Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 65 (2018)

Heft: 3: Fascículo español. Texto e imagen en el Siglo de Oro : conexiones y límites

Artikel: Juan Gabriel Vásquez y Gustavo Guerrero : Conversación

Autor: Inniger, Esther

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-787448

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

versants

Juan Gabriel Vásquez y Gustavo Guerrero. *Conversación*

Abstract: Este artículo ofrece la transcripción de una entrevista entre el escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez y el crítico Gustavo Guerrero. La transcripción se basa en la grabación (disponible en línea) del encuentro celebrado en la Universidad de Berna en mayo de 2017. A partir de citas sacadas de la obra narrativa del escritor, Guerrero y Vásquez se entretuvieron durante algo más de una hora sobre algunos de los motivos que están en el origen del proyecto literario de Vásquez, que se deja leer como (auto)confrontación con la historia de Colombia.

Keywords: Entrevista, Juan Gabriel Vásquez, Gustavo Guerrero, historia(s), Colombia, narrativa.

A modo de introito

Esther Inniger
Universität Bern

El 4 de mayo de 2017 tuvo lugar en la Universidad de Berna una *Conversación* entre Juan Gabriel Vásquez y Gustavo Guerrero. Organizado de forma conjunta por la Embajada de Colombia en Suiza y el Instituto de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Berna[1], el evento se celebró durante la estancia de Juan Gabriel Vásquez, quien estuvo de profesor invitado en la Universidad de Berna durante el semestre de primavera de 2017 e impartió un seminario sobre el arte de la novela en el marco de la «Friedrich Dürrenmatt Gastprofessur»[2].

Sería imposible resumir en cuatro palabras la ya amplia lista de publicaciones del polifacético y afamado escritor colombiano, algunas de cuyas obras han sido objeto de varios galardones –pensemos, por citar solo una de ellas, en *El ruido de las cosas al caer* (2011), Premio Alfaguarra de novela, International IMPAC Dublin Literary Award, Prix Roger Caillois.

1 Propiciado por doña Maria Andrea Torres Moreno, consejera de Asuntos culturales de la Embajada de Colombia en Suiza, el acto fue presidido por el señor Embajador don Julián Jaramillo Escobar y Bénédicte Vauthier, Catedrática de Literatura Española y Directora del Instituto de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Berna.

2 Las informaciones sobre los objetivos de la Cátedra, coordinada por el profesor Oliver Lubrich, se encuentran en el portal del Walter Benjamin Kolleg (WBK) de la Universidad de Berna. Cuenta con el apoyo de la Stiftung Mercator Schweiz y ha permitido que escritores de reconocido prestigio internacional visiten nuestra universidad e imparten seminarios sobre un tema de su elección durante un semestre.

DOI 10.22015/V.RSLR/65.3.10 *Versants 65:3, fascículo español, 2018, pp. 163-185.*

El núcleo de la *Conversación*, llevada bajo la batuta de Gustavo Guerrero –cuya transcripción sigue esta breve introducción–, residió en la obra narrativa de Vásquez, en la que el autor confronta a sus personajes y a sus lectores con la historia de su país natal, Colombia, sin dejar de ser también y ante todo una autoconfrontación con la misma. A lo largo de la *Conversación*, de más de una hora de duración, el no menos polifacético Gustavo Guerrero –Consejero literario de Literaturas Hispánicas en la prestigiosa editorial francesa Gallimard, Catedrático de Literatura y Cultura Hispanoamericana en la Universidad Cercy-Pontoise, ensayista– paseó a los oyentes a través de toda la obra novelesca de Juan Gabriel Vásquez en un elaborado recorrido basado en citas y declaraciones del escritor colombiano.

En sus palabras preliminares, Guerrero declaró que se veía como «pianista de acompañamiento» en esta *Conversación*, mientras que Vásquez sería el cantante. La metáfora musical nos hizo pensar en Benjamín Jarnés, quien la utilizó para describir cómo entendía el proceso de biografiar: «La biografía es un monólogo, es una aria para canto y piano, donde el piano lo toca el biógrafo» (1929: 121). Y luego precisaba: «De la genialidad y de la generosidad del biógrafo depende que el monólogo se convierta o no en un dúo. Al dúo prefiero siempre el hábil contrapunto graciano, el matiz personal del biógrafo salpicando aquí y allá la posible monótona llanura del aria». La metáfora subraya la tarea de acompañar, de estructurar y de dar un marco, lo que asume Jarnés en sus obras biográficas y Guerrero, de mano maestra, en esta animada *Conversación* con Juan Gabriel Vásquez. Y de hecho, en el caso presente, no hubo en ningún momento llanura, ni menos aún monotonía, pero sí, como verán un sutil contrapunto. Curiosamente, además, la primera novela que Vásquez considera «imposición válida» para su lector –como dice en la conversación– es *Los informantes* (2004), una obra fuertemente influenciada por otra biografía, la que él escribió sobre Joseph Conrad. Y al dar su primera réplica en la *Conversación*, Vásquez retomó la metáfora musical de Guerrero, pidiendo a su interlocutor que no se olvidara que «el Juan Gabriel que realmente canta es el otro –y yo soy el vivo».

La imagen del pianista y el cantante asimismo tiene un vínculo estrecho con la denominación elegida para este encuentro, a saber, *Conversación*. En sus palabras introductorias, Bénédicte Vauthier confesó que había elegido el título del encuentro pensando en las bellísimas *La forma inicial. Conversaciones en Princeton* (2015) de Ricardo Piglia, autor con el que Vásquez ha contratado una deuda importante. En el prólogo a esta obra, Paul Fibras declara lo siguiente: «A diferencia de las entrevistas o reportajes, las conversaciones suponen una relación más cercana entre los interlocutores. [...] Las *conversaciones* evocan complicidad, cotidianidad y familiaridad. A diferencia de las *entrevistas*, en las que domina una voz, la conversación es más polifónica y dialógica» (2015: 15). Al preparar el encuentro entre Vásquez y Guerrero se

eligió, pues, este título inusual para hacer hincapié no solo en la esperada nota académica, sino también afectiva que podrían tener los intercambios. Como verá el lector, Vauthier no se equivocó. Ni tampoco don Julián Jaramillo Escobar, quien en sus palabras de apertura recalcó también el carácter amistoso del encuentro, lo que causa una situación más informal. Para Fibras, en la conversación es importante la polifonía, lo que implica que una voz no se imponga a la otra, lo que Guerrero y Vásquez han hecho realidad con su metáfora del cantante y del pianista.

En lo que sigue, el lector podrá leer la transcripción de esta conversación[3]. Es posible que haya ciertas leves discrepancias entre esta transcripción y la grabación del encuentro, ya que para mejorar su legibilidad se han hecho pequeños retoques estilísticos. Es decir, se ha mantenido el estilo de la comunicación oral, sin embargo, se han suprimido algunas repeticiones, propias de una improvisación. Esta versión de la transcripción cuenta con la revisión y el visto bueno de ambos interlocutores, a los que agradecemos de corazón hacer posible su amplia difusión.

