

Diálogo de la Lengua

Mano a mano entre el novelista peruano Santiago Roncagliolo y Juan Gabriel Vásquez, escritor colombiano, sobre el arte de narrar historias comprensibles y sobre la vida del escritor latinoamericano en España

CARIDAD PLAZA

Periodista.

En Barcelona, la ciudad que han elegido para vivir, Santiago Roncagliolo y Juan Gabriel Vásquez mantuvieron esta charla sobre sus particulares universos literarios. Fue en el restaurante de un tranquilo hotel de las Ramblas donde los dos jóvenes escritores, entre plato y plato, hablaron de sus novelas, del lenguaje que las hizo posible, de sus respectivos países y de la decisión de elegir España como el lugar desde el que quieren seguir escribiendo.

CARIDAD PLAZA.—Los dos vivís en España desde hace varios años y, sin embargo, vuestras dos últimas novelas tienen como escenario Perú y Colombia.

SANTIAGO RONCAGLIOLO.—Y, además, la próxima de Juan Gabriel Vásquez es sobre Joseph Conrad y Colombia.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ.—Tanto *Los informantes* como mi próxima novela intentan traer, a la fuerza, la historia universal a Colombia, ubicar a Colombia en el pano-

Juan Gabriel Vásquez: «En mis novelas trato de ubicar a Colombia en el panorama de las grandes historias»

rama de las grandes historias. Es lo mismo que hacen dos de mis escritores de cabecera: Salman Rushdie y el australiano Peter Carey, intentar meter a sus países dentro de la historia principal del siglo XX.

S. R.—Yo creo que opero al revés. No quiero hacer historias de peruanos, pero utilizo los escenarios por pragmatismo, porque son los que mejor conozco. *Abril rojo* tiene un contexto político peruano muy claro, pero el género es muy norteamericano, es una novela negra. Y mi anterior novela, *Pudor*, que es una historia intimista, podría pasar en cualquier familia de clase media, de cualquier país... La película, de hecho, se está rodando en España, con actores españoles.



Santiago Roncagliolo: «No quiero hacer historias de peruanos, pero utilizo sus escenarios por pragmatismo, porque son los que mejor conozco»

C. P.—Pero el lenguaje, los escenarios, el contexto es muy peruano.

S. R.—Me resultó más cómodo ambientarla en Perú porque ahí pasé mi niñez y mi adolescencia y elegí Ayacucho porque conozco bien la ciudad. Tiene una gran cultura de la muerte, por su especial Semana

Santa, y, a la vez, fue el centro de todas las rebeliones contra la colonia. Ayacucho es un lugar muy peruano que, sin embargo, ofrecía todo lo necesario para hacer un género tan norteamericano, como es el *thriller*, que necesita una atmósfera opresiva, con un asesino en serie, con un ritmo para los asesinatos... Ayacucho era perfecto. El germen de esa novela tiene algo que ver con *From Hell, Desde el Infierno*, una novela gráfica de Alan Moore, sobre Jack el Destripador, que describe la sociedad inglesa de finales del XIX. Pero yo no puedo escribir ni del XIX ni de Inglaterra y sí puedo escribir del Perú de la época de Sendero Luminoso.

C. P.—*Abril rojo* es conscientemente una novela violenta y, sin embargo, en *Los informantes* usted pasa de puntillas sobre la violencia de su país, apenas la esboza...

J. G. V.—Porque el tema y la estructura, que son complejos, me exigían una cierta concentración y no quería irme por las ramas. Pero está sugerida la violencia como la vive el personaje central, que es como la vivía yo cuando estaba en Colombia: haces una vida normal, pero con la conciencia de que puede estallar una bomba o de que estás pasando por un lugar que fue atacado por la guerrilla. Consigues dominar el peligro y el miedo, pero siempre están presentes. Los bogotanos saben a qué punto es posible convivir con la violencia, interiorizarla. Eso es lo que sucede en *Los informantes*.

