

ALEPH

Número 25
2012



Jornada del sábado 20 de marzo de 2010 organizada por ALEPH
con el apoyo de FWO y de KU Leuven Kulak

“Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta” Entrevista con Juan Gabriel Vásquez

Rita De Maeseneer, Jasper Vervaeke
Universiteit Antwerpen

El escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973) nunca ha ocultado que cuando en 1996 viajó de Colombia a París, soñaba con perseguir el mito de los autores del *boom*. Confiesa el autor que al cabo de tres años en la capital francesa y uno en las Ardenas belgas, esa misma ambición inconmensurable influyó en su decisión de radicarse en Barcelona. Desde entonces Vásquez se ha ido convirtiendo en una de las figuras más emblemáticas de una nueva generación de escritores iberoamericanos. Sus dos últimas novelas, *Los informantes* (2004) e *Historia secreta de Costaguana* (2007), recibieron críticas particularmente elogiosas tanto en España como en Latinoamérica. Además, el libro *Los informantes* ya apareció traducido en una decena de idiomas. Vásquez también es autor de una serie de ensayos, recientemente reunidos en *El arte de la distorsión* (2009), un libro de cuentos, *Los amantes de Todos los Santos* (2001) y una biografía de Joseph Conrad, *El hombre de ninguna parte* (2004).¹

Para referirse a su situación de escritor latinoamericano residente en el extranjero, en su libro de ensayos propone la noción de ‘literatura de inquilinos’. ¿Puede comentar cómo ve este concepto?

¹ Rita De Maeseneer entrevistó a Juan Gabriel Vásquez con motivo de la XXIX Jornada de la Asociación de americanistas de Bélgica (ALEPH), celebrada el 20 de marzo de 2010 en el Campus Kortrijk de la Universidad Católica de Lovaina (KU Leuven Kulak). La redacción final de la entrevista se hizo con la ayuda de Jasper Vervaeke, quien está preparando una tesis doctoral sobre la impronta del canon en la narrativa de Vásquez. Agradecemos infinitamente a Kim Huyge quien hizo la primera transcripción de la entrevista, que se publicó también en *CiberLetras* 23 (2010) y está disponible en la red: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v23/demaeseneer.html>

La idea surgió por mi cansancio ante otros conceptos usados en nuestros países para definir a los que escriben desde fuera. Los latinoamericanos hemos tenido que enfrentarnos mucho a la idea de la literatura del exilio o de la diáspora. Son ambas palabras con unas connotaciones que me incomodan mucho. Yo no soy un exiliado político: puedo volver a mi país cada vez que quiero. De hecho, me alimento de ese contacto anual con Colombia para escribir mis ficciones. Cargar con esa definición de literatura del exilio me parecía robar algo que no me pertenecía, porque tengo amigos, compañeros novelistas, que sí están en la situación de no poder volver a sus países. En una especie de búsqueda para hablar de la experiencia del escritor expatriado me encontré con que V.S. Naipaul había usado el arcaísmo inglés *inquiline*. Entre sus definiciones algunos diccionarios incluyen una que es muy simple: 'el animal que vive en el hogar de otro'. Es lo que yo soy: alguien que por razones de conveniencia intelectual, emocional, moral, ha decidido establecer una distancia con el lugar de donde viene, con el hogar, la única certeza, como dice el poema de T.S. Eliot. Mi idea era que estando fuera de mi país la escritura se haría realidad con menos resistencias y mayores elementos de juicio, y aprovechando una mayor contaminación. Desde luego es algo que no hemos inventado ni yo ni mi generación, ni tampoco los del *boom*, que eran todos novelistas expatriados: Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes escribieron sus grandes novelas fuera de sus países. Parece estar en la raíz de una cierta metafísica del escritor latinoamericano.

¿Hasta qué punto esta misma tradición latinoamericana explica su paso por París?