Conversación

Juan Gabriel Vásquez
Gustavo Guerrero

GG: Para arrancar esta conversación, estuve pensando cómo vincular a Juan Gabriel y a la obra de Juan Gabriel con Berna. ¿Cómo hacer para relacionarlos? Si Juan Gabriel fuera venezolano, para mí sería un poco más fácil, porque sacaría una foto de Rómulo Betancourt, que vivió aquí durante los años sesenta; pero tratándose de un escritor colombiano, estuve pensando cómo hacer para vincular Berna a la obra de Juan Gabriel y a Juan Gabriel. Y después de darle vueltas terminé pensando en esta imagen muy conocida de Paul Klee, un artista que nació y está enterrado aquí en Berna, un hijo de Berna. Muchos de ustedes habrán estado ya en el centro cultural que lleva su nombre. Esta ciudad fue su cuna natal y fue también su refugio después de que los nazis destruyeron su taller, le quitaron su trabajo y le expulsaron de Alemania en 1934. Él va a morir aquí en 1940 y está enterrado en la ciudad. Esta imagen que les muestro es la del *Ángel Novus,* que Walter Benjamin va a comprar a comienzos de los años veinte y que en un conocidí-

3 Se puede escuchar la conversación en https://biblio.unibe.ch/portale/elibrary/BOP/versants/Podcast_GG_JGV.mp3 Empieza en el minuto 07:30 y viene precedida de las palabras de apertura de los organizadores que se reflejan en esta breve introducción.

simo texto va a transformar en el Ángel de la Historia, personaje de una de sus tesis sobre la filosofía de la historia que les he copiado aquí:

> Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él a un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo en lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Walter Benjamin, *IX Tesis sobre la filosofía de la historia*, 1940).

Es uno de los textos más hermosos que he leído de Benjamin, este donde describe lo que el ángel está viendo. Y lo que el ángel está viendo es la historia, está mirando a la historia.

Si lo traigo para abrir esta conversación no es solo porque Juan Gabriel lo cita en varias ocasiones, sino porque pocos escritores latinoamericanos actuales han levantado su obra a través de una confrontación con la historia de sus países tan intensa y tan fecunda como la que él ha llevado adelante. Hay que añadir a esto, también tan valiente, cuando se conoce un poco la historia de Colombia y la sociedad colombiana. Ha sido una confrontación, como la de Jacobo y el ángel, una confrontación intensa, una confrontación profunda, una confrontación valiente. Sus novelas nos van a colocar a menudo, y lo colocan a él, en la posición del ángel de Klee. Yo como lector de Juan Gabriel Vásquez muchas veces veo a través de los ojos de éste ángel y creo que él, con su narrador, quiere colocar a sus lectores en esa posición, y que miremos todos, poco a poco, como el título de su última novela, cómo van tomando «forma las ruinas» que componen finalmente nuestra historia.

Juan Gabriel, comienzo dejándote frente a esta imagen, me gustaría saber cómo miras tú este ángel hoy y cómo entiendes hoy esta imagen de Paul Klee. ¿Qué nos dice de la relación que hay en tu escritura entre creación e historia?

JGV: Parece que has dado en el clavo en varios sentidos escogiendo este fragmento de Walter Benjamin porque la imagen del Ángel de la Historia que trae en este texto, justamente célebre, es uno de los pretextos narrativos de *Historia secreta de Costaguana*, novela que publiqué en el año 2007. Más allá del enfrentamiento con la historia que hay en todos mis libros, en *Historia secreta de Costaguana*, ese enfrentamiento con la historia se vuelve una

parte de la trama. Todos mis personajes en todas las novelas tienen un gran problema con eso que llamamos el pasado público, con eso que llamamos la historia, y con la intromisión de la historia en sus vidas privadas. Pero *Historia secreta de Costaguana* es la única novela en la que la historia, el conflicto con la historia, es una parte activa de la trama y moldea el destino íntimo de los personajes desde adentro de la novela. Es decir que, el narrador habla de Benjamin, del Ángel de la Historia; es una novela un poco rara porque se narra desde finales de los años veinte, y Benjamin en este momento no había escrito este texto. Pero a mi narrador le importa muy poco eso, también habla de *Cien años de soledad* y de Juan Rulfo y no tiene ningún problema con esos anacronismos. Y la razón por la que no tiene problema con esos anacronismos es en sí misma un comentario que la novela quiere hacer sobre la historia y la manera cómo construimos la historia. La historia como producto narrativo es algo que le interesa mucho a mis libros, que me interesa mucho a mí como novelista. La historia como el producto de un relato.

Yo suelo recordar que en *Los hijos de la medianoche* de Salmon Rushdie el narrador, en algún momento, habla de la muerte de Gandhi y la ubica en una fecha particular de la historia de la India. Pocas páginas después el narrador reconoce que se equivocó en la fecha de la muerte de Gandhi y nos dice, a nosotros, los lectores: «Y, sin embargo, en este libro Gandhi seguirá muriendo en esta fecha que yo di, porque yo soy el dueño y señor de mi relato». Esto parece una broma ligera, parece un juego más o menos banal, pero, en realidad, en el marco de *Los hijos de la media noche,* y así lo he entendido yo también en *Historia secreta de Costaguana,* es una exploración profunda sobre la manera cómo construimos el relato de nuestro pasado. *Los hijos de la media noche,* y desde perspectivas mucho más modestas mi *Historia secreta de Costaguana,* les piden a los lectores que no olviden nunca la naturaleza de la historia como producto narrativo. Toda la historia que conocemos es un relato, y si la historia es un relato tiene un relator, tiene un narrador. Y si eso es cierto este narrador inevitablemente narra desde el prejuicio, desde una agenda política determinada, con la voluntad de subrayar ciertas cosas y pasar en silencio, o incluso obliterar, otras. Esa petición de principio –estemos alerta frente a la historia porque la historia es un relato que construimos– forma parte de *Historia secreta de Costaguana* que es la historia terrible de un pobre tipo que vive convencido de que Joseph Conrad, el gran escritor polaco, le ha robado la historia de su vida, la historia de su país. Pero yo creo que aparte de esta metáfora, en todas mis novelas está presente esta tensión con la manera cómo entendemos nuestro pasado y desde luego esta manera pasa por el hecho de que lo estamos contando todo el tiempo y muchas veces no satisfactoriamente.

GG: Juan Gabriel ese camino hacia la historia, hacia la reflexión, el encuentro con la historia y la confrontación también con la historia de tu país es un camino largo. Tú comienzas estudiando derecho como tantos escritores latinoamericanos...

JGV: ¡Fuiste a la historia!

