

# Entrevista con Germán Espinosa

Samuel Serrano

Con siete poemarios publicados, cinco libros de relatos breves, cuatro de ensayos y nueve novelas —entre las que cabe destacar *Los cortesjos del diablo*, *El magnicidio*, *El signo del pez*, *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* y su obra cumbre, *La tejedora de coronas*—, Germán Espinosa aparece como una de las voces más destacadas de la narrativa hispanoamericana del post *boom*. En esta entrevista, que realiza un recorrido itinerante por su obra, el autor colombiano reflexiona sobre la poesía, la historia, el lenguaje y la crítica, y sobre los sueños y obsesiones que conforman su universo literario.

—*Usted empezó escribiendo y publicando poesía, Letanías del crepúsculo (1954), para luego pasar al cuento, La noche de la Trapa (1965), y entrar finalmente a la novela, que es el género en el que ha recibido más elogios. ¿Por qué cree que su escritura siguió esta evolución, quizá porque la novela es el género más exigente y los restantes son tan sólo estadios preparatorios de la misma?*

Ciertamente la novela es el género que más exige. Desde los trece o catorce años yo deseé escribirlas, pero mi padre me advirtió que aquellos intentos eran abortivos y que debería acumular mayor experiencia de la vida. Sin embargo, no escribía poesía como algo preparatorio, simplemente sentía la necesidad de hacerlo y los resultados eran aceptables. La publicación de mi primer libro de poemas en 1954 se dio más bien por complacer el capricho de un niño: son versos infantiles. Más tarde, cuando una editorial recogió mi *Obra poética*, mi idea inicial era suprimirlo, pero el editor me pidió incluirlo al comienzo como una forma de orientar a la crítica. Tal vez los cuentos de *La noche de la Trapa* puedan, sí, considerarse como preparatorios de mis novelas. En 1966 concluí mi primera novela publicable, *La lluvia en el rastrojo*, pero en Colombia no había editores y la dejé metida en una gaveta. Sólo se publicó veintiocho años más tarde, en 1994.

—¿Por qué cree que los escritores, pese a afirmar con frecuencia que la poesía es el género más refinado y alto de la literatura, suelen avanzar de la poesía a la novela y no al contrario, cuando lo cierto es que solemos evolucionar de lo simple a lo complejo?

Habría que aclarar primero qué entendemos por poesía. En griego, *poíesis* era toda obra de arte que utiliza como material la palabra. La novela es, pues, con el drama y la épica, lo más alto y refinado. Lo que hoy suele llamarse poesía es en realidad la lírica, que es lo más elemental.

—Usted ha afirmado que los dos movimientos que más lo han influido son el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano. ¿Podría señalarnos brevemente los aspectos más salientes de su deuda con estos movimientos?

El modernismo fue una emanación del simbolismo y como escuela fue la que mayor esplendor transmitió a la lengua castellana. Mi prosa es, me parece, heredera de la que escribieron Darío o Lugones. Por algo Borges ha dicho que la lengua no ha avanzado más desde el modernismo.

—Su poesía ha sido criticada por mantenerse, de algún modo, fiel a la rima y a las fórmulas métricas tradicionales de nuestra lengua. ¿Qué piensa del recurso que ofrecen esas formas de versificación en nuestros días?

Sólo en algunos poemas míos existe esa fidelidad de que usted habla. No obstante, prefiero escribir una poesía musical que otra átona. En alguna ocasión, un semanario crítico de Nueva York reprochó a Robert Graves el uso de métrica y rimas tradicionales, así como de «palabras anticuadas». Él respondió con un breve poema irónico, manifestando cómo prefería lo viejo al culto desordenado por lo nuevo. Por lo demás, la métrica y la rima fueron conquistas de la poesía: no existían en la antigüedad remota. Eliminarlas es un recorte empobrecedor.

—Usted cuenta en sus memorias, La verdad sea dicha, que aprendió a leer completamente solo y señala en ese mismo libro otras expe-

*riencias de déjà vu vividas en Roma, Copenhague y otras ciudades, que confirman su creencia en la posibilidad de que parte de nuestra memoria pueda ser transmitida genéticamente. ¿Cree que de allí proviene su gusto por las posibilidades de la biología y la metempsicosis que ha desarrollado en algunos de sus relatos?*

Digamos más bien que, a mi modo de ver, la literatura no debe ignorar ningún fenómeno concerniente a la vida y desarrollo del ser humano. Algunos de esos fenómenos poseen una enorme fuerza poética e ignorarlos en nuestros textos sería desperdiciar un arsenal precioso. Aunque me inclino por creer en la metempsicosis, trato de mantenerme en lo posible, en mi vida extraliteraria, dentro de los límites de lo verificable. En mi literatura, empero, trato de integrar todo aquello que linde con el misterio o con lo simplemente maravilloso. Son recursos poéticos.

—*Sus relatos «Fenestella confessionis» y «Noticias de un convento frente al mar» pueden tomarse como las dos caras de una misma moneda reveladoras de los extremos a que pueden llevarnos la represión de los instintos dentro de un régimen tiránico. ¿Fue consciente de esta analogía al escribir el segundo de ellos en 1976?*

En la más reciente edición de mis *Cuentos completos*, hecha por el Fondo Editorial de la Universidad Eafit, de Medellín, cuento de qué modo y por qué escribí cada uno de mis relatos. «Fenestella confessionis» nació en 1963 de una conversación sobre el uranismo en los seminarios que sostuve en un café literario de Bogotá. «Noticias de un convento frente al mar», trece años después, cuando la imagen de las dos monjas tribadas se me impuso durante un desayuno solitario en Ibagué. Un año más tarde, en 1967, satisficé con este relato la solicitud de un cuento erótico que me hizo una revista muy lujosa llamada *Bárbara Bárbara*. El uno es complementario del otro.

