

## **Escribo para alejarme. Conversando con Santiago Gamboa**

### **Mauricio Electorat**

Universidad Diego Portales  
mauricio.electorat@udp.cl

**Mauricio Electorat:** Aunque sin duda te lo han preguntado mucho, me interesa que me cuentes cómo un escritor colombiano como tú, que no tiene nada, aparentemente, de "garcíamarquiano" en sus ficciones, se define frente a lo que podríamos llamar el "fenómeno" García Márquez y su estética, que ha marcado radicalmente la literatura latinoamericana.

**Santiago Gamboa:** Hay una respuesta en dos planos. Uno es un plano que podríamos llamar literario, o estético, y otro sería un nivel un poco más anecdótico. En el nivel anecdótico lo que para mí supuso el realismo mágico, habiendo nacido en Bogotá, es decir, en una ciudad que está a 1400 kilómetros en línea recta del mar Caribe y a 2700 metros de altura sobre el nivel del mar, es un extrañamiento y una sorpresa tan grande como la que puede tener un lector de Chile o de Noruega ante ese fenómeno. Es decir, nada de mi vida, ni de mi educación como bogotano, tenía ni lo más mínimo que ver con lo que los postulados o la experiencia de la vida en ese mundo Caribe que es en el mundo donde se da esa hipérbole, esa exageración, y esa especie como de atención a ciertos detalles que luego transportados, procesados y convertidos en literatura, fueron definidos primero por Alejo Carpentier como lo real maravilloso y luego quedó convertido un poco en una etiqueta de marca práctica de un solo autor, García Márquez, como el realismo mágico.

**ME:** Es decir, la del realismo mágico es para ti una estética fundamentalmente caribeña, quiero decir que no la identificas únicamente con Colombia.

**SG:** Es que América Latina está mal cortada. Las realidades culturales de América Latina no se corresponden con sus fronteras. El Caribe, por ejemplo, es un espacio cultural formado por muchos países y es en ese espacio donde ese tipo de estética es mucho más posible. Ha habido imitaciones, ha habido ensayos de realismo mágico no muy afortunados. Alguno de ellos son el del peruano Manuel Scorza que hace una especie de realismo mágico en las alturas de los Andes; otro, innegable, a pesar de que estemos ahora mismo en Chile, es el de Isabel Allende, aunque en su caso lo que se puede calificar de realismo mágico no es tanto el contenido, sino más bien la forma, el fraseo, el recurso a la hipérbole.

**ME:** A pesar de que eres un escritor colombiano y perteneces a la generación que le toca de lleno el imperio, por decirlo así, de García Márquez sobre la literatura hispánica, optas manifiestamente desde un comienzo por

otros modelos, de filiación, yo diría, más europea. ¿Cuáles son tus influencias primeras? ¿Cómo llegas a la novela, basándose, digamos, en qué lecturas?

**SG:** A mí me hizo ser novelista, sobre todo, la novela latinoamericana. Yo recuerdo que mis papás compraban las ediciones de Cabrera Infante, Onetti, Vargas Llosa, Manuel Puig, Manuel Mujica Láinez, Sábato, Cortázar... Mis padres en vacaciones leían esos libros con arrobo y nos los íbamos rotando. Teníamos todo el catálogo de Seix Barral. Al punto que yo pensaba que la literatura era esa editorial. Entonces, en un comienzo, lo que me hizo soñar con un mundo de participaciones y relaciones, lo que me abrió las puertas del mundo relacional de la literatura, fue la literatura latinoamericana.