GG: Sí eso es, vamos a tu historia. Estudiaste en la Universidad del Rosario, es una universidad tradicional de Bogotá; luego te vas a marchar a Europa en 1996 –ya nos contarás por qué–, pasas por París un par de años en el 97 y 98 –por entonces no nos conocemos–, luego te marchas a las Ardenas belgas por un tiempo y de allí vas a salir hacia Barcelona donde te instalas en el año 2000. Durante esos primeros años vas a publicar dos novelas en Bogotá, *Persona* y *Alina Suplicante*, 1997 y 1999, y un libro de cuentos, *Los amantes de todos los santos* del año 2001, que se desarrolla casi todo en Bélgica, con algunos cuentos en Francia y que, según cuenta nuestro amigo Héctor Abad Faciolince, cuando aparece en Colombia, aparece reseñado entre obras de literatura extranjera porque ocurre en Francia. Por fin, en 2004, va a salir la primera novela que tú consideras como el punto de partida de tu obra novelesca, y va a ser el principio de tu confrontación con la historia colombiana: se trata de *Los informantes*. Algunos años después reflexionando sobre ese momento primario, sobre este momento primordial de tu obra, tú dices esto, y me gustaría que volviéramos a encontrarnos con ese Juan Gabriel, que conversemos:

> Me tomó diez años descubrir el tono adecuado para tocar la realidad desbordante de mi país, una realidad capaz de dejar en ridículo la imaginación más intensa; pero sobre todo me tomó diez años descubrir, gracias a Conrad y a Naipaul, que mi país podía ser material novelístico precisamente porque hasta el momento yo había sido incapaz de entenderlo, o en otras palabras, precisamente por su condición de zona oscura (*El arte de la distorsión*, 2009).

JGV: Ya veo que no tengo ningún secreto para ti, estoy altamente preocupado por lo pueda salir en esta conversación. Esa larga búsqueda que para mí fue llegar a escribir sobre Colombia se debió, para comenzar desde el principio, vamos a ver...

Esas dos primeras novelas, que caritativamente menciona Gustavo Guerrero, son libros que yo he desechado, porque después de su publicación dejaron de satisfacerme, dejaron de parecerme imposiciones válidas para un lector y no las encontrarán ustedes ya ni en mis solapas, ni en mis biografías. De vez en cuando algún interlocutor impertinente las trae a colación, pero yo considero que mi obra comienza con *Los amantes de todos los santos* que es ese libro del cual decía Héctor Abad, con razón, que apareció reseña-

do en la columna de autores extranjeros, como una gran indirecta que me lanzaba mi país.

Todo este tiempo yo estuve buscando formas literarias de explorar y entender las preguntas que me acosaban con respecto a mi país, al pasado de mi país –que siempre ha sido una obsesión para mí, no solo desde que escribo libros– y mi relación con ese pasado. Y no había logrado encontrar la forma literaria porque estaba partiendo de una premisa equivocada: yo había crecido leyendo a Hemingway, entre otros autores, y este le transmite, sobre todo al joven escritor que quiere aprender cómo es eso de escribir novelas, una ética de la escritura que consiste básicamente en que uno solo escribe sobre lo que sabe, sobre lo que conoce. Entonces si hay que irse a la Guerra Civil española para escribir sobre la guerra, pues, uno se va...

GG: ...a los toros

JGV: ...a los toros para escribir sobre los toros.

Si hay que escribir sobre un pescador es porque uno ha pescado todos los peces espada del Caribe antes de escribir 120 páginas sobre ellos. Y yo había crecido aceptando esa idea, aceptando, por lo tanto, que no estaba listo para escribir sobre Colombia, que no tenía autoridad moral para escribir sobre Colombia, porque yo sentía que no entendía a Colombia, que no entendía a mi país, que no entendía su historia, que no entendía su política, que no entendía eso que podemos llamar «el espíritu de su tiempo»; el *Zeitgeist* de la Colombia que me tocó a mí me resultaba incomprensible. Y como yo no entendía eso, sentía que no podía escribir sobre eso, no tenía la autoridad moral. Y luego algo pasó, después del año 2001 en que publiqué este libro de cuentos belgas y franceses, que a veces cifro en el descubrimiento de ciertos autores, Naipaul, Conrad –a quién leí en Bélgica de manera obsesiva–, luego autores vivos como Philip Roth, que parten de la base contraria, para los cuales la novela es un género de averiguación, es un género de inquisición. Es un género que se escribe a partir de la confesión de la ignorancia, es decir, los novelistas no escriben sobre lo que saben, dicen Conrad, Naipaul y Philip Roth; los novelistas no escriben sobre lo que saben, escriben sobre lo que ignoran. La escritura es una manera de explorar lo que se ignora. La escritura es una manera de iluminar las zonas oscuras de nuestra experiencia que son las zonas donde suceden las cosas que no conocemos o que no entendemos. Cuando yo descubrí esta idea y me dejé convencer por Conrad y Naipaul, que me hablan al oído durante las noches y me decían «la cosa no es por allí, es por aquí», allí empecé a sentir que la incomprensión y la incertidumbre sobre mi país y mi relación con mi país no eran un obstáculo para escribir sobre él, es decir, eran justamente la mejor razón para escribir sobre él.

La escritura como acto de investigación en una realidad oscura es algo que me ha acompañado siempre desde entonces y se me ha vuelto una especie de poética muy firme y yo suelo hablar de las novelas y lo he hablado frente a mis alumnos de este curso en Suiza. La novela es como el barco en el que el personaje Marlow de Joseph Conrad penetra en el corazón de las tinieblas y luego vuelve a algo que él llama la civilización para traernos las noticias sobre lo que pasa en ese territorio que para él es una zona oscura. Cuando Conrad tenía ocho años, esto lo cuenta en sus memorias, se paró un día frente al mapa de África, que en este momento era un mapa en blanco. Estamos hablando de 1864, 1865, con lo cual el mapa precolonial de África es para los europeos un mapa en blanco. Y él se para enfrente de este mapa en blanco y pone un dedo en cualquier parte y dice: «Cuando crezca iré allí». Y es esa idea de cómo después de la exploración el mapa se va llenando, después de las exploraciones europeas, el mapa se va llenando. Desde luego no se va llenando para los africanos. Me hace pensar en la anécdota de Les Luthiers cuando cantan sobre los indígenas latinoamericanos, cantan: «Nos descubrieron, por fin, nos descubrieron». Para los africanos el mapa no está en blanco, pero esta idea metafórica de la escritura y de la escritura de ficción, y de la novela en particular, como la herramienta que tenemos para ir a esos lugares en blanco y llenarlos de cosas; llenarlos de descubrimientos y de conocimientos que ensanchan nuestra experiencia de lo que es el ser humano. Y no me refiero solamente a experiencias sociales, históricas. El pasado es un territorio en blanco hasta que, por él, pasa un novelista como Proust y lo llena de cosas; el mal es un territorio desconocido hasta que por allí pasa un Dostoievski. Y así la novela ha sido una herramienta para iluminar las zonas oscuras de nuestra experiencia como seres humanos. Cuando yo entendí esto, empecé a escribir obsesivamente sobre Colombia y 2000 páginas después no he parado.

GG: Sí. Y recuerdo una cita de Javier Marías, no sé dónde está, pero dice en alguno de sus ensayos que escribir, en realidad, es una forma de pensar específica que permite entender cosas que si no escribes, no puedes entender.

JGV: Sí. Sí.

GG: Es una manera de pensar específica, no es solamente el reflejo de otra cosa que está fuera.

JGV: Es verdad.

GG: Creo que tanto en Conrad y Naipaul, como en tu propio trabajo, se ve claramente. Por eso hablaba yo al comienzo de confrontación; porque uno siente que en la escritura de Vásquez hay un esfuerzo por ir hacia algo que está más allá de la propia escritura, pero que solo la escritura puede hacer visible en un momento dado.

