a través de los autores que me gustan, como Pamuk o Nabokov. Entonces para mí es una manera estilizada y armoniosa a pesar de todo de mantenerse vivo, a través de las cosas que leo”).

Estas afirmaciones pueden ser entendidas a la luz de los planteamientos propios de la teoría eudaimónica de la identidad. Cabe destacar que si bien las formulaciones de esta teoría se basan en una concepción del yo como una entidad existente a ser descubierta (lo cual difiere de la postura asumida en este estudio), esta teoría brinda aportes valiosos que pueden ser incorporados a las ideas que se han venido desarrollando y a los hallazgos obtenidos.

Waterman (2011) plantea, en el marco de la teoría de la identidad eudaimónica, que el yo está compuesto por el potencial de una persona para ser la mejor versión de sí; este mismo autor explica que para el desarrollo de una identidad que favorezca el bienestar psicológico y brinde experiencias de eudaimoia (experiencias en las que la persona percibe su vida repleta de valor y significado, que le brindan sensaciones de plenitud y aceptación), los individuos deben identificar y desarrollar sus habilidades e intereses, determinar cuál es su propósito en la vida, cómo las habilidades e intereses que identificó y desarrolló sirven a ese propósito y, finalmente, implementar la articulación realizada entre habilidades, intereses y el propósito vital en actividades disponibles en el contexto sociocultural en el cual se encuentren. Waterman (2011) enfatiza que estas actividades, al estar relacionadas con el potencial y propósito de vida del individuo, resultan intrínsecamente motivadoras y le brindan experiencias de eudaimoia que le permiten, además, sobreponerse a las dificultades y persistir a pesar de los fracasos.

Hilando los planteamientos de la teoría de la identidad eudaimónica con las ideas que se han venido desarrollando, puede vislumbrarse cómo los participantes articulan narraciones que refieren primeras experiencias con la literatura gratas y cargadas de significado, ante las cuales fueron involucrándose progresivamente en actividades de acercamiento y formación que reafirmaban sus inclinaciones, cristalizando posteriormente esas experiencias en decisiones vocacionales y formas de vida en las cuales la literatura ocupa un lugar sobresaliente, dotado de tal valor y significación que permite sobrellevar las dificultes y las decepciones. De esta manera, además, las narraciones elaboradas por cada participante, de

acuerdo a los planteamientos de la identidad narrativa (McAdams 2001, 2011), articulan la reconstrucción selectiva de su pasado con sus planes a futuro en una historia integradora y provista de significado.

Por otro lado, las relaciones desde las cuales los participantes van construyendo su identidad se encuentran fuertemente marcadas por personas cercanas, familia, educadores y otros afectos, los cuales incluso forman una parte importante de la conversación; estos hallazgos son consistentes con los reportados por Olthouse (2012), quien afirma que los participantes de su estudio describían influencias alentadoras provenientes de personas cercanas. Quizás sea debido a estos afectos y al valor que se les otorga que el discurso de los participantes se encuentra cargado de ideas de igualdad, valoración y respeto por el otro, quedando de manifiesto tanto en la atención que se le brinda al lector como en el que el sexo, lugar de procedencia e incluso la edad sean concebidos como elementos de relativa influencia en la persona, no como limitantes, en ninguno de los casos.

En cuanto al rol del escritor, ninguno se identifica con la figura de un intelectual que tiene una verdad a compartir con la sociedad o que se encuentre al servicio de esta, contrario a este discurso ellos anteponen la idea de la escritura como un oficio más, que tiene sus particularidades pero que no por esto se halla por encima de cualquier otra actividad; el compromiso pasa entonces a ser con la obra, con que esta tenga la mayor calidad posible y llegue, en el mejor de los casos, a significar algo para el lector.

Asimismo, ninguno de los participantes se adhirió a la idea según la cual el texto se construye a partir de la propia vida, como si hubiera un paralelismo o relación directa entre la persona viviente y la obra. Esta idea ha sido desarrollada por el teórico Roland Barthes (2009), quien planteaba que lo usual es que las personas busquen una explicación al texto en el autor, como si la obra fuera su continuidad o un reflejo de su interioridad, a lo cual contrapone la idea del lenguaje -y no del autor- como el origen del texto.

Por último, ninguno se identificó ni se hizo partícipe de la idea del artista enloquecido o adicto a las sustancias, refiriendo otras creencias populares a las que se han tenido que enfrentar. Partiendo de la idea, ya esbozada, de que no hay en la actualidad investigaciones que relacionen de manera consistente escritura y adicción a las sustancias o escritura y salud mental, puesto que los estudios realizados se agrupan en dos líneas de investigación que reportan resultados contradictorios (Kaufman y Sexton, 2006), queda entonces abierta la interrogante de si existe una asociación o se trata de casos específicos que han trascendido al punto de ser considerados, sin basamento científico que lo respalde, definitorios del grupo.

Conclusiones y recomendaciones

De la misma manera que Erikson expresa la dificultad de ofrecer, sin caer en la trivialidad, una definición de un término tan complejo como la identidad, en esta investigación se pudo apreciar que hablar de la identidad personal, definirse a sí mismos, articular la propia historia, representó un primer momento de dificultad para los participantes, quienes pudieron sobreponerse a estos primeros instantes y, a pesar de lo complejo de la tarea, elaboraron narraciones hiladas, de gran densidad y riqueza, que hacían referencia a su identidad.

Los hallazgos de esta investigación apuntan a que la identidad no se encuentra constituida por una historia única e inmutable, sino por una multiplicidad de historias que confluyen en la formación de la identidad, la cual, además, se encuentra en constante evolución y es capaz de integrar nueva información sin fragmentarse. Para ofrecer una explicación de cómo las múltiples historias se son integradas en la identidad narrativa se utilizó la idea de la integración en términos variables, ofrecida por McAdams (2011) y la de posicionamiento, formulada por Raggatt (2006).

Tal como se pudo observar, la identidad que han construido los participantes les produce bienestar, satisfacción y se encuentra dotada de tal valor y significación que es capaz de incluir elementos displacenteros y aun así les permite sobreponerse a las dificultades y proveer sentido y propósito. La identidad de los participantes, tal como se deslinda de las entrevistas, se encuentra fuertemente marcada por su relación con la literatura, la cual posee gran importancia en la vida y funciona como elemento organizador de la identidad.

Asimismo, las relaciones desde las cuales los participantes construyen su identidad se encuentran marcadas por personas cercanas y significativas con las cuales establecen vínculos cuyo valor se refleja en las narraciones elaboradas e, incluso, en el valor que se le concede al lector. Es importante destacar, además, que el discurso de los participantes se encuentra repleto de ideas de igualdad, valoración y respeto por el otro.

Por último, ninguno de los escritores que participó en el estudio se identificó con la idea del intelectual poseedor de una verdad a compartir, ni con la del artista enloquecido o la de la obra como reflejo inevitable de la propia vida, a pesar de lo cual narraron casos de artistas que se amoldan a esas ideas.

En lo concerniente a futuras investigaciones, se recomienda abordar el tema de la construcción de la identidad en escritores sin promover un contenido específico ya que, en esta investigación, la formulación de las preguntas y los contextos en los cuales se realizaron las entrevistas pudieron favorecer que el contenido de las conversaciones estuviera tan marcado por la relación con la literatura. De igual manera, se recomienda que futuras investigaciones cuenten con escritores aficionados, con escritores de otros géneros e, incluso, con artistas de otras disciplinas para indagar en la forma como construyen su identidad y en si su oficio influye en esta tarea.

Referencias bibliográficas

Adler, J., McAdams, D. (2007). Time, Culture, and Stories of the Self. *Psychological Inquiry, 18*(2), 97-128.

Adler, J., Wagner, J., & McAdams, D. (2007). Personality and the coherence of psychotherapy narratives. *Journal of Research in Personality, 41,* 1179–1198.

American Psychological Association. (2013). *Society for Personality and Social Psychology*. Recuperado de http://www.apa.org/about/division/div8.aspx

Athanases, S. (1998). Diverse Learners, Diverse Texts: Exploring Identity and Difference Through Literary Encounters. *Journal of Literacy Research, 30*(2), 273-296.

Baumeister, R. (1986). *Identity: cultural change and the struggle for self.* Nueva York: Oxford University Press.

Berman, J. (2003). The writing cure: How expressive writing promotes health and emotional well-being [Revisión del libro *The writing cure*, por S. Lepore & J. Smyth]. *Psychoanalytic Psychology, 20*(3), 575-578. Doi: 10.1037/0736-9735.20.3.575

Bettendorff, M. (2005). La identidad como memoria y como proyecto. Un abordaje transdiciplinar a las construcciones identitarias. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación, 3,* 9-18.

Barreto, C. (2010, Octubre 10). La obsesión femenina de Héctor Torres [Mensaje de Blog en la Web]. Recuperado de https://barretonoriega.wordpress.com/2010/10/10/la-obsesion-femenina-de-hector-torres-2/

Boschi, S. (2012, Octubre 10). Ser escritor, el oficio de lo incierto. *Revista de cultura Ñ.* Recuperado de

http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Debate-escritor-oficio-incierto_0_787121299.html

Crossley, M. (2000). *Introducing narrative psychology: Self, trauma and the construction of meaning.* Philadelphia: Open University Press.

Davies, B., & Harré, R. (2007). Posicionamiento: la producción discursiva de la identidad. *Athenea Digital*, *12*, 242-259.

Denzin, N., & Lincoln, Y. (2005). *The Sage Handbook of Qualitative Research* (3ra ed.). California: Sage Publications.

Eagleton, T. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.

Erikson, E. (1968). *Identidad, juventud y crisis.* Buenos Aires: Paidós.

Erikson, E. (1972). *Sociedad y adolescencia.* Buenos Aires: Paidós.

Fierro, A. (1986). *Personalidad: Sistema de conductas*. México: Trillas.

García-Berrio, A. (1989). *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético.* Madrid: Editorial Cátedra.

Genette, G. (1993). *Ficción y Dicción*. Barcelona: Lumen.

Gergen, K. (1992). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo.* Barcelona: Paidós.

Gergen, K. (1996). *Realidades y Relaciones: Aproximaciones a la construcción social*. Barcelona: Paidós Básica.

Gergen, K., & Warhus, L. (2003). La terapia como una construcción social. Dimensiones, deliberaciones y divergencias. *Revista Venezolana de Psicología Clínica Comunitaria, 3*, 13-44.

Gómez, M. (2000). Análisis de contenido cualitativo y cuantitativo: Definición, clasificación y metodología. *Revista de Ciencias Humanas.* Recuperado de http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev20/gomez.htm

Gonçalves, O., Alves, A., Soares, I., & Duarte, Z. (1996). Narrativas prototipo y psicopatología: un estudio con pacientes alcohólicos, anoréxicas y opiáceo-dependientes. *Revista de Psicopatología y Psicología Clínica, 1*(2), 105-114.

Harré, R., & Van Langenhove, L. (1991). Varieties of Positioning. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, *21*(4), 393-407.

Jones, R. (2014). Writerly dynamics and culturally situated authentic human existence in Amalia Kahana-Carmon's theory of creative writing. *Culture & Psychology, 20*(1), 118-144.

Kaufman, C., & Sexton, J. (2006). Why Doesn't the Writing Cure Help Poets? *Review of General Psychology, 10*(3), 268-282.

Kozak, G. (2014). *Ni tan chéveres ni tan iguales* (1ra ed.). Caracas, Venezuela: Ediciones Puntocero.

Luce-Kapler, R. (1999). As if Women Writing. *Journal of Literacy Research, 31*(3), 267-291.

McAdams, D. (2001). The Psychology of Life Stories. *Review of General Psychology, 5* (2), 100-122.

McAdams, D. (2011). Narrative identity. En S. Schwartz, K. Luyckx & V. Vignoles (Eds.), *Handbook of Identity Theory and Research* (Vol. 1, pp 99-115). Nueva York: Springer.

McAdams, D., Bauer, J., Sakaeda, A., Anyidoho, N., Machado, M., Magrin-Failla, K., et al. (2006). Continuity and Change in the Life Story: A Longitudinal Study of Autobiographical Memories in Emerging Adulthood. *Journal of Personality, 74*(5), 1371-1400.

Montero, M. (1997). *Ideología, alienación e Identidad nacional* (4ta ed.). Caracas, Venezuela: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Morales, J.F., Moya, M.C., Gaviria, E., & Cuadrado, I. (2007). *Psicología Social*. España: McGraw Hill.

Olthouse, J. (2012). Talented Young Writers' Relationships With Writing. *Journal for the Education of the Gifted, 35*(1), 66-80.

Papalia, D.E., Wendkos-Olds, S., & Duskin-Feldman, R. (2009). *Desarrollo Humano*. México: McGraw Hill.

Páramo, P. (2008). La construcción psicosocial de la identidad y del self. *Revista Latinoamericana de Psicología, 40*(3), 539-550.

Pennebaker, J., & Seagal, J. (1999). Forming a Story: The Health Benefits of Narrative. *Journal of Clinical Psychology, 55*(10), 1243–1254.

Raggatt, P. (2006). Multiplicity and conflict in the dialogical self: A life-narrative approach. En D. McAdams, R. Josselson & A. Lieblich (Eds.), *Identity and Story, Creating self in narrative* (pp. 15-35). Washington: American Psychological Association.

Rogers, C. (1951). *Client Centered Therapy: Its Current Practice, Implications and Theory*. Boston: Houghton Mifflin.

Sabogal, R. (2013, Junio 9). El dulce néctar de la Huella del bisonte [Mensaje de Blog en la Web]. Recuperado de http://richardsabogalj.blogspot.com

Skorikov, V., Vondracek, W. (2011). Occupational Identity. En S. Schwartz, K. Luyckx & V. Vignoles (Eds.), *Handbook of Identity Theory and Research* (Vol. 2, pp 693-709). Nueva York: Springer.

Smyth, J., & Helm, R. (2003). Focused Expressive Writing as Help for Stress and Trauma. *In Session: Psychotherapy in Practice, 59*(2), 227-235.

Taylor, S., & Bogdan, R. (1994). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación* (2da ed.). Barcelona: Paidós.

Teddlie, C. & Tashakkori, A. (2009*)*. *Foundations of Mixed Methods Research: Integrating Quantitative and Qualitative Approaches in the Social and Behavioral Science.* Estados Unidos de América: Sage Publications.

Thomas, K., & Duke, M. (2007). Depressed Writing: Cognitive Distortions in the Works of Depressed and Nondepressed Poets and Writers. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 1(*4), 204-218.

Tileaga, C. (2011). (Re)writing biography: Memory, identity, and textually mediated reality in coming to terms with the past. *Culture & Psychology, 17*(2), 197-215.

Torres, A. (2012). *El oficio por dentro* (1ra ed.). Caracas, Venezuela: Editorial Alfa.

Waterman, A. (2011). Eudaimonic Identity Theory: Identity as Self-Discovery. En S. Schwartz, K. Luyckx & V. Vignoles (Eds.), *Handbook of Identity Theory and Research* (Vol. 1, pp 357-379). Nueva York: Springer.