—*En sus cuentos «The Boomerang» y «Susurro de hojas de otoño» recrea el complejo de Edipo y cuestiona al mismo tiempo al padre del psicoanálisis, lo que reafirma su deseo de indagar en los meandros de los instintos que se manifiestan por medio de los sueños, indagación que lo ha llevado a escribir recientemente un libro sobre este tema, La vida misteriosa de los sueños. ¿Podría comentarnos lo que le suscita*

*el fenómeno del sueño y la forma como piensa que debe ser tratado por el escritor?*

En «Susurro de hojas de otoño» hago constar la forma como Freud plagió las ideas de su amigo Wilhelm Fliess. En mi libro sobre los sueños, traté de paliar un poco esa visión, dedicando dos capítulos a la teoría freudiana sobre el soñar. Los sueños me han preocupado desde muy joven, porque representan una de nuestras actividades más consuetudinarias, sobre la cual, sin embargo, casi nada sabemos. Creo, por lo demás, que la ciencia ha tomado rumbos muy equivocados al estudiarlos, y por ello traté de realizar algún aporte planteando preguntas necesarias. Me opongo, por ejemplo, a la creencia según la cual los sueños se alimentan de asociaciones libres, ya que muchos de ellos vienen preformados por el inconsciente.

*—La fabulación de la historia como posibilidad de conocimiento real del pasado a través de la imaginación, es decir, como historia posible, es uno de los temas principales de su narrativa, que aflora por primera vez en su novela Los cortejos del diablo (1970) y se hace más patente en su obra cumbre, La tejedora de coronas (1982). ¿Por qué cree usted que la fábula del artista o del escritor puede ser más verídica o por lo menos más convincente que la verdad parcial del historiador?*

Esta última suele fundarse en documentos oficiales, por lo común mentirosos. Por lo demás, el que escribe la historia suele inventarla. Germán Arciniegas me confesaba alguna vez de qué modo inventaba lo que no lograba saber. Así, pues, los historiadores son tan novelistas como los novelistas. Sólo que nosotros, como nada nos impone límites, enriquecemos mucho más el cuadro histórico, penetrando incluso en el alma de los personajes hasta extraerles lo más recóndito. Ello me ha permitido suponer, un poco arbitrariamente, que la verdad caprichosa del novelista puede resultar más verdadera que la no menos caprichosa del historiador. De cualquier modo, una novela sobre un hecho histórico acostumbra resultar muchísimo más divertida que un simple relato historiográfico.

*—La opresión ejercida por la Inquisición en Cartagena de Indias es un tema reiterativo en sus novelas Los cortejos del diablo y La tejedo-*

ra de coronas, *aunque en la primera la recusación del poder eclesiástico se efectúe por medio del esoterismo y de la magia y en la segunda a través de la Ilustración y de la ciencia. ¿Qué papel juegan el lenguaje y la ironía en esa tarea de reinterpretación de la historia que cumplen sus novelas?*

Cuando publiqué la primera de ellas, la totalidad de los críticos, incluso en Italia y luego en Francia al aparecer las correspondientes traducciones, me motejaron de «barroco». Esta palabra me ha perseguido el resto de la vida, aun en momentos en que publiqué, por ejemplo, *El signo del pez*, que es una novela presa dentro de los linderos de lo clásico. Sucede que, en *Los cortejos del diablo*, me regodeé empleando un lenguaje barroco porque tiene lugar en el siglo XVII, que es en las letras hispánicas un siglo barroco. Tal procedimiento hubiera sido irrelevante en el resto de mis novelas. En ésta, resulta por lo demás un expediente para dar salida al humor que era imprescindible en el tratamiento del tema. *La tejedora de coronas* es obra más cerebral, más analítica.

—*Uno de los principales hallazgos poéticos de La tejedora de coronas es, desde nuestro punto de vista, haber dado con el nombre de la protagonista que da título a la novela. ¿Se trata de una especie de Penélope libertaria que teje y desteje la historia de su tiempo con su aventura vital y que representa al mismo tiempo las ansias de emancipación y de conocimiento que caracterizaron al Siglo de las Luces? ¿Cómo nace Genoveva Alcocer para la literatura?, ¿tenía pensado el nombre desde el inicio de la novela o se le ocurrió en el curso de la misma?*

Surgió al ser escrita la postrera de las cuatro versiones que hice. Al comienzo Genoveva se llamaba Claudia. El cambio se realizó al dar en un diccionario con el significado de *Genoveva*, que me temo que pueda ser erróneo, porque en otro encontré que significa «espuma de mar». En efecto, he pensado en Penélope. Ahora bien, en un comienzo, como tantas veces lo he contado, el protagonista principal era Federico Goltar y la obra se remitiría en forma exclusiva al asedio de Cartagena de Indias por la flota de Luis XIV. Con los años, Genoveva se tomó el papel principal y decidí dar otro giro a la narración, extendiéndola al siglo XVIII. Piense que tardé doce años en concluir ese libro.