**ME:** La de esas décadas.

**SG:** Efectivamente, la del llamado "boom", que permitió a su vez la difusión de la gran novela latinoamericana del siglo XX. Pero tú tienes razón al referirte a modelos europeos, sobre todo si pensamos en el enorme "peso" del realismo mágico en Colombia, porque hubo una novela que fue un cataclismo en mi vida, a los dieciséis años: *El cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell. Yo pensaba que era una novela inalcanzable en donde se planteaba prácticamente el mundo entero. Era lo que los críticos definían como la novela total, la novela que contiene todo: literatura, historia, viajes, amor, todas las absolutas pasiones. Todo Shakespeare estaba en esa novela, todo Chejov y mucho de Balzac. En esa novela se reunía todo lo que yo, joven lector, todavía no conocía. Después vino el segundo gran cataclismo que fue la obra de Vargas Llosa. Leyéndolo tuve una gran revelación: se podía ser latinoamericano y escribir historias que transcurrieran en ciudades. Más o menos con el mismo lenguaje con el que yo podría escribir, un lenguaje al que yo tenía acceso, porque el lenguaje de García Márquez es un lenguaje maravilloso, pero yo no tenía ninguna cercanía con ese lenguaje; el de García Márquez era un lenguaje que se acomodaba a una realidad lejana, como decíamos antes, en cambio Vargas Llosa sí tenía un lenguaje, y tenía una cierta ética en su novela, también, mucho más cercana para mí que la de García Márquez...

**ME:** ¿Cómo así?

**SG:** Yo a Vargas Llosa lo reconozco como una especie de Balzac y Flaubert en los Andes. Vargas Llosa pone al ciudadano de clase media como el gran héroe de la novela, por lo tanto, ahí en ese "boom" latinoamericano se está descubriendo América Latina, se le está dando una identidad al continente. Antes el protagonista de la novela latinoamericana eran los paisajes y las realidades étnicas, era un mundo rural y tradicional al mismo tiempo. En Vargas Llosa los personajes son periodistas frustrados, seres humanos de carne y hueso que posiblemente provienen mucho más de la literatura europea que de la latinoamericana, precisamente porque la latinoamericana venía de esa fascinación por los espacios.

**ME:** Podríamos decir que, en América Latina, Vargas Llosa y otros novelistas del llamado "boom", construyen una identidad moderna.

**SG:** Obviamente, es la literatura que exalta al hombre en crisis, al hombre de la calle, de clase media, en una ciudad anónima, como lo hace la literatura urbana de los años 1930 o 1940 europea. La literatura de *El hombre sin atributos*, de Musil. Inclusive la del *Ulises* de Joyce: dos hombres grises, de clase media, se encuentran en una ciudad y viven una cierta épica para regresar a sus casas, o la de *Manhattan transfer*, de John Dos Passos. Yo soy de una generación, en Colombia, en donde ya el escritor no es un tipo que estudió derecho y después se pasó a la literatura, o que viene del campo, sino que ya estudia literatura. Dedicarse a la literatura es algo que se asume como un proyecto de vida. Es el caso de Mario Mendoza, Enrique Serrano, Jorge Franco, Héctor Abad y el mío: nosotros estudiamos literatura. Esa es una gran diferencia respecto de las generaciones precedentes. Entonces, efectivamente, las influencias tienen que ver con la novela latinoamericana moderna, que es la del "boom", y con la novela europea y la norteamericana. En lo que estas tres tradiciones tienen de común a mediados del siglo XX: la novela de ciudades. Yo nací en una ciudad, Bogotá, que no tiene, o no tenía, ninguna literatura.

**ME:** Por lo tanto, de alguna manera, tú y tu generación han producido la literatura urbana y de las clases medias que a Colombia le faltaba.