En París no sólo se habían escrito algunas de las grandes novelas latinoamericanas, como *La casa verde* o *Rayuela*, sino también algunas de las novelas en lengua inglesa que más me han marcado, en particular el *Ulysses* de Joyce. La ciudad está en mi mitología personal desde que comencé a leer de manera seria e instrumental – los escritores sólo leemos lo que nos puede enseñar a resolver un problema, lo que nos puede dar una respuesta técnica–. París era un lugar de acogida de varias literaturas, entre las cuales están la de la generación perdida –Hemingway, Fitzgerald– y, por supuesto, la latinoamericana. De hecho esa relación entre París y la literatura

latinoamericana ya se produce en 1904-1905 con la llegada de Rubén Darío. Luego, como es sabido, Darío entró en tensión con esa ciudad: había ido allí para que ese ombligo del mundo poético le diera la carta de identidad como poeta. Pero se encontró con que, por ejemplo, Valéry Larbaud, en un texto muy bonito por lo demás, le recriminó que se dedicara a escribir poemas sobre los *boulevards* de París, mientras lo que quieren leer es la selva, la pampa, las montañas, la Latinoamérica exótica. Esta tensión entre Europa y los latinoamericanos siempre ha existido y la viví. Tanto esto como el darme cuenta de mis pocas posibilidades como novelista –estaba todavía terriblemente inmaduro en ese momento– contribuyó a que yo también pasara por un desencanto de París y decidiera buscar otro lugar de residencia. Desde entonces he tenido una especie de reconciliación con París y ahora estamos en una luna de miel un poco rara, porque he vuelto con frecuencia, encontrando sin problemas, ahora sí, todas esas cosas que fui buscando originalmente.

Después vivió once meses en las Ardenas belgas, la 'Bélgica profunda'. ¿Qué imagen se lleva de allí?

Una imagen que me hizo dedicarle más de la mitad de un libro de ficción [*Los amantes de Todos los Santos*]. Ese año que pasé en una casa en medio de la montaña, de las Ardenas, fue probablemente el más importante de mi vida. Llegué allí porque quería irme de París, pero no quería volver a Colombia. En un estado de absoluta desorientación personal, fui acogido en Bélgica por una pareja mayor, unos muy buenos amigos. Me permitieron quedarme en su casa en las Ardenas mientras resolvía mi situación mental. Allí traté de compenetrarme lo más posible con una forma de vida muy distinta de lo que yo había vivido: salir de cacería, trabajar con caballos. Fue un mundo que me resultaba absolutamente extraño, en el cual pude vivir con una impunidad total, pues allí no había nadie que me mirara. Fue un año de no estar en el mundo, de vivir en una especie de utopía un poco rara. Durante este tiempo comprendí muchas cosas del tipo de escritor que quería ser, a quién quería parecerme. Fue un año en el 'desierto', un año para descubrirme a mí mismo, según el cliché filosófico.

La siguiente etapa y la última, por ahora, ha sido Barcelona. ¿A qué se debe esta elección?

Analizando estos movimientos de una manera un poco psicoanalítica y autoflagelante, tienen mucho que ver con un afán de ponerme en dificultades gratuitas. Cuando decidí salir de mi país, no fui a los lugares cuya lengua hablaba o cuya cultura había conocido por mi educación. Al llegar a París no hablaba francés y no conocía absolutamente a nadie. Asimismo, en Barcelona sólo conocía a una persona, el escritor Enrique de Hériz. Escogí la ciudad simplemente porque quería postergar mi regreso a Colombia de la mejor manera posible. Pensé –tal vez con una noción de la vida ya más práctica– que la calidad de las editoriales y la crítica literaria sobre la literatura latinoamericana podía hacer que Barcelona fuera un destino para mí. Probablemente, si en los años sesenta Vargas Llosa, García Márquez, Donoso y Bryce Echenique no hubiesen escogido Barcelona sino Madrid, habría acabado en la capital. Aunque evidentemente la literatura latinoamericana ha cambiado mucho, hay muchos lugares del mundo donde se siguen exigiendo las mariposas amarillas, las mujeres hermosas que vuelan por los aires, o la novela del dictador, todos esos maravillosos hallazgos de la generación del *boom* que se convirtieron, precisamente por lo maravillosos, en clichés. Pero Barcelona no es uno de esos lugares. La lectura de la literatura latinoamericana en España, en general, y en Barcelona, en particular, ha evolucionado mucho. Es un placer sentir que, con mis tres libros escritos en Barcelona, he podido colaborar un poco en este cambio de perspectiva, de lo que es o no es, o debe ser o no debe ser la literatura latinoamericana.

