

# ENTREVISTA

*José Balza*

“Literatura va a ser siempre un caballo sin sentido, que no sabemos hacia dónde va.”

**Celso Medina**

**UPEL- Instituto Pedagógico de Maturín**

**CILLCA**

*Conversar con José Balza siempre ha sido una experiencia placentera. De su voz fluyen, serenas y seguras, palabras cargadas de muchas especies: sabiduría, ironías, paradojas, sentencias, etc. Pero esa fiesta verbal se enriquece, cuando su conversación se genera en el propio corazón de su existencia: en San Rafael, pueblo periférico de Tucupita, tierra de su infancia. Allí fuimos. Llegamos a Tucupita a mediodía. Balza nos esperó con Manuel Aristimuño en el Terminal. Almorzamos en el hotel Pequeña Venecia. Balza quería que comiéramos costillas de morocoto. No había ese plato. Y nos conformamos con un succulento filet de lau-lau, cuyo único defecto consistió en que era demasiado abundante. Frente a nosotros, estaban las playas del Orinoco, que caracterizan a esta geografía deltana.*

*Balza estaba atareado en la construcción de un tanque de agua, y durante muchos días se había ocupado de los menesteres de albañilería que dominaba muy poco (por no decir nada). Eso nos permitió enterarnos de los absurdos en el Delta. En San Rafael, por donde pasa un inmenso brazo de agua del Orinoco, sus casas tenían semanas sin agua. Lo que prueba la ineptitud de sus gobiernos, incapaces siquiera de poner tubos nuevos en estos pueblos. Ese mediodía conocimos a Oswaldo Brito, médico ginecólogo (“yo soy como los mecánicos, trabajo para que otros gocen”, nos dijo), dueño de un gran humor y un extraordinario pintor, cuya pupila se alimenta de todo el colorido deltaico. Nos invitó para su casa. En la noche nos brindaría unos whiskies y un exquisito bacalao, además de encantamos con su hospitalidad y su inmenso repertorio musical, donde sobresalen los boleros y destaca su predilección por la música de Roberto Carlos. Quedamos gratamente impresionados por unos hermosos gallos, cuya factura estética denota la riqueza imaginativa que palpita en este singular hombre. El propio Balza me decía que la pintura, libre del academicismo, autodidacta e ingenua, es el principal baluarte de la cultura deltana. Y Brito es una muestra de esa creación que bulle en esta zona que baña con cariño el Orinoco.*

*Venía la tarde. Y como dice uno de los cuentos de Balza: “Atardece, aunque aquí no hay transición: el día lucha ardentemente por imponer su fuerte calor, su luz que se derrama en grandes árboles...”, iniciamos esta conversación. El pequeño grabador estaba en un modesto banquito, sin saber a quién oír: si a José Balza o a la bandada de pájaros que escenificaban un telón musical. Hablamos bajo la sombra del caimito que se tematiza en el cuento “La sombra de oro”. En ese texto leemos: “Ya sabía que el caimito existe para la luz del día: para inmovilizar el sol y retener su resplandor en la parte inferior de las hojas; yo encontraba en el día y en el verano el reino del caimito”. El calor hizo que Balza se quitara la camisa y arrellanado en una sillita de mimbre, comenzamos la conversación.*

**Celso Medina:** -Es obvio que esta zona es el tema fundamental de tu literatura. Tu formación intelectual es bastante compleja, amplia. Pero uno siente que el escritor, digamos el ficcionador, cuando relata, está obsesivamente aferrado a este sitio.