JGV: Mencionas a Marías –te interrumpo un segundo–; Marías tiene esta idea que para mí siempre ha sido muy importante en término de explicar el método de un novelista. A los novelistas les suelen preguntar si saben lo que van a escribir antes de ponerse a escribirlo. Muchos de ellos lo saben todo. Estos son los que son menos interesantes, suelen ser los menos interesantes. Marías dice: hay dos tipos de novelistas, los que escriben con mapa y los que escriben con brújula. Los que escriben con mapa saben todo lo que se van a encontrar en el camino. Saben dónde están los puentes, dónde están los ríos, saben dónde están las montañas. Los que escriben con brújula saben dónde queda el norte, pero no saben nada más. Todo lo demás lo van averiguando a medida que escriben. Y ese acto de la escritura como descubrimiento es lo que me interesa a mí, lo que me interesa que sean mis novelas. Y yo sospecho que todas las novelas que a mí más me interesan son esto también; fueron esto para sus autores, fueron viajes de descubrimiento hacia territorios que no conocían antes.

GG: Vamos a la primera novela, a *Los informantes*, Juan Gabriel, de 2004. He traído esta cita y te voy a hacer dos comentarios sobre ella.

> Mientras escribo compruebo que en el curso de varios meses se han acumulado sobre mi escritorio, más que las cosas y los papeles que necesito para reconstruir la historia, las cosas y los papeles que prueban la existencia de la historia y que pueden corregir mi memoria si fuera necesario. No soy escéptico por naturaleza, pero tampoco soy ingenuo, y sé muy bien de qué magias baratas puede valerse la memoria cuando le conviene, y también, al mismo tiempo, sé que lo pasado no es inmóvil ni está fijo, a pesar de la ilusión de los documentos: tantas fotografías y cartas y filmaciones que permiten pensar en la inmutabilidad de lo ya visto, lo ya escuchado, lo ya leído. No: nada de eso es definitivo. Basta un hecho nimio, algo que en el gran marco de las cosas consideraríamos intrascendente, para que la carta que contaba frivolidades pase a condicionar nuestras vidas, para que el hombre inocente de la fotografía resulte haber sido siempre nuestro peor enemigo.

Hay dos cosas que me gustan mucho, que me interesan en tu trabajo de novelista y tu relación con la historia. Y creo que es algo que marca una diferencia importante entre tu trabajo y el trabajo de tu generación y las generaciones anteriores que han trabajado sobre la novela histórica. Me re-

fiero a la exhibición del archivo sobre el que se basa el relato. Tanto en *Los informantes* como en *Historia de Costaguana*, como en *La forma de las ruinas*, hay quizá una huella de la influencia de Piglia en la escritura latinoamericana, pero lo cierto es que por todos lados vemos que el novelista exhibe el archivo sobre el que está trabajando. En la última novela incluso Juan Gabriel incluye fotografías de la famosa vértebra de Gaitán y de la calavera de Uribe Uribe. Vamos cada vez más mostrando este archivo desde *Los informantes* hasta la última fotografía. En la próxima novela vendrá quizá con el hueso también... (risas)

JGV: Habrá que pagar un poco más digamos, pero...

GG: Pero esto me permite decir que allí donde un escritor como Alejo Carpentier, por ejemplo, escondía sus archivos –y una de las gracias de la lectura de Carpentier para mis colegas universitarios era descubrir las fuentes: «¡Ah! Mira, Carpentier leyó a fulano, o leyó a mengano o está copiando tal y tal parte»–, allí donde la generación de Carpentier, la generación del boom incluso, esconde los archivos, la generación de Juan Gabriel muestra los archivos, los abre, como si quisiera trabajar también en esta distancia que se ha abierto con respecto al pasado. No decirnos, como en un parque temático, que el pasado está allí. No. Decirnos que hay un foso, que hay una distancia y que entender esta distancia es entender una forma de alteridad que la literatura puede convertir en uno de sus temas. Esto me parece muy interesante. El otro lado que me interesa en este trabajo tuyo con el archivo es el lado, vamos a decir, 'sexual', el lado 'fetichista' del objeto, el estar oliéndolo, tocándolo, acariciándolo. Si ustedes leyeron *La forma de las ruinas* habrán visto que los personajes tocan la famosa calavera, que tocan el riel de la avenida donde cayó Gaitán, en la séptima. Todo esto se convierte en objetos marcados por una sensualidad que los transforma en cierto modo en fetiches, en reliquias. Como si tú quisieras devolverle un aura a todas estas cosas a través de tu propio trabajo de novelista.

JGV: Tienes toda la razón. Si, a mí me da mucho gusto que lo menciones porque esto es una de las poéticas fundamentales de mis novelas. Es la idea, no solo de que el pasado no está fijo como se dice allí –que, además, no recordaba haberlo escrito yo en el año 2004, porque esto es el tema fundamental de *Las reputaciones* que es una novela publicada nueve años después; con lo cual soy terriblemente aburrido y, es verdad, estoy hablando siempre de los mismo–; no solo por la idea de que el pasado no está fijo, sino por la idea de que el pasado no está muerto, de que el pasado es un acompañante, es una presencia constante. Y yo tengo esta relación sensual con el pasado en términos de los objetos que colecciono, que forman parte de mis novelas,

los objetos que incluso forman parte de la escritura en una especie de relación, con mi material, deliberada que he ido descubriendo y armando con los años. Yo he descubierto que mi manera de trabajar, la única manera en la que puedo trabajar mis novelas, es terriblemente poco práctica y poco económica porque se abandona siempre al azar de mis encuentros con objetos. Es decir, por poner un ejemplo, *El ruido de las cosas al caer* es una novela cuyo primer pálpito –como decía Nabokov– fue el hallazgo de la grabación de una caja negra de un avión que se accidentó en Colombia en el año 1995. Yo encontré esa grabación de esa caja negra en el año 1998 y alguna comunicación establecí con este objeto que me obligó a ponerlo en una especie de cajón virtual que podría llamarse 'cosas que están naciendo'. Y años después –cuatro, cinco años después–, me encontré en una liberaría de segunda mano en el pueblo de Hay-on-Wye, en Gales, con la edición familiar, no comercial, sino familiar, de las cartas que un veterano norteamericano de los Cuerpos de Paz había mandado desde Colombia a sus padres. Esto como documento me pareció extraordinario. Establecí la misma comunicación y fue a parar al mismo cajón virtual de las 'cosas que están naciendo'. Mi proceso de escritura es este: A lo largo de mucho tiempo una comunicación se empieza a construir entre estos objetos, empiezan a nacer hilos entre estos objetos. Y...

GG: ... un museo

JGV:... hay una especie de museo personal en el cual ciertos objetos, documentos que he encontrado a lo largo de mucho tiempo, van hablándose entre ellos y lanzándose hilos, como los hilos de Cortázar en *Rayuela*, hasta que el instinto de novelista le dice a uno: «aquí hay algo», aquí hay una novela y hay que sentarse a escribirla. Y luego la escritura es el proceso de investigación de qué es la novela que estamos escribiendo. Pero para llegar a este momento, en que este conjunto de objetos dispares empiezan a sugerir un relato común, pasa mucho tiempo; en el caso de *El ruido de las cosas al caer* diez años; en el caso de *Las formas de las ruinas* siete. De manera que es muy poco económico el asunto como proceso. Y esto se lo digo mucho a mis editores a ver si me pagan un poquito más pero no lo he logrado. Pero hay una noción de los objetos del pasado como fantasmas que conviven con nosotros, y que para mí se extiende también a estos otros objetos del pasado que son las ciudades. Y mi relación con Bogotá es una relación de fetichismo. Eso es la siguiente pregunta que me vas a hacer.

