

# Entrevista a Daniel Ferreira

◆◆◆  
Interview with  
Daniel Ferreira

Paula Andrea Marín Colorado

Universidad de Antioquia, Colombia

paula.marin2@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-9930-4500>

**Cómo citar esta entrevista:** Marín Colorado, P. A. (2024). Entrevista a Daniel Ferreira. *Estudios de Literatura Colombiana* 55, pp. 221-232. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356977>

**Editoras:** Paula Andrea Marín Colorado  
Vanessa Zuleta Quintero

**Recibido:** 22/04/2024  
**Aprobado:** 24/04/2024  
**Publicado:** 31/07/2024

**Copyright:** ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2024. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Check for  
updates



**D**aniel Ferreira (n. San Vicente de Chucurí, 1981) es autor de cinco novelas que conforman lo que él ha denominado la Pentalogía (Infame) de Colombia: *La balada de los bandoleros baladíes* (2011), *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011), *Rebelión de los oficios inútiles* (2015), *El año del sol negro* (2018) y *Recuerdos del río volador* (2022). Ha sido ganador del Premio Latinoamericano de Primera Novela Sergio Galindo, otorgado por la editorial de la Universidad Veracruzana (México), del Premio Latinoamericano de Novela ALBA Narrativa (Cuba) y del Premio Clarín de Novela (Argentina). En 2017, fue incluido en el listado Bogotá<sup>39</sup>; en 2021, su novela *Viaje al interior de una gota de sangre* quedó seleccionada en el listado del catálogo Reading Colombia (programa de estímulos del Ministerio de Cultura para la traducción de obras colombianas en el extranjero) y se tradujo al griego; en 2022, su novela *Recuerdos del río volador* fue incluida en la lista Mapa de las Lenguas, de Alfaguara.

Esta conversación se llevó a cabo el 28 de septiembre de 2023, en el marco del XVI Encuentro Nacional de Escritores Luis Vidales, en Armenia (Quindío).

Empecemos esta charla hablando de la propuesta estética que está detrás de la Pentalogía (Infame) de Colombia. Tú has mencionado en algunas entrevistas y en algunos textos lo importante que era encontrar una manera de expresar estéticamente lo popular. ¿Cómo fue ese proceso de encontrar una expresión estética de lo popular y de construir personajes populares complejos?

Las novelas que yo he escrito hasta ahora tienen varios discursos de lo popular, recogen ciertas experiencias de lo popular, ciertas expresiones de lo popular y de lo popular en el tiempo.

Voy a contar una anécdota para que se entienda cómo se va nutriendo la literatura de estos discursos populares. En mi novela más reciente, que ocurre imaginariamente en el río Magdalena entre los años 30 y 40 del siglo pasado, hay muchos momentos que aluden a ese río. Cuando yo la estaba escribiendo, no lograba hacer que hubiera un río realmente en mi libro. Me faltaba río, entonces me fui a hacer un viaje. Yo ya había estado en el río Magdalena en varios segmentos, porque es un río que atraviesa muchos departamentos del país. Hice una travesía por lo que es el cauce del Magdalena Medio. El río se riega en la depresión momposina; su cabecera es en el Huila, después de bajar del páramo; luego está Honda, hasta donde fue navegable; después se vuelve un río arenoso. En la zona del Magdalena Medio, el río baña las riberas de varios departamentos. Las más grandes son las de Bolívar y Santander; Antioquia

también tiene una parte importante, uno de los puertos importantes y principales: Berrío. Todo el río tiene una dinámica propia de la gente del río, que Orlando Fals Borda llamaba “gente anfibia”. La parte de la depresión momposina tiene muchas poblaciones con otras dinámicas. Como el río está regado, esto crea muchas fronteras y muchos problemas administrativos entre departamentos.

Yo viajé por ese río en esas partes, antes de la pandemia (2020), para capturar río. No era una cosa de capturar color local, porque ya más o menos sabía por dónde iba la historia que estaba escribiendo y sabía que el presente en el que me estaba desplazando no era el tiempo cronológico de la novela, que lo que tenía que hacer era trasladar algunos elementos que estaban en lo popular para fortalecer los huecos de verosimilitud que tenía en el relato.