S. R.—Cuando presenté *Abril rojo* en Colombia, a todo el mundo le parecía normal

lo de la violencia, le parecía de la casa, como si hubiera sido escrita por un colombiano. De las miles de cosas que he aprendido este año una de ellas ha sido lo diferente que es la promoción en cada país. En España mi editora me decía: «a nadie le importa lo que está pasando en tu país. Esto es un *thriller*». Y en América Latina el *thriller* no les importaba nada y querían hablar de política. América Latina, sobre todo la andina, la que ha tenido culturas precolombinas, tiene problemas muy similares y modelos de violencia política muy parecidos y, además, se tiene la sensación de que esos problemas no se han resuelto y que hay que seguir pensando en ellos.

J. G. V.—Y, por otra parte, existe esa cosa tan absolutamente latinoamericana: el hecho de que el escritor tiene que dar respuestas.

S. R.—El debate político en América Latina está muy crispado, es muy pasional. Se está o totalmente a favor o totalmente en contra de lo que sea y el escritor, más que dar respuestas, lo que debe dar es un poquito de sentido común.

C. P.—Pero hay escritores que ni dan respuesta ni imponen el sentido común. Simplemente se evaden y hacen sus historias fuera del tiempo y del espacio.

S. R.—Es cierto y es por esa tradición tan elitista de la literatura. En América Latina se da mucho esta cosa metaliteraria, que a mí me pone de los nervios, aunque haya autores, como Bolaño, que lo ha hecho muy bien. Y tiene una explicación: debido al fracaso, en los últimos 15 años, del escri-

tor comprometido han surgido escritores que no se quieren comprometer absolutamente con nada, que hablan como si estuvieran perdidos en una isla o entre libros. Eso, a principios de los noventa, tuvo sentido: se había caído la izquierda, sabíamos para donde íbamos, todo estaba bien, ya no había nada que hacer en política... Pero 15 años después, cuando seguimos teniendo los mismos problemas, uno se pregunta si el escritor tiene cierta responsabilidad.



Juan Gabriel Vásquez: «Si yo fuera español, hubiera empezado la novela sobre el 23-F hace rato. No se puede dejar pasar un tema así»

J. G. V.—Yo no digo que sea una tendencia general en nuestra generación, pero sí creo que algunos escritores o, al menos, algunas novelas han vuelto a la política, con todos los matices que esto pueda tener...

S. R.—Pero incluso autores que rompieron con eso en los 90. Edmundo Paz Soldán o Alberto Fuguet empiezan a meter elementos políticos en sus últimas novelas. Creímos que la política no era importante y hemos descubierto que sigue siendo lo más importante.

C. P.—En España también se está haciendo novela política.

J. G. V.—Pero yo me pregunto, por ejemplo, en qué momento va a aparecer el primer novelista español que hable del 23-F. Novelista literario, se entiende. Si yo fuera español, hubiera empezado esa novela hace rato. No puedo creer que dejen pasar un tema así. Tal vez sea por una cuestión de poética personal, porque en este momento de mi vida —hace cinco años tal vez no— creo que las novelas sirven para ciertas cosas puntuales, y una de ellas es iluminar las zonas de nuestra memoria reciente que permanecen oscuras. La novela tiene una manera muy particular de pensar sobre las cosas, piensa distinto que un ensayo, o un reportaje periodístico o un discurso políti-



Santiago Roncagliolo: «Los escritores españoles siguen hablando de la Guerra Civil y se quedan impasibles ante el presente»

co. Piensa de una manera más indefinible, más metafórica, más abstracta pero siempre más real, porque personaliza. Por eso mi gran sorpresa es que haya momentos de la historia reciente española que permanecen absolutamente oscuros, y que los novelistas no se aprovechen del filón. Se necesita tiempo, pero yo creo que 20 años ya son suficientes.

S. R.—Y, sin embargo, a mí lo que me sorprende de España es la obsesión con la Guerra Civil. Este año he viajado mucho a Europa y he comprobado que los grandes temas que interesan a los novelistas son los actuales: la globalización, la pobreza, el terrorismo. Es cierto que en América Latina no existe la memoria histórica y que nadie sabe nada de hace 60 años. Desde ese punto de vista, me parece admirable que en España se reflexione sobre lo que pasó, pero también es importante reflexionar sobre lo que está pasando ahora, sobre la emigración, por ejemplo. Y los escritores siguen hablando de la Guerra Civil y se quedan impassibles ante el presente. Por ejemplo, con el 11-M, a mí no me parece que el problema sea si hubo una conspiración del PP o del PSOE. El problema es de dónde salió esa gente, si son inocentes o no los que están presos, si se está haciendo algo para evitar que se sigan enrolando, si hay gente vigilando... Esos son los problemas y no si había ácido bórico. El 11-M, te ponen una bomba y todo el mundo sigue discutiendo la Guerra Civil.