**José Balza:** -Mira, Celso, en estos días estaba viendo un libro autobiográfico de Henry Miller. Este tipo fue tan vital, siempre vinculado a la cotidianidad. El dice una frase que me llamó la atención. Cuando habla de su historia, de su familia, de sus mujeres, él dice: “¿Sería que yo estaba hechizado por mi propia vida?”. Yo pienso que me quedé hechizado por mi propia vida. Que es una manera de decir que me quedé hechizado por el Delta. Y por Caracas. Son realidades totalmente opuestas. El sentimiento de vivir en Caracas y el sentimiento de vivir aquí son sensaciones totalmente diferentes. Caracas es una ciudad de un clima fresco, árida en el sentido humano, sin río, llena de montañas. Yo me siento en esa ciudad como en el lugar más perfecto. Estar en un apartamento, en una ventana de Caracas, en un cuarto o caminar la calles de Los Chaguaramos, ver El Ávila, poder participar de la amistad de tantos amigos me provoca una atmósfera de calidez, una atmósfera de estimación, de complicidad, de humor y, por supuesto, de inteligencia. Caracas resulta, de verdad, un que va hacia la felicidad. El Delta, todo lo contrario. El calor, los grandes ríos, la selva que nos está rodeando todo el tiempo, la ausencia de vida intelectual, la cosa avasallante de la naturaleza y de la soledad en un sentido espiritual, también me hacen sentir a la perfección. Es como si aquí yo fuera un iluminado. Desde las cuatro de la tarde, cuando el sol baja, se va iluminando el mundo de una manera distinta. Aquí yo he sentido, frecuentemente lo siento en este mismo sitio donde estamos sentados ahora, que toda la civilización que yo había tenido y todas las lecturas y toda la comprensión intelectual del mundo se debilita y que yo me integro al barro, a las palmeras, a los árboles. Me integro y no desaparezo. Estoy integrado. La frontera, esa línea que es una cultura en mi vida, se borra. Tal vez por eso vengo tanto aquí. Se borra todo lo que yo he sido durante un año o unos meses que no haya venido aquí. Tú quizás no notes la diferencia. Me sientes igual al que has conocido siempre. Por ejemplo, allá en Caracas nadie me vería sin camisa, como lo estoy ahora. Y aquí no puedo

estar sino sin camisa. Me muevo sin camisa. La camisa no forma parte de mi vida aquí. Y es absolutamente natural. Y como yo, todo el mundo. Pero esa es una señal de como la cultura se aleja, y lo que queda es el predominio de la naturaleza. En el cuerpo, en la noche. Son las dos posibilidades de vida. En la ciudad y aquí. Después que paso muchos días, yo puedo leer. Al comienzo no. Estoy simplemente integrado a las hojas, al cielo. Aquí se va mucho la luz eléctrica. Y eso me hace muy feliz. De noche. Porque entonces el cielo vuelve a ser el cielo de la infancia, es de un esplendor enigmático el cielo que yo me pongo a ver, horas y horas mientras no hay luz eléctrica. Al comienzo no puedo escribir ni hacer ninguna actividad intelectual. Los primeros tres o cuatro días estoy frenéticamente, salvajemente entregado al paisaje o a la mirada de los seres o a la proximidad de los amigos y de las amigas. Ahora, esa contradicción, vamos a llamarla así, como diría Levi-Straus, de cultura y naturaleza, yo creo que en mi caso se ha resuelto; en mi caso no hay una contradicción. Hay un tránsito natural entre ambas cosas. Una vez Elisa Lerner habló de lo que llamó en mí “los matices de mi conducta civilizada”. Tal vez no sean más que eso: estando en una ciudad no soy sino una especie de arbusto, un arbusto que habla y que lee. El mismo arbusto trasladado allá. En todo caso siento que esa dualidad se ha integrado, se ha diluido una en otro. Pero que éste no es un fenómeno de adulto. Lo viví siempre, desde niño. Cuando hace setenta años en este pueblo no había más que un camino, no esta carretera de tierra, casi todos los árboles que todavía ves y apenas unas treinta casas en diez kilómetros, yo encontré la fascinación por lo vegetal, la famosa flor de baile... allá ves una mata ahí está otra, ahí otra... la flor de baile que abre a medianoche y se vuelve a cerrar sin que se vuelva a ver nunca de día. El caimito que me sigue. Aquí uno, allá está el otro. Y cuando yo era niño, ya estaba esta sustancia material de los vegetales, de los peces, de los caballos y de las mismas personas. Cuando yo era niño, Celso, y quizá: hasta los quince años, yo y mis hermanos: éramos iguales a los caballos. Mis hermanos y mis hermanas y mis tíos eran para mí exactamente iguales al caballo, al perro, al gato que andan por ahí. Y yo también era un animal. Lo insólito era que yo, en este poblado de 30 casas, en 1947 cuando tenía ocho años pudiera encontrar tres personas que tuviesen cada una de ellas una caja o un baúl con libros. Eso era insólito. Una era el señor Andrés Carrasquero, que vivía al final del pueblo o a la entrada. Andrés Carrasquero ya estaba ciego; había sido un pescador que llegado aquí probablemente de Margarita, fines de siglo pasado. Ese hombre tenía una caja con literatura francesa, en español, claro. Víctor Hugo, Dumas... cantidad de autores franceses e italianos... Había otra señora que cuando yo la conocí podía tener sesenta años y vivió cuarenta más. Tenía novelas policiales de los años cuarenta, las primeras que llegaban a Venezuela y algunas novelas sospecho que españolas también de misterio. Una serie llamada “El encapuchado”. Un justiciero que se ponía una capucha. Y algunos otros libros. Sobre todo seriales. Seriales románticos de la época, como “Amor que no muere”, “El primer amor”... cosas así. .. Bueno, y la otra persona que yo recuerdo que tenía libros era mi propia madre. Tenía libros en un mueble que está allí, en el cuarto. No muchos; algunos cuentos infantiles. Y algunas novelas. Julio Veme. Así que este muchachito comenzó a leer sin entender las palabras; nos alumbrábamos con lámparas de carburo o de querosén; no había luz eléctrica. Yo me dedicaba a leer sin entender las letras, pero lentamente... un día cualquiera supe que estaba leyendo. Y desde ese entonces me encadené a la lectura. Y leí siempre. Después, ya cuando tenía doce años, apareció un estudiante joven, llamado Sebastián Gil. Y él traía las obras de Freud. Así que yo a los doce años leía la *Psicopatología de la vida cotidiana* y la *Teoría de la vida sexual*, sin entender un carrizo. Pero inquieto. Esas eran lecturas escondidas. Porque los títulos eran raros. Psicopatología: ¿qué sería eso? Ya tú ves que allí está lo que tú me decías, una complejidad cultural. Y lo salvaje también. Eso en cuanto a formación. Ahora en cuanto a simple formación vital, mira yo lo que deploro es la mala suerte del Delta, políticamente. Es un territorio abandonado, a la deriva. Donde todo está mal. Donde no hay agua ni para beber. Los hospitales no funcionan. Y cuyo gobierno dispone de un presupuesto desorbitado, que va a los bolsillos directos del consejo legislativo y de los gobernantes. Y el pueblo, comprado por pequeños sueldos, no protesta, no pide, no solicita; es como un niño estúpido. Esa es la realidad dolorosa. Luis Segundo Renaud me decía: “-Bueno, tú te fascinas con el Delta, lo conviertes en un encantamiento. Pero nunca dices lo malo de él”. Lo malo es igualito en todo el país; aquí exacerbado. Yo no soy un salvador del pueblo deltano, no soy el redentor del pueblo deltano. Eso le corresponde a un político honesto, si alguna vez aparece. Ningún político puede hacer lo que yo hago por la literatura, por lo tanto yo no tengo que hacer el trabajo de ellos. En mis escritos si se refleja la política de aquí, el reflejo de aquí, pero también el reflejo mío es ir al ánimo, como diría Jung, del pueblo de esta zona. Lo que está aquí, que sé es muy singular. Esa es más o menos mi visión del Delta.

