

Posturas e imposturas en la nueva narrativa colombiana: el caso de Juan Gabriel Vásquez o el arte de la traición

Camilo Bogoya
Université de Marne-la-Vallée
cbogoya@yahoo.com

En la última década, las voces de la literatura colombiana han resonado más allá de las fronteras editoriales del país. El motivo de esta proliferación tiene mucho que ver con los premios internacionales de renombre: Mario Mendoza gana el Premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral con *Satanás* en 2002, Laura Restrepo el Alfaguara en 2004 con *Delirio*, Evelio Rosero el Tusquets con *Los ejércitos* en 2006, William Ospina el Rómulo Gallegos por *El país de la canela* en 2009, Antonio Úngar el Herralde con *Tres ataúdes blancos* (2010) y Juan Gabriel Vásquez el Alfaguara con *El ruido de las cosas al caer* (2011)¹. En ningún otro momento de su historia las letras colombianas habían gozado, en el marco del panorama internacional, de una diversidad tan contraria a su tradición monolítica.

Sin embargo, los interrogantes que mueven la máquina del lenguaje no han sufrido, a mi manera de ver, la misma metamorfosis. La situación del narrador contemporáneo es grosso modo la misma que se planteaba el joven García Márquez, por allá en los años del terror, es decir a finales de la década de los 50, sobre todo en dos artículos, a saber, "Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia" y "La literatura colombiana, un fraude a la nación". Aquí, García Márquez se hace una pregunta muy parecida a la que se plantearon los autores europeos de la postguerra: ¿cómo narrar a esos trecientos mil muertos que ha dejado la llamada "época de la violencia"? ¿Y cómo hacerlo, en el caso de García Márquez, desde la ausencia de una tradición, o bien sin repetir los procedimientos de una tradición anquilosada en el regionalismo, en el cuadro de costumbres y en la denuncia directa?

La pregunta vuelve treinta años después, rasguñando el cambio de siglo, pues los escritores, que no han dejado de enfrentarse a los dilemas de la relación entre política y literatura, de repente se ven inmersos en un subgénero bautizado como la novela sicarésca, y cuyo modelo es *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo. El tema de la violencia, que en realidad desde *El Carnero* de Rodríguez Freyle (1638) nunca ha dejado de ser omnipresente, vuelve a identificarnos como un síntoma irremediable de nuestra realidad cultural.

A partir de la imposibilidad de darle la espalda a la historia, es decir, de adelantar una propuesta que se aleje del realismo, la gran mayoría de los escritores reconocidos se suman a esta inquietud: ¿cómo narrar el conflicto colombiano, sus derivas inverosímiles, sus figuras circulares, su cortejo de muertos? Pregunta a la que se suma una inquietud estética: ¿cómo conciliar las trampas de la ficción, el sabor ecléctico de lo contemporáneo con el imperativo

1 || A este catálogo podemos añadir *Cantar de lejanía* de Juan Manuel Roca, que obtuvo el Casa de las Américas en 2007, y *Necrópolis* de Santiago Gamboa que ganó el premio de novela La Otra Orilla en 2009.

de contar el país y su historia? ¿Cómo hacerlo, ya no quejándonos de la ausencia de tradición, como lo hacía García Márquez a finales de los 50, sino quejándonos de tener una tradición apabullante y estigmatizadora? Es alrededor de estas preguntas que podemos aproximarnos a la narrativa reciente de Juan Gabriel Vásquez.

1. Semblanza de un escritor precoz

Con 24 años, recién llegado a Europa, Vásquez publica *Persona* (1997), novela escrita en Florencia y París. Dos años después aparece *Alina Suplicante*. Con el cambio de milenio, Vásquez publica un volumen de cuentos, *Los amantes de todos los santos*, que siguiendo la costumbre de los poetas será reeditado en el 2008 con algunas modificaciones². Este libro, tal vez un eco involuntario de la arquitectura de los *Doce cuentos peregrinos*, narra experiencias de latinoamericanos circunscritas a la geografía europea. Después, con tres y cuatro años de intervalo, aparecen las novelas *Los informantes* (2004), *Historia secreta de Costaguana* (2007), y *El ruido de las cosas al caer* (2011). Podemos agregar a esta suma una biografía, *Joseph Conrad. El hombre de ninguna parte* (2004), y una recopilación de ensayos, *El arte de la distorsión* (2009), que se inscribe en la amplia tradición de los novelistas polígrafos y cuyos modelos podrían ser, para citar sólo algunos ejemplos, los libros de ensayos de Fuentes, Sábato, Carpentier, Saer y Piglia.