Yurman, F. (2005). *Crónica del anhelo* (1ra ed.). Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Anexo A

Guía de entrevista

Guía de entrevista

1. ¿Qué es para usted ser escritor?
2. ¿Cuál ha sido su experiencia más maravillosa o enriquecedora con relación a ser escritor o a la literatura?
3. ¿Cuál ha sido su experiencia más pobre o desagradable con relación a ser escritor o a la literatura?
4. ¿Me podría comentar una experiencia clave, un evento que haya significado un cambio en la percepción de sí mismo como escritor?
5. ¿Me podría narrar su primera memoria relacionada con la literatura?
6. ¿Posee algún recuerdo significativo de la niñez, relacionado con la literatura, que pueda contarme?
7. ¿Tiene un recuerdo significativo de la adolescencia relacionado con la literatura?
8. ¿Me podría contar alguna experiencia significativa de la adultez relacionada con la literatura?
9. ¿Cómo ve su futuro? ¿Tiene alguna meta profesional hacia la cual se esté dirigiendo en la actualidad?
10. ¿Me puede mencionar alguna persona significativa que haya impactado o tenga impacto en su comprensión de sí mismo y/o de su rol como escritor?
11. ¿Posee un héroe o heroína?
12. ¿Qué es lo que encuentra más dificultoso de ser escritor y cómo lidia con eso?
13. ¿Cómo es su relación con la realidad?
14. ¿Cómo es la relación de su escritura con la realidad?
15. ¿Hay algo que cambie en usted antes o después de escribir?
16. ¿Cómo interpreta su propio rol de escritor?
17. ¿Cómo se entremezcla su rol de escritor con los otros aspectos de su día a día?
18. ¿Cómo concibe la literatura nacional?
19. ¿Cómo es su relación con otros escritores?

20. ¿Cree que ser hombre o mujer cambie en algo el ser escritor?
21. ¿Considera que el lugar de procedencia tiene alguna relación con ser escritor?
22. En cuanto a la edad… ¿Cree que la edad influye en ser escritor o inclusive en la obra?
23. ¿Cree que haya alguna creencia popular en cuanto a ser escritor? ¿Se ha tenido que enfrentar con alguna?
24. ¿Considera que el alcohol y los distintos tipos de drogas se relacionan de alguna manera con el proceso creativo?
25. ¿Ha identificado alguna razón personal por la cual escribir?
26. ¿Por qué la escritura por encima de otros medios de expresión?
27. ¿Percibe alguna diferencia entre escribir narrativa, poesía y ensayo?
28. ¿Qué significado tiene para usted la literatura y ser escritor?

Anexo B

Transcripción de la entrevista realizada a Enza García

Transcripción de la entrevista realizada a Enza García

WH: A ver ¿qué es para ti ser escritora?

EG: Ahmm… Creo que, a ver *(silencio)*, bueno lo primero sería el silencio, porque mira cuánto estoy tardando en responder… Creo que ser escritora sería un comercio con lo pasado, y lo otro sería una estrategia para no matarme.

WH: Ok… ¿cuál crees que ha sido tu experiencia más maravillosa con relación a ser escritora o con relación a la literatura?

EG: Oye se fue tu cámara…

WH: ¿Ya? ¿No?

EG: Ajá. Bueno, creo que sería el hecho que la gente te diga "oye, ese cuento se parece a algo que me pasó" o "yo quería leer ese cuento porque yo me sentía así". Las veces que me han dicho eso he creído que hay un sentido especial más allá de mí… Y es maravilloso, es maravilloso que los otros existan también para uno.

WH: ¿Y cuál crees que es, al contrario, la experiencia más pobre en relación a ser escritora o a la literatura?

EG: Cuando me avergüenzo de mí misma porque creo que no basto, que no soy suficiente para este proyecto de vida, para poder escribir… cuando un texto está incompleto… sobre todo la vergüenza. Yo creo que la vergüenza es un estado casi permanente ¿no? Y es hasta útil porque te permite medirte, exigirte, pero a la vez es la duda, la incertidumbre, si estoy o no haciendo lo apropiado.

WH: ¿Y tú crees que hasta ahora has tenido una experiencia clave o un evento que para ti haya significado un cambio en tu forma de verte como escritora, como estudiosa de la literatura o como lectora?

EG: Yo diría que casi todos son momentos clave. Para hacer esto todos los días, cada autor y sobre todo cada autor que relees, cada texto que se abre, cada proyecto que inicias-se inicia, este… creo que solo el hecho de estar metida en este paquete es permanentemente significativo, yo no lo doy por sentado nunca y creo que es por eso que cada segundo es… es un reto que se aproxima, que lo tomas… Además acá… yo creo que las perspectivas de vida han cambiado mucho, cuando yo decidí que iba a ser escritora estaba muy chica, estaba adolescente ¿no? y tal vez era otro país, el país de la Enza de 15 años no es igual a este de la Enza de 27, entonces creo que nuestras perspectivas se han convertido en otra cosa, es decir, que no te maten para robarte la bolsa del mercado, eso cambia también la forma de asumir el proyecto literario.

De pronto cada línea que escribo es también una forma de estar vivo a pesar de todo, es una proeza heroica y estúpida estar vivo y eso pues recubre de una manera muy especial el acto creador. Cualquier proyecto puede ser el último y eso en ningún momento, al menos a mí, se me olvida.

WH: Sí, wow. Y… Me comentas que esto sucedió, que las cosas han cambiado mucho de cuando tenías 15 años para acá… pero…¿tienes, antes de eso, alguna primera memoria relacionada con la literatura? *(silencio)*¿de cuando eras más chiquita incluso?

EG:¡Claro, claro! Yo diría que es lo primero que recuerdo, y se identifica con lo siniestro y con el horror. Mi primer mecanismo de defensa frente al horror fue ese, contarme cosas. Recuerdo que llegaba del colegio muy estresada, yo siempre estaba muy estresada, además que la migraña empezó a los 9 años… entonces yo no entendía qué era eso de tener un dolor de cabeza siempre… y que ante eso no me pararan, como hasta los 12, entonces hasta los 12 era un dolor de cabeza todo el tiempo. Y siempre estaba estresada por eso, entonces no encontraba cómo lidiar con lo que sentía, entonces de pronto decidí un día que no iba a hacer más las copias que me mandaban, sabes que en primaria mandaban unas copias que antes eran de 10 líneas, bueno yo no lo hacía, yo lo inventaba, entonces hice

eso por años para calmarme. Entonces para mí el juego… esas escenas de juego con las Barbies y con los ositos para mí eso era muy intenso porque yo jugaba en voz alta, yo narraba lo que les pasaba y eso para mí era… era un paraíso aunque yo no lo hubiese nombrado así en ese entonces. Ahora puedo decir que era una especie de paraíso.

WH: ¿Y mejoraba en algo el dolor de cabeza?

EG: Sí, sí, un poco, sí. A veces no, y lloraba ¿no? o empezaba a tomar pastillas a escondidas… cuando descubrí el ibuprofeno… *(Silencio)* pero al menos se pasaba el tiempo.

WH: ¿Y ya como adolescente y luego como adulta tienes algunos momentos propios de la adolescencia y de la adultez que podrías ubicar?

EG: Ahmmm… un momento significativo en la adolescencia… o en la adultez… Bueno… sí, siempre es un sí, siempre han sido significativas todas las veces que me dijeron que no podía escribir, que no debía hacerlo, que no debía intentarlo.

WH: A ver, uy, ¿por qué te decían que no lo debías intentar?

EG: Bueno, porque me iba a morir de hambre, porque eso no era una carrera, porque en este país eso no tenía valor, porque eres mujer, porque estás muy chiquita, porque a mí no me importa lo que tú escribes… Yo recibía ese tipo de comentarios desde mi propia mamá hasta de parejas… Es como que “quédate quieta”… entonces cada vez que me lo decían yo me decía a mí misma: “los voy a esperar en la bajadita” o algo así… porque todos al final van a terminar humillados porque yo tengo razón, yo voy a ser escritora.

WH: Y tuviste razón, de hecho.

EG: Sí.

WH: Y con respecto al futuro… ¿Tienes alguna meta profesional hacia la cual te estés dirigiendo actualmente?

EG: Bueno, seguir publicando, este año deberían salir 2 libros… parece que ahora sí… este… y nada, seguir publicando, seguir sobre todo publicando acá. Publicar en otros países es algo que me alegra mucho *(perdí 10 segundos de grabación por alguna interferencia, no estoy segura de si de la grabadora o el Skype)* pero en el fondo de mi alma creo que espero seguir publicando aquí a pesar de la estadística, a pesar de que no hay papel y que no hay presupuesto, esa es mi meta. Obviamente me gustaría publicar en otros lugares, pero ganarle la partida al país, seguir ganándole la partida al país.

WH: ¿Y hay alguna persona que tú encuentres hoy en día que haya sido significativa en la comprensión de ti misma como escritora?

EG: Claro, Miguel Gomes, es un escritor que admiro mucho ¿lo conoces?

WH: Sí, he leído un par de cosas apenas, pero hace muchísimo tiempo, cuando aún estaba en la Escuela de Letras…

EG: Claro, entiendo… Bueno sí, Miguel creo que además de ser un escritor que admiro mucho, un escritor que he leído con muchísima intensidad, pues también es un gran amigo.

WH: ¿Y qué es lo que encuentras más difícil de escribir y cómo lidias con eso?

EG: La realidad. Creo que lo más difícil es la realidad. La realidad te da un manual de posibilidades, un catálogo de impresiones siniestras y maravillosas. Pero ella misma es la que te quita impulso y tiempo para estar…

De repente es el trabajo de la ficción, es decir, cuando tienes que pasar tanto tiempo en una cola para comprar tus medicinas… yo anoche tenía muchas ganas de escribir y de dibujar pero todavía tenía dolor de vientre y no tenia ibuprofeno y no había Buscapina en la casa, entonces me tuve que calar el dolorcito ¿quién

trabaja así? Y luego viene la maraña de elucubraciones de por qué estás en esta situación, entonces la amargura cambia el tono del relato y te olvidas de ese mundo paralelo que estabas construyendo. Creo que para mí el mayor problema para escribir es la realidad.

La realidad me amarga muchísimo, permanentemente, soy una persona amargada… entonces… y mi tarea, mi tarea al escribir es no quedarme estancada en la rabia, o al menos convertir esa rabia y esa amargura en algo útil y hermoso.

WH:¿Y cómo, o sea, cómo es la relación que asumes con la realidad a… a… la hora de escribir y… y… y de crear algo y plasmarlo en un texto, en una historia o un cuento?

EG: Ya va, ¿cómo? Me perdí, repíteme la pregunta por favor.

WH: Ok, a ver, ¿cómo es ya la relación de tu escritura con la realidad o cómo la usas al momento de escribir?

EG: Creo que esto tiene muchas formas, muchos momentos, entonces sería difícil de pronto enumerarlas… o sea, a mí se me ocurren muchísimas cosas cuando estoy en la cocina… últimamente estoy desarrollando una adicción a ordenar cosas, ordenar la cocina, a limpiar, aunque el desinfectante me da alergia… entonces en esos momentos furibundos de orden… cuando estoy arreglando el cuarto o limpiando el baño ahí empiezo a contarme cosas con una furia enorme, y a veces ni siquiera lo escribo, ni siquiera lo anoto, es la simple máxima, es esta predicción permanente en mi cabeza, que además me permite como tamizar la realidad, yo necesito tamizar la realidad… precisamente por esa rabia permanente… entonces mis personajes, siempre me planteo personajes y de inmediato los dibujo en mi cabeza y necesito que digan cosas por mí y se lanzan estos discursos que suceden una sola vez y los pierdo y luego no los recuerdo, pero creo que eso es primordial en mi cabeza, hablar con la otra persona.

WH: ¿Y tú sientes que antes y después de escribir o de dibujar cambia algo en ti?

EG: Sí, permanentemente, claro, porque creo que cada relato y que cada dibujo son una nueva visión de la realidad… Y es un diálogo, sí, y es un diálogo nuevo cada vez aunque a veces trate sobre lo mismo, y esa posibilidad del diálogo con la obra lo cambia todo, todo el tiempo.

WH: Y… y… ¿cómo entremezclas tu rol de escritora y el resto de tus actividades o aspectos de tu día a día?

EG: Bueno, mmm… Yo creo que no soy una persona difícil, no soy esa clase de escritor que se encierra y tiene ritos muy complicados… que se aísla… la verdad es que no, no sé, he escrito muchas cosas con mis sobrinos alrededor o sigo escribiendo en mi cabeza mientras hablo con alguien, pero sí, yo no lo veo tan difícil, por suerte, sería difícil por otras cosas pero no por eso. Eso sí, creo que también me doy cuenta de que puedo ser muy feliz cuando no escribo ¿no? y entonces trato de aprovechar esos momentos. Cuando estoy feliz con mis hermanas, cuando estoy comprando algo que me gusta o cuando estoy comiendo sushi, está bien, sé que eso tiene su momento y que la escritura puede esperar.

WH: ¿Y crees que como escritora tienes algún rol particular?

EG: Bueno, supongo que puedo tener el mismo que tienen para mí los escritores que me gustan, si en este caso llego a gustarle como escritora a alguien… es decir, sé de gente que ha leído mis libros y les han gustado y entonces pasas a significar algo, pero cómo saberlo ¿no? en realidad pienso que el escritor tampoco puede andar detrás de esa experiencia permanentemente, en realidad tú no lo sabes, tú publicas y de vez en cuando alguien te hace una entrevista, o te reconocen en la calle o te dicen algo por el Twitter pero… creo que la experiencia verdadera o la más palpable es la que tienes contigo mismo cuando estás trabajando, es difícil medir qué rol cumples afuera, para los otros.

WH: Sí… ¿y cómo concibes la literatura nacional?

EG: A mí me gusta, en ella he conseguido obras que me han transformado, que han contribuido a que siga estudiando… ahí están los cuentos de Israel Centeno, está la poesía de Sánchez Peláez o de Ida Gramcko, está Miguel Gomes… están muchos nombres que leo permanentemente y a los que agradezco… como todo en la vida, hay cosas que me gustan, cosas que no me gustan.

WH: ¿Y cómo te llevas con otros escritores venezolanos? Tienes alguna relación… prefieres mantenerte aislada…

EG: Ah no, para nada, tengo grandes amigos que son escritores. Pero, insisto, como todo en la vida hay gente que te encanta, gente que no… no creo que sea nada en particular porque sean escritores también, simplemente… mis mejores amigos, mis hermanos del alma escriben, de hecho son poetas, no son narradores. Hay gente que me gusta mucho, hay gente que me gusta solo un poquito…

WH: Y ahorita que mencionas la poesía… ¿tú crees que hay alguna diferencia a la hora de escribir una poesía, un ensayo o un… un cuento?

EG: Bueno, obviamente hay ciertas diferencias estructurales que pueden saltar a la vista, pero creo que los géneros también se permiten los intercambios, los tráficos… un cuento tiene posibilidad lírica, un poema puede contar… un ensayo puede tener modulaciones poéticas… entonces creo que al final el acto creador es el acto creador, más allá de los esquemas.