Pienso en algunos momentos que tiene el libro: hay una romería a la Virgen de Chiquinquirá. En algún momento, una madre cuyo hijo ha desaparecido empieza la búsqueda yéndose a hacer un pago a la Virgen de Chiquinquirá. Yo tenía referencias de que hacia los años 30 se hacían estas peregrinaciones desde Santander a Boyacá. Eran peregrinaciones a pie, durante dos o tres días, por el Camino Nacional; se paraba en algunos pueblos como Los Santos y Cabrera y se llegaba a Chiquinquirá. Allí se hacían las rogativas, se pedía favores a la Virgen; casi siempre la gente iba a pedir algo. Yo encontré un espejo de esto en Simití, en el sur del Bolívar. Allí tienen una Virgen, La Original; es un cuadro de la Colonia. Ese cuadro es una réplica; el original se lo llevaron, pero lo llaman La Original, y la gente sigue haciendo el mismo pago desde la época de la Colonia, tal y como era en los años 30 en Santander. Mucha gente sigue yendo a Chiquinquirá a hacer sus pagos, pero donde vi la tradición viva fue en Simití.

Encontré otras cosas de lo popular. En Loba, tienen una fiesta popular: la Fiesta de San Martín, que es en noviembre. Esta fiesta aglutina a los músicos del río Magdalena que llegan allí a hacer unas procesiones en honor a este santo. Yo me fui allí y estuve hablando con la gente que organiza a los músicos. Me asesoró gente de la Red de Emisoras del Magdalena Medio, que han hecho el cubrimiento de esas fiestas que juntan, por un lado, lo cultural, las expresiones culturales y, por otro, las expresiones religiosas. Así me fui enterando de todas esas prácticas y mitos. Eso era lo que no tenía mi libro. Hasta que fui y descubrí todo esto, sentí que estaban vivas las tradiciones en una región específica, que era la que yo trataba de representar en un tiempo pasado.

Cada una de las novelas de la Pentalogía abarca épocas distintas, porque la idea era que abarcaran el siglo xx en Colombia, y en cada una de

estas hubo búsquedas similares de las expresiones populares, para nutrir ciertos aspectos narrativos. Recorro a otros discursos, no solo de las tradiciones religiosas o culturales; también, por ejemplo, he aludido a los corridos prohibidos, que fueron una fuente de información para estudiar cómo se narra un suceso, cómo se hace una crónica de un episodio de sangre.

Esos corridos me dieron soluciones para mi primera novela: *La balada de los bandoleros baladíes*; hay una aliteración con las “b” y por eso decidí dejar en el título “balada”, pero en realidad es un corrido, debería ser *El corrido de los bandoleros baladíes*, pero me sonó mejor “balada”. La música me ayudó a solucionar cierta estructura que tenía esa novela y, por supuesto, hay una alegoría directa de las expresiones que han surgido a partir de las prácticas económicas del traqueteo, del tráfico de drogas, que han producido una cantidad de expresiones musicales. No están literalmente trasladadas las letras de corridos al libro, sino que el libro funciona como una especie de corrido muy rápido, una crónica.

¿Cómo distingues en la escritura que algo no funciona simplemente para dar color local o para ser pintoresco, sino que ya tiene un componente artístico, estético?

No tendría una herramienta formal en este momento para explicar cómo lo sé. Yo asisto a muchas cosas, voy para ver cómo se divierte la gente, qué está pasando, qué música se oye, cuáles son las cosas que se mantienen en las tradiciones vivas. Pero no todo eso lo uso para ser trasladado o reelaborado en la narración. En el caso de *Recuerdos del río volador*, necesitaba que una mujer decidiera primero ir a pedirle a la Virgen que le ayude a encontrar a su hijo desaparecido, para que algo que le pasa en ese desplazamiento la haga ver que otras personas andan haciendo lo mismo. Es una manera práctica, concreta de mostrarlo; no solo exhibir un acto de fe, sino algo que lleva a la acción. No es que me vaya a “agarrar pueblo” (como se critica en el documental de Carlos Mayolo y Luis Ospina) para meter en un libro, sino que lo que elijo es solo en función del relato.

La novela no estaba funcionando, no me creía lo que pasaba en el río; por eso tenía que ir al río, tenía que ver en qué andaba la gente. Después de “ver” hay una criba, porque, por supuesto, lo que pasa en este presente no es como sucedía en el pasado imaginario de mi universo de ficción. Allí ya entran en juego otras reglas para la narración.