Por supuesto, tendríamos que agregar una serie de textos nómadas, publicados en periódicos y revistas de las dos orillas del Atlántico, y que se componen de dos objetivos definidos. Por un lado, los textos del periodista cultural y, por otro, los del columnista; por un lado, el reseñista literario que recuerda el presentimiento de T. S. Eliot: "creo que los escritos críticos de los poetas [...] deben buena parte de su interés al hecho de que, en el fondo de su mente, todo poeta intenta, si no como fin ostensible, defender el tipo de poesía que él escribe, o formular el tipo que quiere escribir" (23). De otra parte, tenemos al columnista que siguiendo los modelos tutelares de Fuentes y Vargas Llosa, o las prácticas nacionales de Héctor Abad Faciolince y Oscar Collazos, procura "tratar cosas de las que no se ocupa mi ficción" para así "contribuir de alguna manera al debate político en Colombia" (Vásquez, *Escribimos...*).

Este retrato estaría incompleto si no recordáramos su labor de traductor del francés y del inglés (Victor Hugo, Jhon Hersey, E. M. Foster). Esta rápida semblanza de cinco novelas, un libro de cuentos, otro de ensayos, una biografía y diversas notas periodísticas que van del oficio de lector al compromiso social muestra la precocidad

2 || Catalina Quesada ha estudiado este conjunto de cuentos, proponiendo igualmente una reflexión sobre la cuentística colombiana: "De cuentos y recuentos. Fragmentos del relato colombiano reciente". *El cuento hispanoamericano contemporáneo. Vivir del cuento*. México - Paris: Rilma 2 - ADEHL, 2009, 109-120.

de Vásquez, su rápida incursión en el mundo visible de las letras, su voluntad de construir una obra poliforme.

2. El escritor y sus fantasmas

Paul Valéry, meditando sobre la necesidad crítica presente desde Baudelaire, definía como clásico al "écrivain qui porte un critique en soi-même, et qui l'associe intimement à ses travaux" (604). Esta aproximación resume bien el caso de Juan Gabriel Vásquez. Asociar un crítico a sus propias producciones no quiere decir solamente ser conciente de sus procedimientos, de sus juegos con el lenguaje, de sus posibles innovaciones. También significa el pensarse en el interior de una tradición. En este sentido, para Vásquez, cada novela "lleva implícita la crítica de la novela importante que la ha precedido" (*El arte* 69). Una de esas novelas madre es, en el caso de Vásquez, la novela del *boom* latinoamericano. ¿Pero cómo llegar a una conversación crítica que ya empezó hace mucho tiempo y que puede causar irritación al escritor contemporáneo cuyos padres son la extraterritorialidad y la anulación de la idea jerárquica del canon? ¿Bajo qué perspectiva intervenir en esta angustiada y necesaria conversación? Vásquez lo hace desde el arte de la distorsión, un arte que recuerda a Harold Bloom y su retomada *Angustia de las influencias*, a la que Vásquez se refiere como "un librito maravilloso y plagado de excesos" (*El arte* 68). Rememorando las tesis Bloom, Vásquez conversa con sus mayores, a la manera de un revisionista. Él mismo lo define parafraseando al crítico norteamericano:

El novelista sucesor [...] lleva a cabo una malinterpretación de la novela, una lectura revisionista que parte de una mentira necesaria, o por lo menos, necesaria para el novelista sucesor: el libro del padre es insuficiente, defectuoso, incompleto. El novelista sucesor dice: mi obligación es corregirlo (*El arte* 69).