**SG:** Sí, porque, precisamente, Colombia, a diferencia de los demás países de América Latina, no tuvo una gran urbe que fuera el centro de los sueños de todo el mundo. Bogotá nunca fue para Colombia lo que Buenos Aires es para Argentina, lo que es Lima para el Perú, mucho menos lo que el DF representa para México y ya ni hablar de lo que era La Habana para Cuba. Pero es que por supuesto el DF, La Habana, Buenos Aires son el Londres, París y Roma de América Latina. Colombia tenía tres ciudades más o menos iguales, muy provincianas, durante mi infancia: Bogotá, Cali y Medellín. Los escritores venían de provincia y exaltaban entonces, por influencia de García Márquez y la generación anterior, el mundo rural en donde se vivía esa "sabiduría natural". Era un mundo regido por el tema "climático-atmosférico", paisajístico, en donde el hombre ya tenía una entrada importante, pero era un hombre sencillo, el campesino, el pescador, ese era el héroe de esa literatura rural, o de raigambre rural, que se hacía en esas ciudades provincianas que eran Bogotá, Medellín y Cali. Pero resulta que yo no viví nada de eso. Para mí, el hombre de la calle, el hombre gris que toma un bus, con su corbatica, que hace un viaje una vez cada tres años, que aplaude cuando aterriza el avión, esos eran mis personajes, esa era la gente que yo veía por la calle, ese era el mundo que debía novelar. Pero yo no tenía ninguna referencia, ni nadie de mi generación tuvo referencia alguna, para hacer una literatura urbana, porque nosotros, en Colombia, no tuvimos un Julio Ramón Ribeyro que nos mostrara la mediocridad, como lo hacía él con Lima, no tuvimos un Carlos Fuentes que nos mostrara la gran urbe latinoamericana que era el DF como si hubiese sido Berlín o París. Tampoco tuvimos a un José Donoso que sacaba a la luz esos fantasmas, ese delirio fantástico, propio de las viejas burguesías urbanas. Ni qué decir tiene, toda esa gran literatura de Buenos Aires que transforma esa ciudad en un espacio mítico. Colombia no tenía nada de eso. Cuando éramos estudiantes, Mario Mendoza y yo éramos compañeros de universidad. Y nos parecía absurdo imaginar siquiera la posibilidad de narrar algo en esas calles por las que caminábamos, porque encontrábamos

que eran terriblemente banales y maldecíamos por no haber nacido en otras ciudades un poco más literarias. Pero después, cuando leí con más atención a Vargas Llosa y cuando me fui de Colombia –porque, para mí, alejarme de Colombia fue importante para tener una distancia y poder ver ese mundo desde lejos, recordarlo, sentir nostalgia–, ya solo puede escribir sobre ese mundo, porque era en ese mundo donde sucedían las cosas que para mí son o fueron importantes.

**ME:** “Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia” es la primera frase de *La vorágine*, gran novela colombiana, muy anterior, por cierto, a García Márquez y al llamado “boom”. ¿Existe una relación constitutiva de algo que podría ser definido como una seña de identidad entre narrativas y violencia en la literatura colombiana?

**SG:** Aquí hay varias cosas interesantes, primero *La vorágine*, efectivamente, es una novela importantísima para Colombia y sospecho que es una novela que es importante incluso para América Latina, porque es la primera vez que un escritor en Colombia, un escritor colombiano, ve la realidad colombiana como es y no con el lenguaje prestado de Europa, es decir, la intelectualidad y los escritores colombianos antes de José Eustasio Rivera reproducen en Colombia aquello que pasa en Europa, el clasicismo, el romanticismo, etcétera. En *María*, de Jorge Isaacs, la selva es un territorio romántico. Mientras que en *La vorágine* hay mosquitos, aquí están los nombres indígenas de los árboles. La primera vez que se publicó *La vorágine* en España tenía 25 páginas de glosario, porque en España no se comprendían los nombres de los árboles, las expresiones y hay inclusive una búsqueda fonética para que los diálogos reprodujeran el modo del habla.

Es importantísimo en ese sentido, es casi la inauguración de un naturalismo, un naturalismo que por fin le da categoría literaria a la realidad del país tal como es.

**ME:** Bueno, yo tengo aquí la edición de Losada de *La vorágine*, que es una edición antigua ya, pero no tan antigua, de 1972, y esta edición viene con un glosario.