WH: ¿Y crees que el lugar de procedencia o el ser hombre o mujer cambien en algo el ser escritor o la decisión de convertirse en escritor?

EG: ¡No! bueno, creo que ser hombre o ser mujer depende de unas estructuras sociales, culturales… pero en el caso de… no creo, eres un ser humano creador, creo que esa es la línea final. También depende de cómo tú lo manejes, a mí mucha gente me… creo que trató de opacarme o de amarrarme o de ponerme en mi lugar porque bueno, no sé, “eres niña, deberías dedicarte a otra cosa” eh…

pero yo preferí no quedarme en esos discursos y ya como escritora no he sentido que me han desechado o que han dejado de invitarme a algún recital o a un congreso por ser mujer… tampoco me gustan esos discursos de victimismo permanente… si vamos a luchar por los derechos de la mujer vamos a meternos al barrio a educar a las mujeres que son maltratadas, vamos a ayudarlas…

WH: ¿Y crees que es igual en cuanto a la edad? ¿Que no genera mayor diferencia?

EG: A ver, la edad sí creo que influye porque la edad es un asunto de experiencia. Creo que no va a ser igual un joven escritor que empieza a tener ciertos logros, que gana un concurso y que está empezando a proyectar una obra, no se va a leer igual a un escritor que ya es estable, creo que son perspectivas distintas.

WH: ¿Y actualmente crees que hay alguna creencia popular con respecto a ser escritor? ¿O te has tenido que enfrentar a alguna?

EG: ¡Sí! Cuando digo que escribo cuentos me preguntan si son cuentos de hadas… o siempre se tiene por hecho que la novela es el género mayor, es el género supremo, es decir, hasta que no escribas una novela no eres nadie.

WH: ¿Y crees que el alcohol, los distintos tipos de drogas y estupefacientes se relacionan de alguna manera con el proceso creativo?

EG: No lo sé, porque yo no consumo nada para escribir, no sé, comer chocolate… sobre eso preferiría no decir nada porque creo que cada escritor tendrá una experiencia distinta al respecto. Si tú tomas o quien fuma marihuana sabrá cómo es su paquete.

WH: ¿Y tú has identificado en lo personal una razón por la cual escribir?

EG: Bueno… Para no matarme.

(Se cae la llamada, pasan unos minutos antes de que restablezcamos la conexión)

WH: ¿Aló?

EG: Aló, disculpa… se cayó la conexión, bueno, tú sabes cómo es esto.

WH: Sí, tranquila… le dio suspenso a la pregunta.

EG: ¿Alcanzaste a escucharme?

WH: No, más o menos, se me quedó congelado el audio, y la imagen, y todo antes de que terminaras de hablar.

EG: Ah bueno, te decía que para mí una razón para escribir es para no sucumbir a la tentación de querer desaparecer, para aprender cosas… escribir cuentos para mí es una forma de estudiar lo que sea porque cada cuento genera un mundo, entonces para tú hacer un mundo hay que buscar una materia con la cual construir.

WH: Y por último… ¿qué significado tiene para ti la literatura y ser escritora?

EG: Bueno, en esos casos yo pensaría más en mí como lectora. Para mí… la literatura y mi relación con las cosas que leo, creo que eso me interesaría más, yo no estaría tan atada en buenos términos a la realidad, a pesar de todo, si no fuera porque también puedo percibir la realidad a través de los autores que me gustan, como Pamuk o Nabokov. Entonces para mí es una manera estilizada y armoniosa a pesar de todo de mantenerse vivo, a través de las cosas que leo.

-Luego de terminar la entrevista-

WH: ¿Quieres salir con un pseudónimo o como Enza?

EG: No, como Enza, demasiado trabajo pasa uno siendo uno mismo para venir a ponerse un pseudónimo.

Anexo C

Transcripción de la entrevista realizada a Héctor Torres

Transcripción de la entrevista realizada a Héctor Torres

WH: ¿Qué es para ti ser escritor?

HT: Wow, pero ¿así son?

WH: Así son (risas).

HT: Voy a tomarme mi tiempo, van a ser 40 minutos… este… qué es para mí ser escritor… mira… (Risas, silencio).

WH: ¿siguiente? (risas).

HT: Sí, sí, yo te la respondo pero vamos a ir calentando.

WH: A ver… ¿cuál ha sido tu experiencia más maravillosa en relación a ser escritor o a la literatura?

HT: A mí me cuesta tener un top ten de situaciones porque se me hace que cada una tiene, o digamos, hay situaciones que cada una tiene su nivel de intensidad como que en distintas circunstancias, en distintos estadios, en distintas fuentes… ahora, no sé, hay muchos… podría recordar algunos más bien, más que uno en particular… ¿te sirve así?

WH: Sí

HT: Bueno mira, no sé, esperar las clases de segundo año de castellano porque el profesor nos ponía a leer cuentos de Quiroga y de Cortázar, nos ponía a escribir… esperar una clase en bachillerato cuando uno es tan muchacho y no quiere hacer nada que sea de responsabilidad y hacer eso con placer, con anhelo, eso es un momento bellísimo que me daba la literatura.

Este… yo creo que toda primera vez tiene esa cosa que abre en nosotros un modelo de experiencia que después se va atenuando, entonces claro, ver un primer libro de uno, ver un buen cuento acabado, ver la primera vez un libro de uno en una vidriera… ese tipo de cosas son experiencias que por supuesto acarician el narciso de uno ¿no? (risas) pero es muy sabroso, son experiencias…

pero como te digo, la literatura, y todo en la vida, tiene esa característica , si tú no aprovechas la primera vez de algo bueno con el tiempo lo vas normalizando. Y así como todo, ahora, hay libros que me han parecido tan maravillosos que se han convertido en experiencias grandísimas… yo podría recordar así a simple vista *El enterrador*, de Thomas Lynch, que mientras lo estuve leyendo estuve sumergido en otro universo, en otro mundo, podía estar en el metro atiborrado de gente y no escuchaba… no pertenecía a ese momento, sino que estaba en otro momento, y así como ese libro hay libros que dejan esa sensación, que lo estás leyendo y te sumerges en otro momento que no es el momento presente ni estás en este sitio, entonces son esas magias que tiene la literatura ¿no?

Por otra parte, no, no sé, creo que básicamente eso… claro, la literatura siempre deja maravillas, conversaciones, puntos de vista, aprendizajes de maestros, que son momentos muy intensos, muy felices, pero me costaría encontrar uno en particular.

WH: No te preocupes, como te digo, puede ser uno, pueden ser varios que se te vengan a la mente…

HT: Ok, ok, chévere.

WH: ¿Y has tenido una experiencia, igual, que no sea tan agradable con respecto a ser escritor o a la literatura?

HT: Bueno claro, claro… por ejemplo, escribir se vuelve una responsabilidad muy grande… aunque no vas a cambiar el mundo con eso, aunque no… tu capacidad de influir en los demás es mínima, minúscula, con respecto a… bueno, para empezar al mundo en general y a ciertas figuras particulares… pero sí es angustiante, quizás con el tiempo menos, o no sé, o quizás más, pero sí… escribir sobre todo temas de actualidad con la consciencia de que… bueno, de que tienes que ser muy riguroso con lo que estás diciendo, si citas cifras o citas datos específicos tienes que estar seguro… esa angustia permanente de saber que, bueno, siempre piensas que hay lectores mucho más inteligentes que tú y esa cosa te produce un poquito de pánico… bueno… ese tipo de cosas siempre

corresponden a esa neurosis de escribir y lo estás haciendo voluntariamente, en teoría, pero igual siempre te estás sometiendo a una angustia…

De cualquier manera, la creación en general es angustiante, siempre. Siempre sientes que no vas a decir, que no vas a poder decir lo arquetípico, lo que viste, lo que vislumbraste. Tú vislumbras una novela maravillosa, un texto maravilloso, una crónica maravillosa, y siempre el resultado por más que te esfuerces termina siendo una pobre réplica de aquello… Y ese proceso, desde que está la pantalla en blanco, y estás trabajando en la hechura, siempre es angustiante, no es grato, realmente. Grato empieza a ser, bueno, corregir, quizá… pero producir un texto siempre es algo arduo, siempre es angustiante, siempre te parece que no vas a poder producirlo, siempre es frustrante… entonces creo que son experiencias cotidianas pero sí, están allí, son angustiantes.

WH: ¿Dirías que eso es lo más difícil de ser escritor?

HT: Sí… en general yo creo que lo sabroso es sentir que alcanzaste algo, o abandonaste algo con cierto nivel de satisfacción, pero de resto… escribir es arduo. Hay gente que dice que es feliz escribiendo, es una maravilla, que es lo más feliz de este mundo… bueno, yo la admiro, porque para mí escribir… (risas)

WH: ¿Quién dijo eso?

HT: Dicen, la gente que dice eso, “escribiendo feliz, estoy en…” maravilloso. Yo no sé si eso es verdad o corresponde a un estereotipo al que le gusta adscribirse, pero por lo general es un proceso muy arduo, muy fastidioso, muy angustiante, sentir eso, que no logras lo que te propones, luchar contra el texto que no quiere ser escrito… son las eternas peleas de uno, de un hilo de la voluntad de uno con el que todo lo demás conspira, incluso de uno mismo, del texto… todo está en contra… sobre todo cuando estás trabajando ficción, porque cuando estás trabajando crónicas tú sientes que ok, que lo que tienes que tratar es de ser fiel a lo que estás recordando, o a lo que viste, aunque después te permitas modificar, que siempre se modifica. Pero la ficción tiene en contra algo y es que no existe en ninguna parte, ni siquiera… atisbos de modelos para producir personajes… pero

esa situación que está ocurriendo no existe, el más mínimo parpadeo tuyo te hace dudar de lo que estás haciendo y te parece ridículo, y te parece absurdo, y te parece perder el tiempo… tienes que trabajar duro, con todo en contra, para que una vez que veas que ese universo que creaste, bueno, más o menos tiene vida… te lo crees. Pero antes de eso te parece que estás haciendo una cosa muy absurda y muy sin sentido, como es crear algo que no existe.

WH: ¿Y hay algún momento, o alguna experiencia que tú hayas hallado como clave en la concepción de ti mismo como escritor?

HT: Hay momentos en que siento que se alcanzaron ciertos estadios que me empezaron a dar un poco mas de certeza. El taller del Celarg donde estuve, por cierto, con Manuel Llorens es uno. Yo vivía en La Victoria, estaba muy aislado de todo el mundo, yo estaba escribiendo mis primeras cositas pero muy aislado, vengo al taller del Celarg y empiezo a conocer gente con esas preocupaciones, con las mismas preocupaciones que yo, con los mismos temas de conversación, y esa es una cosa que es importantísima, me parece a mí, hay que tener una fuerza de voluntad demasiado férrea, satánica, para escribir con solo fuerza de voluntad, sin sentirse parte de algo, sin sentir que uno no está tan loco.

Entonces para mí ese taller del Celarg fue fundamental, no tanto por lo que aprendí, aprendí mucho, de todo el mundo, pero no tanto por lo que aprendí sino por lo que empecé a sentir… sentir que hay un grupo de gente como tú que tiene esas angustias, que está cerca, que no solo está en los libros publicado, muerto o celebrado, sino que hay gente más o menos contemporánea contigo, que tiene las mismas angustias, que es loco para su familia y… bueno, yo creo que ese fue uno de los momentos fundamentales… a pesar de que era un pinino, a pesar de que era una cosa de pichón, es sabroso sentir que bueno, empiezas a pertenecer a algo, empiezas a sentirte obligado contigo a algo, los compañeros eran… bueno, ese grupo… Manuel Llorens, Pedro Enrique Rodríguez, Daniel Pratt… una gente muy talentosa, entonces te obligaba mucho, era un ambiente muy competitivo sin serlo. Competitivo porque tu veías la calidad de lo que se estaba haciendo y querías estar a la altura, querías merecerte estar ahí, entonces bueno, yo creo que

ese fue el más fundamental, de ahí en adelante vienen momentos, momentos en que sientes que das pasos… haber publicado *La huella del bisonte* y haber recibido buenos comentarios o comentarios… empezar a ser tomado en cuenta por autores más serios, más hechos que la leyeron y me comentaron "mira quiero comentarte… me la leí… vamos a hablar…" esos son momentos… o por ejemplo ver el alcance que ha tenido *Caracas muerde*… bueno, son momentos que sientes que te estás obligando cada vez más, que sientes más compromiso con el oficio, porque cada vez más estás más a la vista, cada vez te comunicas con más gente… entonces son cosas que te obligan más, te comprometen más a ti mismo, pero creo que esos serían los tres puntos que yo recuerdo así, donde sentía que pasé a otro momento de mi trabajo.

WH: ¿Y tienes algún primer recuerdo relacionado con la literatura?

HT: Bueno, los primeros recuerdos de la literatura vienen de mi casa. Vienen de una biblioteca que mi mamá hacía, mi mamá que no era literata, mi mamá era una secretaria ejecutiva de CADAFE, una empresa del Estado. Pero ella, bueno, su mamá leía y entonces ella adquirió también el hábito, ella compraba a tientas libros a través del Círculo de Lectores, como compraba cosas muy buenas… compraba best sellers ¿no? y yo leía todo lo que llegara a mi casa… todo lo que ella le comprara al Círculo de Lectores yo lo leía, así fuese Howard Fast, así fuese García Márquez, entonces bueno, eso, vienen de la casa.

Esos primeros recuerdos vienen de la infancia, mi mamá me leía, lo he comentado en varias entrevistas, un libro que todavía está, que todavía tengo conmigo, de Oscar Wilde, que eran los cuentos, eran las obras completas de él. Pero entonces ella me leía los cuentos, me parecía de una… primero me parecía muy bonito, muy sutil, y después descubrí que en Oscar Wilde había algo que me gustaba particularmente, que no lo sabía entonces, y era el… cómo él abordaba sin complejos, obviamente por su condición homosexual, pero no lo sabía yo, el registro femenino en su obra… ciertas cosas como la ternura, la… ese detalle de lo pequeño… esa exploración de ese registro que la literatura muy masculina obvia, entonces eso fue fundamental para mí, parece mentira, y yo no leí después

Oscar Wilde pero entrar en contacto con una literatura que abordaba sin pudor y sin complejos también el lado femenino del autor me llevo a mí a de alguna manera a configurar un modo de ver la vida ¿no? es decir que a mí… yo tengo mucho interés en ese aspecto y trabajo mucho sin ningún problema ese aspecto, y me gustan los autores que tienen su lado femenino visible ¿no? incluso sin darse cuenta de ello, como Federico Vegas, Federico es un tipo que parece muy machista, muy… pero es un autor que tiene un registro donde entra en contacto con su lado femenino y produce cosas maravillosas, que me parece que ese es un área de la creación que el hombre por sus prejuicios evade y se pierde de unas percepciones muy valiosas.

WH: ¿Y tú crees que precisamente esto de ser hombre o ser mujer cambie en alguna medida el hecho de ser escritor o la obra?