Quisiera explorar a continuación este ajuste de cuentas con el padre, recordando la obsesiva sombra macondiana, ya que esta erra como un fantasma entre las líneas de las novelas y los ensayos que nos ocupan. Confrontado a esta angustia que hace parte del conjunto de herencias de la tradición colombiana, Vásquez escribe dos ensayos que pretenden examinar el problema de la influencia y proponer una nueva lectura de *Cien años de soledad*. En *El arte de la distorsión* Vásquez señala:

Siempre la leí admirando su carácter incontrovertible de obra maestra, pero consciente de que esa obra maestra no servía para nada. Ahora, en cambio, me encontré haciéndome la siguiente pregunta: ¿hay otra manera de leer *Cien años de soledad*? Me encontré dedicando un cierto tiempo a ese empeño: malinterpretar la novela, transformarla en algo distinto de lo que hemos leído durante casi cuarenta años (31-32).

La propuesta de Vásquez es leer *Cien años*, no como exponente de lo real maravilloso, ya que esta noción "no tiene absolutamente nada que ver con *Cien años de soledad*, novela en la que lo maravilloso, lejos de llevar a nadie a ningún estado límite [...] no sorprende a nadie. Y eso por una razón que, bien mirada, es bastante obvia: en *Cien años de soledad*, lo maravilloso nada tiene de maravilloso" (35). Esta provocación es fecunda en el sentido en que Vásquez presenta la noción de Carpentier como el resultado de la visión de un latinoamericanista mas no de un escritor latinoamericano. Vásquez se acerca a nociones fundacionales e intenta controvertirlas, y ese esfuerzo crítico y revisionista es uno de los principios del lector contemporáneo.

Pero no con provocaciones se logra derrumbar cuarenta años de interpretación. Más interesante es el otro eje del ensayo, la propuesta de Vásquez de leer la novela madre como una novela histórica. La idea, o el malentendido, ya había sido constatado por María Cristina Pons en su formulación del concepto de novela histórica, mostrando la tendencia de fin de siglo a considerar los períodos anteriores bajo el prisma del género histórico, al punto de caer en el exceso de considerar a *Cien años* como una novela histórica (*Memorias del olvido* 34). Vásquez no teme adentrarse en esta lectura, descartada para algunos críticos, ya que las distorsiones conceptuales también orientan el arte de un narrador. Para justificar este punto de vista, Vásquez se centra en el episodio de la Masacre de las Bananeras, en el que "*Cien años de soledad* da cuerpo, tal vez involuntariamente, a uno de los debates más recurrentes de las últimas décadas: la imposibilidad de conocer la historia, o, más bien, la idea de que toda historia, puesto que nos es contada, es apenas una versión" (*El arte* 41). Vásquez concluye su lectura de *Cien años*, citando a Orhan Pamuk: "El reto de la novela histórica no es producir una imitación perfecta del pasado, sino relatar la historia con algo nuevo, enriquecerla y cambiarla con la imaginación y la sensualidad de la experiencia personal" (43). ¿Cuál es entonces la versión de Juan Gabriel Vásquez respecto a la historia, y de paso, cuál es el resultado de su lectura crítica frente a la novela garciamarquiana?

Antes de responder a esta pregunta, demos otra vuelta de tuerca echando un vistazo a las novelas, donde los guiños al padre son múltiples, donde encontramos desde pequeñas citas imperceptibles hasta mordaces comentarios. Demos algunos ejemplos implícitos de intertextualidad:

Durante cinco años, dos meses y veintiún días, el Chassepot desaparece. Pero a finales de junio de 1876 es adquirido, junto con otros mil doscientos noventa y dos fusiles, veteranos como él de la guerra franco-prusiana, por Frédéric Fontaine (Vásquez, *Historia secreta de Costaguana* 80).

¿Quién es el autor de esta frase? Me atrevería a decir que es una frase sin autor, que es una frase que entra dentro de una máquina de narrar que todos reconocemos, una frase escrita por la tradición y que sin embargo, en sus palabras extranjeras, muestra el destello de un ligero desvío³. Una relación más conflictiva con el precursor se establece en este ejemplo, una réplica célebre de *El amor en los tiempos del cólera*:

Lorenzo Daza⁴ tuvo que mirarlo de lado, como los loros, para encontrarlo con el ojo torcido. No pronunció las tres palabras sino que pareció escupirlas sílaba por sílaba: - Hi-jo-de-pu-ta (124-125).

"Eres un hijo de puta", me dijo. No me dijo *hijueputa*, forma comprimida que hubiera sido más eficaz y más idiosincrásica, sino que separó las palabras y las pronunció sin dejarse ni una letra en el camino (Vásquez, *El ruido de las cosas al caer* 132).