También escribe frecuentemente en periódicos tanto españoles como colombianos. ¿Cómo concibe esa labor periodística?

Tiene dos vertientes. Por un lado, soy periodista cultural. Me gusta participar en el debate literario de la actualidad escribiendo reseñas en los suplementos de los diarios. Creo que, si se practica con cierto cariño y cierta generosidad, la reseña puede ser una muy menuda obra de arte. Esto está más en la tradición anglosajona de escritores-críticos como John Updike o Martin Amis. Como dice Amis, reseñar los libros de los contemporáneos es la mejor manera de

crear un buen ambiente para la recepción de la propia literatura, de sembrar un territorio donde ésa tenga alguna cabida. En este sentido a veces somos groseros proselitistas de la propia obra. Sin embargo, la reseña también es un ejercicio de altruismo y creo que por eso no lo practican todos los escritores: es difícil dedicar un tiempo y una concentración sostenidos a un libro de otro.

Por otro lado, soy columnista, opinador profesional. Me permite tratar cosas de las que no se ocupa mi ficción y contribuir de alguna manera al debate político en Colombia. Intercalo entre las columnas políticas columnas sobre cultura, en las que hablo de libros que en Colombia no necesariamente se conozcan. En el aspecto político, el trabajo del columnista es absolutamente distinto de la labor del novelista. El novelista escribe para averiguar, desde la ignorancia. Un columnista escribe porque cree que sabe algo y quiere compartirlo. Sentir una vez por semana que sé algo es muy agradable, es el único momento de certidumbre que tengo. A este respecto, estar fuera es un *handicap* muy brutal, porque no dispongo de toda la información necesaria. Por otra parte, el gran columnista colombiano Antonio Caballero, una especie de conciencia moral del país, vivió en Madrid durante veinte años y fueron años en los que nadie estaba tan enterado de la política bogotana como él. Así que, pese a las dificultades, no es imposible. Además, creo que todas las sociedades tienen una especie de inercia del pensamiento que arrastra a la gente de dentro. Un novelista norteamericano que admiro mucho, Edgar Doctorow, dice que EE.UU. es una sociedad ideológica, pero que los que están dentro no se dan cuenta, porque comparten todos la misma ideología. Se puede aplicar a todos los países: existe una especie de pensamiento predominante y siempre es necesario alguien que esté fuera y que lleve la contraria, aunque se equivoque.

¿Qué nos puede comentar sobre su ensayística?

Ante todo, los ensayos recogidos en *El arte de la distorsión* son una confesión de incertidumbre: al igual que en mis novelas, en mis ensayos escribo sobre lo que desconozco, sobre las dudas que tengo. Y, como sospecho le sucede a todo novelista, mis dudas sobre el arte de la novela son cada vez mayores. ¿Por qué escribimos novelas? ¿Para qué las leemos? ¿Cuál es el lugar de esta

actividad tan misteriosa que consiste en preocuparse por el destino de gente que nunca ha existido? ¿Cómo se construyen estos universos, cómo funciona este proceso de crear algo de la nada, como decía Faulkner en su discurso del Premio Nobel? Con la probable excepción de la física nuclear, escribir una novela de verdad –no una novela formulaica de las que se hacen por razones económicas– me parece una de las cosas más difíciles que puede hacer un ser humano.

Pero, a la vez en sus ensayos se va rodeando de su familia literaria...