**SG:** Fíjate, inclusive en Argentina.

**ME:** Viene con un glosario, y me gustaría que hiciéramos un comentario sobre este famoso epílogo de esta grandísima novela.

**SG:** Me lo sé de memoria: “Búscalos en vano, Clemente Silva, ni rastro de ellos, los devoró la selva”.

**ME:** No sé qué piensas tú, pero yo creo que ese final de José Eustasio Rivera en esta novela es de alguna manera una especie de metonimia, por decirlo así, de la novela latinoamericana y del drama, de alguna forma del hombre latinoamericano. ¿Nos devoró la selva?

**SG:** No solo de la novela, sino de la literatura entera porque en ese momento la literatura todavía está, de alguna manera, manejada por el paisaje. El paisaje devora al hombre y en *La vorágine* la selva devora. Aquí

hay, además, un contenido trágico, dramático, *La vorágine* es una tragedia griega. Es una novela cuya trama es: dos se aman y muchos se interponen, que es un clásico, eso está en toda la literatura y siempre acaba trágicamente. Entonces es el paisaje devorándose al hombre, pero ya el hombre, con sus pasiones también se acerca al proscenio. La literatura que viene después de esta novela ya puede sentirse más libre, en el caso de Colombia. Ya alguien habló como hablamos nosotros o como habla la gente que vive en ese país, ya los árboles se llaman como se llaman de verdad, ya hay algo de olor, ya hay mosquitos, ya hay hormigas. Entonces *La vorágine* es fundamental, lo que pasa es que Colombia no era un país de novelistas, era un país de poetas. En Colombia, hasta la irrupción de José Eustasio Rivera, todos los novelistas hacían novela como Jorge Isaacs, como Vargas Vila, pero hasta García Márquez prácticamente no hay un novelista puro y duro que haga una épica, aunque como ya he dicho la épica de García Márquez no se puede relacionar con Colombia como nación, sino con el Caribe como cultura.

**ME:** Es curioso porque hay una famosa entrevista que García Márquez le hace a Pablo Neruda, cuando el chileno acaba de recibir el Nobel, y allí Neruda habla de la importancia de la épica, dice que él ha reanudado con la poesía épica, como queriendo decir que su poesía no está tan lejos de la novela. En otras palabras, ¿podríamos decir que Neruda elabora la gran poesía épica, tal como García Márquez ha inventado la gran novela épica latinoamericana?

**SG:** Claro que sí. Neruda es el Walt Whitman de América Latina, así como en García Márquez hay una dimensión quijotesca, quiero decir que su enorme y desafortunada empresa tiene algo del Cervantes autor de *El Quijote*.

**ME:** Y, al mismo tiempo, en ambos late Homero...

**SG:** Efectivamente, ambos construyen, a partir de la palabra poética, una identidad mítica, que sobrepasa la palabra misma y se transforma en discurso identitario y, a veces, en realidad incluso fenomenológica: la violencia, el amor, las guerras, el odio, todas las pasiones y las experiencias humanas están en ambas obras.

**ME:** Un universo –tanto en Neruda como en García Márquez– atravesado por la violencia, la pasión, la desmesura... como el griego...

**SG:** Esto de la violencia es muy importante, y era la segunda parte de tu pregunta anterior. Digamos que Colombia –*La vorágine* es de 1924– en esa época era un país totalmente aislado, provinciano que no tenía ni la mínima existencia a nivel mundial. De hecho *La vorágine* es una novela muy importante para nosotros: por primera vez se muestra la cruda realidad de un país remoto y salvaje, como la Colombia de aquellos años, y obviamente, en un país como Colombia, desde luego que el de la violencia es un tema, un “topos” central: violencia política, social, pero también violencia de los elementos, de la naturaleza; este es un tema latinoamericano en general y, por ello mismo, muy colombiano, hasta el día de hoy. De allí la centralidad de *La vorágine* en la literatura colombiana. Ahora, por esos mismos años, en 1929, se publica el “*Ulises*” de Joyce. Ya se está hablando del inmigrante, de personajes alcohólicos en los bares. Pienso en el teatro de Eugene O’Neill,