C. P.—¿Por que se elige España para vivir? ¿O Barcelona? ¿Sigue funcionando el *boom* de los 60?

Santiago Roncagliolo:

«El mito de los escritores, como Bryce Echenique, puede influir porque nadie cuenta las historias de los que fracasaron en Europa»

S. R.—Si quieres ser escritor no te puedes ir a Guatemala, eso está claro. Pero, además, en mi vida hubo un momento en que me hubiera podido ir a criar cerdos a Tom-buctú, con tal de no quedarme en Perú. Yo era empleado público, era el último año de Fugimori y estaba obligatoriamente sobreexpuesto y sobreinformado de lo que estaba pasando. Había ganado dinero, tenía 25 años y me podía mover con facilidad. No tenía hijos, ni hipotecas, ni ataduras de ningún tipo. Y elegí Madrid porque aquí podía escribir. Yo quería ser guionista y estaba pensando en estudiar en México, en Argentina o en España, pero, en esa época, Argentina era mucho más cara. Pensé también en Estados Unidos, pero, si querías vivir en una ciudad de verdad, como Nueva York, los estudios costaban 15 veces más que en España. Un amigo con mucho sentido práctico me dijo: Argentina, México...? Si te puedes ir al primer mundo, ¿por qué te vas a ir al tercero?, y me vine a España. Y, en cuanto al *boom*, sí puede influir el mito de escritores como Bryce Echenique entre otras cosas porque nadie te ha contado las historias de los que han fracasado, que son muchos.

J. G. V.—El mito funciona y tiene buenas razones para ello. Nunca me he sentido

iconoclasta y no he creído que, para buscar mi propia identidad como novelista, tenga que disputar la reputación de ese grupo. A mí me parece que son grandes escritores y la figura de Carlos Barral, como «inventor» editorial de esa generación, me parece importantísima. Cuando apareció la colección Biblioteca Breve, aparte de García Hortelano o de Sánchez Ferlosio había muy poco, y las grandes novelas de Juan Goytisolo llegaron gracias al contacto con Carlos Fuentes, Vargas Llosa o Manuel Puig, que eran la vanguardia literaria latinoamericana.

S. R.—Sin duda, que el mito existe; pero me pregunto si se viene a España por eso.

J. G. V.—No lo creo. Se puede discutir lo mismo sobre París. Yo llegué a París con 24 años y cada año tengo una idea distinta de por qué elegí esa ciudad. El año pasado creía que fue porque Vargas Llosa y García Márquez habían estado en París. París tuvo cierta reputación durante el *boom*, se decía que el premio Nobel se hacía allí: Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda pasaron tiempo en la ciudad... Otras veces he creído que me fui a París porque Vargas Llosa decía que lo había hecho siguiendo sus propios mitos, esa cosa francesa de Sartre, de Malraux y de Flaubert. Pero tal vez fui a París porque allí vivieron los escritores que más me marcaron cuando comenzaba a escribir. En París estuvo James Joyce, el primer escritor que me provocó las ganas de dedicarme a la literatura; la generación perdida, para un joven, también tiene su encanto. Y ahora vivo en España porque este país me permite vivir de lo único que me

interesa, que son los libros. Aquí doy clases de literatura, traduzco literatura, hago crítica literaria y es de lo que vivo, de los libros en todas sus formas, y eso no lo puedo hacer en Colombia. Cuando llegué a Barcelona pasé un año sin contacto con la cultura barcelonesa. Después empecé a conocer a cierta gente y, poco a poco, comencé a publicar en revistas, a traducir y, por último, en el 2004, publiqué una novela en Alfaguara con muy buena recepción. Había salido un libro anterior en Alfaguara Colombia y llegó a España por sus propios méritos. Puedo decir que me he abierto paso a fuerza de teclado, a fuerza de escribir.