Aquí no sólo se retoma un eco reconocible para el lector de literatura colombiana; se ironiza igualmente la pose lingüística de una oralidad, del mismo modo que los poetas de la generación de Los Nuevos, por ejemplo, ironizaban el lenguaje castizo de la tradición anterior.

Un tercer ejemplo, esta vez explícito, se encuentra también en *El ruido de las cosas al caer*. Elaine Fritts, una norteamericana que llega al país para trabajar como voluntaria en los Cuerpos de Paz,

3 || Pablo Montoya señala igualmente dicho paralelismo con García Márquez, tomando otro pasaje de la historia del rifle (Pablo Montoya, *Novela histórica en Colombia* 93).

4 || Respecto al padre de Fermina y su relación con Conrad, recordemos el siguiente pasaje de *El amor en los tiempos del cólera* que será retomado por Vásquez: "Contaba [*La Justicia*] que durante una de las tantas guerras civiles del siglo anterior, Lorenzo Daza había sido intermediario entre el gobierno del presidente liberal Aquileo Parra y un tal Joseph K. Korzeniowski, polaco de origen, que estuvo demorado aquí varios meses en la tripulación del mercante Saint Antoine, de bandera francesa, tratando de definir un confuso negocio de armas. Korzeniowski, que más tarde se haría célebre en el mundo con el nombre de Joseph Conrad, hizo contacto no se sabía cómo con Lorenzo Daza, quien le compró el cargamento de armas por cuenta del gobierno, con sus credenciales y sus recibos en regla, y pagado en oro de ley. Según la versión del periódico, Lorenzo Daza dio por desaparecidas las armas en un asalto improbable, y las volvió a vender por el doble de su precio real a los conservadores en guerra contra el gobierno". (*El amor en los tiempos del cólera* 455-456). Este pasaje se reescribe en la voz de José Altamirano: "No sabe que un diario amarillista, *La Justicia*, inventará muchos años después una versión absurda de su paso por la costa colombiana: en ella, Korzeniowski toma toda la negociación en sus manos y vende las armas a un tal Lorenzo Daza, delegado del gobierno liberal que después las "dará por perdidas" y las venderá de nuevo, "por el doble de su precio", a los conservadores revolucionarios. Korzeniowski, que ni siquiera sabe quién es el tal Daza, sigue con la mirada fija en Martinica, y sigue sin saber cosas" (*Historia secreta de Costaguana* 85).

recibe un regalo de su casero. Se trata del "libro de un periodista, que había salido hace un par de años pero seguía vendiéndose", y aunque "el tipo era un guache", "el libro no estaba mal". Al ver la exuberante carátula, a Elaine "todo le pareció absurdo y gratuito, y el título, *Cien años de soledad*, exagerado y melodramático". Elaine escribe una carta a sus abuelos en la que dice:

Mándenme lectura, por favor, que por las noches me aburro. Lo único que tengo aquí es un libro que me regaló mi *señor*, y he tratado de leerlo, juro que he tratado, pero el español es muy difícil y todo el mundo se llama igual. Es lo más tedioso que he leído en mucho tiempo, y hasta hay erratas en la portada. Parece mentira, llevan catorce ediciones y no la han corregido. Cuando pienso que ustedes estarán leyendo el último Graham Greene. Es que no hay derecho (161).

Es una extranjera, desde la ingenuidad de la tradición, quien habla sin complacencias de *Cien años de soledad*. Esto muestra una de las características del diálogo de Vásquez con la novela del *boom*. Vásquez es consciente de que las herramientas de su retórica, la lección estilística de García Márquez, el carácter comprometido, las temáticas nacionales, e incluso su itinerario autobiográfico (las ciudades de París y Barcelona), lo hacen un discípulo del *boom*. Sin embargo, hay un acercamiento provocador cuando la relación es demasiado evidente o se la nombra de manera explícita. Y hay además una voluntad constante de inventarse una tradición paralela. En ese cruce de culturas, el diálogo con García Márquez pasa por un diálogo a varias voces donde intervienen Naipaul, Conrad y Saul Bellow. Entre el elogio y la ironía, desde el ensayo y la ficción el escritor contemporáneo ronda a sus fantasmas no para matarlos ni para sustituirlos, sino para distorsionar su sombra.

