

2006

La cartografía literaria de Germán Espinosa: rutas y trayectos de una escritura autónoma

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Sánchez, Cristo Rafael Figueroa (Primavera-Otoño 2006) "La cartografía literaria de Germán Espinosa: rutas y trayectos de una escritura autónoma," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 63, Article 5.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss63/5>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

LOS RELATOS ESPINOSIANOS

Los relatos de Germán Espinosa comportan una visión englobante a partir de una percepción sincrónica de la realidad. En tal proceso el autor dilata y contrae el estatuto del género, centrándose en una búsqueda constante de significación por medio de motivos cercanos o lejanos, localizados en contextos conocidos, desconocidos, ficticios, históricos, regionales o legendarios, a través de formalizaciones que mezclan el relato convencional, el cuento artefacto, el minicuento y formas mixtas como la *nouvelle* y el relato de largo aliento. La amplitud temática de esta cuentística, se conecta con la literatura fantástica, con la denominada literatura de ciencia ficción y en su elaboración confluyen “una escritura tradicional ... con una visión totalmente moderna de la composición del texto literario” (Valencia Solanilla 72). Dicha confluencia se realiza por la voluntad de expresar una idea a través de la enunciación de una anécdota, por el papel paratextual y a la vez intratextual que cumplen los epígrafes y por una recurrente visión paradójica de la existencia. En todos los casos, las estrategias narrativas, los datos escondidos y los procesos de enunciación se aglutinan para interesar al lector y conducirlo casi siempre a una revelación, que unas veces lo sorprende, otras le crea dudas inquietantes o lo sumerge en la incertidumbre.

En 1964, una vez retirado de la United Press Internacional, el profesor y crítico James Willis Robb de George Washington University lo estimula a publicar el primer libro de relatos, *La noche de la trapa*, el cual sale a la luz en 1965, año en que también contrae matrimonio con la pintora Josefina Torres, compañera inseparable en las aventuras vital y literaria. Este primer libro de relatos incursiona en lo fantástico, la magia o el guiño cercano a la ciencia-ficción como categorías que permiten remover realidades para resituirlas en ámbitos amplios de la historia y de la cultura; desde entonces sobresale la preocupación por el proceso mismo de la escritura, que al nutrirse sistemáticamente del referente asombra e involucra al lector en la materia narrada. En *Los doce infiernos* (1976), al tiempo que atenúa la dimensión fantástica, el autor otorga significaciones a una serie de motivos que brindan dirección a la mente y atrapan la sensibilidad: problemáticas raciales a través de disimuladas incomunicaciones de pareja, maldiciones ancestrales que emergen del inconsciente colectivo, sexualidades problemáticas que metaforizan conflictos sociales, culpas heredadas que ocasionan castigos degradantes, e inmovilidades históricas que repiten círculos viciosos de horros y dolor. En todos los casos, los referentes transitan por la historia lejana y reciente de la cultura occidental, latinoamericana y colombiana.

Noticias de un convento frente al mar (1988), representa un momento de alto nivel expresivo dentro de la cuentística de Espinosa, asociado sin duda con la madurez de su lirismo y con la consolidación de su trayectoria

novelística. Los relatos ponen a prueba los efectos de la dilatación y de la contracción narrativas para convertir la evocación en una forma de conocimiento capaz de reconstruir conflictos, cuya explicación no existe o no satisface del todo. A los motivos de carácter filosófico, histórico o esotérico que hemos señalado, se agregan ahora la presencia del erotismo como transgresión de órdenes y la carnavalesización de las estructuras paradójales de la existencia. Dichos motivos se desarrollan a través de variados juegos intertextuales, que sumados a epígrafes provenientes de diversas fuentes literarias, apelan directamente a la enciclopedia de un lector informado.

El naipe negro, también de 1988, desnuda la prosa con el objeto de profundizar la esfera psicológica sin dejar de lado la dimensión fantástica. Gracias a la elaboración cuidadosa de distintas formas narrativas – cuentos breves, relatos clásicos, versiones orales, testimonios elaborados, etc. –, las revelaciones ratifican y redondean preocupaciones anteriores: el hombre es una mera alusión e ilusión del universo; los dos poseen infinitud de dobles, las temporalidades humanas se cruzan enigmáticamente, es imposible contrariar el destino, y escudriñar el pasado se convierte en una forma de reconocimiento crítico del presente. Finalmente, *Romanza para murciélagos* (1999), es una trilogía de relatos de largo aliento, cercanos a la *nouvelle* que evidencia el gusto de Espinosa por vincular estructuras musicales y estructuras narrativas. El título mismo, *Romanza*, inspirado en la música, alude a una cierta brevedad de la composición instrumental cantada por una sola voz; y a su vez, la referencia al murciélago, motivo también fascinante para el autor, contiene connotaciones asociadas con el misterio y con visiones ominosas que contrarían la regularidad y la lógica humanas.