C. P.—En vuestros libros se cuentan historias, predomina el interés de la historia...

S. R.—Es que a mí lo único que me interesa es contar historias, mi impulso básico siempre ha sido narrar y eso me ha hecho sentir un gran complejo de inferioridad porque pensaba que no iba a ser nunca un buen escritor. No contar historias estaba muy extendido en América Latina, donde los grupos son pequeños y, por tanto, elitistas. Ahora, cuando los españoles me comentan que los latinoamericanos escriben mejor que los españoles, hay que decirles que, por un lado, América Latina no es un país, sino 22 y también que hay esta cosa experimental de no contar historias, que fascina a tanta gente en el medio académico y crítico.

C. P.— Y que tanto nos ha aburrido...

J. G. V.—La culpa del aburrimiento la tienen los franceses del *Nouveau Roman*.

S. R.—Es que los franceses, en los últimos años, tienen una mala leche y están de un depresivo... Esas novelas donde nadie se comunica con nadie... El intelectual parisino ya no tiene credibilidad, ya no existe. Ese tipo de intelectual que sabe de todo... En el mundo anglosajón el artista no está en el debate público. El escritor escribe novelas y, si alguna vez le preguntan por otra cosa, responde sin mayor trascendencia y, sin embargo, los mejores escritores o, por lo menos, los que más me interesan, son anglosajones, desde Truman Capote a Philip Roth, y todos cuentan historias de una manera muy transparente.

J. G. V.—A algunos franceses habría que meterlos en la cárcel por el daño que le han hecho a la narrativa universal. Así como venero las figuras de Flaubert, por ejemplo, o de Proust, tengo una especie de odio pasional por los Claude Simon y los Robbe-Grillet de este mundo.

S. R.—En Francia, tradicionalmente, el intelectual es una especie de voz privilegiada que opina de todo y no creo que se deba atribuir a nadie esa autoridad por muy inteligente que sea. Si queremos saber algo, lo normal es buscar un analista especializado, sin que nos importe si en otros aspectos de su vida es un retardado mental.



Juan Gabriel Vásquez: «El *boom* era radicalmente innovador a nivel formal, creaba estructuras complejas, pero contaba historias»

J. G. V.—El propio concepto de «intelectual» es muy francés. Los anglosajones no lo tienen, no tienen esa figura que pueda responder a preguntas generales, como dice Santiago. Pero lo más curioso es que esos «intelectuales», cuando dan respuestas sobre la civilización, les parece poco prestigioso que se les entienda.

S. R.—En América Latina hay muchos de esos. Durante la promoción de mi libro se me ha acercado gente para decirme, entusiasmada, que le había gustado mucho mi novela porque la entendía. Estaban fascinados. Y es que la gente quiere leer, pero cuando no entiende nada, se frustra. En mis novelas hay muchos referentes cinematográficos, tal vez porque en el cine me he emocionado, me he divertido. La novela debe reproducir ese tipo de emociones, aunque, por la extensión, te permita reflexionar más.

J. G. V.—Ésa fue una de las cosas que demostró el *boom* latinoamericano y que luego se perdió. El *boom* era radicalmente innovador a nivel formal, creaba estructuras complejas, pero contaba historias. *La casa verde*, de Vargas Llosa, tiene una técnica complejísima, pero es una novela de aventuras. Y en la generación siguiente se perdió la aventura y se quedó sólo el lado formal...

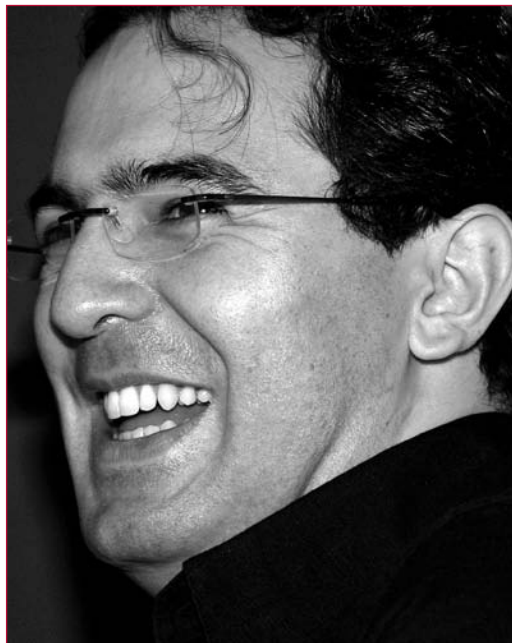
C. P.—¿Hay diferencias entre los escritores latinoamericanos que viven en Perú, los que viven en España y los que viven en Estados Unidos?