HT: No necesariamente… digamos, no hombre o mujer como sexo, como género, posiblemente lo masculino y lo femenino inherente a la condición humana sí ofrece registros distintos, esto no lo digo con basamento científico sino a partir de mi experiencia, mi vivencia. Yo sí creo que hay autores que abordan su registro femenino y producen cierto … alcanzan a retratar ciertos sentimientos que el hombre en general no ve, la melancolía, la ternura, la tristeza, esos son elementos que muchas veces en algunas obras… a ver, Hemingway… Hemingway nunca está triste, Hemingway nunca está melancólico, o sea… es un macho, un hombre, entonces hay autores que son muy masculinos, por prejuicio, por lo que sea, pero lo son, y obvian un conjunto de registros del sentimiento humano. En cambio hay otros que sí se lo permiten más, entonces yo sí creo que hay un algo masculino y un algo femenino indistintamente esté dentro de un escritor hombre o mujer.

La mujer tiende… y no es que no haya cuentistas de pulso, y de temple, y de trazo firme… pero la mujer tiende a arborizar su texto, a llenarlo de evocaciones, de recuerdos, no es necesariamente así, pero digamos, mucha tradición de la escritura femenina está llena de recuerdos, evocaciones, se arboriza. La literatura masculina tiende a trazar una línea firme y con un objetivo puesto y llega hasta allá, pero hay narradoras que tienen ese pulso… y hay narradores que son

arborizados y llenos de una elocuencia con los recuerdos… hacen toda una estética de eso. Pero no necesariamente es porque sean hombres o mujeres pero sí siento que existe algo entre lo femenino y lo masculino que sí hace una distinción.

WH: Y la edad o el lugar de procedencia… ¿crees que también genera una diferencia o…?

HT: Sí… la edad sin duda. El lugar de procedencia seguramente también ¿no? desde dónde se escribe… desde dónde se escribe porque tú escribes y te haces en el mundo en el que estás. Yo vivía en La Victoria, yo soy caraqueño pero me mudé a La Victoria ya de adulto, viví siete años allá y yo no sé qué tiene La Victoria pero La victoria no inspiraba, no provocaba… inspirar es una palabra que puede ser cursi, pero no… no provocaba, en el sentido de impulsar ¿no? la necesidad de escribir. Yo no sé por qué, no sé.

Quizás es estar en una ciudad, mientras más grande sea la ciudad más perdido te sientes en ella y menos en control de ella te sientes, menos… como que la comunicación contigo mismo se vuelve más urgente porque estás muy rodeado y eso te aturde, entonces tiendes a comunicarte contigo… estas son pajas que estoy inventándome yo para poder explicarme algo ¿no? pero me pasaba… yo vivía en un pueblo, en una ciudad pequeña, muy pequeña, y yo me mudé a Caracas de nuevo y empecé a sentir en el ritmo de la ciudad, en la dinámica de la comunicación, en la vastedad de lo que miras, muchos más motivos para escribir que estando en una apacible ciudad pequeña donde siempre pasa lo mismo.

Ahora, con respecto a la edad también. Yo creo que… bueno, uno cambia con la edad, entonces si uno cambia con la edad no tiene por qué no cambiar la escritura. Uno se vuelve, al menos hablo de mi experiencia, uno se vuelve más dócil, menos aguerrido, cuando se es joven uno tiene muchas certezas, a medida que pasa el tiempo dudas más y eso es sano, empiezas a dudar y entonces eso se refleja en la obra. Eres menos… ¿cómo es la palabra? contundente ¿no? cuando eres joven es muy común que tiendas a fantasear más, entonces mientras

pasa el tiempo descubres que la vida misma tiene mucho, mucho de qué hablar, sin necesidad de fantasearla tanto porque tienes más recuerdos, tienes más experiencias. Cuando eres joven le das muchísima importancia, entre esas fantasías por supuesto está el sexo, en la medida que pasa el tiempo te importa más el amor que el sexo, y así… o sea, como te vas desplazando de condición humana, bueno, eso se va a reflejar en la escritura sin duda.

WH: ¿Y cómo es tu relación con la realidad, o la de tu escritura con la realidad? ¿Y cómo lidias con eso?

HT: Bueno, uno cambia siempre de parecer respecto a eso… pero digamos que en líneas generales, digamos, en mi actualidad, yo necesito mucho de la realidad para escribir ¿no? pero, ahí es donde viene el pero, cada vez dudo más de la existencia de la realidad. Entonces, más que la realidad, yo necesito permanentemente de las percepciones para escribir ¿no? es decir, ya desconfío de la novela histórica porque sé que es solo ficción, desconfío de las novelas de intriga política porque no me interesa el poder, no me interesa el poder como tema, me interesa la vida cotidiana, me interesa la vida anónima, me interesan esas películas indies de gente anónima que vive sus pequeñas vidas, que están llenas de cosas importantes para ellas pero no para más nadie, entonces en ese sentido la perplejidad, la curiosidad y el asombro, la felicidad sobre esos temas no se me pasa, al contrario, cada vez se acentúa más, cada vez las pequeñas cosas… ver entornos y ver vidas, ver pequeñas vidas lidiando contra todos los infortunios del mundo y buscando su espacio en la tierra, en esa cosa inmensa que es la tierra, vidas buscando su pequeño espacio, gente rara buscando su pequeño espacio, me parece que es… que son los temas, por lo tanto me interesan mucho como tema, la vida de la gente común, pero eso, cada vez necesito más de… o cada vez disfruto más de ver entornos ¿ves? entonces sí tengo una relación muy íntima con eso que se llama realidad, que es la realidad según la perciben mis sentidos.

WH: ¿Y cómo interpretas, si lo interpretas, tu propio rol de escritor?

HT: ¿Perdón? ¿Disculpa?

WH: Si crees que tú como escritor, o los escritores en general, tienen algún rol específico, o si tú has asumido alguno…

HT: Eh… social no. Ya no creo ya… si en algún momento lo creí ya no lo creo… ya no creo que yo tenga una función social… me parece que es muy presuntuoso pensar eso.

Me parece que sí hay un deber estético, ético con la obra, sí, es decir, el escritor está obligado a producir su obra lo mejor que pueda, todo lo mejor que pueda, angustiarse por no llegar a alcanzar ese nivel de perfeccionamiento en la expresión de lo que quiere decir debe ser suficiente angustia como para de paso echarse encima procesos de cambio, ser la voz de la comuna… esas son cosas que bueno, que tenían sentido hace 30 años, antes de internet, porque pocos hablaban, es decir pocos tenían el micrófono, hoy por hoy todo el mundo agarra el micrófono y dice, entonces el escritor perdió ese rol que tenía, bueno que persisten en figuras como Vargas Llosa ¿no? que todavía se sienten dueños de una verdad, dueños de una percepción del mundo que es un poco sagrada, bueno, merecen mi respeto pero hoy por hoy no tiene ningún sentido querer ponderar sobre todo, querer hablar sobre todo y querer decidir qué es lo que está bien y qué es lo que está mal en el mundo. Ya bastante tiene uno con los problemas estéticos, el problema estilístico que produce la obra… pero si hay una obra tan viva que llegue al punto que haga que el lector se cuestione, se haga cuestionamientos sobre la vida, ya eso es bastante… pero eso es algo ulterior e incluso ajeno a la preocupación del autor, que es tratar de producir una obra con la mayor calidad posible, con la… eso.

WH: ¿Y cómo concibes la literatura nacional?

HT: ¿Desde qué punto de vista?

WH: El que prefieras… A nivel editorial, qué se está produciendo, la relación con otros escritores…

HT: Bueno mira, yo siento que de algunos años para acá, algunos años más o menos importantes, la literatura venezolana asoma posibilidades de generar una tradición sólida y buena, no es que no la ha tenido, aquí hay una tradición literaria porque la hay obviamente, aquí se está escribiendo desde… prácticamente desde la colonia, aquí siempre ha habido escritores, o sea aquí teníamos en 1930 a alguien tan brillante como narrador como Julio Garmendia, por ejemplo, es decir, de Julio Garmendia para acá estamos a punto de tener 100 años de una literatura, de una narrativa como esa, que es de lo cotidiano, sencilla, bien hecha, eficiente, etc. Pero digamos que ha habido un cambio en los últimos años cualitativo importante y es que el escritor dejó de ser… dejó de estar becado, es más, cuando el autor venezolano se enemistó con el Estado y se alejó de él, eso produjo una maravilla increíble.

Digamos que hay dos cosas que yo siento que permiten augurar una literatura, que se está haciendo ya, pero que va a seguirse haciendo muy valiosa y es: uno, ya el escritor no depende del Estado para publicar ni para vivir ¿no? es decir, becas, cargos de funcionarios, etcétera, etcétera, publicaciones estatales… bueno, hace 20 años más o menos, 30 años quizás, todo el mundo sabía que iba a ser publicado por Fundarte o Monteávila, era algo como una certeza, y si eso se vendía o no eso no importaba porque eran ediciones estatales… entonces eso produjo algo, que el autor se alejara del Estado de esa manera, oye, produjo algo maravilloso porque ahora hay que ganarse esa publicación con editoriales que necesitan vender, que están inmersas dentro de una industria editorial… las industrias culturales para mí son fundamentales en estos tiempos, entonces bueno, digamos que toda esa situación configuró las bases para que la industria editorial venezolana empezase a ser razonable, su existencia, es decir, que se sostiene.

Aquí hay autores que venden suficientes ejemplares para que eso tenga sentido publicarse. Hace… en octubre pasado yo estuve en la Feria del Libro de Valencia y ahí estaba el señor Rodolfo Izaguirre, estábamos en una ponencia él y yo junto con otras personas y yo comenté la importancia de comunicarse, y comunicarse

efectivamente y con el mayor número de personas, que ese es el interés mío como autor… entonces él sale y discrepó “yo voy a discrepar de Héctor, porque yo escribo para mí” entonces él hizo un catálogo de las posiciones románticas del escritor de hace 30 años, y era muy lindo, muy cuchi, pero eso no tiene ningún sentido. “Yo escribo para mí y si encuentro una sola persona que le importe mi obra me sentiré feliz” entonces esas tonterías que no tienen ningún sentido porque estamos hablando de que hay una industria editorial, que existe y el mundo funciona así. Suena feo hablar de mercado cuando se habla de arte pero ciertas leyes funcionan igual, desde siempre, así era Poe, así eran los rusos, así era Mark Twain… publicaban en revistas y en periódicos que si a la gente le gustaba les podían dar más material y ellos vivían de eso, ellos llevaban pan a su casa con sus creaciones… entonces los clásicos no han estado exentos de eso, yo no sé a quién se le ocurrió decir que si vendes es mal visto… o sea, esa cosa francesa, sifrina de que no se escribe para vender… pero si tú lo que haces es escribir y es lo único que sabes hacer, porque si supieras hacer casas a lo mejor harías más dinero haciendo casas, pero si lo que sabes hacer es escribir y tú vives de eso, te interesa vender para comer. Es una cosa sencilla. Pero bueno, en una época venezolana, de un país petrolero, donde no, y en la Academia persiste mucho esa visión, sobre todo en la ULA, una visión de que los escritores que venden libros son sospechosos, se escribe para la Academia, para el ámbito de los amigos, ese tipo de cosas configuró algo muy pernicioso porque la vida no es así. La vida no es que tus 3 amigos alaben tu trabajo, la vida es que le llegues a la gente.

Entonces por una parte llegar a la modernidad, abandonando esas viejas posiciones sin sentido fue una cosa, y otra cosa maravillosa fue de una manera la llegada de internet porque empiezas a tener… los autores ahora tienen muchísima consciencia del lector… antes era muy fácil sentirse ungido por un grupito de críticos exclusivamente, qué crítico, vamos, críticos no… la gente que estuviera en el centro de los medios ¿ves? O sea, si tu sacabas un libro en Fundarte y te hacían una buena reseña en El Papel Literario y otra buena reseña en la Revista Nacional de la Cultura ya tú estabas ungido, ya tú eras el escritor, hoy por hoy tú tienes que salir a patear la calle y a ganarte a los lectores, porque puede decir

misa El Papel Literario pero si la gente no… si el boca a boca no está funcionando en Twitter, las redes, si el libro no se mueve es porque no le gusta a la gente y algo está pasando allí. Entonces el autor de ahora primero tiene consciencia del oficio, que es maravilloso, tú ves gente como Federico Vegas, Fedosy Santaella, la misma Enza García, con veintitantos años, veintiséis años y tiene 4 libros publicados y está trabajando, Norberto José Olivar… bueno, eso es lo que hacen los narradores, escribir, eso de escribir un libro y ya, y con eso vives echándote palos con tu título de escritor, bueno, eso está bien para una época bonita, petrolera, pero es absolutamente estéril.

En cambio yo siento a los autores ahora con más consciencia del oficio porque tienen que salir a ganarse el pan y trabajan en otras cosas muchas veces, no son funcionarios sentados ahí perdiendo… viendo pasar la vida echándose palos… trabajan, escriben todos los días, producen sus libros, tienen mucha consciencia de que hay que ganarse a los lectores, y todo eso configura un algo, que es sano, que es lo que tiene que ser, que es el mundo, que así funciona el mundo, que así funcionan los grandes centros de producción artística como Estados Unidos, como Inglaterra, como en menor medida España, pero funciona, y bueno, para mí eso está bien. Que haya autores con consciencia del oficio, que haya autores con consciencia del lector, para mí eso está bien. Lo cual quiere decir que estamos mejor, desde ese punto de vista, que hace 20 años, hace 30 años… ¿que esto va a producir algo de resonancia en el exterior? no lo sé, porque eso es una lotería. Salir de tu país es algo dificilísimo como autor, pero ya que hayan aquí lectores que reconozcan a sus autores y los lean y se estudien en las universidades, los lean en las universidades y los autores estén escribiendo bastante y les interese el lector, lo respeten, o sea no se sienten vacas sagradas sino que respetan al lector y escriben con humildad… oye me parece que eso a juro tiene que producir algo bueno con el tiempo.

WH: Y ya lo mencionaste un poco pero… ¿Cómo es tu relación con el resto de escritores de Venezuela?

HT: Buena, sí, buena. Unos más amigos que otros, pero en general… nos conocemos, nos leemos que es importante, este… oye a mí me parece importante leer a los escritores venezolanos, me parece importante estar al tanto lo que se está haciendo en música, en cine en Venezuela, creo que ese es parte del asunto.