C.M: Hay en ti una estética que parece derivar de esa multiplicidad. Tu escritura es más sensualista. En ella uno siente más que una narración, una sensación. En tus relatos ocurren cosas, pero no son espectaculares. Por ejemplo, “La sombra de oro”, basado en el caimito que ahora nos sirve de sombra, es un cuento sencillo, de un niño asombrado por un pájaro. Se siente el sensualismo. Eso pareciera venir de tu vitalidad deltana.

J.B: Bueno eso no lo he pensado nunca, Celso. No tengo respuestas. Me parece natural que si yo nací a orilla de grandes ríos, con la selva como cuna... y me alegra que tú sientas sensación en mis cuentos, en vez de intelectualidad. Porque durante mucho tiempo se ha dicho que yo soy un autor intelectual y que nadie entiende lo que escribo. Lo que ocurría era que la gente estaba acostumbrada sólo a leer a Gallegos. Entonces pensaban que cuando se proponía otro tipo de escritura, era muy intelectual. Yo no sentí mi trabajo como intelectual. Claro, lo siento vitalmente honesto. Me alegra que tú sientas la impresión vital de esto. Y creo que combino lo intelectual puro con la sensualidad que el Delta tiene. Me gusta la idea de que el paisaje se haya convertido como en otra piel mía, pero en una piel escritura. Por otro lado, lo de la multiplicidad creo que tiene que ver con el Delta. Yo desde niño estoy viajando por los caños. El río cambia cada minuto; se va, vuelve, desaparece. Y sin embargo es el mismo. Yo le decía a Adolfo Castañón que estuvo por aquí; estábamos ahí parados: “Mira, Heráclito estaba equivocado. Yo sí me baño dos veces en el agua del mismo río”. Haciendo un chiste, ¿no? Entonces pienso que los meandros, las islas, la vuelta de pequeños caños de

alguna manera tengan que ver con la estructura de mi obra, sobre todo en las novelas. Son deltaicas. Se van construyendo con formas fluidas que se vuelven a encontrar. Y que el tema se enlaza por supuesto con la forma.