S. R.—Los que viven en Estados Unidos son fundamentalmente académicos y tienen la ventaja del tiempo libre y de una es-

tabilidad económica garantizada. Aquí ningún escritor latinoamericano es profesor universitario.

C. P.—Eso es por la flexibilidad del sistema. La Universidad española es muy rígida, no permite que entre nadie sin pasar por el escalafón.

S. R.—Y los que están en Perú mantienen viva la pelea entre el criollo y el andino. Durante todo el siglo XX, la literatura peruana ha estado dividida entre escritores urbanos, que entienden la ficción como un trabajo en



Juan Gabriel Vásquez:
«Para el escritor, la lengua es una creación absolutamente artificial»

sí mismo, y escritores rurales, comprometidos, que entienden la literatura como un instrumento político. Ése es el conflicto fundamental de la literatura peruana, un conflicto que lo atraviesa todo. Yo quería que mi novela la presentasen uno de cada, y no hubo manera. Se odian tan profundamente que, al final, tuve que elegir a un escritor y a uno que venía de la Comisión de la Verdad.

J. G. V.—En Colombia el problema es la presencia permanente del fenómeno de García Márquez. La primera pregunta de todo periodista a un escritor es cómo se escribe bajo la sombra de García Márquez. Y García Márquez es querido y criticado en la misma proporción, pero las críticas se deben más a razones políticas.

S. R.—Eso pasa en mi país con Vargas Llosa y hay quien le respeta como escritor y no como político y hay gente que le quiere o le odia por ambas cosas. Se deberían distinguir las dos facetas, pero generalmente están mezcladas.

C. P.—Sorprende que Colombia, un país permanentemente en guerra, tenga tan buenos escritores e intelectuales de tan alta calidad...

J. G. V.—Históricamente se ha comprobado que es así. Suiza, por ejemplo, un país con siglos de historia pacífica, tiene sólo un par de escritores. La gran literatura francesa del siglo XIX salió de las revoluciones burguesas de 1848. El bélico siglo XVII produjo a Shakespeare y a Cervantes. Es que los momentos de crisis producen buena literatura. Y Colombia no es una excep-

ción. Durante la Segunda Gran Guerra, en Londres se suspendían las representaciones teatrales por los bombardeos y, cuando habían pasado los aviones, la gente volvía al teatro para seguir la representación. No pasa eso exactamente en Bogotá, pero es una buena metáfora. Por otro lado, el colombiano se ha acostumbrado a la violencia y no permite que rompa su vida cotidiana. En los años 90, uno salía por la mañana y no tenía ninguna garantía de que fuera a volver por la noche. De esa época todos mis compañeros de generación podemos hablar de alguna bomba que nos tocó de cerca. Bogotá no se ha mantenido al margen de la violencia, lo que pasa es que se ha visto obligada a convivir con ella y, como toda capital, ha estado un poco más protegida.

S. R.—Colombia tiene una de las literaturas más potentes y hay muchísimos jóvenes escribiendo. Y tienes buenos temas porque pasan cosas, llevan pasando cosas desde hace décadas y hay una clase media que compra libros.

J. G. V.—Está bien que Santiago lo diga, pero yo creo que un colombiano no estaría de acuerdo con eso.

S. R.—Pero lo estaría un peruano, un boliviano o un ecuatoriano, que ven a Colombia como un país más desarrollado culturalmente.

J. G. V.—Nosotros decimos lo mismo de Argentina y de México, que nos parecen paraísos de la clase media, mientras que Colombia nos parece un desastre.