A mí me llama mucho la atención la figura del padre en tus novelas y, en *Recuerdos del río volador*, también la figura de la madre. Percibo que en todos los personajes de las novelas los protagonistas deben “matar al padre”, a

veces, literalmente, como en *La balada*, pero, en general, estos personajes tienen una ruptura con el padre, ya sea porque no lo tienen, porque ese padre no los ha reconocido como hijos o porque ha muerto, como en el caso de *Recuerdos del río volador*. Esa falta del padre (o de la madre, en *Recuerdos*) provoca que ese héroe o esa heroína busquen su destino, busquen un destino propio y eso conllevaría la idea de que, para ser realmente adultos, héroes de nuestras propias vidas, tenemos que emprender la búsqueda de un destino propio, dejando atrás al padre y a la madre. ¿Esto es algo que deliberadamente querías que estuviera presente en las novelas?

No es algo premeditado. La figura del padre, en las primeras novelas, era la figura de un mandato patriarcal que producía esquemas de poder; eran padres que les habían arruinado la vida a sus hijos, pero no era un ajuste de cuentas mío, con mi figura de padre. Si hubiera tenido un padre cabrón, probablemente hubiera sido legítimo hacerlo, pero en las novelas la construcción de la figura del padre implicaba otras cosas; tiene que ver con el conflicto de los personajes en particular.

Por ejemplo, en *La balada de los bandoleros baladíes*, hay muchas violencias domésticas moviendo la vida de los personajes: uno es un asesino, otro es una especie de monstruo moral que se venga de su familia, de aquello en lo que la misma familia lo fue convirtiendo; otros son unos paramilitares que andan por todo el país ganando dinero y cuyos padres son víctimas: uno es un abogado al que matan y su hijo se convierte en un mercenario. Todos estos personajes estaban condicionados por ciertas figuras patriarcales, seguían su mandato y lo reproducían.

En otras novelas, el foco no estaba sobre lo familiar, sino sobre destinos individuales enfrentados a ciertas condiciones de la realidad, presiones o conflictos políticos y sociales. Allí los padres ya no tenían una figura importante, pero sí se mantenía un mandato, esta vez del Estado, porque este reproduce esquemas de poder a nivel macro, que se van reproduciendo a nivel micro en los individuos. Estos personajes se enfrentan a ciertas figuras de autoridad; quizá lo patriarcal allí sería la autoridad.

No todos los padres han encarnado ese mandato. Por ejemplo, en *Recuerdos del río volador*, ninguno de los hijos quiere seguir el camino del padre, que era médico y, sin embargo, hay una relación mucho más amable, evocadora y sana con el padre, y una distancia con la madre. Ahí hay un espejo distinto.

La oposición al destino es lo que daría a un personaje el relieve dramático; no aceptar el destino que me impone la sociedad de ser “X” o “Y” persona, sino enfrentarme a algo para conseguir ser otra persona o cambiar una realidad en la que estoy inmerso. Me interesan los personajes rebeldes.

Me interesa mucho la construcción de tus personajes femeninos. Son mujeres muy fuertes y se hacen cada vez más fuertes a partir de *Rebelión de los oficios inútiles*. Ellas también configuran personajes rebeldes que buscan su propio destino y en las últimas dos novelas, específicamente con Julia Valserra, de *El año del sol negro* y Lucía Lausen, de *Recuerdos del río volador*, son mujeres a las que les interesa mucho la posibilidad de seguir una vocación. Sabemos que, al principio del siglo xx, para las mujeres estaba vedada esa búsqueda de una vocación y esta representaba un camino diferente a la feminidad tradicional. Todos los personajes femeninos de tus novelas tienen algo de eso. ¿Cuáles fueron las dificultades en la construcción de esos personajes femeninos?

Básicamente, la construcción pasa por lo arquetípico, en términos literarios: volver a tomar ciertos mitos que están en la sociedad, en la cultura y que uno encuentra en la literatura. Por ejemplo, en *Recuerdos del río volador*, hay dos mujeres muy fuertes como personajes, pero detrás de ellas hay mitos clásicos: uno es Hécuba, una de las madres de Troya a la que le asesinan a los hijos, es secuestrada después de que cae Troya y todos sus hijos son sacrificados. Hécuba estuvo todo el tiempo detrás de la creación de este personaje de *Recuerdos*, que es una mujer que está buscando a su hijo. Otro arquetipo fuerte fue Antígona, que es también un mito trágico griego: una mujer que se opone al poder para lograr enterrar a sus hermanos muertos.