en las primeras obras de Tennessee Williams. En Francia están escribiendo Malraux y, poco después, Sartre, Camus, Céline. Esto es para ilustrar la diferencia brutal que había entre América Latina como productor de literatura y lo que era el resto del mundo. Y por eso que el "boom" es sorprendente: solo tres o cuatro décadas más tarde, la literatura latinoamericana pasa a ser una literatura central.

**ME:** Hablemos ahora un poco de tu periplo, tú te vas de Colombia muy joven, entiendo, a los veinte años, a estudiar filología en Madrid. Y muy pronto llegas a París y te transformas en periodista. Te quería preguntar precisamente por esta conjunción entre literatura y periodismo. ¿Cómo te influyó, cómo influyó en tu narrativa, en qué te ayudó, en qué te limitó también, si cabe?

**SG:** Sí, en Colombia, y yo creo que en muchos países de América Latina, el periodismo en mi generación fue, inicialmente, lo que el escritor buscó para ganarse la vida. El escritor de novelas y aquí hablo solo de Colombia, no sé cómo es la experiencia en los demás países, pero en Colombia es clarísimo: los novelistas somos periodistas, lo que nos permite vivir. García Márquez, el primero de ellos, claro. Los poetas, en cambio, suelen ser creativos de publicidad.

**ME:** Es bien parecido a Chile, entonces, al menos a cierta época de Chile.

**SG:** En mi caso yo tuve la oportunidad de dedicarme al periodismo en París para ganarme la vida. Lo primero que hice fue trabajar en la Agencia France-Press durante unos cuatro meses, no más. Como redactor de base, que en realidad es traducción de despachos y de cables. Y después pasé a Radio Francia Internacional. Después, a partir de 1993, fui corresponsal de El Tiempo.

**ME:** ¿Escribías novelas ya?

**SG:** Escribía, pero no publicaba. O sea, yo fui periodista antes de publicar mi primer libro.

**ME:** ¿Te ayudó la práctica del periodismo, de la escritura inmediata, sobre temas muy concretos y muy reales, a dar el paso y a terminar una novela y plantearte la publicación, por lo tanto a afrontar la carrera de escritor?

**SG:** El periodismo le enseña a un escritor algo muy útil, sobre todo al comienzo: a acabar los libros. Los materiales del periodismo y la ficción suelen ser muy parecidos, o a veces, son los mismos –algo que García Márquez, por si era aún necesario, demostró ampliamente–, así como son iguales, digamos, los "músculos" que se usan en la escritura de ficción y en la periodística. Sin embargo, son operaciones mentales diferentes. Porque el periodismo tiene algo de reloj. Si uno no acaba la nota a la hora es como si no hubiera hecho nada. El periodista sabe que tiene que acabar, comienza, desarrolla y acaba. El tiempo es un factor importante de la escritura periodística. Pero, por otra parte, es verdad que el tiempo forma parte de toda escritura. Yo tengo la sensación de que los escritores que son periodistas, o han sido periodistas,

acaban con más celeridad y con más facilidad sus libros que los que nunca han sido periodistas. Yo sinceramente creo que la rapidez en la escritura, en este sentido, el de comenzar y acabar un proyecto, es una virtud, porque la persona que comienza una novela y la que la termina deben ser, no digo que la misma, porque suele pasar un año, dos años, pero por lo menos parecidas. Pero cuando un escritor pasa, digamos, diez o quince años redactando una novela, pues, como decía Thomas Mann, esa novela será, muy probablemente, una novela fallida.

**ME:** Y al respecto, justamente, hablemos de tu método de trabajo. ¿Cómo trabaja, desde el punto de vista de la elaboración de sus novelas, el narrador Santiago Gamboa?