GG: Va a venir, va a venir...

JGV: Entonces, fetichismo. Nos paramos allí y espero tu...

GG: Muy bien. Quería que pasáramos a *Historia de Costaguana* y su contraste con *Los informantes*. En una entrevista que le diste a un estudiante y a una profesora belga –Rita de Maeseneer y Jasper Vervaeke (2010)– decías lo que se lee aquí:

> 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.

JGV: Partamos de una especie de revolución que hay para mí en *Historia secreta de Costaguana* contra el libro anterior. Yo creo que en estas generalizaciones tontas pero a veces útiles que hacemos los novelistas, así como el del mapa y la brújula, también hay dos tipos de novelistas: los que encuentran una voz y un método y se instalan en él y ya no vuelven a salir nunca, Thomas Bernhard, Javier Marías; y los que con cada libro establecen una especia de pelea y rebeldía consciente contra el libro anterior. Es una especie de revolución de rebelarse contra el libro anterior. De no aprovecharse nunca del impulso adquirido, como decía André Gide, y yo soy de estos. En cada libro trato de darle un método, una forma, un empaque distinto a la pregunta que estoy haciendo, porque es una pregunta distinta. Toda la novela es una pregunta y mi amigo Javier Cercas dice que si uno hace dos preguntas distintas de la misma manera está haciendo trampa. Entonces, si cada novela es una elaboradísima y sofisticadísima pregunta, dos novelas distintas con dos preguntas distintas tienen que contarse, tienen que construirse de una manera distinta. Esto sin perjuicio que, para mí, evidentemente, Bernhard y Marías son dos de los grandes novelistas que hay. Pero es una cuestión de poética. *Historia secreta de Costaguana* es dramáticamente distinta de *Los informantes* en voz, en tono, en estrategias; es una novela picaresca donde *Los informantes* era una novela trágica y eso se extiende a su relación con el pasado. *Historia secreta de Costaguana* es una reflexión sobre la historia y, como le dije a Jasper Vervaeke, *Los informantes* es una novela que yo concibo más como una reflexión sobre el pasado. No son lo mismo, porque el pasado necesita que hay un presente. La novela es una exploración, desde el presente, de los misterios, los secretos, los pesos, los fantasmas que existen en el pasado de los personajes. *Los informantes* es una puesta en escena de ese gran conflicto que tenemos con nuestro pasado precisamente porque es nuestro, porque es inasible, porque forma parte de lo que somos y, sin embargo, no

lo podemos ya cambiar, ni modificar, aunque él solo sea capaz de cambiarse y de modificarse. Yo escribo con una... sí...

GG: Quisiera destacar un punto solamente entre las dos novelas que me interesa por la temática. En *Los Informantes* el hijo mira la historia del padre, en *Historia de Costaguana* es ya un poco el padre el que le escribe a la hija. Hay como una especie de cambio de perspectiva sobre el tema que es central para ti, la relación padre-hijo.

JGV: Sí, esto es muy importante porque se debe a un incidente biográfico bastante claro que es el nacimiento de mis hijas. Mis hijas nacieron en septiembre del año 2005 cuando yo estaba en plena terminación de *Historia secreta de Costaguana*. Y yo terminé la novela en las sillas de la clínica, en las noches insomnes, mientras mis hijas se recuperaron en sus incubadoras. Y a eso se deben muchas cosas. Fue un momento muy duro para mi esposa y para mí y yo creo que por eso la novela tiene este tono humorístico, irónico, picaresco, porque era mi manera de tomar un poco de aire, que la cabeza tomara un poco de aire. Luego leí que Henry Fielding, uno de los grandes novelistas del siglo XVIII, y un novelista cómico, un novelista que se concebía como un novelista cómico, escribió sus libros más graciosos mientras uno de sus hijos se estaba muriendo en el cuarto de al lado. De manera que hay algo que decir sobre el poder también de los mundos de la ficción para liberarnos de las ansiedades de la vida diaria.

GG: ¿Dónde estás cuando estás terminando *Historia de Costaguana?* ¿En Colombia?, ¿en Barcelona?

JGV: En Colombia. En Colombia porque nosotros vivíamos en Barcelona y mi esposa y yo fuimos a pasar el verano en Colombia con la intención de volver a Barcelona para que las niñas nacieran en Barcelona, la ciudad donde vivíamos. Y ellas decidieron que estaban muy aburridas allí adentro y decidieron salir con tres meses de anticipación, dos meses y medio, en realidad, poniéndonos a nosotros en situaciones difíciles, que luego acabaron metidas en una novela que se llama *La forma de las ruinas*.

GG: O sea, que esta historia es cierta.

JGV: Esta historia es cierta, sí.

GG: Hay una cosa muy bonita en –por esto te estoy haciendo esta pregunta–, hay algo muy bonito en *Historia de Costaguana*; hay muchas cosas interesantísimas, pero hay algo que a mí me conmovió y ustedes van a enten-

der por qué. En algún momento el narrador deja a su hija en Panamá, que es el país donde ella ha nacido, y le pide que se quede allí, que no se convierta en una desarraigada, en una desterrada, que se quede allí. Para alguien que practica en este momento la literatura de inquilino era una manera también de hablar al futuro de tus hijas, ¿no?

JGV: Sí, y era una manera, sospecho yo, de anticiparme a la situación vital en la que nos íbamos a ver metidos inevitablemente, a caballo entre dos países como mínimo. En realidad, vivimos a caballo entre tres o cuatro, mi familia y yo, por razones también de temperamento.

Los novelistas son estos parásitos de la realidad, como decía Vargas Llosa, que conviertan en ficción todo lo que tocan, todo lo que les agobia; todo lo que es una fuente de ansiedad o de preocupación o de insatisfacción se convierte en ficción. Y desde luego que para mí fue muy pertinente usar todo este proceso por el que estaba pasando, convirtiéndome en padre, pasando de ser hijo a ser padre, en parte también de los conflictos del narrador para quien su hija también es una metáfora del país que está dejando, de este país que acaba de estallar en pedazos en la novela. Y ese cambio era parte también de mi biografía.

GG: Y esta página de *Historia de Costaguana* no es de Fernando Vallejo, es de Juan Gabriel Vásquez. Y dice así:

> Lectores del jurado: ignoro quién habrá sido el primero en comparar la historia con un teatro (no me corresponde a mí esa distinción), pero una cosa es segura: ese espíritu lúcido no conocía el carácter tragicómico de nuestra trama colombiana, creación de dramaturgos mediocres, fabricación de escenógrafos chapuceros, producción de empresarios inescrupulosos. 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...

JGV: Sí, y esto que ni siquiera había salido Álvaro Uribe.