C.M: - Estamos acostumbrados a que la gente crea que es suficiente nombrar las cosas para que aparezcan. La palabra no es suficiente. Esta debe ir acompañada de un trabajo de lenguaje que no es fácil. Por eso el proyecto de Gallegos de hacer una novela del país como quien hace turismo, no resulta convincente. Guillermo Sucre dice que los poetas no pueden inventar el mundo con sólo un temario. La poesía latinoamericana no es un inventario de temas. Más bien es un inventario de sensaciones, de aquello que Eliot llamó correlación objetiva. No digas la cosa, haz que yo sienta que ella existe. Que en el texto se instale el mundo. Creo que tus textos narrativos inauguran esa sensorialidad. En poesía, ya comenzábamos a sentir eso con Gerbasi, con Eugenio Montejó. Hay en tu escritura un coqueteo con lo lírico. Se rompe eso de que la narrativa es un fenómeno absolutamente temporal. Y en ti gana el espacio por encima de lo temporal. Por eso se acaba aquello de que narrar es revelar el pasado. No. Uno siente que cuando lee tus textos, está en un presente, los hechos no sucedieron, están sucediendo frente a nosotros.

J.B: - Me alegra doblemente que me digas eso, porque yo soy un gran lector de poesía. No escritor de poesía. No me atreví nunca. Pero si me gusta que me acompañe la poesía. Fíjate, anoche estaba leyendo poesía.

C.M: -Tú has repetido en muchas oportunidades que no tienes imaginación, algo que me parece una ironía. O una concepción de la narrativa entendida no como oficio de inventor. Ya lo decíamos, no es suficiente tener una anécdota para escribir un buen relato. Tu narrativa está vinculada a eso que Bergson llama lo más inmediato, el espíritu de la intimidad.

J.B: - Puede tener un cierto toque irónico, porque obviamente un novelista, un narrador, trabaja con la imaginación. Y si no trabaja con la imaginación, ¿para qué escribe? En ese sentido, sí; básicamente hay una imaginación que opera. Lo que yo he querido decir, Celso, primero que nada, que no invento. Segundo, tampoco cuento mi vida. Contestándole una pregunta difícilísima que me hizo Juan Carlos Méndez Guédez, desde Salamanca, respondía a cuáles son las relaciones entre el narrador de mi obra y el autor que soy yo. Porque él dice que hay coincidencias: El Delta, Caracas, la multiplicidad, haber viajado a distintas ciudades. Lo que he hecho yo en la vida real y también lo hacen mis personajes. Pero no. Lo que pasa es que se parece a mi vida, porque el paisaje del Delta está allí. O Caracas. O algunas ciudades visitadas por mí. Lo que pasa, Celso, es que estoy muy atento a aquellas manifestaciones de la realidad. Trato de vivir el presente como los taoístas, sintiéndolo, percibiéndolo en todos sus matices. Desde una palabra que alguien diga, un chiste, hasta de su mirada, el gesto que hace, o las cosas que dice. Y tengo una cosa que no sé si le pasa a muchos o es una deformación de mi personalidad. Demasiada gente se acerca a mí a contarme cosas personales. Toda la vida ha sido así. Desde muchachito. Estamos tomando un trago y la gente me cuenta. Soy muy atento a oír las historias. Entonces todo lo que he escrito o lo he visto suceder o lo he presentado. O me lo han contado. La imaginación entra en la orquestación, la estructuración de esas historias, de esos detalles. Me quedan inconclusas, porque la vida no termina. Y yo le doy el final apropiado. Por otro lado quizá trabajo la imaginación en el sentido de que a mí me gusta mostrar las experiencias que no se perciben fácilmente. Por ejemplo, contar la historia de un asalto a un banco a mí no me interesa. Porque esas son historias para la prensa, para la televisión. Estos medios lo dicen todos los días. Contar la historia de una muchacha que salió en estado trabajando en la casa de una gente rica, tampoco me interesa. Eso pasa todos los días. O que un padre abandonó a un hijo. A mí me interesan aquellas experiencias humanas que estando frente a nosotros, pasan desapercibidas. Por ejemplo, que haya hombres que violan niñas, eso sale todos los días. Alguien violó a una muchachita. En cambio no se nota la pasión de un hombre, puede ser adulto o joven, por una persona muy mayor, muy anciana. Eso no se nota. Sin embargo, en la estadística humana ambos existen en iguales condiciones. La violación de una niña produce escándalo; la relación sexual de un joven con una persona muy anciana, pasa desapercibida. No se nota. O también puede ser la relación de una mujer joven con un hombre muy anciano. Y también pasa desapercibida el gusto de las mujeres adultas por los chicos de once, diez años. Hay toda una estadística de la condición humana que no se nota. A mí me gusta trabajar esos temas, que son como escondites de la realidad. Me parece que el novelista, el escritor tiene el deber de ir cubriendo con palabras esas zonas de la realidad. Todo eso es para explicarte porque yo digo que no tengo imaginación. Y no la tengo mucha. Sino que voy buscando lo que la vida me da. Por ejemplo, ese texto de “Los Tres caballeros”, mira yo llegué hace ocho o seis años aquí, en una población que no pasa de los cincuenta mil habitantes, encontré como veinte club de videos. Demasiado. Todos con una clientela. Y como yo amo el VHS. Entonces escribí ese relato.