**SG:** Pues fíjate, yo he ido como creando como un método de trabajo a través de los años. Digamos que no ha habido en ninguna novela una modalidad igual a la precedente, pero sí han existido constantes que se repiten. Eso es lo que yo podría llamar mi método. Yo nunca he sido, a pesar de mi admiración descomunal por Vargas Llosa, una especie de esclavo de la literatura, atornillado a la silla, porque he descubierto más bien una técnica que tiene que ver con Julio Ramón Ribeyro, y es que uno no solamente escribe cuando está escribiendo. Uno escribe cuando está pensado en lo que va a escribir y en lo que está escribiendo. O sea, para mí escribir, es sobre todo pensar en lo que estoy escribiendo. De esa manera, cuando llego al teclado yo ya tengo más o menos una idea clara o una idea inicial que me permite comenzar a escribir y que me reduce el tiempo.

**ME:** ¿Cómo procedes concretamente?

**SG:** Yo comienzo como con una idea, un diálogo, o una voz. Ese es el principio y la primera página de una novela que yo escribo generalmente sale de eso, de una mera intuición. No hay un proyecto terminado en mi mente, es sencillamente como el inicio de un acercamiento, a algo que yo sé que al final va a ser una novela, entonces, para mí escribir la novela es buscar qué novela es primero y, sobre todo, buscarla narrativamente. Es decir, lanzarme en una especie de submarino sin luces, con pura intuición, a bucear y en la medida que voy escribiendo van apareciendo los puntos por los cuales yo quiero pasar, van apareciendo las líneas de fuerza que voy sintiendo que son importantes, hasta que al final hago un primer manuscrito.

**ME:** Pero me decías que te lanzas directamente hacia el primer manuscrito, no haces lo que Juan Marsé llama el "entorno" de la novela, es decir, tomar tantas notas como te sea posible sobre el tema, la trama, los personajes que imaginas y hacer un primer esquema, básico, que te sirva para ponerte a escribir.

**SG:** Como yo adoro leer libros de memorias, diarios personales de escritores, muchas veces por esas influencias, he querido hacer un cuaderno de notas de una novela, pero luego no las leo, nunca. Son para mí totalmente intrascendentes y no tienen ningún valor en el momento de escribir. En el momento de escribir, para mí lo único que tiene valor es lo narrativo que me hace avanzar dentro de la idea que tengo. Yo pienso mucho primero lo que

voy a escribir y después, entonces, reduzco el tiempo en el teclado. Yo he notado últimamente, pero no ha sido siempre así, que con unas dos o tres horas, máximo, al día basta. Porque he pensado mucho tiempo y esas horas que pasas pensando en la novela, mirando por la ventana, con un café, te permiten saber adónde va tu ficción.

**ME:** ¿Vas, entonces, estructurando las novelas por una sucesión de manuscritos?

**SG:** Sí, hago un primer manuscrito, digamos, en bruto, ese me permite saber qué novela tengo entre manos. A ese manuscrito le voy quitando y adicionando y le voy haciendo como una labor de terminado, de pulimiento, de iluminar ciertos puntos, oscurecer otros. Sobre todo, hay algo desde el punto de vista formal: cuando yo escribo toda la novela muchas veces formalmente hay como tipos de escrituras distintos, por aquí por allá, y de repente aparece uno de los tipos de escritura que es la escritura que yo quiero que tenga toda la novela, o que quiero que tengan estos capítulos y luego aparece otro tipo de escritura un poco menos exuberante, más contenido, más austero, con un sabor diferente, con una temperatura distinta y ese servirá para dar voz a otros personajes y a otros capítulos.

**ME:** Vas identificando los tonos, los diferentes discursos o voces...

**SG:** Exactamente y después unifico o disperso, voy y le doy más densidad, o le quito densidad, en función de lo que haya decidido una vez que tengo todo expuesto.