GG: Es muy interesante porque, conversando con los estudiantes hace un par de años aquí en Berna, hablábamos de tu generación y del grupo de escritores que comienzan a publicar a fines de los noventa y a comienzos de los 2000, y de un aspecto de esta generación que la crítica argentina Josefina Ludmer llamaba «los tonos antinacionales», es decir, la manera de parodiar el relato de la historia nacional, de parodiar la referencia nacional como una manera de buscar como otra distancia, frente a la propia tradición. Creo que eso forma parte de lo que es tu trabajo, buscar otro lugar frente a esa tradición colombiana.

JGV: Sí. Yo creo que uno de los legados maravillosos que los escritores de mi generación recibimos de esto que llamamos el boom latinoamericano fue un continente, todo un continente, iba a decir reinventado, pero, a mí, muchas veces me da la impresión que el boom latinoamericano inventó el continente latinoamericano. Cuando digo 'el boom latinoamericano', lo digo en su acepción más extensa, es decir, la que comprende a eso que José Donoso llama el proto-boom, los escritores que vinieron antes de García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar. Es decir, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti. Estas generaciones crearon o recrearon una Latinoamérica. De alguna manera inventaron una Latinoamérica, yo creo que eso es, desde luego, lo que hacen libros como *Terra nostra*, como *Cien años de soledad*, como *La guerra del fin del mundo*, es –y por supuesto *Los pasos perdidos*–, es agarrar este mapa en blanco de un continente y llenarlo de cosas. Nosotros nos encontramos con este trabajo ya hecho, entonces nos podíamos dedicar al paso siguiente en el proceso, que es cuestionarlo. Cuestionarlo, enfrentarnos a él desde una relación que siempre es obsesiva, como todo lo que se ama, se obsesiona uno, pero la relación nunca es fácil. Es una relación tensa, llena de odios tanto como de amores, y llena de un afán de cuestionamiento, de un afán de interrogar ese sujeto que llamamos nuestro país, nuestro continente; es, por otra parte, lo que –a mí me parece– ha hecho la literatura siempre. Lo quisieron los rusos, la generación de Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Chéjov, no fue una complacencia ni un elogio ni una guía turística, sino un enfrentamiento con su país, con sus sociedades, con sus tradiciones y un cuestionamiento de ese marco; en él estaban para sacarle los secretos, las verdades ocultas y avanzar hacia la luz. Esto todo es un proceso que va hacia la luz. Yo creo que mis novelas han tratado de hacer eso. De echar un poco de luz en ese cruce de caminos entre lo público y lo privado, también a partir de una cierta tensión con mis materiales que me parece muy productivo.

GG: Sí, yo quisiera añadir algo aquí con otra cita de *Historia secreta de Costaguana* que les dejo leer:

> Verán ustedes, con el paso de los años y la reflexión sobre los temas de este libro que ahora escribo, he comprobado lo que sin duda no es sorpresa para nadie: que en el mundo de las historias, todas las historias que se saben y se narran y se recuerdan, todas esas pequeñas historias que por alguna razón nos importan a los hombres y que van componiendo sin que uno se dé cuenta el temible fresco de la Gran Historia, se yuxtaponen, se tocan, se cruzan: ninguna existe por su cuenta. ¿Cómo lidiar con eso en un relato lineal?

Yo añadiría que esta conexión entre las historias privadas y públicas se dobla o se proyecta en otro tipo de trabajo que Juan Gabriel Vásquez y su ge-

neración –pero en el caso de Juan Gabriel es bastante evidente– realiza con la ficción latinoamericana, que es salir de las historias nacionales para ir hacia una historia global reconectada. En *Los informantes,* tú pones en contacto la historia de Colombia, o la inscribes dentro de la historia de la Segunda Guerra Mundial. La *Historia de Costaguana* inscribe la historia de Colombia en la construcción del canal interoceánico entre la influencia de los Estados Unidos, Francia, Europa y, por supuesto, todos los trabajadores de China y distintos lugares. *El ruido de las cosas al caer* es un capítulo sobre el narcotráfico internacional y finalmente en *La forma de las ruinas* pones en relación el crimen de Uribe Uribe con el de Gaitán y también con el de Kennedy; de modo que ese esfuerzo de crear conexiones entre la historia de Colombia y las otras historias y finalmente de mostrar que los *Cien años de soledad* no fueron cien años de aislamiento. Colombia siempre estuvo en contacto con el resto del mundo, siempre hemos estado en interacción con el resto del mundo y el aislacionismo de una parte del boom se debía a la estrategia de tener que llenar unos espacios y dar una visión del mundo latinoamericano. Y ahora yo tengo la impresión que la nueva generación trata de dar más bien una visión latinoamericana del mundo. Es el cambio de perspectiva que podemos observar.

Pero llegamos a Bogotá, Juan Gabriel.

> Bogotá como todas las capitales latinoamericanas, es una ciudad móvil y cambiante, un elemento inestable de siete u ocho millones de habitantes: aquí uno cierra los ojos demasiado tiempo y puede muy bien que al abrirlos se encuentre rodeado de otro mundo (la ferretería donde ayer vendían sombreros de fieltro, el chance donde despachaba un zapatero remendón), como si la ciudad entera fuera el plató de uno de esos programas bromistas donde la víctima va al baño del restaurante y regresa no a un restaurante, sino a un cuarto de hotel. Pero en todas las ciudades latinoamericanas hay uno o varios lugares que viven fuera del tiempo, que parecen inmutables mientras el resto se transforma. Así es el barrio de la candelaria (*El ruido de las cosas al caer*, 2011).

Hablemos de Bogotá, hablemos de la Candelaria en tu obra.

JGV: No estoy segura que diría esto hoy, todavía. De todas maneras, no lo digo yo, lo dice Antonio Yammara, sí que tiene sus propias ideas el tipo. La Candelaria es el corazón de Bogotá, es el barrio antiguo, el barrio colonial, el barrio donde quedan los lugares que han marcado la historia de la ciudad y, me temo mucho, la historia del país también. Y es un lugar que, para mí, se ha vuelto un fetiche y un mito, por eso mismo. Porque genera la ilusión en nosotros, los desprevenidos, que allí ha pasado todo. Porque uno pue-

de caminar desde el lugar donde se fundó Bogotá hasta el lugar donde casi se destruyó en 1948, cuando el asesinato de un político importante –Jorge Eliecer Gaitán– generó tres días de disturbios, que los colombianos llamamos 'el Bogotazo', y que acabaron con una ciudad prácticamente destruida. Esto es una distancia de siete cuadras más o menos, entre el nacimiento y la casi muerte de Bogotá. Pero también uno puede caminar en muy poco tiempo y con muy pocos pasos del lugar donde mataron a Rafael Uribe Uribe –y el siglo XX colombiano estalló para siempre– al lugar donde casi matan a Bolívar, en 1828, al lugar donde el gran poeta colombiano para mí, José Asunción Silva, se pegó un tiro en el corazón en 1896, al lugar donde el gran caricaturista colombiano –el mejor intérprete de la política colombiana en caricaturas, que es Ricardo Rendón–, se pegó un tiro también (no sé lo que les pasa, pero bueno) en el año 31. Todo esto que digo ha hecho correr ríos y ríos de tinta en la historiografía y en las memorias y también en las ficciones de mi país y todo ocurrió en un radio de seis o siete cuadras, en un círculo de seis o siete cuadras de radio.