C.M: -¿No es otra ironía insistir en titular tus narraciones “ejercicios”

J.B: - Hace tanto tiempo, hace cincuenta años cuando las puse así... yo empecé por hacerle un homenaje a Guillermo Meneses, a quien ese momento estaba descubriendo. Porque al leer “La mano junto al muro” sentí que ese era el texto venezolano que yo quería. Quedé deslumbrado. Nunca imaginé que en Venezuela se hubiese podido haber escrito algo así. Y lo leí, me encontré y allí estaba. También leí otros textos de él, muy menores, que no tienen la jerarquía de aquél. El los puso “ejercicio narrativos”. Y me dije: carajo, esto es un ejercicio en el sentido magno. Celso, cuando yo estaba en la Universidad me llamaban “Kafkita”. Porque lo que escribía no se entendía. Son los mismos cuentos que tú lees hoy. Pero en aquella época no se entendían y como no se entendía entonces decían que yo era “Kafkita”. Cuando escribí el libro sobre Proust, decían que yo era proustiano. Y todavía lo dicen, cosa que es un elogio. Pero yo no me siento proustiano. Luego no sé qué me han llamado. O habré pasado a ser Balza, definitivamente. Esa idea se me ocurre hacia 1960. Yo leía en esa época muchísimo; todavía leo, pero no como en ese tiempo. Descubrí en ese entonces algo: el pulso de escritores. Uno de mis autores favoritos de toda la vida es Hermann Hesse. Su libro

*El juego de abalorios* me dio la idea de la literatura como un juego, un juego en el que se juega la vida. Simultáneamente descubrí la idea de ejercicios narrativos en Meneses. Se me ocurrió hacer un homenaje a él y titular mis trabajos “Ejercicios Narrativos”, que aún practico. En aquel momento yo quería con cada ejercicio imitar a un gran autor. Escribí un texto llamado “Alexis el Frecuente”, que está en *La mujer de espaldas*, y ese es un diálogo de forma platónica, aplicado a los problemas de la estética del escritor. Podía escribir un cuento policial, precisamente uno de los que tradujo Maurice Delprat al francés, cosa que yo no sabía, llamado “El rito”, que es un cuento de mi juventud, que escribí cuando tenía 20 años, que nunca incluí en ningún libro y a él le gustó y lo tradujo. En síntesis, yo lo que quería con mis ejercicios era la imitación de grandes creadores, para llegar a una formulación personal. No te olvides que en esos momentos tengo 20 años. Y que estoy probando el mundo. Todo. Y que a lo largo de esa década que yo considero definitiva, definitiva en mi vida. Allí es donde voy descubriendo que los problemas no eran la anécdota, el estilo, la conexión con la realidad, la que me exigían los amigos del Partido Comunista, que tenía que ser realista. Los cuentos de guerrilleros. Yo también escribí cuentos de guerrilleros y allí están. Me doy cuenta de que hay ejes centrales en una narración, que son el espacio y el tiempo narrativos. Y me dediqué a investigar eso solo. No sabía que había autores que estudiaran esas cosas. Muchísimo después vi el libro de Blanchot sobre el espacio. Y las teorías del tiempo. Pero en aquel momento, nada. Esa investigación la recogí en *Este mar narrativo*, escrito cuando tenía 22 o 26 años. No he vuelto a leer esas cosas de nuevo, Celso. No sé lo que pensaría hoy de lo que yo pensaba en aquel momento. Pero la idea de ejercicio era eso. Y hoy la uso porque me siento cómodo. Me parece que un ensayo es como un ejercicio, es tratar de ensayar algo, de probar algo, de ejercitar con algo. Un cuento es como un ejercicio. Y en el fondo está la idea de que la literatura es un inmenso río, donde navega uno solo y todos a la vez. Bueno, la literatura y el río. Que más que volver al Delta obsesivo, que tú señalabas.