**ME:** ¿Cuántos manuscritos haces de cada novela más o menos?

**SG:** *Necrópolis* tiene ocho manuscritos y el último es un manuscrito con un trabajo de reescritura, pero entendiendo reescritura como reteclado, como si fuera vuelto a pasar a máquina para la imprenta.

**ME:** O sea, tomas la novela entera y la vuelves a tipear.

**SG:** Sí, la vuelvo a copiar y en ese volver a copiar me siento con la absoluta libertad de cambiar todo y entonces le voy a dar otra vez una unidad, esto tiene que ver con algo que a mí me ha preocupado siempre que es paso del tiempo sobre las ideas estéticas. Es decir, si yo tengo una idea que se va a plasmar en una novela, pero pasan cuatro años, como pasó con *Necrópolis*, por más de que yo retengo permanentemente mi sensibilidad, mi memoria, mi imaginación, hay un momento en que cuando ya está enteramente terminada la tengo que volver a escribir para apropiármela otra vez. Al volverla a copiar, trabajo que en este caso duró tres meses, me volví como a apoderar de todo el libro y le di como esa última sensación, importante para mí, que se trata de un libro homogéneo en su estructura, que no hay un personaje que en un principio habla de un modo y al final de otro. Así, todo lo que son tentativas, todo lo que son búsquedas queda atrás, en los manuscritos anteriores que yo conservo, además. Como documentos de trabajo, con sus respectivas fechas.



**ME:** Bien, cambiemos de tema, me gustaría hablar ahora, o que nos hablaras mejor dicho, de tu particular inclinación por el viaje. ¿De dónde viene eso? ¿Qué es el viaje para ti? ¿Cómo llegaste a esa especie de práctica, se podría decir ya a estas alturas, del escritor que va, sistemáticamente, hacia, una especie de otredad o alteridad de paisaje, de culturas, de lugares y en donde, además, sitúas y elaboras novelas?

**SG:** Pues mira, yo creo que en todas las literaturas ha habido escritores viajeros y otros menos viajeros. En mi caso, pues proviene de muchas cosas, primero de situaciones puramente personales, de un jovencito de trece años, en Bogotá, terriblemente acomplejado porque era el más joven en todas partes, porque se sentía incómodo y porque estaba sobreprotegido y sobreamado, si se me permite el neologismo. Un jovencito que acompañaba a su familia, porque en los años 1970 en Colombia, cuando algún pariente viajaba las familias tenían la costumbre de acompañarlo al aeropuerto. Era una obligación familiar. A ti te decían: mañana vamos al aeropuerto a despedir a una tía y eso era algo, tenías que vestirme bien. La ida al aeropuerto era un ritual, donde la persona que se iba era despedida por treinta personas. Y yo veo a un niño de trece años, tímido, silencioso que miraba los aviones que se elevaban y se decía que él algún día se iría también... Después, en la literatura, empecé a encontrar explicaciones para de lo que yo sentía de muchacho. Las empecé a encontrar en Conrad, por ejemplo, para mí *Lord Jim* fue una novela de formación. Lord Jim va huyendo hacia el este, escapando de una bellaquería que hizo y de la culpa. En mi caso, no. Yo no escapaba de eso, escapaba de otras cosas, pero primero era como un escaparme para encontrarme a mí mismo. Y después el viaje se fue convirtiendo en una experiencia intelectual. Para mí, viajar a un país, a una región del mundo, es como descubrir una obra literaria, un sistema filosófico nuevo que me interesa y quiero estudiar. Es un desplazamiento de los cinco sentidos, porque es entrar a unos colores, a unos olores, a una gastronomía, a una historia, a una filosofía, a una literatura, a una música. Desde hace más o menos veinte años, además, yo viajo leyendo previamente la literatura del lugar, escuchando la música, llego y quiero impregnarme de los olores, de los ruidos de las ciudades. Y me gusta, además, no solo el aprendizaje que me da cada viaje, por histórico, por un punto de vista, sino también ver quién soy yo en ese lugar. Quienes son los que son como yo y cómo son vistos los que son como yo –latinoamericanos, colombianos– en ese sitio nuevo. Viajando me siento como el que llega con una emoción enorme a conocer un mundo que es otro planeta, que es, como en las historias infantiles, un reino que desconozco. Entonces ese moverme, ese trasegar a mí me ha dado un placer muy intenso, sensorial e intelectual. Además, me gusta viajar solo. Me gusta la soledad de los hoteles.