Porque hay algo importante, eso un día me lo explicó, o eso un día me lo señaló Oscar Marcano y es muy cierto. Hay gente que vive en una… en una… aislado… gente que cree que si lee literatura venezolana se contamina, que tiene que leer solamente… sobre todo hay gente que piensa que tiene que leer solo los grandes clásicos, pero… tú cuando sales como escritor de tu país, te invitan a Colombia siquiera, te invitan aquí, te invitan allá, a la gente no le va a importar tu conocimiento de Raymond Carver, ni de Paul Auster, ni de Ernest Hemingway, ni de Dostoievski porque tú… al menos que tú seas un experto en la materia, eso no se supone que es lo que les importa saber de ti, lo que les importa saber de ti es de dónde tú vienes, entonces un escritor que no conozca si literatura está como perdido en el mundo. Entonces ese es el punto que… y eso me lo decía Oscar "a ti no te van a preguntar afuera por los escritores de afuera, te van a preguntar por tu literatura". Uno tiene que conocer su literatura, la contemporánea forzosamente, preferiblemente si conoces también algo de la tradición de dónde viene, entonces yo creo mucho en eso, y en lo personal yo lo practico. Ahora, no sé si respondí la pregunta con respecto a lo…

WH: Sí, sí.

HT: Muy bien.

WH: ¿Por qué escogiste la literatura por encima de otros medios de expresión?

HT: Oye porque no pude ser músico, yo hubiera querido ser un popstar, me hubiese encantado ser un músico pop ¿sabes? Con muchos libros y muchos discos, giras, escenarios, eso me parece maravilloso. Además que los músicos… me parece que la música como medio de expresión es un medio maravilloso, tanto así que tú puedes escuchar una canción cien mil veces en tu vida y no te aburres de ella. Este… es un lenguaje distinto, es más, a mí me gusta muchísimo la

música, pero bueno, no pude ser músico, entonces ni modo, también como soy lector, siempre he sido lector y como me encantan las historias, me encanta la condición humana, me encanta saber que en este momento millones de personas están viviendo cada una su pequeña historia, eso me resulta fascinante. Entonces bueno, sí, por una parte me hubiera gustado ser músico pero por otra parte escribir también me gusta mucho, me gustan mucho las historias, vivimos inmersos en historias, vivimos contándonos historias y generan fascinación. Hay gente que puede vivir con ello como algo colateral, yo no, para mí es algo fundamental, entonces bueno, creo que no tenía mucha opción.

WH: Y… ¿qué diferencias ves entre hacer una historia, una narración, y la poesía, el ensayo…?

HT: Bueno, creo que es el temperamento de cada quien, el poeta es otra raza sin duda. El poeta usa un lenguaje anterior al lenguaje, un lenguaje de símbolos, un lenguaje de… es otra raza. Por eso es que es difícil encontrarse buenos poetas que sean buenos poetas y buenos narradores, porque eso es un universo distinto, los hay, pero muy pocos… usualmente son buenos poetas o buenos narradores que se metieron en el otro ámbito por… vaya a saber por qué. Pero en lo particular no me interesa como medio de expresividad, no me interesa sino la narrativa.

WH: ¿Y te has tenido que enfrentar a alguna creencia popular que la gente tenga con los escritores?

HT: Sí claro, hacerse escritor en un país como este, yo creo que en general ser escritor, sobre todo en un país como este, pero yo creo que en general hacerse escritor es un trabajo arduo, sobre todo de tener confianza en ti mismo, de luchar contra todo, no es fácil. O sea, hasta que no ven que es en serio, hasta que no ven que para los cánones que cada quien pueda tener puedas haber sido exitoso en lo que haces, hasta que no ven que sí es una decisión férrea en tu vida dedicarte a escribir, bueno eso no lo entienden… sobre todo los entornos de donde uno viene donde no hay experiencias previas de artistas en la familia, de creadores, en los hogares convencionales, familias convencionales, un joven que

escribe se abre paso con todo en contra. Y todo en contra básicamente es pensar que eso no es un oficio, que eso no da de comer, que eso… en fin.

Incluso la idea… una idea muy peregrina y muy… incluso ingenua… y tiene ciertos complejos… de que los escritores están en otra parte, que no puede haber entre tus conocidos alguien escritor, entonces bueno eso es… contra todo eso lucha el que se dedica a una actividad creadora. Sobre todo el escritor porque de pronto el músico agarra un saxofón y demuestra talento solo con oírlo, pero un escritor cualquiera dice que cualquiera escribe entonces supone que hacerse… fíjate que a mucha gente le da vergüenza, le da pena hacerse llamar escritor ¿no? o sea, parece una presunción, una cosa presuntuosa decirse escritor… pero si eso es lo que tú haces, eso es lo que tú haces. Ya yo llegué al punto en que yo pongo en los registros de hotel, en las aduanas “escritor” o sea, me verán raro pero eso es lo que yo hago, yo no sé hacer otra cosa en la vida, si no cómo justifico que me gano el pan, no tendría cómo. Pero sí claro, hay mucho prejuicio sobre el tema de la creación, por ejemplo pensar que cuando… si tú estás en silencio viendo por la ventana no estás trabajando y es cuando estás trabajando, si estás escribiendo algo te detienes porque necesitas pensar bien algo y entonces ese es el momento en el que te interrumpen “¡aprovechando que no estás haciendo nada! Mira…” y no, ahora es que estoy haciendo. Entonces ese tipo de cosas, sí, yo creo que son parte del común y hay gente a la que le cuesta luchar con eso. Yo conozco gente talentosa que, bueno, que no pudo con la presión de un hogar que le exige otra cosa, que le exige cosas más este… poner su energía en otra cosa y dejó de escribir. O sea que esa es una gran lucha que tiene la gente que se dedica a escribir para poder desarrollarse a plenitud, sobre todo que si tú no tienes un entorno en tu hogar que realmente… que te facilite, te haga amable el trabajo pues… esa lucha es un desgaste que se lo podías haber dedicado a trabajar ¿no? es decir, un tipo que ya después de cierto tiempo escribe en los raticos libres, escribe escondido cuando la esposa se acostó porque generalmente no ve con muy buenos ojos eso, algún día va a terminar por tirar la toalla porque es un entorno en el que así no se puede.

Cuando logras que tu entorno te respete, te entienda, te tenga fe, crea en eso, lo vea definitivamente como tu modo de ver al mundo, tu modo de ganarte el pan, bueno ya tú ganaste la primera gran batalla que tenías que librar, y la ganaste, bueno, depende de ti la persistencia, pero es importantísimo. Ray Bradbury decía que la mujer que se case con un escritor tiene que hacer un voto de pobreza, y no es literal porque ese hombre llegó a hacer mucho dinero, pero yo entiendo el punto, o sea es al punto de que ese sacrificio que tú te vas a exigir para tu vida me lo tengo que exigir yo, es entender que por amor que para ti eso es importante y es importante para nosotros, entonces bueno, eso.

WH: Y… ¿consideras que el alcohol y los distintos tipos de droga tienen algo que ver con el proceso creativo o con la literatura en general?

HT: Bueno, a ver… pueden facilitar la comunicación interna ¿no? es decir, el alcohol… sobre todo la marihuana, lo que hacen es… sobre todo la marihuana lo que hace es que expande los sentidos, te dan mayor percepción del entorno y de alguna manera te induce a la comunicación interna, te la enriquece, puede servir como experiencia, ahora para la escritura directamente no lo sé, porque la escritura es un hecho… no es inspiración, es un pulso donde tú dosificas con mucho cuidado el loco interno, el loco… el inconsciente, ese loco incomunicado con el mundo que… que explica las cosas de manera que ni tú mismo lo entiendes, entonces esa comunicación entre el loco y el consciente tú la dosificas para darle forma para que para un tercero tenga sentido, es decir, la creación requiere mucho que tú liberes al loco, porque eso es lo maravilloso del autor. Cuando tú ves una película o ves un libro y dices “coño, cómo planteó ese carajo esto, qué increíble, yo nunca lo hubiera podido ver así”. Claro, lo que hay es un tipo que fue capaz de liberar al loco y ya él sabe manejar esas imágenes del inconsciente pero necesita darles orden. Tú bajo una nota, bajo tres whiskies, piensas unas maravillas que las escribes al día siguiente y dices “Bueee está bien, no era tanto” o a lo mejor hasta eran unas absurdidades totales. Entonces digamos, sirven para, bueno para hurgar en las gavetas, posiblemente tomes nota, pero para la escritura escritura no, porque la escritura requiere es más el trabajo

ya de composición… es otra cosa, requiere mucha más consciencia, requiere más llevar el hilo, la coherencia, el truco, la técnica, eso es proceso de la inteligencia. Ahora, que producen ideas, que tú tomas nota, sí cómo no, que también ayudan a liberar un poco también… tú con un tecito, pones música, conversas algo sabroso, bueno todo eso te va expandiendo, todo eso te va expandiendo la mente, la condición de mundo ¿no? sirva o no después, pero en general sirve.

WH: Ya para finalizar… ¿qué significado tiene para ti la literatura y ser escritor?

HT: (silencio) eh… me cuesta ofrecerte una definición del asunto ¿Qué significado tiene para mí la literatura? Te podría decir… todo lo que te podría decir va a sonar a cliché ¿no? ¿Es un modo de ver la vida? Sí es un modo de ver la vida. ¿Es un modo de vivir la vida? Sí, porque de alguna manera llega un punto en que te absorbe tanto el oficio que ya vives ya con la mirada del escritor, como hay fotógrafos que ven un accidente en la carretera y no pueden evitar el impulso de sacar la cámara en vez de ayudar a los heridos porque les parece que ahí hay una imagen, entonces les puede parecer a los demás una aberración, y no es una aberración es que simplemente al margen de lo moral hay una necesidad, es un modo de ver la vida, yo creo que la literatura se convierte en un modo de ver la vida. Sí, uno vive básicamente para capturar, manejar, darle forma a las experiencias cotidianas… yo a veces he estado discutiendo con mi esposa y digo “oye, esto habría que grabarlo, esto serviría para un diálogo de una pareja peleando” cosas así, entonces llega un momento en que ya uno…toda la vida está en función de la escritura, de las posibilidades de la escritura, entonces bueno, yo creo que en ese sentido la literatura ya se convierte en un modo de ver el mundo, un modo de ver el mundo, de entender el mundo y de expresarlo, es decir, ya es el filtro final con el que me comunico con el mundo ¿no? Eso.

Anexo D

Transcripción de la entrevista realizada a Roberto Martínez Bachrich

Transcripción de la entrevista realizada a Roberto Martínez Bachrich

WH: Mmm, bueno, puedes empezar la autoentrevista (risas).

RMB: Estoy estudiando las preguntas primero.

WH: Ah, ok.

RMB: Este… bueno, igual puede ser en desorden, ¿verdad?

WH: Sí, puede ser en desorden, las podemos saltar…

RMB: Porque la verdad es que no sé qué es ser escritor…

WH: Ah ok (risas).

RMB: Sé que es una tragedia, bueno una tragedia no, es como una cruz que uno carga, ¿no? no sé si llega a tanto pero… sí, esa cosa de que la vida se te va volviendo escritura a veces puede ser un problema, pero vamos a ver si llegamos a eso por otro lado…

¿Cuál ha sido su experiencia más maravillosa o enriquecedora con relación a ser escritor o a la literatura? Creo que es muy… creo que es una experiencia maravillosa o muy enriquecedora cuando lees algo de verdad, ¿no? es decir, sabes que hay un momento en el que sientes como que de verdad descubres una obra aunque ya la hayas leído pero no… yo creo que esa es una cosa muy importante cuando pasa. Y si logras escribir eso, y entonces ya puede ser no sólo cuando descubres una obra sino cuando descubres algo en el mundo, ¿no? o descubres algo imaginándolo… bueno creo que ahí… que eso es muy enriquecedor para una zona de uno, no sé muy bien cuál es. Entonces, a ver, experiencias maravillosas… yo creo que en ese libro de Antonia yo trato de dar cuenta de lo maravillosa y enriquecedora que fue para mí la experiencia de leer su literatura ¿no? De leer *Textos del Desalojo* que es todo el final del… todo el final del libro es un ensayo sobre ese libro, pero el libro todo es como buscar las

pistas de esa fascinación mía por *Textos del Desalojo*, creo que ahí empieza todo. Y terminar contando la vida es, bueno, es un azar de la… es una cosa que pasó ¿no? por casualidad, que yo terminara contando esa vida. Pero todo sale de ahí, de eso que dice Steiner, de una deuda de amor con una obra, con un escritor, entonces creo que por ahí iría eso de la experiencia… y la más pobre o desagradable, igual con el mismo libro (risas) pero no, claro, eso no tiene que ver con la literatura sino con el sistema literario y con… ese libro pasó como por una cosa muy difícil que es que la familia lo leyó antes de que se publicara y exigió que se sacaran dos capítulos para publicarlo, entonces yo por supuesto me negué y la Fundación para la Cultura Urbana me apoyó completamente y… pero entonces empezó como una guerra contra la…

WH: Ya va, no entiendo, ¿por qué lo…? ¿Por qué?

RMB: Bueno porque hay un capítulo de la biografía que es sobre… los capítulos problemáticos eran: uno, el capítulo sobre los años de París, en el que Antonia tiene como una relación amorosa con Esdras Parra, cuando Esdras Parra era hombre.

WH: Hmm…

RMB: Entonces, eso… la familia… ellos negaban que eso hubiese sucedido pero todos los documentos, los testimonios de la gente que vivió en París con ellos, los amigos, las cartas, bueno, todo parece probar que ahí hubo como una cosa intensa, importante, que quizás duró poco pero que fue muy importante además para los dos, para Esdras y para Antonia en sus escrituras ¿no? Tú cuando lees la obra de ellos empiezas a encontrar como los puentes que surgieron en esa relación… y bueno, nada, eso es un pedazo de la vida de uno, si uno tiene un amor importante en su vida eso es parte de su vida ¿no? no puedes… no tiene sentido ocultarlo, negarlo, etc. Si fuera pura chismografía, un romance de un fin de semana, una cosa sin trascendencia, eso no hay por qué estarlo contando ¿no? pero cuando es algo que marca dos vidas, dos escrituras, creo que sí… entonces ellos negaban eso y les molestó mucho que eso se contara.

Y lo otro, lo de la venta de la casa. Cuando muere Antonia subastan… subastan no, hacen como una venta de garaje y venden todo, y tumban la casa ¿no? Y construyen un… que claro, cada familia tiene que ver cómo lidia con su… con… imagínate, eso es un espacio de ellos y ellos podían hacer lo que ellos quisieran, pero es como triste que se haya perdido todo ese material, que eso no haya ido a un archivo, por ejemplo, que se haya conservado… qué sé yo, crear una fundación y tener ese material ahí, entiendo que botaron los manuscritos, por ejemplo, porque ya se habían publicado, entonces para qué guardarlos … ese tipo de cosas, ¿no? Y bueno, entonces claro, ese tipo de cosas ellos pedían que se quitaran y no las quitamos, entonces eso fue desencadenando como… como mucha… ¿Cómo se llama eso? No sé, empezaron a abrirse como puertas de lo miserable en el sistema literario y cosas como que… bueno, yo pedí unas fotos en la Católica porque entiendo que ellos tenían los derechos de unas fotos y me las negaron ¿no? me dijeron que no, por todo esto. En El Nacional lo mismo, un montón de fotos que ya estaban seleccionadas, habladas para salir con el libro, incluso la portada del libro la tuvimos que cambiar como 5 veces porque empezaron a negarnos los derechos de… ese tipo de tonterías ¿no? Entonces la verdad es que fue muy desagradable toda esa experiencia, pero bueno, así es la vida. Fíjate que no tiene que ver con la literatura sino con la…

WH: Sí tiene…

RMB: Bueno, con los alrededores, ¿no?