Los motivos desencadenantes de una visión de mundo no sólo son de rancia estirpe literaria, sino que se sitúan en nuestra historia reciente: la hipnosis regresiva como forma de resistencia ante el destino inexorable, en “Una ficción perdurable,” relato desarrollado en una ciudad hidalga, análoga a Popayán, en las décadas del sesenta y setenta del siglo XX, la imposibilidad de desestemporizar leyendas políticas sostenidas con creces en “Por amor a la momia,” relato ubicado entre fines del siglo XIX y comienzos del XX en un pequeño y pobre país caribeño, gobernado desde París por un presidente que desconoce al pueblo que lo llevó al poder; y la afirmación suprema de la propia voluntad en aras de violentar la tradición y enfrentarse a lo desconocido, en “Romanza para murciélagos,” relato localizado en la Bogotá de la segunda mitad del siglo XX que sufre el impacto del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán. Los tres relatos se unifican a través de dos motivos recurrentes: la reflexión y vivencia del proceso de escritura, y la preocupación por vencer los rigores de la temporalidad. En “Una ficción perdurable,” el narrador protagonista se pregunta por el sentido de la escritura en un intento por suprimir el límite que separa la ficción de la realidad. Durante la hipnosis regresiva a la que se somete para conocer al asesino de su esposa,

se sitúa en un tiempo diferente al que gobierna el mundo cotidiano; cree encontrarse suspendido en la atemporalidad, lo cual no sólo le ocasiona felicidad al sentir que permanece con su amada compañera, sino que el adelanto temporal que logra durante la regresión se constituye en profecía para el tiempo real. Precisamente, la escritura, proveniente del yo espiritual ubicado más allá de la vigilia, propicia otro nivel de conciencia más lúcido, capaz de cambiarle el rumbo al destino antes de que las cosas sucedan.

El narrador de "Por amor a la momia" recurre al poder de la escritura para desacralizar la figura de un presidente ausente de su país; sin embargo, la leyenda que se ha tejido alrededor de aquél lo hace perdurable en la memoria colectiva que lo inmortaliza, pese al atraso económico y social que significa sostener su imagen; de allí, la dualidad del punto de vista de quien narra implicado en la historia: odia al personaje real que disimuló su decadencia moral, su pobreza intelectual y no se comprometió con las funciones de su investidura, pero al mismo tiempo adora a la momia disecada que durante quince años simuló ser la figura presidencial para alimentar las esperanzas del pueblo sometido. Por su parte, la voz narradora-protagonista de "Romanza para murciélagos" duda del poder objetivador de la escritura, pues sabe que la subjetividad y la fantasía al intervenir en la génesis de aquélla, desplazan significantes o invierten significados. En este caso, la escritura no representa el tiempo por años, sino por el impacto y la resonancia de los acontecimientos ocurridos, acercándose así a una forma de la eternidad. Por eso, el relato es la reconstrucción del amor incestuoso entre el narrador-protagonista y la hermana; mientras él se vampiriza, ella sufre una mutación luciferina que concluye con el nacimiento sin respiración del niño satánico, quien ni siquiera necesita respirar, pues él y sus padres han abandonado el tiempo de los hombres para situarse en las tinieblas de la inmortalidad. La preocupación por los efectos posibles del proceso de escritura y el desplazamiento de los referentes a la época contemporánea, vinculan estos relatos con la más reciente producción novelística de Espinosa.

TRAYECTORIA NOVELÍSTICA

Los treinta y tres años de trayectoria novelística de Germán Espinosa se sustentan en el trabajo miniaturista del lenguaje, cuya factura barroca absorbe multitud de referentes culturales, se regodea en el detalle expresivo para enmarcar circunstancias psicológicas y sociales, amplía el espacio-tiempo y desborda la significación a través de complejos simbolismos que permiten la convivencia de opuestos, desnudan contradicciones y traen al presente significados reprimidos o expulsados de la conciencia colectiva. Usualmente se crea una tensión entre el momento histórico de Germán Espinosa y las recreaciones que hace del pasado como "condición necesaria

para la consolidación de su memoria privada y pública” (Álvarez 568); aun cuando su referente sea contemporáneo, sobresale la interacción historia-literatura a través de escamoteos que hace la escritura para ubicar al lector; por eso, según Espinosa: “Toda novela exige, para ser convincente, una ubicación en el tiempo, pero esa ubicación es pronto transformada en mito. Cuando el tiempo histórico es muy acusado, la crítica suele hablar de novela histórica, pero se trata de una mera comodidad clasificatoria. Si el tiempo histórico no es devorado, la resultante dejará de ser novela” (citado en Ángel 59).