Sí, pero desde un punto de tensión. No escribo sobre los autores con quienes la conexión es obvia. Por eso, en *El arte de la distorsión* no hay ningún ensayo sobre Joyce, Vargas Llosa, Borges, Flaubert, Camus... Mis ensayos incluyen a familiares con quienes mantengo una relación de tensión, como esos tíos incómodos que nos encontramos en todas las reuniones: preferiríamos no encontrarlos pero allí están, y hay que preguntarse ¿qué es lo que nos une? Por ejemplo, todavía no tengo claro qué es lo que me une a García Márquez pero he intentado explorar qué es lo que nos separa. He tratado de leerlo de una manera novedosa en uno de los ensayos de este libro [“Malentendidos alrededor de García Márquez”]. Ahora, también están dos escritores que me han marcado de manera muy radical y concreta: el norteamericano Philip Roth y el alemán Max Sebald. Son novelistas que, cada uno en su momento, me han abierto un camino antes desconocido. Tal vez el lector tiene mucho más claras las razones por las que un autor escribe sobre otro. Los escritores no solemos saber muy bien por qué ‘ensayamos’. Porque es eso: tantear, penetrar a ciegas en el cuarto oscuro de un novelista que admiramos y tratar de buscar una manera de salir de allí sin demasiado daño.

Al mismo tiempo usted es traductor, del inglés y del francés al español. ¿Cómo influye en su propia escritura esta estrecha convivencia con otros idiomas?

La traducción es la forma más perfecta de lectura y puede muy bien ser la mejor escuela de escritura. En el contacto con un gran texto el

traductor descubre cómo se hace la literatura. Incluso cuando uno traduce libros malos es una formidable escuela de aprendizaje: es la mejor manera de reconocer los atajos, las trampas, los juegos baratos de la literatura de segunda. Además, para mí la traducción es la fuente principal de esa contaminación que estoy buscando todo el tiempo como novelista. El gran escritor colombiano Fernando Vallejo tiene un libro poco conocido llamado *Logoi*. Es una gramática del lenguaje literario en donde demuestra de manera muy convincente cómo todo lenguaje literario es una fabricación que, con respecto a la lengua hablada, se comporta como una lengua extranjera. A mí siempre me ha interesado la idea de que mi lenguaje literario sea cada vez más híbrido, admita cada vez más contaminaciones y giros extraños, intentando siempre conservar un respeto por las tradiciones de la lengua española, que también considero importante.

Pero su hibridación parece menor a la que observó en Naipaul o Conrad.

Es distinta. La lengua literaria de Conrad es muy rara. Era polaco de nacimiento. La segunda lengua que aprendió fue el francés. Recién aprendió inglés pasada la adolescencia, de manera que esa lengua literaria, en la que tenemos obras maestras absolutas como *Under Western Eyes* o *Heart of Darkness*, era la tercera lengua de un marino. Él mismo tenía incontables dudas gramaticales, lexicales, ortográficas en el momento de escribir su lengua literaria, pero consiguió con ella una de las grandes prosas de nuestro tiempo. Tiene mucho que ver con la base previa que tenía del polaco y del francés, que traía a su lengua literaria una riqueza nueva, que nunca se había escuchado en las letras inglesas. En mis libros la contaminación pasa por otras partes. Es simplemente un contacto sostenido con los ritmos, las estrategias, la musicalidad del inglés y del francés, que son los otros idiomas en los que me muevo literariamente. Los libros son como maletas en las que uno va metiendo lo que encuentra en el curso de sus viajes. Creo mucho en la contaminación de las tradiciones. Hasta mediados del siglo pasado el *establishment* literario latinoamericano estuvo muy convencido de que la tradición latinoamericana era hispánica y que no había que salirse de allí so pena de muerte. Y entonces aparecieron estos locos

un poco apátridas y desarraigados desde un punto de vista literario que eran Borges u Onetti. Abrieron una puertita por la que después entraron los salvajes del *boom* a escribir novelas cuya influencia ya no era Azorín ni Pérez Galdós, sino Faulkner, Hemingway o Virginia Woolf. De alguna manera, yo soy el producto de eso, es decir que la culpa la tienen otros.