WH: Tuvo todo que ver…

RMB: Porque no fue un problema con la escritura del libro, ni de dificultades de construir esos episodios… es decir, ese episodio no fue más difícil que construir otros con los que la familia por ejemplo no tenía ningún problema, qué sé yo, el viaje de Antonia a Nueva York cuando era joven para trabajar haciendo sombreros, qué se yo, no me acuerdo cómo era la cosa. Pero sí, la verdad es que yo no había tenido una experiencia desagradable con el sistema literario a partir de algo que estuviese escribiendo, ¿no? Y creo que eso pasa cuando te metes

con la realidad ¿no? es posible… porque las ficciones puras, si es que existe semejante cosa, bueno, a quién le atañen en realidad, a quién ponen en riesgo.

WH: La ficción no es culpa de nadie…

RMB: Sí… bueno, la realidad a veces tampoco (risas) pero quién sabe, ¿no? (silencio) Una experiencia clave… Bueno, quizás publicar el primer libro es siempre como… como que te cae la locha ¿no? Y dices, bueno, pero qué estoy haciendo (risas) porque hasta entonces la literatura es un poco… es una cosa que tú haces pero que no tiene mayores consecuencias… y de repente ver que existe un libro es como… como que tú dices “bicho, metí la pata, la dejé preñada” o una cosa así, ¿no?

WH: El tuyo fue *Vulgar*, ¿no?

RMB: No, un librito de cuentos…

WH: *Desencuentros* es de…

RMB: Sí, *Desencuentros*…

WH: ¿No fue después?

RMB: No, ese fue el primero.

WH: Ese no lo he… no le he vendido mi alma al diablo por ese…

RMB: No, menos mal, ni lo encuentres…

WH: ¿Por qué?

RMB: No, es un libro totalmente prescindible… (silencio) Ese libro se ganó un concurso de cuentos en La Victoria, los jurados eran José Napoleón Oropeza, Eduardo Liendo y Héctor Torres, entonces se ganó eso y se publicó, un poco así como sin que uno se diera mucha cuenta de lo que realmente estaba pasando… entonces creo que ese es un momento muy significativo porque te… por el simple hecho de ver como que quieras o no la cosa va en serio ¿no? y… y entonces

quizás eso como que te hace mucho más reticente, mucho más cuidadoso, es decir, te das cuenta de que no puedes estar… porque eso está ahí, y ahora cualquiera lo puede leer, o no, pero si cualquiera lo lee, bueno, le estas haciendo perder el tiempo a alguien, ¿no? ¿con qué derecho tú le haces perder el tiempo a alguien? eso que decía Reinaldo Pérez So que uno no tiene derecho de quitarle cinco minutos de su vida a un lector si no le va a dar algo que realmente merezca esos cinco minutos. Entonces bueno, creo que ese es un momento como… ¿cómo es que dice la pregunta?

WH: ¡No tengo idea! (risas) Roberto, qué tramposo… (risas)

RMB: ¿Una experiencia clave?

WH: Sí…

RMB: Quizás también el hecho de la valoración… bueno de la valoración que ya no depende de tus conocidos, de tu… como de tu círculo de amigos, de la gente con la que tú compartes, si es que compartes, un texto ¿no? que significa un premio.

WH: ¿La crítica?

RMB: Sí, la crítica vendría como después y ese es otro momento también muy… o sea son momentos en los que tú… son momentos muy raros en los que tú un poco te das cuenta de… es decir, yo no vivo la experiencia de ser escritor como la de alguien que es escritor, eso es un poco un azar ¿no? Soy simplemente alguien que escribe… porque me gusta, porque no puedo evitarlo, por lo que sea y… y bueno, van pasando cosas ¿no? entonces cada vez que van pasando cosas eso un poco te descoloca porque la gente te considera un escritor, pero tú realmente lo que haces es escribir, no es que eres un escritor, no sé si…

WH: Sí, sí…

RMB: Entonces (suspiro) claro, que de repente te llamen y te digan “mira, te ganaste un premio por este libro” es muy raro. No sé muy bien por qué pero es

muy raro porque una gente que tú no conoces te leyó y decidió que eso vale la pena publicarlo, etc. Luego eso, la crítica, cuando lees una reseña o un texto crítico sobre tu obra, bueno eso también es muy raro porque te conviertes en… te das cuenta de que lo que hiciste es un objeto de lectura que no te pertenece ¿no? que ya no es tuyo y que eso está por ahí viviendo su vida, sean las críticas buenas o malas ¿no? las dos cosas creo que son como importantes... entonces bueno, eso en relación con la… la percepción de sí mismo como escritor.

WH: Muy bien…

RMB: Claro es que justamente eso es lo que cambia. Tú de repente, cuando pasan esas cosas, te ves como obligado a percibirte a ti mismo de otra manera, y luchas contra eso, entonces ahí se revuelven como cosas… No me puedo comer la galleta (risas).

WH: Ajá, ¿dónde quedaste en la autoentrevista? Mmm…

RMB: En lo de la percepción de sí mismo como escritor.

WH: Sabrá dios por dónde estará eso… ah, aquí está… eh… sí, si tienes algún recuerdo relacionado con ser escritor o con la literatura de cuando eras más pequeño, adolescente… algún recuerdo que consideres valioso…

RMB: Tengo muchos recuerdos importantes… y me doy cuenta de que son muchos cuando me veo obligado a recordar, ¿no?… cosas que… que no… bueno que normalmente no te acuerdas, uno no se acuerda en qué condiciones, cómo o por qué leyó ciertos libros, pero si te obligas y empiezas a atar cabos de repente te das cuenta de… bueno de que los libros importantes cada uno ha tenido como una historia, ¿no? en tu vida, en tu formación…. Entonces yo recuerdo por ejemplo de niño unos libros de cuentos que eran de… que eran de mi mamá, o sea de cuando ella era niña, que si cuentos chinos, cuentos rusos, cuentos… era una colección… libros grandes, tapa dura, para niños, ilustrados… Eran unos libros muy bonitos, lamentablemente eso se perdió en alguna mudanza… y esas fueron las primeras cosas que yo recuerdo como que con el gusto de la lectura

¿no? que yo iba a los libros como feliz de ir y en las noches me leían mis cuentos y qué sé yo, o nos los leían a mí y a mis hermanos. Recuerdo también de la infancia dos libros que eran como una biblioteca juvenil, eh… yo creo que tengo ahí uno de esos dos, uno era *La Odisea* y el otro era *Moby Dick* pero claro versiones recortadas, ilustradas,

WH: Sí, porque la versión completa tan juvenil… no sé.

RMB: Bueno pero fíjate que fueron unas lecturas perfectas, déjame ver si están por aquí… (Se levanta a buscar el libro). *La Odisea* es de otra colección, este es el *Moby Dick.*

WH: A ver…

RMB: Fíjate en lo que convirtieron *Moby Dick*, ¿no? En una cosa de 40 páginas ¿te prendo la luz?

WH: Una alta capacidad de síntesis, ¿no?

RMB: Sí.

WH: Y letra grande…

RMB: Y dibujos… Pero fíjate que yo recuerdo ese libro y cómo yo lo leí con todo el gusto del mundo cuando era muchachito… y me encantó. Y claro, uno no se hace preguntas de bueno, si esto será una versión, yo ni idea de que eso era una novela mucho más grande, pero fue como una lectura sabrosa que me tenía… o sea, yo no podía vivir sin terminarlo ¿no? Esa sensación que te crean los grandes libros a pesar de ser una versión intervenida, algo de lo que yo no tenía la más mínima noción ¿no? Después redescubrí el libro ya de grande, no sé a qué edad, y leer la novela completa y ver… cómo esa lectura se montaba sobre mis memorias de esta lectura primera ¿no? pero yo recuerdo… a lo mejor lo recuerdo también porque el libro reapareció ¿no? este… Entonces un día lo descubrí y dije “mira…”

WH: Pero este no es el mismo…

RMB: Ese es, sí.

WH: Sí es el mismo…

RMB: En cambio, el que te digo de *La Odisea* se perdió. Ya más grande yo recuerdo, por ejemplo, como con una enorme pasión, como una lectura que fue muy importante, *La Metamorfosis* de Kafka, la novelita pues, ya no una versión ilustrada ni nada sino la… y yo leía mucho novelas de Agatha Christie, por ejemplo, estando chiquito, porque eran cosas fáciles de leer, o sea, una historia, un crimen, una cosa ahí… por ejemplo yo las leo hoy y ya no me… la verdad es que no me gustan mucho, me parecen como… no tan bien escritas… es decir, te fijas en otras cosas, pero recuerdo, sí, como con mucha… como haber tenido mucha intimidad con esos libros estando muchachito. Este… luego bueno, cada escritor o cada obra que has leído en un momento dado, como te decía, tiene su propia historia, solo que no… o las circunstancias de lectura… y no… eso se te pierde en la memoria y solo si te obligas encuentras… por ejemplo para… como se le hizo un homenaje a Guillermo Sucre hace como dos años, que yo escribí un texto, ahí me vi obligado a pensar ¿no? cómo había leído yo a Guillermo Sucre por primera vez y me acordé de que mi abuelo tenía *Borges, el poeta* en su biblioteca y cómo yo descubrí ese libro y lo saqué y lo leí.

WH: Que fue en la Escuela de Letras, el homenaje, en la 201…

RMB: Sí, hubo un homenaje en la Escuela de Letras, pero ese texto yo lo escribí cuando Guillermo cumplía 80 años y le hicieron un homenaje en Lugar Común, que le dedicaron varios días, uno a la poesía, uno a los ensayos… entonces fíjate, ese era un recuerdo que yo había perdido y obligándome a pensar, cuando te empiezas a hacer preguntas, de cómo o cuándo leí yo por primera vez la obra de Guillermo Sucre, cómo fue, entonces vas encontrando estas anécdotas perdidas…

WH: ¿Este fue el texto que leíste ahorita en La Católica?

RMB: Exacto, ese mismo texto. Entonces, lo mismo, cuando le hicieron el homenaje a Balza también tuve que pensar: bueno, ¿cómo leí yo a Balza la

primera vez? O sea, cuando son autores que has leído así y les has perdido un poco… bueno ¿cuánta cosa no lee uno? todo el tiempo, en la vida… ¿cuántos libros no lees y pasas? ¿Cuántos libros no…? de repente descubres un autor que te gusta y te quedas leyéndolo y lees… no sé, todas sus novelas si no son muchas, o lees algunas y a lo mejor llega un punto en el que te embotas y dices "no, ya va, vamos a dejar de leerlo por un rato" pero eso, todas esas historias las vas rearmando solo si te obligas ¿no? Solo si te preguntas... ¿cómo leí yo por primera vez a Poe? ¿Cómo leí yo por primera vez a…? ¿No? Entonces cuando te haces esas preguntas en serio empiezas a descubrir que en realidad… que en realidad hay un montón de momentos importantísimos en la vida de uno relacionados con la lectura, solo que se disuelven en el… bueno, en la cotidianidad, y los pierdes si no los buscas.

WH: Y… ¿Actualmente estás trabajando en algún proyecto o hay alguna meta profesional hacia la cual estés enfocado?

RMB: Estoy escribiendo el trabajo de ascenso contra reloj, lo tengo que entregar ya, entonces estoy en eso. Pero así, de cosas de escritura, bueno hay como dos proyectos que tienen que ver con la lectu… o sea, críticos, que… en los que llevo ya como algún tiempo dando vueltas, pero todavía no, todavía no me siento realmente a escribir lo que hay que escribir que… uno es como un estudio sobre Navarrete y otro es un estudio sobre Salustio, sobre la poesía de Salustio González. Este… aparte de eso, yo tengo como cuatro novelas empezadas que no… que me paro, las abandono, después un día regreso… y paro a la otra y vuelvo a la una y así, y de esas cuatro novelas eh… creo que finalmente de esas cuatro dos no van a parar en nada y las otras dos, pues a veces me temo que alguna de las dos a lo mejor eh… tiene continuidad ¿no? A veces me vuelvo a entusiasmar y vuelvo a retomar alguna ¿no? pero esa es una cosa que se tardará, mucho, porque bueno, al paso que voy…

WH: Estás más con los proyectos críticos y con el trabajo de ascenso…

RMB: Sí, y bueno, por obligaciones, por la obligación académica, la laboral…

WH: Claro.

RMB: Que claro, eso quita mucho tiempo y mucha energía… que uno diría, bueno, pero no estás escribiendo, o sea no estás escribiendo narrativa, estás escribiendo ensayos críticos, pero la energía que te quita es la misma. Es decir, no es que puedes escribir…

WH: Sí… ¿y tú crees que hay alguna diferencia? Entre escribir narrativa, poesía, crítica, ensayo…

RMB: Eh… hay diferencias como de proceder ¿no? y de lo que rodea cada texto ¿no? del sentido con el que te acercas a cada género… pero bueno, escritura es escritura ¿no?

Quizás… quizás escribir poesía, pero esto lo puedo decir yo que soy muy mal poeta, quizás escribir poesía es más fácil en la medida en que el poema se hace dentro de ti ¿no? y llega un momento en el que ya eso tiene cuerpo entonces tú te sientas y escribes… y después revisas y corriges y etc., pero cuando un poema va a salir y va a salir bien, ya está hecho, dentro de ti. O sea, eso se va haciendo, yo no sé muy bien cómo o dónde, se va haciendo en los días, se va… en la cocina ¿no? estás… en el metro estás… como que estás dándole vueltas a un verso, a una imagen y eso se va como construyendo solo.

El cuento es un poco así, pero lleva mucho más trabajo… claro, un verdadero poeta no te diría esto. Un verdadero poeta te hablaría del costo de la escritura poética. El cuento… con el cuento pasa algo parecido pero tienes que… por lo menos una vez tienes que pensar el texto e idearlo completo antes de sentarte a escribir, después te sientas y eso cambia, pero hay un ejercicio de… racional ¿no? que tienes que ha… o sea yo tengo q hacerlo para ver al cuento como cuento. Independientemente de que después te sientes y escribas una cosa que lo que hace es traicionar aquello que pensaste, pero sin una estructura, un principio y un fin es muy difícil ¿no? sentarse. Y eso lo haces tú, en teoría, en el poema yo creo que eso ya esta hecho, dentro de ti. El ensayo sería como el tercer... el otro extremo, en el que tú prácticamente tienes que hacer todo ¿no? Pero todo eso es

también un poco falso porque las tres escrituras son… es decir, dicho muy a la ligera más o menos ese sería el proceso, pero a la hora de la verdad puede pasar, y pasa ¿no? que un poema tú te dediques también a pensarlo cuando sientes que ya está hecho ¿no? y entonces pienses cómo empieza, cómo termina… lo que pasa es que yo no sé con cuánta consciencia uno… yo no sé qué tan consciente es uno de todo esto en el momento de la… de la creación. Quizás eres más consciente ya después ¿no? cuando piensas hacia atrás en eso que hiciste. Tampoco es verdad que en un ensayo tú tengas que pensarlo todo porque el ensayo también se escribe escribiéndose y lo que la lengua… es decir, eso que tú decías que es muy difícil pensar eh… no me acuerdo cómo me lo decías ahorita, cuando llegaste.