S. R.—Claro, es que ustedes son los terceros. Todos miramos a Argentina y México, pero en Colombia hay editoriales buenas, se hacen películas, hay artistas y tienen hasta buenos culebrones.

J. G. V.—Los artistas son el antídoto al optimismo del país. Una inmensa cantidad de colombianos niega la violencia, le parece injusta esa fama, le parece que los 25.000 muertos al año es pura casualidad. Pero sí, en Colombia hay mucha gente escribiendo y mucha gente publicando, aunque el número de escritores no sea más que una estadística. La actividad literaria está viva porque, de unos años para acá, hay ese fenómeno curioso, que son las revistas.

S. R.—Hay una cantidad de nuevas revistas, un movimiento... *El Malpensante*, *El Gatopardo*...

J. G. V.—O *Soho*, que es una revista *light*, con propagandas para ejecutivos y mujeres semidesnudas, pero que encarga sus textos a escritores notables y ha hecho una mezcla interesantísima. Su director es un ex profesor de literatura y poeta secreto bastante bueno y ahí esta la combinación.

C. P.—¿Es importante para un escritor vivir en un país en el que se hable su lengua?

J. G. V.—Yo llegué a Barcelona, en parte, para volver a vivir inmerso en mi lengua y después he descubierto que eso es una ilusión. Para el escritor, la lengua es una creación absolutamente artificial y, por ejem-

plo, *Los informantes* debe tanto al hecho de haber vivido 24 años en Colombia como a la lectura de mis escritores anglosajones preferidos. El novelista, y eso es lo que le diferencia del periodista o del filósofo, se ve obligado a crear una nueva lengua a partir de su experiencia y de sus lecturas.

S. R.—Yo me estoy volviendo cada vez más neutral. Incluso en una novela como *Abril rojo*, en la que hay localismos, están todos controlados en el laboratorio. Mi lengua se va neutralizando porque es el fruto de mis conversaciones con chilenos, con españoles, con colombianos, etc.

C. P.—Pero, en cualquier caso, es una lengua viva.

S. R.—Pero no importa. El peruano que escribe Bryce Echenique hace décadas que no existe, nadie habla ya así. Los barrios de Lima no son como los describe y las casas de las que habla fueron tumbadas, pero es su Perú. Ha encontrado un universo personal y puede escribir como le dé la gana.

J. G. V.—En una novela la creación más importante es el narrador, la primera figura que uno inventa, y esa invención se da escogiendo ciertas pautas lingüísticas y creando un lenguaje propio. Yo, para cada libro, invento un nuevo registro, porque no puedo contar una historia de los años 90 que narra hechos de los 40 con las mismas palabras que estoy utilizando en la siguiente novela, que va de 1850 a 1903. Uno invierte buena parte de la energía en la creación de los registros lingüísticos.



Santiago Roncagliolo:
«Trato de que la voz desaparezca,
que el lenguaje, que está ahí,
sea transparente»

S. R.—Tampoco creo que sea demasiado importante vivir en un país donde se habla tu lengua materna. La lengua es un artificio. A mí me dicen que escribo como hablo y probablemente sea cierto. Trato de que la voz desaparezca, que no haya voz, que te metas tanto en la historia, que no pienses en cómo te la están contando, que el lenguaje, que está ahí, sea muy transparente. Para mí, bien escrito quiere decir invisible. Y hay escritores, como Javier Marías, que buscan desarrollar la voz del escritor, que les importa mucho la voz del autor que narra y escriben páginas en las que no ocurra nada. Pero mi

decisión técnica es que siempre esté pasando algo y que el lector no tenga tiempo de pensar en quien se lo está contando. Una novela bellamente escrita puede ser muy austera.

J. G. V.—*El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, es de una austeridad y de una economía inmensas, quiere que el lenguaje desaparezca, y Santiago va por ahí, como también va por ahí Vargas Llosa. Yo voy por otro lado, me gusta que el lenguaje se vea. Y hay que hacer otra reflexión entre lo que significa la primera y la tercera persona. La novela de Santiago está en tercera persona y la mía es la voz de alguien, y tiene que tener una personalidad. No te imaginas el esfuerzo que fue lograr meter, en la primera frase de *Los informantes*, que tiene 10 líneas, todo lo que yo quería decir. Pero que conste que no hay más virtud en un estilo que en otro.