Las dos mujeres del libro responden a estos arquetipos tradicionales de la literatura. No me los inventé yo; muchos autores han trabajado sobre mitos. Pero detrás hay otros arquetipos ya producidos por la misma sociedad; uno es la mujer que busca a un desaparecido y no cualquier mujer, sino la madre. En algún momento, mientras tomaba las decisiones narrativas para la novela, pensé que la compañera sentimental sería la que iba a hacer la búsqueda; Colombia está llena de mujeres que han buscado a sus maridos, sus esposos desaparecidos en los ríos, en la fosa común, pero la madre encarna mejor la búsqueda. Ahí están, por ejemplo, las mujeres de la masacre de El Tigre que sacralizaron esos cuerpos de hombres que no eran sus esposos, despedazados por los paramilitares, y los envolvieron en sábanas. Esas son las mujeres que van creando los arquetipos, es decir, un modelo de ética que nos permite a todos percibir una esperanza. Mis personajes femeninos se nutren de la literatura, porque yo básicamente lo que he sido es un ratón de biblioteca, pero también de las historias de este país.

Lucía, que es otro personaje fuerte de *Recuerdos*, tiene una misión: salvar a una niña de la violencia, salvarla de un entorno donde ha estallado

la guerra bipartidista. Ella es su madre vicaria, no su madre biológica; recibió a una niña que quedó huérfana porque perdió a sus padres en una matanza y reemplaza su vida por salvar la de esa niña, sacrifica su propio bienestar. Ahí hay un modelo ético, un arquetipo, que podría ser también cristiano, porque Lucía tiene una crisis de fe y llega a la conclusión de que la fe no es una creencia, sino que debe encarnar en una acción en el mundo, porque es lo que da una ética. Eso la va a salvar de su crisis existencial.

El método para contar esto es un cuaderno de confesiones, que es una escritura muy privada. El cuaderno de confesiones tiene unas características distintas al diario o a las autobiografías, que tienen una cierta complacencia sobre el relato de uno mismo, construyen una ficción de uno mismo. En la confesión, hay más bien una frustración que no es del todo aceptada. En la tradición católica es donde funcionó bien la confesión: el gran libro de Santa Teresa y el de San Agustín, por ejemplo. En el prólogo a *Cuadernos de Lanzarote*, de José Saramago, él reflexiona, a partir de María Zambrano, sobre cómo la confesión al exponer una frustración y aceptarla, da una esperanza de que yo cambie y pueda hacer algo en este mundo o por este mundo; eso crea una ética. El arquetipo de Lucía es más católico que literario.

Hay otro tema que me interesa y es la presencia del amor. Es muy claro cómo el amor y, específicamente, el amor de pareja, solo puede aparecer en las dos últimas novelas (con unas características muy particulares, porque son amores muy transgresores frente a su sociedad). Esta aparición del amor tiene que ver, entonces, con las novelas en las que más atrás te vas en el tiempo de la narración y no sé si se relacione con que, en el presente, pareciera que hablar del amor es cada vez más difícil, entre otras cosas, por el temor a ser cursi. Para mí, esa presencia del amor en las dos últimas novelas tiene que ver con la posibilidad de construcción de vínculos, que son cada vez más imposibles en *La balada de los bandoleros baladíes* y en *Viaje al interior de una gota de sangre*, porque ahí la sociedad colombiana está rota, la vida no vale nada, el territorio está plagado de bandoleros baladíes que matan por 20 mil pesos. Pero al irte más atrás en el tiempo este vínculo amoroso de pareja puede surgir. ¿Cómo fue construir ese tipo de amor en estas dos últimas novelas?

Yo pienso que la posibilidad del amor en la literatura, su representación en una pareja o en las distintas relaciones personales, aunque hoy esté corroída por el lenguaje de internet y por todas esas mediaciones, se da, precisamente, por la creación de un lenguaje: un lenguaje entre la pareja. Ahí es donde se da la posibilidad del amor.

Si uno lee las cartas de Kafka a Milena Jesenská, que eran cartas reales, Kafka va creando los vínculos con una mujer con la que no se ve, a partir de la construcción de un lenguaje. Se perdieron las cartas de Milena porque ella vivió en un campo de concentración y murió, pero ella también le escribió y, en algunos momentos, Kafka menciona algo que ella le había escrito. *Recuerdos del río volador* tiene un sustrato de cartas que se comparten; son fragmentos de cartas, fragmentos de un discurso de amor del que no se conoce todo. Se conocen algunos términos en los que se dio esa historia. Esas cartas están ahí para crear ese lenguaje que es muy intuitivo y personal.