**ME:** Justamente te iba a preguntar por eso, muchos de tus personajes viven en la soledad de los hoteles, de los aeropuertos, de lugares, en principio neutros, anónimos, desprovistos de identidad y van poco a poco fundiéndose y confundiendo con estos lugares. Hay algo de la emoción que te provocan a ti estos lugares, me imagino.

**SG:** Sí, claro. Una emoción muy fuerte, muy potente. Yo en la soledad de un hotel –y es una imagen que utilizo mucho en *Necrópolis* y una situación

que he vivido reiteradamente-, sentado en un cuarto, mirando por una ventana una ciudad que no conozco, me siento bajo el manto de un anonimato absoluto, es una sensación de protección casi maternal, amniótica, ahí estoy protegido, nada malo me puede ocurrir.

**ME:** Es curioso porque hablabas hace un momento del niño sobreprotegido que eras y curiosamente ese niño sobreprotegido se transforma en un viajero que siente protegido en unos lugares que, por definición, son de alguna forma no lugares...

**SG:** Sin duda ahí yo estoy haciendo cuentas con mi infancia, con mi vida, con la sensación de que la aventura de mi propia vida nunca ha estado en mis manos. Yo me acuerdo que a mí, de niño, me mortificaba la idea que la vida mía iba a empezar más allá, dentro de unos años, que tendría que pasar tiempo preparándome para mi propia vida. Y en cuanto a la sobreprotección, tuve la suerte de crecer en una familia bellísima, una familia extendida, como se dice. Pero hay cierto horror en esa sobreprotección familiar, en esas familias felices. Es decir, yo siempre me sentí como una especie de... bueno, como una cosa kafkiana. Una especie de bicho, siempre tuve la sensación de ser eso delante de ellos. De modo que para mí es al revés, para mí la sensación de la familia conocida y feliz es lo peligroso...

**ME:** Es curioso porque, justamente, García Márquez ha dicho que escribe para que lo quieran y Bryce Echenique, que escribe para que lo quieran más... En tu caso, ¿podrías afirmar: escribo para que me quieran menos, o: escribo para que me olviden?

**SG:** Tal vez escribo para que me olviden, sí... En todo caso, lo que es un hecho, es que escribo para alejarme, para poderme alejar, porque fíjate, y ahora lo estoy entendiendo mientras te lo digo, yo me siento mucho más protegido cuando estoy completamente solo y en un lugar donde nadie me conoce, que en un lugar conocido. Y esa sensación se la transmito a mis personajes, porque cuando mis personajes están en momentos de cercanía consigo mismos, siempre están en un hotel, solos, sentados en el suelo, sobre una alfombra, mirando para el techo, mirando por una ventana... Esa es otra cosa que le debo al periodismo, porque yo tuve que viajar mucho, estuve en Argelia, estuve en Sarajevo durante la guerra, estuve en muchos lugares bastante insólitos del mundo. Y a mí llegar a un hotel, mover las mesas para estar cerca de un enchufe y poder conectar mi computador y pedir comida al cuarto y saber que voy a trabajar toda la noche, eso me produce una felicidad absoluta, me siento el rey del mundo...

Esta conversación tuvo lugar el 18 de diciembre de 2010, en la noche de Santiago de Chile.