S. R.—Mi trabajo me cuesta que parezca que escribo como hablo, porque todo tiene que estar tan correctamente colocado en su lugar como para que nunca llame la atención. Aristóteles decía que la mejor metáfora es la que nadie descubre, la que nadie percibe. Si estás en actitud de perseguirla, la encuentras, pero si no... simplemente está ahí, al servicio de la historia.

C. P.—¿Cómo ven el mercado editorial español, en general, y cómo está con respecto a la literatura latinoamericana?

S. R.—El mercado español ha crecido muy rápido y hubo un momento, hace tres o cuatro años, en el que las editoriales estaban sobreproduciendo. Todas necesitaban traer novedades, para captar la cuota de

mercado, y todas editaban 20 ó 30 libros más de los que se vendían, sin que nadie se atreviera a dar un paso atrás y reducir el número de títulos. Al final, uno de los grupos grandes lo hizo y todas las editoriales se sintieron aliviadas y empezaron a bajar el número de libros publicados. Cuando tú estás produciendo demasiados libros, tienes que privilegiar lo que está más cerca porque el mercado más importante es el español y eso va a seguir así durante mucho años. El mundo hispano está lejos de los españoles y, además, todos los países juntos, incluidos México y Argentina, publican mucho menos que España. Por otro lado, un escritor no vive solo de lo bien que escribe, tiene, además, que narrar un mundo cercano a sus lectores y por eso en España se publican más libros de autores españoles. El mundo ecuatoriano, como le pasa al peruano o al boliviano o al colombiano, resulta muchas veces distante. Es un universo que no entiende bien el de fuera. Importa dónde ocurren las novelas y en España hay lectores que, por principio, no leen a los latinoamericanos porque introducen palabras que no entienden y porque no hablan de su mundo.

J. G. V.—Sin querer, estás hablando casi de géneros literarios. El lector español que hace ese comentario no es un lector literario y los escritores latinoamericanos que llegan acá son casi siempre literarios. Al lector al que yo me dirijo no le importa nada si mi novela ocurre en Bogotá o en Madrid. Y, por otra parte, creo que Alfaguara está haciendo en estos momentos un trabajo muy parecido al que hizo Carlos Barral en los 60, que es ir a Latinoamérica y permitir

que los latinoamericanos se lean entre ellos. En los años 60 una de las grandes cosas que hizo Carlos Barral fue permitir que Carlos Fuentes, mexicano, leyera a Vargas Llosa, peruano, y que Vargas Llosa leyera a José Donoso, chileno. Todo eso pasaba por España, que es un atajo un poco raro, pero que sigue siendo así.

S. R.—Tienes razón, en parte, cuando dices que al lector no le importa dónde ocurren las historias que contamos, pero es que nuestras novelas se entienden, tienen universos comprensibles para un español. En Perú o en Colombia hay escritores excelentes que son incomprensibles y no se puede pedir al lector español que haga un cursillo de historia latinoamericana de los últimos cuatro siglos para entender una novela que, además, no le interesa demasiado. Hay escritores que se pueden permitir el lujo de hablar de su país, aunque su país no nos importe nada, pero porque son excepcionales. Jorge Amado, aunque hable de Brasil, nos interesa porque es un brillante escritor y John Maxwell Coetzee también, aunque no nos importe nada Sudáfrica, pero, ¿cuántos hay como ellos?

J. G. V.—Insisto que depende de a qué lector te dirijas. Yo me dirijo al lector que lee a Fernando Vallejo, que es el escritor más localista, a nivel de lengua y de referencias y, al mismo tiempo, el más universal.

S. R.—Tú escribes para un lector, pero tu editor publica para ese lector y también para otros. Yo no escribo pensando en un lector, sino que pienso en lo que me gustaría

leer, pero tengo a mi favor que llevo siete años en España y he ido incorporando este país a mi cultura. No se puede culpar a las editoriales porque no haya 200 Jorge Amado en Brasil o 400 Coetzee. Ellas publican lo que creen que puede ser más universal. Tu libro de cuentos, por ejemplo, tiene como escenario Bélgica... Y tus novelas... ¿Crees que hubieran sido lo mismo si no hubieras salido de Colombia?