C.M: -Hace un tiempo escribiste un ensayo sobre el ensayo. Y comparabas a este género con el oficio de nadar. Es decir, escribir es como poner a disposición de la realidad todos los sentidos, todo el cuerpo.

J.B: - Hasta la vida.

C.M:- Entremos ya al terreno de tu oficio de crítico. La crítica venezolana ha sido como muy seca. Con una rigurosidad que más que revivir la literatura, la mata. En tu trayectoria como escritor hay dos aspectos que me gustaría que desarrollaras aquí. Uno es tu focalización de la literatura: Meneses, Ramos Sucre, Cadenas, Montejo, Juan Sánchez Peláez, desde la visión ensayística, en la concepción más ortodoxa, valga decir, siguiendo al maestro Montaigne. El otro es aquella etapa de tu vida en la que se te calificó como un crítico parricida, que pareciera estar aminorado en estos momentos. Ya no le echas pestes a escritores como Gallegos y algunos otros escritores que no vamos a nombrar, por no revivir viejas polémicas.

J.B: - Tú dijiste que la crítica literaria en Venezuela es muy seca. Yo diría que lo que le falta y le faltó antes a la crítica venezolana, con excepciones (Semprum, en la década del 10 al 20 del siglo XX, Enrique Bernardo Núñez, Guillermo Sucre, Meneses, Picón Salas) es cultura. Nada más. Los críticos venezolanos no saben de idiomas. Se dedican a leer un teórico que esté de moda y lo aplican rigurosamente. Sea psicoanálisis, sea marxismo, sea cristianismo, sea filología o lingüística. Y nada más. Y resulta que un crítico tiene necesariamente que ser muy culto. En idiomas, en literatura de todos los tiempos y de todas las épocas. Y en las demás artes. No pienso que debe ser un conocimiento exhaustivo, pero por lo menos debe saber algo de cine, algo de televisión, algo de pintura, de música y, por supuesto, muchísimo de literatura. Cuando eso falta, el crítico recurre a los esquemas rígidos, donde él se siente seguro. Pero resulta que al aplicar esos esquemas rígidos, la literatura se va. No la pueden aprisionar. Yo te diría que veo con horror la crítica literaria que se hace hoy desde la Universidad. Porque están manejando conceptos que ya perecieron. En Europa y en todas partes. Y perecieron porque eran precisamente un instrumento momentáneo. A esa crítica le falta la sensibilidad vital, existencial del riesgo, la capacidad del crítico de seguir como un jinete a ese caballo desbocado que es la literatura. Literatura va a ser siempre un caballo sin sentido, que no sabemos hacia dónde va. Pues el crítico tendría que montarse en ese caballo, desnudo y salvaje. Aquí no; el crítico se rodea de Bajtín, que es maravilloso como teórico, o de Genette, que ya es el colmo y se les aplica a un autor. Cuando se aplican esas cosas, estrechan al autor o este no cabe allí. Y dicen que éste es un autor malo. No, no. El malo es el crítico porque no ha sabido percibir lo que está allí. El autor siempre será superior al crítico, porque es el que arriesga su existencia, como decía ahorita. No sé por qué, quizás para volver al punto de partida... cuando yo tenía 17 años leía infinitamente. No conocía idiomas. Pero algo de guarao sabía y algo de inglés; bastante. Así que me podía mover oyendo tradiciones míticas de los guaraos, que eran naturales y espontáneas. Y me podía mover leyendo algún poema o canción en inglés en aquel momento. Luego está la formación de un niño que había leído tanto libro. Lo que me faltaba leer era poesía. No conocía lo que era la poesía. Y apenas tengo 17 años y estoy en el Delta. Así que entre los 17 y 25 años yo estaba formado culturalmente en el mundo que deseaba, que era la literatura. Para colmo, luego ingresé a una escuela, la de psicología, donde encontré amigos estimulantes, inteligentísimos y exigentes y en esa escuela había una metodología casi filosófica, que me ayudó. Inmediatamente me fui dando cuenta de mis vacíos. Y me puse a seguir los cursos de García Bacca y de Riú y de todos los que pude, en filosofía. Mi formación salvaje estaba al servicio de mi otra parte, que era mi sentido crítico. No fui crítico, nunca seré crítico. Esto fue lo que me permitió darme cuenta de la inmensa soledad en que yo me sentía cuando leía literatura venezolana. ¿Qué era literatura venezolana en 1960? Otero Silva, Usler Pietri, Gallegos. No he cambiado mi pensamiento respecto a ellos. Es idéntico. Sólo que en aquella época los periodistas no decían la otra parte. Gallegos me parece un extraordinario narrador, fabulador increíble con excelentes momentos, pero al lado de eso está su pobreza ante el mundo mítico. Le tiene pánico al mundo mítico, porque el mundo mítico es inmoral, con una sexualidad desatada. Él le tiene miedo a eso. No sabe afrontar los problemas de la selva. De la verdad de Canaima. Canaima no es destrucción; es la salvación. Los periodistas decían la mitad de lo que yo