Entonces el amor —y esto ya no es solo para la literatura— se expresa como un lenguaje; es un lenguaje entre los protagonistas del amor y solo lo entienden ellos. El resto es el “fragmento de un discurso amoroso”, de Barthes: cómo la sociedad ha construido el amor romántico. La historicidad del amor a mí no me interesa; me interesa cómo construye el amor un par de personajes en los años 30, a través de un lenguaje. Cuando encuentro el lenguaje, está la historia, aunque el lector viva una idea del amor distinta.

Tú has mencionado en algunas entrevistas que, en algún momento de tu vida, pensaste en ser revolucionario, pero que lo que decidiste, finalmente, fue ser un escritor y hacer una revolución del lenguaje, que consideras como una de las funciones principales del escritor. Es decir, pasaste de pensar hacer una revolución por las armas a una revolución de la palabra. ¿Cómo ha sido hacer una revolución del lenguaje en cinco novelas?

A mí se me salen esas cursilerías en las entrevistas de medios... Escribo sobre personajes revolucionarios, pero yo no fui un militante que hubiera estado dispuesto a la vida armada como respuesta ante la desigualdad, porque la justificación social de la lucha armada tuvo su época y su tiempo, y ya no fueron los míos. Cuando yo era niño, ya la lucha armada estaba muy desprestigiada por sus métodos de guerra. Yo quería hacer una serie de novelas sobre el siglo xx y los conflictos sociales de Colombia en el siglo pasado me implicaban observar dos categorías esenciales: el siglo xx fue el de las revoluciones y las resistencias. En Colombia, no tuvimos esas grandes conflagraciones como las guerras mundiales, pero tuvimos la Guerra de los Mil Días, que inicia el siglo xx, tuvimos la guerra bipartidista, la lucha armada revolucionaria, el abuso del poder del Estado para reprimir, para perseguir esas fuerzas revolucionarias. Fueron esos conflictos sociales el motor de las historias en las que iba a trabajar.

La más reciente novela, que es *Recuerdos del río volador*, habla sobre esos inicios de las luchas obreras en los años 20 y 30, permeadas por los discursos de la Internacional Comunista, traídos por luchadores sociales como Raúl Eduardo Mahecha y María Cano, para organizar a los obreros ante la corporación Rockefeller, que tenía dos empresas fachadas (la Standard Oil y la Tropical Oil) y monopolizó el petróleo colombiano durante 50 años, además de mantener una explotación humana con muy malas condiciones de contratación y unas reglas impuestas por el imperialismo norteamericano. Estos primeros núcleos obreros empezaron a hacer las primeras conquistas sociales, a partir de huelgas y de soportar represión, desapariciones y de comer zancudos en la selva del Magdalena Medio construyendo un oleoducto.

Ese es el trasfondo revolucionario que hay ahí. En otras novelas, cambia ese trasfondo. En *El año del sol negro*, es la Guerra de los Mil Días, el estallido de los primeros meses. La novela no alcanza a cubrir toda la complejidad que tienen esos años que le cuestan a Colombia la pérdida de un territorio: Panamá, que deja un país de viudas. La mirada está puesta sobre los primeros meses y cómo empieza el estallido. Cada una de las cinco novelas se pregunta por la resistencia, donde está la resistencia, cómo se organizó la gente ante el poder. Todo es visto desde la ficción, porque no son libros de historia, y eso es lo revolucionario que hay.

*Recuerdos del río volador* fue publicada en 2022, muy cerca del momento de publicación del informe final de la Comisión de la Verdad. El tema de la memoria es muy importante en tus cinco novelas. Si bien no son novelas históricas, en cada una de ellas es muy importante la reconstrucción de la memoria de un hecho que marcó la historia de este país, de una manera muy catastrófica. ¿Qué significa la memoria en tus novelas? ¿Cómo se da esa construcción de la memoria en ellas?

Yo, por supuesto, no me he leído las quince mil páginas de los informes de la Comisión de la Verdad. Me interesa mucho el informe sobre testimonios. La verdad, es sobrecogedor, al igual que escuchar en este momento las confesiones de los militares ante la JEP (Jurisdicción Especial para la Paz).