J. G. V.—Eso daría para una larga conversación. Pero es verdad. Con mi última novela he regresado a Colombia, pero de mis tres primeros libros, dos libros enteros y una buena parte del tercero ocurren fuera de Colombia.

S. R.—Y a mí me pasa una cosa increíble. En Perú hay gente que cree que no puedo escribir sobre mi país porque soy un «pijo», porque soy blanco.

J. G. V.—Es que hemos olvidado que el aspecto racial se ha convertido en una cuestión clasista. En nuestros países colonizados se ha dado el fenómeno de todas las colonias y es que los que descienden del colonizador se mantienen históricamente por encima de los que descienden del colonizado. España desapareció del panorama hace muchísimo tiempo como fuente de conflicto, pero siguen los conflictos de clase y el color de la piel es un problema de clase social. En Colombia una persona con rasgos verdaderamente indígenas es difícil que llegue a niveles altos del poder político o de poder económico. El mío es uno de los países más racistas de Latinoamérica.

S. R.—Y el mundo cultural es todavía más elitista. ¿Cómo va a leer un obrero o un campesino, si un libro le cuesta el sueldo de un mes? ¿Cómo vas a escribir, si trabajas 14 horas? ¿A qué hora vas a pensar ni siquiera en la posibilidad de escribir? Yo como peruano comprendo muy bien las escasas posibilidades de alguien que no provenga de mi clase social. Incluso tener acceso a una beca es difícil porque el mundo académico es un mundo blanco. Y el simple hecho de plantearte que puedes vivir de la escritura es ya un lujo, que sólo se lo permiten determinadas clases.

J. G. V.—Es igual en Colombia. De Georg Lukács podemos decir muchas cosas, pero tenía razón en eso de que la novela es una institución burguesa. Se necesita tiempo libre para leer y para escribir.

C. P.—¿Qué piensan de los escritores españoles?

S. R.—A mí me gustan mucho. Pero, como decía al principio de la charla, los veo un poco obsesionados por un tema que, aunque sea importante, al fin y al cabo, es historia. Pero bueno... de los jóvenes, me gusta mucho Imma Turbau, David Barba y Gabi Martínez y de los no tan jóvenes me gustaba mucho Vázquez Montalbán. Su novela *Aseginato en el Comité Central*, de alguna manera, me ha servido de inspiración. Pero, como crítica general, creo que están demasiado ocupados con España y olvidan que están pasando un montón de cosas en el mundo.

J. G. V.—La ficción española pasa, en mi opinión, por un momento mejor del que se



Santiago Roncagliolo: «Jorge Amado, aunque hable de Brasil, nos interesa porque es un brillante escritor y John Maxwell Coetzee, también, aunque no nos importe Sudáfrica»



Juan Gabriel Vásquez: «La ficción española pasa, en mi opinión, por un momento mejor del que se le suele conceder»

le suele conceder por culpa de que se publica demasiado y se confunden los géneros. Habría que inventar una palabra para definir esas novelas que no responden a nuestra concepción de lo que es una novela, ese artefacto complejo que se hace preguntas complejas. Kundera dice que la razón de ser de la novela es «hacer lo que sólo la novela puede hacer». Buena parte de la narrativa contemporánea no cumple con ese requisito. Si puede hacerlo el periodismo, el cine o la filosofía, no vale la pena que lo haga la novela, y en España se publica mucho de eso. Pero los escritores que hacen novela, según esta definición, son muchos y muy

grandes. En cuanto a nombres, me gustan Marsé, Marías, los tres libros que he leído de Vila-Matas... En el último año he leído dos libros que me han parecido maravillosos: *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón y *La velocidad de la luz*, de Javier Cercas.

S. R.—Estoy de acuerdo contigo y hay una cosa que me importa mucho de esos dos libros, el de Ignacio y el de Cercas, y es que, sobre el tema de la guerra civil, consiguen hablar de cosas que son importantes en todas las guerras: la ambigüedad moral, por ejemplo.