En *Los informantes* indaga en las secuelas que tuvo la Segunda Guerra Mundial en la sociedad colombiana. También otros escritores latinoamericanos, como Roberto Bolaño o Jorge Volpi, abordaron el tema del nacionalsocialismo. En su caso, ¿qué lo llevó a evocar ese período?

Mi novela nació de una conversación casual con una mujer judía alemana que se parece mucho a Sara Guterman, el personaje de *Los informantes*. Me contó que su padre, judío escapado a Colombia, había estado a punto de ser recluido en un campo de confinamiento para ciudadanos enemigos, por el hecho de ser alemán. Esa paradoja –el que un hombre que sale huyendo de Hitler y que pocos años después se ve despojado de su ciudadanía alemana por las leyes nacionalsocialistas, llegue, en su país de destino, a ser perseguido precisamente por tener esa nacionalidad de origen– me pareció el área gris, el área moral, intelectual y emocionalmente compleja que es la provincia natural del novelista. Los novelistas nos movemos en esas zonas donde se contradice la noción de lo correcto y lo incorrecto, donde se pueden encontrar de alguna manera justificaciones para cosas que son moralmente reprobables. Entonces empecé a hacerme preguntas: ¿Cómo era posible que eso hubiera sucedido en mi país? ¿Cómo los colombianos habíamos heredado ese momento histórico? ¿Cómo se reflejaba en la vida privada? Allí comprendí que tenía una novela entre manos, porque me estaba haciendo preguntas.

¿La publicación de *Los informantes* causó polémica en Colombia?

La polémica pública fue mucho menor de lo que yo hubiera querido, lo cual no es raro porque en Colombia es muy grande la diferencia

entre lo público y lo privado, entre lo que se dice y lo que se quiere decir realmente. En cambio, a nivel privado sí hubo reacciones. Desde luego, muchos me recriminaron excavar cosas que ya se habían olvidado exitosamente. Por otro lado, pasó algo muy interesante: durante el proceso de escritura quise investigar, documentarme aprovechando que todavía había testigos vivos. No obstante, aparte de esa mujer –la Sara Guterman de la novela– que se abrió de manera muy generosa, no logré hablar con otros testigos. Una vez publicada la novela de repente empecé a recibir ofertas para que contara otras vidas, para que escribiera *Los informantes 2, 3, 4, 5,...* Muchas veces me ofrecían informaciones extraordinarias que me hubiera encantado meter en la novela. Y pensé que era un desastre ese trabajo de novelista en el cual las mejores informaciones vienen precisamente porque el libro ya está publicado. A nivel todavía más privado, en la familia de esa mujer, hubo una reacción de la que me siento muy orgulloso. Antes de mi novela ella siempre había querido hablar de ese tema a sus hijos y nietos, que tenían apellido alemán pero no tenían ni la menor idea de qué era Alemania, ni sabían hablar el idioma. La lectura de *Los informantes* dentro de su familia causó que sus nietos e hijos llegaran con preguntas. Así, por primera vez en su vida y gracias a mi librito se vio en la capacidad de poder contarles su historia. Es una de las cosas más lindas que me han ocurrido como novelista.

La oralidad parece ser otro tema importante de la novela. No sólo lo sugiere el título –un informante facilita información contestando a una encuesta y también es alguien que denuncia– sino también las muchas modalidades de la oralidad transcritas en el libro. Pienso, por ejemplo, en la grabación de Sara Guterman y la entrevista en televisión con Angelina, la amante del padre. Además, el padre es profesor de retórica y los epígrafes son de Demóstenes, el orador por excelencia. Estas formas de oralidad entran en conflicto con la escritura, simbolizada por el hijo, quien es periodista y narrador de la novela. ¿Está de acuerdo con esta idea de tensión entre escritura y oralidad?