WH: No me acuerdo exactamente qué dije…

RMB: Que dijiste algo de que pensar… el lenguaje…

WH: Ah sí, algo como… que uno piensa con palabras.

RMB: Claro, yo creo que pasa algo también en la escritura en que el lenguaje piensa, por sí solo. Y cuando tú estás escribiendo el lenguaje es el que piensa por ti… y a veces el lenguaje va y tú lo que haces es como llevarlo, pero es el lenguaje el que está pensando lo que viene. Eso se ve mucho en autores como… bueno en autores que tienen una gran sensibilidad verbal, qué sé yo, en Lezama ¿no? en Lezama tú ves todo el tiempo cómo el que está pensando es el lenguaje y ves como la puesta en escena de ese lenguaje que piensa y que va diciendo, porque es él el que está pensando, escritores como de esa raza, hay muchos más ¿no? pero te digo Lezama porque creo que ahí es como evidente. Entonces… sí, son muy diferentes, pero la energía que te quitan todos es la misma, eso es lo que quería...

WH: Y… ahorita en retrospectiva… ¿crees que haya alguna persona significativa que haya moldeado el que seas escritor o que haya tenido un impacto en esto?

RMB: Bueno, de ser escritor no sé porque como te digo yo no siento…

WH: No, con la literatura, como lector…

RMB: Sí, yo creo que la escritura es como dice Silva Estrada “lo durante acaeciendo”, es decir, es una cosa que va pasando. Ahora, en relación con la lectura y con la pasión por la literatura, sí, ahí hay como unas figuras clave, más allá de los grandes escritores a los que uno admira, vivos o muertos, está como el contacto, como contactos azarosos con gente que te muestra como posibilidades o caminos y que… y que te hacen todo… es decir, hacen que tú te hagas un camino en la lectura y en la escritura. Este… por ejemplo, mi madre sin querer queriendo tuvo algo que ver ¿no? porque ella nos ponía esos libros por ahí como para que… para que uno los agarrara y viera qué pasaba ¿no? Yo tuve una extraordinaria profesora de bachillerato de… ¿Cómo se llama eso?

WH: Castellano y literatura.

RMB: Castellano y literatura. Este… una señora, una mujer maravillosa que tenía como una gran sensibilidad para la literatura y que te mostraba cosas, te hacía ver cosas, te mandaba a leer cosas que eran… que fueron como muy importantes ¿no? No para… por ejemplo, yo recuerdo que ella nos mandó a leer unas novelas que a mí no me gustaron nada ya entonces, pero sí como para ponerte a pensar en problemas de la escritura, de la lectura y ella… yo tuve la suerte de que ella me diera clases cuatro años de bachillerato.

WH: Casi todo bachillerato (risas).

RMB: Sí, sí, solo un año no. Entonces creo que eso fue una gran suerte, yo supongo que esas cosas de alguna manera te empujan o te marcan… a lo mejor yo hubiera tenido una pésima profesora o un pésimo profesor de castellano y a lo mejor no sé, me hubieran deslumbrando los números, no creo, qué se yo, creo que hay cosas que pasan como por azar… ya luego cuando yo empecé a estudiar en la universidad de Carabobo eh… yo me aburría horriblemente, esa carrera no me interesaba, era un fastidio todo, entonces iba a la universidad a… a vivir ¿no?

WH: En la Universidad de Carabobo estudiaste…

RMB: Educación.

WH: Ok…

RMB: Hice 4 semestres… y un día me enteré de que había un taller de narrativa por ahí, en casa de Laura Antillano, que vivía cerca de la universidad, y yo dije “ay yo me voy a meter ahí a ver qué pasa”… entonces me metí y el encuentro con Laura también fue muy enriquecedor ¿no? y eso, el primer taller literario. Yo creo que los talleres, hay gente que dice que no sirve para nada, la verdad es que para mí fueron muy útiles, en muchos sentidos ¿no? Primero porque estás con un poco de gente que está haciendo lo mismo que tú, que tiene como los mismos intereses que tienes tú y eso es un descubrimiento, cuando alguien no… o sea, cuando tú estás solo y escribes, como sin saber, como un poco sin lugar ¿no? Creo que los talleres te abren… o sea, conoces gente que hace lo mismo que tú y eso es muy… ¿es muy qué?

WH: A mí me parece hermoso pero… pero sigo con mi cursilería.

RMB: Sí, es muy hermoso… y es como útil para ti, ¿no? o sea, de repente sientes que hay como un… para decirlo muy cursimente, que hay como un lugar en el mundo que… en el que también cabes ¿no? y eso es muy raro, descubrir eso. En los talleres un poco lo descubres. Entonces Laura en ese sentido fue muy importante porque bueno, porque me permitió entrar en ese taller como muy generosamente y fue como una figura siempre allí, muy disponible y muy atenta, muy generosa ¿no? Este… por culpa de Laura se publicó *Vulgar* (risas de la entrevistadora) yo se lo di, cuando lo terminé yo se lo di y le dije “léelo para que me digas qué te parece”. A la semana siguiente me llamó y me dijo “no, está en imprenta, lo metí en las publicaciones de…”

WH: ¿Eso se puede? (risas).

RMB: Bueno, en teoría no, pero sí.

WH: Creo que te falsificaron la firma en algún momento…

RMB: Sí, no, bueno… ella no pensó que yo estaría en contra ni nada de eso, para mí fue una sorpresa, imagínate… pero cosas como esa, detalles como esos, eh… bueno Laura fue una persona muy importante y le tengo mucho afecto ¿no? a pesar de las distancias políticas que hay ahora que han distanciado a todo el mundo (suspiro de la entrevistadora). Y luego, la otra persona fundamental fue María Fernanda Palacios, ya en la Escuela de Letras, porque ella bueno, a mí y supongo que a muchos nos abrió como… eso que muy cursimente, pero es verdad, me enseñó a leer ¿no? Uno cree que uno lee y de repente te topas con María Fernanda, no sé cómo fue tu experiencia ahí en Letras.

WH: ¿Con María Fernanda? Tuve la suerte de tocar con ella desde primer semestre.

RMB: Ok…

WH: Y creo que María Fernanda marca, enamora, a todos los que pasan por ella.

RMB: Claro, sí. Para mí fue muy importante María Fernanda, sus clases, su modo de leer… yo creo que eso como que me terminó de… es decir, a partir de allí yo creo que empecé a ser como un lector, un lector de verdad, entonces creo que esas tres.

WH: Y esto… creo que ya lo hablamos un poco pero fuera de la entrevista… ¿cómo te llevas con la realidad? O… ¿cómo se lleva tu obra o tu forma de escribir con la realidad?

RMB: Sí, bueno, eso que te decía. Yo no… a mí la realidad no me gusta mucho, pero yo no creo que el escritor corrija la realidad o la… como dice Vargas Llosa, o la… ¿cómo era que decíamos? o mate a dios para ponerse él en su lugar, creo que la realidad para la gente que escribe… para algunos es como una fuente inagotable de cosas, decíamos estos escritores realistas que en realidad es mentira, por lo que te decía Héctor, finalmente aunque estés contando algo que pasó en una tasca y mataron a alguien al contarlo estás… tienes tú que ordenar los hechos, elegir el tono, pensar la estructura, hablar desde tu subjetividad, tener

intimidad con esa realidad para poder decirla ¿no? de otra manera, para poder transfigurarla. Y esa transfiguración, en mayor o en menor grado siempre ocurre, porque si no no hay literatura ¿no? Entonces, ahora, yo soy de los que no… de los que, como te decía, a mí me gustan como las tareas de la imaginación y poder partir quizás de un hecho mínimo de la realidad, de un rincón, de una esquina, de una grieta de la realidad y por ahí meterme e imaginar, inventar, recrear y hacer de eso una realidad verbal, otra, que transfigure esa realidad real y que la reinvente ¿no? que la recree. En mis cuentos eh… estoy pensando si hay algún ejemplo que sea… no sé, algo que me pasó a mí y que yo convertí en cuento, y creo que no hay. Porque hasta en los cuentos en donde parto de una experiencia que me pasó a mí, bueno, lo que te contaba del cuento italiano de lo que me contó mi abuelo, que se convirtió en una cosa totalmente distinta, pero incluso cuando se trata de una experiencia que me ocurre a mí yo eso lo armo… por ejemplo, en el cuento de Choroní, sí, a mí me arrastró una ola una vez y pensé que me iba a morir ¿no? pero eso le ha pasado a todo el mundo.

WH: Sí (risas).

RMB: Ahora, que eso sea algo que te pasó eh… eso es un pedazo del cuento, pero todo lo demás en el cuento es como darle lugar a eso y entonces contar esa historia, inventar esa historia, reinventar esa historia. Otro ejemplo es el cuento de las… ¿cómo se llama? de las mesas. Ese cuento surge porque yo en un taller literario… en la Escuela había un muchacho del taller de narrativa que se sentaba… yo era estudiante, todos nos sentábamos en la mesa del taller y él se sentaba atrás, pegado a la pared, no en la mesa, y a mí me parecía tan raro eso, porque había lugar… y la profesora le preguntó y él le dijo “no, es que a mí no me gustan las mesas”. Fíjate que de eso entonces yo empecé como a imaginar ¿no? ajá, ¿cómo a alguien no le gustan las mesas? las mesas no son algo que te pueda gustar o no te pueda gustar, la mesa es un… cualquier cosa ¿no? y eso, inventar, imaginar… y fui como haciendo toda esa historia absurda a partir de ese detalle mínimo de la realidad. Entonces a mí nunca me ha interesado contar la vida de mi calle, contar la historia de mi familia, contar mis fracasos amorosos ¿no? porque

me interesa justamente… creo que esas cosas las vives ¿no? y creo que lo que cuentas es como lo que las tareas de la imaginación te dejan contar. Si no, creo que sería muy aburrido escribir, es decir, si a mí me tocara… ¿cómo se llama eso? ser el cronista oficial de la ciudad, creo que me moriría de aburrimiento ¿no? o me pondría a inventar y me botarían (risas). Sí, entonces sí, yo defiendo… por lo menos en mi práctica de escritura yo defiendo la… sí, las potencias de la imaginación y los poderes de la ficción y todo lo que se te muestre.

WH: Y… ya va, es complicado… ¿cómo interpretas, si es que lo interpretas, el hecho de escribir? o bueno, tu rol de escritor, aunque ya dijimos que no te consideras tal cosa…

RMB: Sí. Es que a ver, a mí me cuesta mucho hablar de eso porque por lo general los escritores, o bueno, muchos grandes escritores eh… tienen esta cosa de la responsabilidad del escritor y como teorías de… bueno, de cuál es el papel del escritor en la sociedad y qué significa ser escritor. Cuando tú piensas en figuras que han sido… bueno, Venezuela es un… un machete en ese sentido ¿no? porque prácticamente la historia de la literatura venezolana que se inventó la crítica en un momento dado para hablar hacia atrás de literatura tenía que ver con eso, con construir la patria, narrar la patria, construir la nación a través de la palabra, las silvas de Bello ¿no? o Simón Rodríguez cuando escribe sobre la necesidad de la originalidad de América y de la educación o Bolívar con sus… todo eso… ese hacer patria, esa… y de ahí deriva como esta figura del intelectual como la luz, como la guía de la sociedad, etc. Cuando tú piensas en grandes escritores como Mariano Picón Salas, ahí tienes a alguien que se tomó en serio esa tarea y que creyó en esa tarea y que fue un extraordinario prosista, un gran escritor… y creo que eso ha dado como… es decir, esa es la figura que se espera quizás del escritor y evidentemente yo no soy esa figura, pero ni remotamente, ni lo seré, porque para mí la escritura es como una cosa que… es como un poco lo que sabes hacer, lo que te gusta hacer, lo que en algún momento de la vida te tocó hacer y aceptaste hacerlo ¿no? como hace el zapatero zapatos, como hace el carpintero estantes… yo no creo… es decir, creo que es como un oficio más

¿no? que bueno, tiene todo ese peso de los misterios de la creación, de… de oír el dictado de los fantasmas, como dice Antonia, pero… pero no es un oficio más noble o más alto que los otros ¿no? eso es lo que quiero decir. Y yo no… o sea, yo creo que si tú entiendes problemas hondos de la sociedad y de la patria y puedes colaborar un poco… sirviendo un poco a ese modelo ¿no? del intelectual como guía, si tú puedes hacerlo y estás bien haciéndolo, bueno pues hazlo, me parece muy bien, pero yo no soy de esa… de ese tipo de gente.

WH: Y… ya al principio me dijiste que era una tragedia pero… ¿crees que hay un antes y un después de escribir? O sea ¿sentarse a escribir algo crees que cambie algo en ti o haya un antes y un después?

RMB: Yo supongo que sí porque bueno, una verdadera experiencia de lectura o de escritura yo supongo que cambia algo en ti como cambian algo en ti grandes experiencias de cualquier tipo ¿no? es decir, como cambia en ti… bueno, como un gran amor cambia en ti ¿no? o sea, hace que tú cambies. Cuando tú te enamoras profundamente de alguien y vives una historia… eso te cambia ¿no? quieras o no quieras. Y creo que con una experiencia intensa de escritura te pasa lo mismo y te pasa un poco cada vez, o sea en algún ángulo de tu cuerpo, de tu vida, algo pasa. Y eso se… bueno, eso como que se va amoldando a lo que tú eres o te va haciendo lo que tú eres, lo difícil es como medir eso y saber decir… por ejemplo, yo para escribir lo de Antonia me tuve que enamorar de Antonia, no es que ya… no es que me costó mucho, enamorarme, digo, pero sí tuve como que enamorarme y mientras más conocía, mientras más investigaba, etc., más me enamoraba ¿no? y entonces te empiezan a doler cosas de la vida de otro, te empieza a ocurrir como una cosa absurda que es lo que te ocurre con cualquier experiencia de vida importante ¿no? y yo salía, y yo siento que yo dejé mi juventud ahí en ese libro, que eso como que me chupó todas las energías en ese momento que… y siento que… yo siento que esa escritura cambió algo en mí ¿no? porque yo ya no veo igual la vida de alguien desde que escribí ese libro ¿no? pero cómo mides eso es lo que no te sabría decir, es decir, ¿qué es lo que ahora yo veo en la vida de alguien que antes no veía? no sé. Pero ahora veo

distinto. Yo creo que con toda gran obra de arte, como lector incluso, pasa lo mismo, te cambia, y bueno, la escritura también ¿no?

WH: ¿Y cómo entremezclas la práctica de la escritura con los otros aspectos del día a día, todos, cualquiera…?