Pero no es la Comisión ni son los grupos de memoria histórica los que han hecho la memoria en este país, sino los colectivos sociales. Hay muchas asociaciones de todo tipo. Esos colectivos son los que decidieron conservar la memoria y son los que han ido nutriendo todos estos informes, que hoy hacen parte de un discurso oficial, en un momento surgido a partir de los Acuerdos de Paz, y que nos han permitido acercarnos a los testimonios y tener la ilusión de una verdadera pacificación del país.

En América Latina, países como Chile, Argentina, Brasil, Uruguay, todos los países que tuvieron dictaduras, tienen una literatura de la memoria, que surge a partir de la entrada de las nuevas democracias. Una vez cesan esos episodios de violencia del siglo xx, se liberan los relatos y hay una serie de novelas, de autores que han trabajado sobre esos temas. Pero en Colombia, la característica era que seguíamos escribiendo mientras el conflicto se ha seguido desarrollando por muchas décadas y entonces le pusieron una etiqueta: son libros de Violencia, no libros de memoria, hasta ahora, que hablamos de duelos, de reconciliación. Esto fue posible por los Acuerdos de Paz y por esta ilusión que todos tenemos. Entonces, están surgiendo estos libros que se asocian a la memoria, pero la memoria es mucho más profunda que solo informes o que solo llegar a ciertas verdades. Para mí, que trabajo sobre estos temas, sobre ciertas tradiciones y que a veces siento que tengo tan poca imaginación, la memoria se convierte en algo más importante que la invención. En un país al que le ha pasado todo lo que nos ha pasado a nosotros, a veces inventar es demasiado.

Pero pienso que a veces los dispositivos para almacenar la memoria son los que nos enseñan qué debemos narrar. Cuando alguien decide que en ese lugar, donde se encontró una prenda de un padre o de un hijo desaparecido, va a poner una placa, convierte ello en un sitio de memoria. Cuando alguien decide renombrar una plaza, cuando alguien decide que algo que ha querido ser borrado no debe ser borrado, eso se convierte en gestos revolucionarios de resistencia, que nos llevan a pensar que no van a ser los militares y otras fuerzas los que van a borrar la memoria de este país borrando a la gente que sabe la verdad, sino que es el pueblo el que dice cuándo hay que hacer la memoria y dónde hay que hacer la memoria y dónde poner la placa y dónde debe estar el museo y qué es lo que debe estar ahí. Es el arte y la gente los que han ido defendiendo la memoria.

Hay un conocimiento muy profundo de tus antecesores y antecesoras en relación con la tradición de la literatura colombiana, especialmente, con toda la tradición de la literatura de la Violencia, la que se escribe después de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, pero también, a nivel internacional, de las novelas que narraban la Segunda Guerra Mundial. Creo que eso habla de tu conciencia como escritor y de tu responsabilidad: no creer que estás haciendo algo completamente nuevo, sino que estás insertándote en una tradición, y esto habla también —creo— de una conciencia de querer hacer obras que perduren en el tiempo, en la memoria de los lectores y de las lectoras. Veo también que en cada una de tus novelas había cada vez un reto narrativo mayor, como ir complicando de muchas maneras las técnicas narrativas (la visión caleidoscópica, la polifonía y la ruptura de la estructura narrativa más

tradicional, tan presente en toda la obra) y los temas sobre los que narrabas. ¿Cómo fue complicarte la vida con cada novela nueva y cómo ves esa conciencia de que te estás insertando en una tradición de la literatura colombiana?

Yo llevo como veinte años leyendo en serio literatura colombiana y muchas otras literaturas de otro lado. No miro la literatura del mundo desde la literatura colombiana, sino que invertí esa mirada hacia cómo otros encontraron soluciones para sus realidades.

A los dieciséis años uno no va a escribir nada... Tiene que vivir un poco más y tiene que empezar a tocar ciertas figuras sociales y a integrarse con lo demás, a ver en qué estado está el mundo, y ahí empieza a encontrar un lenguaje. Ahí pasa la catarsis como autor de decir: “Bueno, ¿qué es lo que yo tengo que contar?”.

Los libros tenían ciertas limitaciones: tenían que ser sobre Colombia, a partir de historias de mi región. El tiempo es inventado, pero debía coincidir con el tiempo histórico de este país y pensé que tenía que haber historias que yo no hubiera leído en la literatura colombiana y no las hubiera encontrado, pero que se mantuvieran en una tradición.