Sí, está en la raíz del libro. Es uno de los grandes temas que fueron surgiendo durante la escritura, porque yo no soy alguien que escoja

temas de antemano: no fue para nada premeditado que el padre fuera alguien que vive de la palabra hablada, cuyo mundo es un mundo de formas. En cambio, el hijo escribe, es periodista, y para él cuenta sobre todo el contenido de la palabra. Alguien me hizo notar que esto también refleja la condición moral de los personajes: el padre es una persona que durante toda su vida se ha dedicado a proteger una forma, para no permitir el acceso al contenido secreto de su vida. El tema de la oralidad siempre me ha interesado mucho de manera individual, pero también por mi procedencia, porque la retórica está muy presente en la tradición política colombiana. Jorge Eliécer Gaitán, cuyo asesinato en 1948 partió en dos la historia del país, era un gran orador. Sus discursos ponían a la política tradicional a temblar por lo que pudiera pasar si llegara a la presidencia. Todo tiene que ver con la idea de que la realidad y el pasado son construcciones verbales. Antes de que se introdujeran la fotografía y el cine, la palabra era la única fuente de un relativo conocimiento del pasado. *Los informantes* gira alrededor de la cuestión de cómo se puede modificar el pasado narrándolo de otra manera. Los personajes se preguntan si cambiar las palabras es también revolver lo vivido, transformar las verdades. La historia que nos llega suele ser la que han querido contarnos quienes tuvieron el poder de contarla en su momento. Una de las posibles labores del novelista es tratar de narrar la otra historia, la que no nos ha llegado, contar, como dice Carlos Fuentes, no sólo lo que pasó, sino lo que hubiera podido pasar.

***Historia secreta de Costaguana*, su última novela, se desarrolla entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Estableciendo un diálogo con la vida y obra de Joseph Conrad, la novela versa sobre el proceso de Independencia de Panamá. ¿Cómo concibió el tema de la historia en ese libro?**

La perspectiva de *Historia secreta de Costaguana* es totalmente distinta de la de *Los informantes*. Para mí *Los informantes* no es tanto una novela sobre la Historia, sino sobre el pasado: en esa novela no me interesaba la gran reflexión sobre el proceso macrohistórico de mi país, sino ese cruce de caminos, ese *carrefour* entre la Historia con mayúscula y las pequeñas historias privadas de

los personajes. Me preguntaba cómo los acontecimientos públicos siempre se las arreglan para invadir nuestras vidas, meterse en nuestro cuarto y cama y condicionar de alguna manera lo que hacemos. Allí mismo interviene otro de mis grandes temas, la memoria. ¿Hay que recordar o no recordar un pasado conflictivo? ¿A qué nos ayuda hacerlo? ¿Qué riesgos corremos cuando, para sentirnos mejor y mantener un cierto estado de equilibrio en la sociedad, decidimos voluntariamente obliterar el pasado, no contarlo, no revivirlo? ¿Y qué pasa cuando otros tratan de sacarlo a la luz? A mi juicio todo eso no tiene tanto que ver con la Historia como con el pasado, que entiendo como la versión íntima, personal, de los hechos públicos. No es sino un paso mínimo al lado de la Historia.

En *Costaguana* el gran objeto de reflexión sí es la Historia con mayúscula. Esa novela recupera de una manera mucho más literal el mismo debate sobre los parecidos y diferencias entre la narración que recibimos y la verdad de los hechos, sobre cómo la construcción que conocemos como historia no es más que una de las posibles versiones. *Costaguana* juega a cosas que en *Los informantes* no serían permisibles: juega a distorsionar, a decir francas mentiras históricas. Así aparece un presidente colombiano, José Vicente Concha, que murió en Roma en los años veinte y que había negociado el tratado del Canal de Panamá. En mi novela él muere justo después de las negociaciones, porque me interesaba la metáfora de que en mi novela todo el que entre en contacto con el tratado tiene un destino desgraciado. Entonces, mi presidente Vicente Concha fallece en 1904-1905, mientras que en la vida real muere veinte años después. Ninguno de sus nietos me escribió para protestar, pero sí hubo historiadores que me denunciaron por falta de rigor. Opino que todo esto forma parte de las libertades sagradas del novelista. Creo mucho en que, como sostiene Milan Kundera en *L'art du roman*, la única razón de ser de la novela es decir lo que sólo la novela puede decir. No tendría ningún sentido repetir lo que ya sabemos por la historiografía. Y una de las maneras de enriquecer la historia conocida es distorsionándola. Evidentemente no soy el primero en hacer eso. Ya lo hacían Salman Rushdie y Carlos Fuentes. *Terra Nostra* es una gran distorsión y a él también le escribieron los historiadores a decirle: "Felipe IV no vivía en esta época."