Esta ciudad es un personaje determinante de mis novelas. Muy probablemente porque yo crecí fuera de la ciudad, yo vivía a media hora de Bogotá hacia el norte de la ciudad, toda mi vida vivía allí. De manera que, en realidad, la primera vez que yo conocí mi ciudad como se conocen las ciudades, que es caminándola, hablando con la gente de la calle, sentándose en los cafés, metiéndose en las librerías, fue cuando llegué a estudiar derecho en la Universidad del Rosario con 17 años. Antes de esto yo no puedo decir que hubiera conocido mi ciudad; mi ciudad era un lugar al que yo iba para ir al colegio básicamente. Una relación histórica que yo establecí con Bogotá fue inmediatamente una presencia importante individual, a partir del momento en que yo supe que eso del derecho no me interesaba, que, en realidad, lo único que me interesaba a mí era leer y escribir novelas. Y eso lo supe porque ya había pasado demasiadas clases sentado en la última fila leyendo a Borges y leyendo a Kafka en lugar de atender a bienes y a...

GG: ...obligaciones...

JGV: ...obligaciones. ¡No!, obligaciones estaba bien, pero bienes era detestable. A partir de este momento empecé a abandonar la universidad para hacer una especie de recorridos personales que consistían básicamente en ir a las librerías de segunda mano para comprar con mi presupuesto de estudiante las novelas del boom latinoamericano que ya había empezado a leer con furia...

GG: ... e ir a los billares también...

JGV: ... e ir a perder plata y a veces ganarla en los billares del centro bogotano. Y también a oír poesía en la casa de poesía Silva.

GG: Ahí ocurre uno de los momentos más excepcionales de la obra de Juan Gabriel, es ese momento en que Laverde escucha esa casete de la caja negra del avión en la casa de poesía Silva como si fuera un poema. (Sirva como paréntesis.)

JGV: Todo esto es una gran invitación a ustedes para que vayan a Bogotá.

GG: Sabiendo que la Bogotá de Juan Gabriel como La Habana de Cabrera y el Buenos Aires de Borges es también un objeto imaginario.

JGV: Por supuesto. Pero quiero decir que esa relación que mis libros tienen con Bogotá, y con el centro bogotano, también pasa por el hecho de que son lugares de conflicto, que son lugares de violencia, son lugares donde han ocurrido violencias que nos han marcado a todos. Y mis novelas se han obsesionado mucho con la exploración de los lugares concretos donde gente de carne y hueso ha muerto en la historia de mi país. Las novelas se han obsesionado con eso y esto es también evidentemente un resultado de mis propias obsesiones. Mi padre me llevaba al centro bogotano a mostrarme los lugares donde habían muerto Uribe Uribe o Gaitán desde que yo era niño. Yo crecí con estas leyendas y con estas historias; y eso, en parte, también ha quedado para bien y para mal metido en mis libros.

GG: En *Las reputaciones* de 2013, en las últimas páginas, Juan Gabriel, uno tiene la impresión de que Mallarino, el protagonista, ha llegado a un momento en el cual quiere deshacerse definitivamente de memoria, historia, pasado, como si, de pronto, después de tanto confrontar la historia colombiana, también el autor de esta obra quisiera coger todo su museo, meterlo en una bolsa y decir 'hasta aquí llegamos'. Yo tuve la impresión de que, en *Las reputaciones,* de pronto se cerraba un ciclo dentro de tu trabajo. Pero me interesó sobre todo un tema de *Las reputaciones* que es el tema del intelectual como hombre público, y de tu posición también como, por ejemplo, articulista del *Espectador* en una época, y la manera cómo has ido modulando y tomando, buscando una distancia específica tuya también con respecto a este rol de intelectual, como personaje público.

JGV: Sí. Esto es algo que –vestarás de acuerdo seguramente porque, además, has escrito maravillosamente sobre el tema– es un legado latinoamericano que tenemos. La idea francesa del intelectual es algo que hemos heredado, los latinoamericanos, y nuestros países siguen siendo lugares

donde los novelistas tienen una división de la personalidad. Son por un lado novelista y por otro lado son opinadores. Escriben artículos de opinión, participan en el debate público, tienen una idea de lo que deberían ser nuestras sociedades, en su comportamiento, en su relación con los principios de la democracia, y tratan de defenderla. Esto es una tradición, si lo podemos llamar así, una familia en la que he caído no necesariamente de manera voluntaria, lo cual es mejor. Hubiera sido menos interesante para mí verme un día con la obligación de escribir una columna política, no fue así. Mi primera columna fue producto de una urgencia, de un sentido de indignación con algo que estaba pasando en Colombia. Mandé una columna a un periódico colombiano y luego ya nunca me pude salir hasta siete años después. Y quedé, de todas maneras, contagiado, o más bien, adicto a esa relación con la realidad, que es la relación de un periodista, la relación de un columnista. No es fácil, porque siempre he dicho que el novelista que escribe en la prensa sufre de una especie de esquizofrenia porque no hay dos maneras de enfrentarse con el mundo tan diametralmente opuestas desde el punto de vista de la ética, y de la poética también, como la del novelista y del columnista. El novelista escribe porque no sabe, el novelista escribe porque duda, el novelista escribe porque tiene incertidumbres. Y el columnista, en cambio, escribe a partir de certezas. Escribe porque hay algo de lo que está absolutamente convencido y quiere convencerte también. Escribe a partir de certidumbres y de convicciones. Y esa doble actitud ante nuestro material, que es los otros seres humanos –yo no he escrito nunca una sola columna que no tenga como centro la idea de lograr o de buscar una sociedad donde se sufra menos–, eso lo pone a uno entonces en situaciones de tensión y de conflicto muchas veces. A eso se debe que yo haya dejado mi columna, pero nunca –como hubiera podido decir– yo dejé mi columna, pero mi columna nunca me dejó a mí. Sigo escribiendo artículos de opinión, con relativa frecuencia, no solo para ese periódico sino para otros, en otros países, y sigo sintiendo una necesidad visceral de participar en el debate político de mi país, de defender un modelo de país en el que creo, de denunciar o criticar los modelos, las actitudes equivocadas, o que yo considero equivocadas, y todo el tiempo tratando de mantener estos principios de incertidumbre y de duda, el principio del 'no sé nada', del 'que sais-je' como decía Montaigne, que es para mí lo que hace un novelista. Un novelista es alguien que no sabe y por lo tanto escribe.

GG: Yo pensé cuando leí, como te decía, *Las reputaciones* que con ese final en el cual Mallarino recoge todas sus cosas, las mete en una bolsa y las va a echar todas a la basura, que allí se cerraba un ciclo de la confrontación de Juan Gabriel con su...

JGV: Sí también creí.

GG: ...con la historia. Pero ¡no!

JGV: No, no.

GG: No. Si hay una novela donde esta confrontación es visible, y creo que –espero no equivocarme– es una de las obras mayores de los últimos años en América Latina, es en *La forma de las ruinas*. Yo creo que allí llevas todas tus obsesiones a un punto culminante. Además, lo que iba apareciendo poco a poco ahora aparece plenamente, es decir, tu presencia autobiográfica dentro del texto, sin que se trate de una autoficción, sino tratándose más bien de vincular...