RMB: Es que creo que eso… creo que eso ocurre como solo ¿no? que uno no tiene como mucho poder. Creo que cuando estás escribiendo algo en lo que estás verdaderamente metido tu vida gira en torno a eso. Entonces la vida cotidiana es también eso y también se mete en eso de alguna manera ¿no? Cuando estás por ejemplo con un personaje, al que tienes que intentar darle vida, un poco ese personaje se te mete y tú estás pensando… yo estoy aquí hablando contigo y pienso qué pensaría el personaje… o la cola del autobús es de tres cuadras y qué pensaría el personaje ¿no? o sea, es una cosa que llevas como contigo, cuando estás escribiendo algo eso está contigo, todo el tiempo, y no sé si es eso a lo que se refería la pregunta.

WH: Sí…

RMB: ¿O tú te refieres a otra cosa? ¿Al aspecto práctico de sentarse a escribir?

WH: No, no, eso…

RMB: Lo de sentarse a escribir… bueno, cuando hay tiempo, hay momentos en que tienes como demasiadas ocupaciones y entonces la que sufre es la pobre escritura porque no queda tiempo ¿no? o sea, tú… si yo doy clases esta tarde yo tengo que preparar la clase, no puedo estar escribiendo, entonces a lo mejor cuando llegue en la noche. A menos que estés tomado por una… por una historia, por una imagen, entonces tienes que ver cómo lidias como para hacerle espacio a las dos cosas, eso que decía Cortázar, pero eso no me pasa mucho a mí, por fortuna, o bueno, por desgracia, no sé.

WH: Sí, justo eso te iba a preguntar… ¿eso es bueno o malo?

RMB: Sí, yo no sé si es bueno o malo. Cortázar dice en ese texto sobre el cuento que cuando el cuento llega… eh… tú mandas al demonio todo lo que estás haciendo y la traducción que tienes que entregar mañana del analfabetismo en Tanzania, es lo que dice Cortázar, pues que se vaya al demonio porque tú ahora tienes que escribir y no puedes hacer nada para remediarlo. Pero eso no pasa con demasiada frecuencia, o sea, hay cuentos… hay textos que te invaden y entras ahí como en una relación tormentosa con el texto hasta que lo terminas, pero otros textos no, otros textos los escribes como de manera no tan atormentada, o no sé si es una cosa que empieza a pasar… sí, a lo mejor es una cosa que empieza a pasar como con los años, no lo sé. Yo… en *Las guerras íntimas,* por ejemplo, "Sifilíticos e integrados" fue un texto que me… que no me dejó en paz hasta que lo terminé, pero creo que de todos es el único con el que me pasó eso, es decir, con los otros pude como… como ya va, un momentico, sí ahora vamos contigo pero pero dame mi tiempo para… para lo que sea que tengo que hacer, entonces por eso te digo, no es algo que me pasa tan… como que con tanta frecuencia.

WH: Y… ¿y cómo te llevas con los otros escritores venezolanos?

RMB: ¿Con ellos?

WH: Sí… o ellos contigo o no sé (risas).

RMB: Mira bien, yo no siento que yo sea… cómo se dirá… no, yo tengo muy buenas relaciones con mucha gente que escribe, gente con la que puedes salir, tomarte un café, conversar… creo que no tengo ningún enemigo así escritor que yo diga que no lo soporto. No, no se me ocurre nadie.

Claro, evidentemente con las obras es distinto ¿no? porque hay gente a la que respetas mucho por su obra y a la que de paso le tienes cariño, eso ya es como una bendición, alguien a quien tú quieres y admiras y tienes la suerte de una amistad, bueno eso es un regalo de los dioses. Eh… luego hay gente que no… la verdad hay gente… qué se yo, que no me gusta nada lo que escribe pero me

parece gente muy chévere ¿no? entonces me la llevo muy bien… sí, no, no sé qué decirte.

WH: Eso (risas). ¿Y crees que el ser hombre, mujer, la edad o el lugar de procedencia cambien en algo la experiencia de escritura o la obra?

RMB: Mira, seguramente todo influye ¿no? pero otra vez, lo que no sé es medir eso. Es decir, yo no siento, para mí, que el hecho de que yo sea hombre determine la manera en que yo escribo, que el hecho de que yo sea… qué, blanco, determine la manera… es decir, yo creo que si yo fuese mujer, negro, chino, igual escribiría ¿no? Yo nunca he tenido una relación con la literatura como que milite en problemas como el género o la… o qué, o la inclinación sexual, la clase económica, la raza, el ser descendiente de extranjeros… yo creo que es muy probable que todo eso determine de alguna manera tu vida y en la medida que determina tu vida, determina no es la palabra… pero no sé cuál es la palabra.

WH: ¿Influya?

RMB: Si, sí, en la medida en que influya en tu vida influye en tu escritura, pero no creo que sea algo que yo vea como lo ven muchos escritores ¿no? Para los que es decisivo, qué se yo, para Manuel Rodríguez Cárdenas por ejemplo era decisivo ser negro ¿no? y el intentar pescar una escritura que diera cuenta de la negritud, de los ancestros, que me parece un proyecto muy bello y muy interesante, pero… pero en mí eso no… yo no tengo un proyecto de vida en el que quiera darle escritura a lo… al imperio austrohúngaro que corre por… no, nada de eso. Lo mismo el género ¿no? tú piensas en… ¿en quién? en Alejandro Castro, no sé si lo has leído…

WH: Sí.

RMB: Bueno, que es muy buen poeta y ha hecho como de su orientación sexual un peso fuerte en su universo creativo ¿no? me parece estupendo que haya un proyecto sólido de escritura, pero a mí por ejemplo eso no me… para mí, en mi

escritura, eso no… no tiene como ningún peso real ¿no? o Gisela desde la mujer y… pero bueno, eso, yo creo que eso cada quien lo vive de modo distinto.

WH: ¿Y crees que haya alguna creencia popular en cuanto a ser escritor o te han salido con alguna?

RMB: Creencias populares… bueno, claro, hay mitos, hay prejuicios… pero tampoco es algo que me toque, que me toque como directamente. O sea, hay la idea de que el escritor es alcohólico, por ejemplo, o es idiota ¿no? que vive en las nubes… o de que es una gente que sabe hablar, ese otro mito, qué se yo. Pero bueno, tampoco es una cosa con la que tenga ningún problema, creo que son mitos, los mitos son divertidos este… hay escritores que… no, mito no es la palabra… no sé cuál será la palabra… hay escritores que forjan como su propia leyenda a partir de singularidades, de rituales, esta cosa de que Hemingway por ejemplo escribía parado ¿no? bueno, qué incómodo me parece, pero si a él le resulta, chévere, o Ana Enriqueta Terán que se… ella decía que cuando iba a escribir se vestía, se acicalaba y que se ponía bella porque a la escritura había que respetarla y darle como ese… bueno, fíjate, es una cosa… la verdad es que yo escribo sentado y en cholas y en short, no tengo como ningún ritual así particular de escritura… y los que he tenido han variado mucho. Hubo una época en que escribía de noche, pero creo que era porque en ese momento era que había espacio, después hubo una época en la que escribí en la mañanita, tempranito, porque sentía que después de las dos o tres primeras horas del día ya no uno no tiene realmente energía ni neuronas para nada serio, sino como para ponerte en automático. Pero fíjate que son épocas.

WH: Y ahorita que mencionaste lo del alcohol… ¿crees que eso cambie en algo, o sea, que tenga alguna influencia el alcohol, las drogas…?

RMB: Hay toda una… hay como una vieja polémica sobre eso. Yo creo que depende de cada escritor, hay grandes escritores alcohólicos que además hicieron eso… o sea, escritura y alcohol van juntas y bueno…

WH: Como la leyenda…

RMB: Y que funcionaban… yo no sé hasta qué punto Francisco Massiani, por ejemplo, o ¿cómo se llama? Malcolm Lowry o… luego hay escritores que han… creo que es Huxley el que decide en un momento dado experimentar con las drogas como para bueno, como para vivir la experiencia de otra dimensión de la realidad y bueno, si a él le resulta chévere este… yo no estoy como que a favor ni en contra de nada de eso ¿no? fíjate que hay gente… en *Realidad y literatura*, de Rafael Cadenas, él se ocupa de ese problema y defiende ahí… bueno claro, eso es una cosa como… una postura ética y poética de Cadenas, que no hay que estar buscando más allá de la realidad nada, que la realidad ya te lo da todo ¿no? que si tú atiendes lo real de verdad, o sea si tú de verdad aprendes a prestar atención, tú no necesitas estarte drogando para ver nada, lo que hay que ver lo vas a ver ahí, si lo ves de verdad. Bueno, esa es una postura perfectamente válida y la obra de Cadenas como que respalda esa… pero si vas a Huxley, en cambio, o a Carlos Castaneda con el peyote, ellos… les da… o sea, su experiencia de vida y su escritura está relacionada también con el uso de psicotrópicos, de alucinógenos, o sea… creo que es problema de cada quien.

WH: Y por qué… o sea, ¿por qué crees que hayas escogido la literatura por encima de otros medios de expresión como la pintura, la música…?

RMB: Sí. Creo que más que que yo la escogí es que no serví para más nada.

WH: Ok (risas).

RMB: A mí me hubiera encantado ser músico, yo preferiría mil veces componer y tocar que escribir. Pero no… no serví. Tampoco lo intenté mucho ¿no? o quizás en la época en que uno intenta esas cosas o el azar te las pone en la vida tú no estás muy consciente de… cuando uno piensa, por ejemplo, en las grandes bailarinas de ballet todas empezaron chiquitas ¿no? porque si no empiezas chiquita no sirves, o en los grandes… un gran pianista ¿no? cuando tus padres te ponen a tocar piano a los 5 años qué carajos vas a… o sea, cómo un niño de 5 años sabe que eso es lo que quiere en la vida o lo que le gusta o… y de repente bueno, lo hacen, lo hacen, y un día descubren que eso es lo que quieren en la

vida, o que no, pero para eso es para lo que sirven ya. Entonces… yo creo que eso pasó un poco conmigo, es decir, el azar me puso en la lectura y en la escritura y… claro, cuando yo te digo que yo hubiera preferido ser músico eso lo digo ahora, pero de niño no sé si a mí me hubiera gustado estar en clases de un instrumento musical 8 horas al día ¿no? probablemente no me hubiera gustado.

Igual pintar. Si tú me preguntas ahora, yo preferiría ser pintor que escritor porque… porque claro, y esto lo digo porque no soy pintor, porque creo que es… no, es que ni siquiera lo sé articular. Me parece que es como… que si tú pintas bien, es como menos agotador y comprometedor mentalmente que la escritura porque es algo que… es que ni siquiera sé cómo decírtelo. Yo tengo una amiga, ésta, la que pintó este cuadro, se llama Irene Bou, y ella pintó esa… a mí me gusta mucho su trabajo y yo la he visto a ella pintando en su taller y… y bueno, ella puede pintar conversando contigo ¿no? oyendo música… eh…. tú no puedes hacer eso, o sea, tú no puedes escribir… bueno, yo no puedo escribir cantando, sonando Héctor Lavoe y yo cantando mientras escribo algo o conversando contigo aquí y mientras tanto yo estoy escribiendo, no puedo. Entonces en ese sentido preferiría una aparente libertad de la pintura (en el momento de pintar) que no es posible para mí en la escritura, una como levedad que veo en ciertos pintores cuando pintan, y nunca en un escritor. Pero sobre todo, la verdad, hubiese preferido ser músico. A mí me hubiera encantado, ahora, ¿no? haber sido músico y ser músico. Pero, repito, eso lo digo ahora, probablemente porque no lo soy, y el pintor o el músico de los que te hablo son los que yo imagino, no son reales. Un pintor o un músico diría, de todo esto, que es una tontería. O que a ellos les parece menos difícil escribir, que ojalá fueran escritores, etc.

WH: Y… ¿has encontrado, hasta ahora, una razón por la cual escribir?

RMB: Una razón por la cual escribir… esa pregunta es siempre muy incómoda porque… porque no tengo la menor idea. Uno al final siempre termina inventando algo.

WH: Ok (risas).

RMB: Pero… no.

WH: No, pero esa respuesta es válida, no tener la menor idea vale.

RMB: Sí… sí, yo no sé, yo creo que… yo creo que la escritura te permite, como cualquier otra cosa supongo, vivir como muy intensamente ciertos aspectos de la vida que no… que quizás no vivirías si no escribieras o si no compusieras, si no… vivir vidas que no vivirías, por ejemplo, eso de meterte en el personaje te permite… bueno, a Virginia Woolf hablar desde la voz de un perro, por ejemplo, vivir esa experiencia ¿no? qué se siente ser perro y ver la vida desde los ojos de un perro… entonces escribe *Flush*. O Flaubert, *Madame Bovary* ¿no? O sea, qué se siente ser y cómo piensas y cómo vives la vida y qué pasa contigo si tú eres una mujercita tonta que se enamora del amor de las novelas y no del amor de la realidad ¿no? y Flaubert decía “Madame Bovary soy yo” porque esa… bueno, tienes que vivir esa vida para escribirla. Entonces eso, creo que es como muy… eso es como muy… no sé si chévere pero… bueno, es fascinante tener esa oportunidad.

Ahora, yo no sé si esa es la razón. Finalmente yo creo que también uno, hay una cosa que dice Esdras Parra que a mí me gusta mucho que es “escribo porque… a despecho de mí misma, contra todo orden y circunstancia, porque no puedo dejar de hacerlo” etc. Y yo creo que también va un poco por ahí ¿no? es decir, el trabajo que te da escribir si pudieras no hacerlo no lo harías, digo yo. Quién dice… Rilke… “si puedes vivir sin escribir, no escribas”. Y es verdad, para qué tú vas a estar escribiendo si puedes vivir sin escribir ¿no? pudiendo estar… no sé, en una taguara bailando, bebiendo, cantando, disfrutando… para qué te vas a dar todo el trabajo de la escritura si eso finalmente no te reporta ningún beneficio claro y real… entonces creo que nada, uno escribe porque le toca y porque… y porque sí (risas).

WH: Y ya para finalizar… ¿qué significado, si lo tiene, tiene para ti la literatura?

RMB: Oye, es que… es que es mi vida ¿no? también, o por lo menos es un pedazo importante de mi vida porque… finalmente cuando haces algo, y lo haces

más o menos en serio, todo se va como… tú vas haciendo sin querer, sin darte cuenta, y todo a tu alrededor va haciendo que eso sea tu vida ¿no? entonces fíjate, yo… obviamente no vivo de mi escritura, pero vivo de cosas que están relacionadas directa o indirectamente con la escritura porque ¿en qué trabajo? bueno, dando clases de literatura, corrigiendo libros… es decir, ese es tu horizonte ¿no? y es tu vida y ahí haces tú… ahí haces tus amigos, tus amores, ahí están tus maestros, ahí está la gente con la que tú… ¿no? con la que tú convives… entonces al final significa todo, pero no porque signifique todo como que la literatura signifique todo sino porque… sino porque es la vida que haces, que llevas, tú vida es eso, la literatura. Como le dicen al personaje de Lemebel en una crónica suya muy divertida, a modo de reclamo, de acusación, de insulto: “usted es pura literatura”.