3. La escritura como venganza

Habíamos dejado una pregunta en suspenso, a saber, cuál es la versión de la historia que propone Vásquez en la óptica de una narrativa que interroga los poderes de la ficción. *Historia secreta de Costaguana* es una respuesta. Pablo Montoya, en su estudio sobre la *Novela histórica en Colombia*, dedica unas páginas al caso de Vásquez. Montoya da cuenta del efecto que produce el tratar una sustancia narrativa que gira entorno a la venta de Panamá, a partir de las técnicas de un narrador contemporáneo que interpela constantemente al lector, recordándole que lo leído es producto de un artificio: "Ah, las artimañas a que debe recurrir un pobre narrador para contar lo que no sabe, para rellenar sus incertidumbres con algo interesante" (*Historia secreta de Costaguana* 78). La novela, como algunas puestas en escena del teatro, carece de telón y deja ver lo que hacen los actores tras bambalinas, poniendo en evidencia los mecanismos del arte de narrar: "Yo decidiré cuándo

y cómo cuento lo que quiero contar, cuándo oculto, cuándo revelo, cuándo me pierdo en los recovecos de mi memoria por el mero placer de hacerlo" (14).

Este arte, en el caso de José Altamirano, el narrador de la *Historia secreta*, tiene que ver con un viejo tema: la traición, ya no sentimental sino literaria. Altamirano le habría proporcionado a Conrad, en una noche londinense de noviembre de 1903, los datos esenciales para entender la historia colombiana. Esa noche de conversación se traduciría en *Nostramo*. Sin embargo, cuando Altamirano lee la novela que recrea una república tropical, él no aparece por ninguna parte. La omisión es entendida como una traición y la escritura posterior de su novela como una venganza. Todo el exhibicionismo formal de Altamirano, que Pablo Montoya subraya, hace parte de alguien que escribe desde el rencor: "'Usted me ha eliminado de mi propia vida', dije. 'Usted, Joseph Conrad, me ha robado'" (286).

Una de las formas de la escritura de la venganza consiste en revisar los hechos, por ejemplo, la vida del propio Conrad, para desmentirla: "aquí estoy yo, nuevamente, para dar una versión contradictoria, para despejar la hojarasca, para crear discordia en la casa pacífica de las verdades recibidas" (112). Al mismo tiempo que se ponen en duda los hechos que el propio Conrad registra en sus cartas, se intenta despejar el manto de niebla que oculta zonas trilladas y empero oscuras de la historia del país. Esta historia ha sido contada por muchos, y entre ellos, por el padre del narrador. Miguel Altamirano es un periodista que produjo "desde su escritorio de caoba [...] un modelo a escala del Istmo", un modelo que demuestra "que cualquiera puede fundar una utopía con sólo armarse de buena retórica" (105). En este sentido, la historia colombiana parece ser el resultado de un artificio, de un sofisma retórico que el narrador desea desmontar. A una historia oficial corresponde pues una historia secreta: este es el resorte de la propuesta de Vásquez. Empero, la historia oficial también es, para el escritor, la trama de una suma de narradores y de ficciones.

4. Poesía y prosa

En el 2011 Vásquez gana el premio Alfaguara de novela con *El ruido de las cosas al caer*. El título, un verso endecasílabo, y la noticia del premio desataron una gran agitación en los medios culturales nacionales. La novela descifra en seis capítulos la vida de Ricardo Laverde, un piloto que a principios de los años 70 se ve involucrado en el negocio del narcotráfico. El narrador, un profesor de derecho (recordemos que Vásquez estudió derecho en la Universidad del Rosario), llamado Antonio Yammara, conoce a Laverde en una sala de billares a finales del 95, después de que el piloto hubiera purgado una larga condena en prisión. Yammara recibe además una de las balas que en pleno centro de Bogotá

causan la muerte de Laverde en enero del 96. Ensamblar esta vida se vuelve una reconstrucción de la historia del país atravesada por el flagelo de la droga, los asesinatos políticos, la incertidumbre generalizada. Sin embargo, más que explorar los acontecimientos que van desde la presencia de los Cuerpos de Paz hasta la muerte de los animales del zoológico de Pablo Escobar, la novela explora la destrucción de los destinos individuales. Ya no estamos en un ajuste de cuentas con la historia oficial, ni frente a un narrador de la discontinuidad, sino frente a una navegación intimista. Dicho de otro modo, la estética de la sicaresca pierde su actualidad y efectismo. Los estereotipos que produjo la época de la violencia o la narrativa de finales del siglo XX, dan paso a un drama más psicológico y menos social, sin por ello renunciar al punteo de los grandes momentos de la Historia.