decía. Que Gallegos era un escritor del siglo pasado, atrasado, etc. Es así; eso no lo puede negar nadie. Formalmente Gallegos delante de Julio Garmendía estaba atrasadísimo. Para no pensar en Proust, en Kafka... Eso fue lo que se llamó el parricidio. Esas opiniones. Pero yo al enfrentar toda esta muralla de autores, ofrecí otra alternativa. Empecé a hablar de Meneses, de Ramos Sucre, Teresa de la Parra, de Rafael Cadenas, de Díaz Solís... Alguien me dijo el otro día: “Bueno tú cambiaste la historia de la literatura venezolana y además impusiste tus gustos”. Yo le dije: “No, yo no cambié ninguna historia ni impuse ningún gusto; el país todo estaba esperando un lector apasionado. Y da la casualidad de que fui yo”. Recibí bastantes regaños y bastantes prohibiciones de publicar en periódicos. Luego lentamente fui formulando esa serie de ideas en pequeños ensayos. Celso, lo que más interesa es la vida que está allí. La mejor Venezuela o la más oscura o la más enigmática o la más sorprendente está allí en esa literatura. Entonces me dediqué a mostrar eso que yo llamaba descubrimiento. Y por eso fui trabajando ensayos, que también fueron considerados pedantes e ilegibles. Así que se fue configurando una manera de hacer ensayos, que parten de la vitalidad, de la vida del texto, como el texto vive, como el texto de alguna manera envuelve un situación o a un autor, no la biografía de autor, y luego me envuelve a mí como autor Y me acompaña. Para mí es importante que un texto me acompañe. Si un verso un día me acompaña, me acompañará toda la vida y no lo olvidaré, porque vivo de eso; es mi existencia. Entonces, el ensayo para mí es eso: una jerarquía de la vitalidad. Pero de la vitalidad culta, del pensamiento muy lógico en la exposición, de buscar una inmensa claridad en la frase. Y por supuesto, algo que pareciera un poco extraño decir, pero es imprescindible decir es que el ensayista debe tener originalidad en su pensamiento. Tiene que tener algo propio que decir, para que se arriesgue. Si alguien se arriesga a escribir un ensayo para citar a Bachelard, o a Eliot, pues es un hombre culto y admirable; pero allí no está el pensador. Para mí el ensayista es el pensador contemporáneo.

C.M: - Quiero que conversemos ahora sobre el espacio ético del escritor venezolano en estos momentos. El país está viviendo una crisis más grave de lo que la gente cree. Tuvimos una época en que nuestros escritores eran verdaderas voces, que creaban opinión, daba cierta seguridad a la gente que lo seguía. Vivimos en estos momentos una crisis de liderazgo político que el mundo intelectual como que no tuviera interés en sustituir. Los escritores y todos los intelectuales están como imbuidos en su trabajo estéticos, filosóficos, y el país sigue como a la deriva. Siempre recuerdo un verso del Chino Val era Mora que decía así “ético es el paso del poeta por el mundo”. ¿Cómo percibes tú el papel del escritor en estos momentos críticos?