Nunca quise ser un continuador de cosas como el realismo mágico, porque sentía que eso no abarcaba el mundo que yo quería, pero sí iba a trabajar sobre el realismo. Por ejemplo, *Recuerdos del río volador* tiene un realismo fotográfico, quiere capturar ciertos elementos para crear otra noción de realismo.

La tradición colombiana tiene huecos en cosas que pudieron ser y no fueron y eso sí me ha interesado más: la historia apócrifa de la literatura. Lo que ha sido censurado, lo que ha sido callado, lo que no se pudo realizar, a veces es más interesante. También los libros malos a veces resultan elocuentes; son fallidos por algo: falló el lenguaje o fallaron los personajes o algo. Pero examinándolos uno llega a decir: “¡Ah!, pero esta gente estaba evidenciando ciertas realidades”. Ese catálogo grande de novelas de la Violencia de los años 50, 60, le muestra a uno los errores generales de la literatura. Ya G. García Márquez lo señaló bastante en “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”, un artículo de 1959, donde habla de las repeticiones que hay en esas novelas.

Con las grietas o con los silencios o con lo apócrifo me refiero a, por ejemplo, José Eustasio Rivera, el autor de *La vorágine*. Murió de 46 años en los Estados Unidos, pero justo antes de morir, él estaba anunciando una novela que se iba a llamar *La mancha negra*. Esa novela surgía a partir de una investigación que él hizo sobre cómo la Standard Oil se quedó con el petróleo colombiano, cómo engatusaron al Gobierno de Pedro Nel Ospina para quedarse con los yacimientos del petróleo, cómo esas

concesiones ganaron precio como acciones sin haber explotado un solo barril; mientras esperaban que el precio del petróleo subiera, organizaban la estructura para negociar la concesión. Así se quedaron 50 años sacando el petróleo sin darle a Colombia nada.

José Eustasio Rivera, en los años 20, publica una serie de crónicas en un periódico de Bogotá contando sus investigaciones. Él había sido parte del Comité Limítrofe, había visto cómo trazaban la raya de Venezuela y Colombia, y cómo el petróleo quedaba del lado venezolano, no colombiano. La historia del petróleo venezolano es también muy interesante, pero desde otra óptica. Con esta investigación que él hace y donde explica por qué sacaron a Marco Fidel Suárez del poder cuando quería nacionalizar el petróleo, cómo sobornaron a los ministros de minas de entonces, cómo las empresas eran fachadas, pues era Rockefeller detrás del petróleo, con todo eso él iba a hacer una novela, pero nunca se publicó.

No se sabe de qué murió José Eustasio Rivera, pero ya deberíamos saberlo hoy, pues hay técnicas para saber; sus restos están acá, pero no sabemos de qué murió, si lo envenenaron y tampoco sabemos qué pasó con el manuscrito de eso que él ya anunciaba. Él estaba en los Estados Unidos tratando de convertir al cine *La vorágine* y muere y lo repatrian; su cadáver se pudre en el río Magdalena y allí está en el Cementerio Central de Bogotá, en una fosa bastante abandonada.

El maestro Isaías Peña había hecho unos artículos sobre las columnas de Rivera; él me ilustró más al respecto, y a mí me quedó esa inquietud: Rivera trabajaba en un libro que iba a tocar la época de la explotación petrolera. En el fondo, no fue que tomé la historia de Rivera, porque cuando yo descubrí eso ya estaba avanzada mi novela, pero me dio una directriz. El conflicto social, el fantasma de todo esto es el imperialismo funcionando en Colombia y cómo eso afecta las condiciones de vida de la gente, la migración, pues mucha gente llegó a la región del Magdalena Medio buscando transformar su vida con un salario de la petrolera, un salario de mierda porque se trataba de trabajar con paludismo, vivir en las peores condiciones habitacionales, contar con un solo médico para tres mil trabajadores y a todos únicamente les daban quina.

A partir de esos datos, Rivera me puso en la pista y fui aterrizando en lo que quería. Como un pequeño homenaje, el periódico revolucionario del libro se llama La Mancha Negra. En *La vorágine*, también van a aparecer muchas preguntas sobre la explotación humana del caucho y los errores que causó. Es en esa tradición que yo quería enclavar lo que estaba haciendo. →→→