JGV: Gracias. Gracias por decir eso.

GG: No, no es una autoficción, es otra cosa, es una manera de exponer también las obsesiones del hombre, Juan Gabriel Vásquez, dentro del narrador de la novela. Luego hay una cosa que me pareció interesantísima justamente porque continúa ese trabajo tuyo de conectar la subjetividad colombiana con la subjetividad global: la cuestión de la conspiración. La mirada hacia la historia como una larga conspiración, que es algo que yo oí en mi casa, de mi madre colombiana, mil veces: de la conspiración y de la mano negra que estaría detrás de la historia de Colombia y que tú vas a trabajar de una manera brillante en esta novela, conectándolo, además, al boom de la conspiración universal que han permitido las redes sociales y la aparición de internet. Ahora hay conspiraciones continuamente. Estamos todos metidos en una especia de gran conspiración universal. Y a mí me gustó mucho esta manera de tocar este tema de la conspiración, que es un tema tradicional en la subjetividad colombiana, de la manera como el colombiano ha vivido una parte de su historia, y vincularlo al momento actual en que estamos viviendo en que tenemos conspiraciones todos los días. ¿Cómo lees tú esa correlación, Juan Gabriel?

JGV: Sí. Hay muchas maneras de contestar a esta pregunta con tantas aristas y tantos intereses. Yo creo que *La forma de las ruinas,* para comenzar por allí, es la exploración más descarnada, yo creo que incluso más arriesgada, porque allí se pusieron en juego muchas cosas en mi vida, de los momentos de la violencia colombiana que han marcado nuestra historia reciente, que yo he decidido cifrar en dos crímenes: el crimen de un senador liberal, Rafael Uribe Uribe, en 1914, y el crimen de un candidato a la Presidencia liberal, Jorge Eliecer Gaitán, en 1948. El de Gaitán, en particular, es, como ya

he dicho muchas veces, un momento de quiebra para los colombianos porque las consecuencias inmediatas del asesinato de Gaitán generaron lo que los colombianos llamamos 'la Violencia', que es una época de ocho años en la que murieron 300.000 personas como parte de un enfrentamiento partidista. Y hay un vínculo directo entre esta violencia, la Violencia con mayúscula de este periodo, y el día de hoy. Lo estamos tratando de hacer hoy, en mi país. En las negociaciones de Paz que se llevaron a cabo en La Habana en los últimos meses, yo siempre tuve muy claro que aunque no se hablara de esto, en la prensa, por lo menos en la medida en que yo alcance a conocer, aunque no se hablara de esto en las intervenciones públicas de los negociadores, allí una de las cosas que se estaban negociando era un relato. Un relato sobre los últimos cincuenta años de vida en Colombia. La narrativa que explica nuestras vidas cambia, desde luego, según quien la explique. Pero sobre todo en una historia como la de mi país es evidente, y será evidente para cualquiera de ustedes, que los últimos cincuenta años contados por una víctima de las guerrillas son distintos de los últimos cincuenta años contados por una víctima del paramilitarismo. Y los últimos cincuenta años contados por un campesino son muy distintos de los últimos cincuenta años contados por un bogotano. Esos distintos relatos forman parte de nuestra noción de quiénes somos. Y yo quería explorar esto en la novela. La novela trata de poner en escena esa tensión que tenemos con la historia a partir del momento en que comprendemos que no sabemos la verdad completa. Y por eso entra la historia de la conspiración a jugar allí. La historia de la conspiración no son más que nuestro mecanismo de defensa como ciudadanos cuando tenemos la intuición de que no nos han dicho la verdad, cuando tenemos la intuición de que la historia nos ha llegado incompleta, nos ha llegado distorsionada, nos ha llegado, le falta una pieza. En este momento empiezan a florecer las teorías de la conspiración, con más o menos responsabilidad, y más o menos buen gusto. (También hay buen gusto y mal gusto para la historia de conspiración.) Pero empiezan a surgir cuando los ciudadanos notamos que hemos vivido en una mentira, más o menos extendida, sobre nuestra experiencia histórica. Las novelas son para mí parte de eso, porque las novelas son teoría de la conspiración en las que el teorizador no cree del todo. Los novelistas somos teóricos de la conspiración que no nos creemos realmente lo que estamos contando. Pero la novela es un mecanismo de resistencia ante la voluntad, por parte del poder, de la gente que tiene el poder, para escribir la historia, para contar la historia. La novela es una resistencia contra esta historia monolítica, contra esta historia que no admite fallos...

GG:

> «Pero hay otras verdades, Vásquez», dijo. «Hay verdades que no quedan en los periódicos. Hay verdades que no son menos verdaderas por el hecho de que nadie las sepa. Tal vez ocurrieron en un lugar raro adonde no pueden ir los periodistas ni los historiadores. ¿Y qué hacemos con ellas? ¿Dónde les damos espacio para que existan? ¿Dejamos que se pudran en la inexistencia, solo porque no fueron capaces de nacer a la vida de manera correcta, o porque se dejaron ganar de fuerzas más grandes? Hay verdades débiles, Vásquez, verdades frágiles como un niño prematuro, verdades que no se pueden defender en el mundo de los hechos probados, de los periódicos o los libros de historia. Verdades que existen aunque se hayan hundido en un juicio o aunque las olvide la memoria de la gente. ¿O me va a decir usted que la historia conocida es la única versión de las cosas? No, por favor, no sea tan ingenuo. Eso que usted llama historia no es más que el cuento ganador, Vásquez. Alguien hizo que ganara ese cuento y no otro, y por eso le creemos hoy... » (*La forma de las ruinas*, 2016).

JGV: Tiene razón. [Se ríen. Y aplaude la sala]. Gracias.

GG: Yo quisiera cerrar y ya darle la palabra a ustedes, para algunas preguntas, con una reflexión sobre la obra de Juan Gabriel. Yo creo que lo que me interesa en este último libro, una de las cosas que me parecen más espectaculares en este último libro, es cómo, a partir del periodismo, de la historia, del derecho también –porque hay un proceso, un juicio en el medio– se están tratando de cernir distintas posibilidades de la verdad. Y haciendo este trabajo, finalmente se termina por cernir la verdad que la literatura puede darnos sobre la historia. Y eso me parece importante porque lo que la literatura puede hacer con la historia es decirnos, o permitirnos imaginar, que las cosas hubieran podido ser de otra manera y que, por ende, nuestro presente podría ser distinto y también nuestro porvenir. Y allí la literatura está cumpliendo la mejor de las funciones políticas.

JGV: Muy bien.

Aplausos finales.

Bibliografía

De Maeseneer, Rita & Jasper Vervaeke (2010), «Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta. Entrevista con Juan Gabriel Vásquez», *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 23, disponible en línea: http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/demaeseneer.html [consultado el 21.05.2018].

Fibras, Paul, «La conversación y sus formas», «Prólogo» a Ricardo Piglia, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, México, Sextopiso, 2015, pp. 13-16.

Jarnés, Benjamín, «Nueva quimera del Oro». *Revista de Occidente*, LXVII, 1929, pp. 118-122.