Las reseñas de la novela tienen un carácter múltiple, pero la mayoría están de acuerdo con la siguiente opinión de Héctor Abad Faciolince⁵:

Toda su obra anterior, tan decantada y seria, tenía todavía algunos lastres comunes a muchos libros nuestros (me incluyo) que, a pesar de ser buenos, pesan mucho: había, en ellos, demasiado. Se le iba la mano en el esfuerzo por construir algo que nos llenara de estupor y admiración. Aquí, en cambio, no se le va la mano. No le sobra ni le falta nada (*La música del ruido*).

Ese "demasiado" del cual habla Faciolince se refiere a la estructura depurada de *El ruido de las cosas al caer*, una novela que se aleja de la pirotecnia metatextual de *Historia secreta de Costaguana* y de la constante polifonía y la superposición de tramas que hay en *Los informantes*.

El ruido de las cosas al caer es el ruido insoportable de lo que no se puede escuchar, el estrépito de un avión que se precipita en las montañas, la historia de un país que se derrumba, la vida personal que se desarticula, el ruido callado de la intimidad. En esta vasta zona de lo evocado, no sabemos las razones del asesinato de Ricardo Laverde, a pesar de las pistas que da la novela; no sabemos tampoco, ya que el final es abierto y nos deja en vilo, si el narrador recuperará a su esposa y a su hija Leticia, que abandonan el hogar.

En síntesis, una de las lecciones mayores de esta respuesta a las generaciones anteriores es el manejo de la sugerencia y el silencio manteniendo sin embargo la inquietud por el vigor del lenguaje. En este vuelco hacia un nuevo realismo, ya no poblado de imágenes deslumbrantes, la obra de Vásquez entabla una con-

5 || La espontaneidad y la urgencia de la crítica periodística condujo a una primera reseña donde Abad Faciolince afirma: "no he tenido el gusto de leer todavía la novela que acaba de ganar el premio Alfaguara", pero "estoy seguro de que será una gran novela" (*El ruido de las cosas al caer*).

versación con sus mayores, intentando extender los márgenes estrechos y estigmatizados de la literatura colombiana.

Bibliografía

- Abad Faciolince, Héctor. "El ruido de las cosas al caer". *El Espectador*, 24 de marzo de 2011. <http://www.elespectador.com/impreso/columna-258974-el-ruido-de-cosas-al-caer>.
- _____. "La música del ruido". *El Espectador*, 5 de junio de 2011. <http://www.elespectador.com/impreso/opinion/columna-275098-musica-del-ruido>.
- Eliot, T. S. *Sobre poesía y poetas*. Barcelona: Icaria, 1992.
- García Márquez, Gabriel. "Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia". *La calle 103* (1959): 16.
- _____. *El amor en los tiempos del cólera* (1985). Barcelona: Debolsillo, 2004.
- _____. "La literatura colombiana, un fraude a la nación". *Acción liberal* 2 (1959): 44-47.
- Montoya, Pablo. *Novela histórica en Colombia 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido: del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines de siglo XX*. México: Siglo XXI Editores, 1996.
- Quesada Gómez, Catalina. "De cuentos y recuentos. Fragmentos del relato colombiano reciente". *El cuento hispanoamericano contemporáneo. Vivir del cuento*. México - Paris: Rilma 2 - ADEHL, 2009, 109-120.
- Valéry, Paul. "Situation de Baudelaire". *Œuvres I*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1957, 598-613.
- Vásquez, Juan Gabriel. *El arte de la distorsión*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- _____. *El ruido de las cosas al caer*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- _____. *Historia secreta de Costaguana*. Bogotá: Alfaguara, 2007.
- _____. "Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta". *La Hora. Suplemento cultural*, 26 de marzo de 2011, <http://www.lahora.com.gt/notas.php?key=83388&fch=2011-03-26>.