J.B: - Esa es una pregunta muy difícil, Celso. Y contestarla podría ser una manera de generalizar lo que debe hacer cualquier escritor. Y yo no puedo hacer eso. Yo no sé. Te diría, como te podría contestar un hombre muy antiguo, algún clásico. Si alguien escribe un poema, un cuento, una novela, un ensayo o una obra de teatro, se supone, Celso, que esa persona al escribir esa pieza está tratando de que sus ingredientes, sus personajes, sus estructuras sean perfectos. Sean lo mejor posible. En el rigor, en la profundidad de lo que quiere decir. Y si alguien hace algo que pretenda perfección, seguramente es porque la vida o el mundo nos enseña que hay cosas perfectas. Por ejemplo, un árbol es una cosa perfecta. El cielo. El agua de los ríos. Entonces si el mundo tiene cosas perfectas, un hombre puede hacer cosas perfectas. Un escritor hace cosas perfectas. Y de lo hace. Me imagino que si la sociedad en que vive ese individuo, goza, se distrae, se acompaña con esas pequeñas obras perfectas que hacen los escritores, esa persona ingresa a una sociedad secreta, donde se sabe que hay la perfección. La persona que te lee a un gran cuentista, de cualquier lugar, que lee poemas, esa persona ingresa a un área superior. Donde la sociedad, por muchas cosas malas que tenga, le da algo perfecto. Entonces te diría lo siguiente: no creo que un militante lea un buen poema. Esa gente no es capaz de leer un buen poema o un buen cuento. Puede leer los periódicos, ver la televisión y leer una novela de Isabel Allende, pero no lee una obra perfecta. No es capaz. Esto es para decirte que en medio de la debacle social, hay individualidades que saben discernir. Que su gusto lo llevan hacia algo que tiene dignidad. Una obra de arte tiene dignidad. Cuando el escritor construye esa obra está realizando un tramado ético. Absolutamente puro y limpio. Porque si el escritor no crea esa obra perfectamente elaborada, éticamente ha fallado. Si esa obra es buena ha habido un trabajo ético, de perfeccionamiento. Te decía que la respuesta para mí es compleja. La vida de ese escritor puede ser desastrosa. Puede ser un alcohólico, un drogadicto, puede hacer cualquier tipo de actividad humana que los demás no aplaudan ni valoran. Puede ser un caos. Es decir, ese escritor puede ser un santo varón o puede ser un desastre, sin embargo cuando esa persona crea, construye una obra éticamente perfecta. De ese creador lo que nos interesa es su obra. Ella está concebida perfectamente; no la ha falsificado. No lo he hecho para comerciar, no se ha vendido a un político. Creo que la responsabilidad de un escritor es la construcción ética de una obra éticamente superior. Y que al construirla hace un llamado inconsciente a la sociedad que viene a beber esa perfección. Y tal vez los que beben esa obra no son corruptos. Esa obra lleva al bien. No el sentido de que hay algo bueno o malo. Sino que lleva al bien de la belleza. No creo que la responsabilidad del escritor sea estar en la asamblea legislativa, ser comisario ni político. Su responsabilidad es la creación de una obra que ennoblezca y eleve el espíritu de la colectividad. Esa colectividad al tener acceso a esa obra está repitiendo, de alguna manera, la perfección del mundo. Ese hombre o esa mujer que leyeron esa obra son buenos en ese momento, en el sentido aristotélico. Más allá, no creo que el escritor tenga que ser un modelo humano. No tiene porque ser un padre responsable. Puede ser un ganster, pero capaz de crear la perfección. Muchos han tenido una conducta intachable. Eliot, se dice que era un hombre intachable, Gallegos también lo era. Ellos compaginaron la ética y la moral con la obra. Pero Rimbaud era un desastre, vendía esclavo, vendía hombres. Gauguin enfermaba voluntariamente a las indígenas. Así que al artista no se le puede pedir socialmente la estabilidad el equilibrio. Yo dije en televisión que si el presidente Caldera leyera todos los días un poema de Ramos Sucre y obligara a todo el Congreso Nacional a leerlo, el país se convertiría en una maravilla. Porque para leer un poema de Ramos Sucre tú tienes que acceder a la perfección.