Gran parte de la novela se sitúa en el puerto panameño de Colón, que usted describe de manera muy impactante, insistiendo en el calor sofocante y llamándola la ciudad esquizofrénica e incluso Gomorra. ¿Cómo procedió para crear esa imagen tan fuerte, sólo basándose en fuentes o también visitó la ciudad?

Nunca he estado en Colón. Es una ficción absoluta, que desde luego tiene fuentes. A diferencia de *Los informantes*, que se ubica en escenarios que conozco y parte de situaciones vitales experimentadas, *Costaguana* es una gran especulación. Hay mucha gente que se decepciona cuando, después de leer una gran novela sobre, por ejemplo, la India, descubre que el autor nunca ha estado allí. En cambio, yo creo que la belleza del arte de la novela radica precisamente en que permite tales artificios.

José Altamirano, personaje de *Costaguana*, dice: “Colombia es una obra en cinco actos que alguien trató de escribir en versos clásicos pero que resultó compuesta en prosa grosera, representada por actores de ademanes exagerados y pésima dicción.” Por supuesto se trata de una ficción, pero es obvio que esa relación de amor y odio con su país ha ido adquiriendo más presencia en su obra. ¿Cómo evalúa esa tensión, y cuál ha sido el impacto de su posición desde la lejanía?

No creo que ningún novelista escriba si no tiene una relación difícil con su país, su momento, su familia o su visión del mundo, o con todo al mismo tiempo. Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta, dolorosa, problemática o incomprensible. La escritura de ficción es un intento de remediarlo o de explorar por qué no sabemos lo que no sabemos, aunque no lleguemos a ninguna conclusión. Es lo que Colombia ha sido para mí: un territorio oscuro cuya historia y sociedad actual no entiendo, y me duele. Durante mucho tiempo fue un obstáculo, ya que había crecido dentro de una tradición anglosajona, y probablemente hemingwayana, en la que uno sólo puede escribir sobre lo que conoce y domina. Por eso, mis dos primeras novelas no suceden en Colombia [*Persona* se sitúa en

Florescia y la mitad de *Alina suplicante* en París,] y los cuentos de *Los amantes de Todos los Santos* ocurren en Francia y Bélgica, lugares que conocí con ojos de escritor. Fue sólo en determinado momento, ya en Barcelona, cuando me di cuenta de que las novelas que me interesan no son las que conocen su materia, sino las que son escritas como mecanismo de indagación. Todos sabemos que las grandes novelas nunca han dado respuestas: se contentan con hacer las preguntas más interesantes. Los novelistas que más admiro escriben para avanzar hacia la luz, para descubrir por qué algo que antes era oscuro sigue siendo oscuro. En ese sentido hay que leer a Conrad, Naipaul, Vargas Llosa, Roth, Sebald.... Son escritores que averiguan en el proceso de escribir. Cuando yo descubrí eso, comprendí cómo se podía escribir sobre mi país. Y desde entonces no he hecho cosa distinta porque Colombia es mi obsesión.

Bibliografía de Juan Gabriel Vásquez

Persona. Bogotá, Magisterio, 1997.

Alina Suplicante. Bogotá, Norma, 1999.

Joseph Conrad. El hombre de ninguna parte. Bogotá, Panamericana, 2004.

Los informantes. Madrid, Alfaguara, 2004.

Historia secreta de Costaguana. Madrid, Alfaguara, 2007.

Los amantes de Todos los Santos. Madrid, Alfaguara, 2008.

El arte de la distorsión. Madrid, Alfaguara, 2009.

El ruido de las cosas al caer. Madrid, Alfaguara, 2011.