Desde 1967, durante una temporada en Cartagena, empieza a gestar una novela sobre la Inquisición; entre 1971-1972 viaja por Panamá, Ecuador, Perú, Chile y Argentina, en 1977 se desempeña como Cónsul General de Colombia en Nairobi y como delegado en la Conferencia de las Naciones Unidas, y en 1978 fue consejero de la embajada colombiana en Yugoslavia. Todas estas experiencias sumadas a su marcado interés por la historia criolla y la universal, explican que un grupo significativo de sus novelas: *Los cortejos del diablo* (1970), *La tejedora de coronas* (1982), *El signo del pez* (1987) y *Sinfonía desde el nuevo mundo* (1990) se elabore al confrontar distintos discursos históricos, el de la Colonia en las dos primeras, el de la Independencia en la tercera y el correspondiente a los orígenes del Cristianismo en la cuarta; las cuatro novelas relativizan dichos discursos a través de personajes indagadores, cuyos cuestionamientos y preocupaciones cada vez menos localistas, son propios de una modernidad problematizada. En los cuatro casos se evidencia la ambigüedad de todo acontecimiento asumido como real, y a la vez, la posibilidad que tiene el discurso histórico de desmentirse a sí mismo; estas recreaciones del pasado conforman una propuesta, en la cual no sólo somos lo que somos y seremos, sino lo que somos y hemos sido, pues lo azaroso del futuro hace que la ruptura con la Historia sea una actitud irresponsable.

En 1970, *Los cortejos del diablo* es simultáneamente lanzada en Caracas y Montevideo, el General Francisco Franco prohíbe su circulación en España y ciertos grupos la vetan en Colombia, quizás porque su referente lo constituye el oscuro papel de la Inquisición en la Cartagena de los siglos XVI y XVII. La ficcionalización de la historia que anima el tejido narrativo de *Los cortejos del diablo* se produce gracias a un proceso de carnavalización en tanto estrategia estética que vierte y revierte símbolos, ironiza referentes, vuelve ambivalentes las acciones y los personajes, y desacraliza poderes e instituciones hasta lograr darle vida al tópico barroco del “mundo al revés.”² La dinámica de la novela opone paródicamente dos poderes, cuyas diferencias resultan debilitadas por la risa carnavalesca que las neutraliza a través de un lenguaje desolemnizador y burlesco – jergas ininteligibles, hipérbolos deformantes o delirantes repeticiones –. En efecto, la cultura oficial está representada por la Iglesia y el Estado (personajes históricos como el inquisidor Juan de Mañozga, los obispos Fray Luis Alonso de la Cruz,

Ronquillo de Córdova, Pérez de Lazárraga, el gobernador Pedro de Heredia); la cultura oprimida está representada por el pueblo, la comunidad de negros y cimarrones, los actos de magia negra o brujería, los brujos también históricos, Luis Andrea, Juana García y su hija Rosaura.

La potencia desestabilizadora del lenguaje carnavalesco se centra en las actividades de persecución del Santo Oficio a las herejías contra el dogma, el cual se identifica con el poder colonial, que impone la supuesta purificación del mal a través del castigo en las hogueras. Poco a poco, el carnaval muestra el mundo al revés invirtiendo el orden de lo alto y lo bajo, y bufonizando lo elevado hasta descenderlo a la esfera inferior de lo material-corporal. Por eso, resultan intrascendentes las acciones de los personajes centrales y sumamente importantes las protagonizadas por las fuerzas anónimas, hasta el punto que los ostentosos símbolos del poder colonial y oficial “nada pueden frente al sortilegio de este nuevo mundo endemoniado. Las fuerzas históricas anónimas van cambiando subrepticamente las condiciones políticas y religiosas de un poder que se agota” (González de Mojica 121). Así, ante la afirmación vital a través de la magia que hace el cimarrón Luis Andrea condenado a la hoguera, el inquisidor Mañozga envejece, se confunde y se llena de remordimientos, que no sólo lo debilitan, sino que lo invisibilizan para percibir los cambios que se están gestando, los cuales harán imposible la unificación de España y de las colonias americanas.³ Sus monólogos se centran en el rebajamiento del poder español frente a una América “que con su espacio cultural sincrético se aleja de los valores dogmáticos que desea imponerle una anacrónica España” (Álvarez 580).

Ahora bien, el humor festivo iguala y familiariza a Dios (el poder español) y al diablo (las fuerzas populares de Cartagena), que se concentran en la plaza de la ciudad para representar una comedia,⁴ vale decir, para realizar un carnaval, donde es posible desviar la fundación de la ciudad hacia un renacer, propio del “pathos carnavalesco”: renovarse con la muerte, idea concentrada en el discurso de Rosaura García, bruja sabia, antecedente claro de Genoveva Alcocer. Rosaura supera el temor a la hoguera al asumir su muerte, no como sufrimiento, a diferencia de Mañozga, sino como sublimación, por eso muere “carnavalescamente” para renacer con su pueblo en un estadio de libertad y de esperanza proyectiva (Jung Hee 118-121).

La novela más célebre de Espinosa, *La tejedora de coronas* (1982), se empezó a gestar en julio de 1969 cuando el hombre pisó por primera vez la luna, acontecimiento que generó la imagen germinal de la misma. Al respecto Espinosa se pregunta: ¿Cuál habría sido el destino de un joven que descubriera el planeta Uranos no en Europa, sino en Cartagena a finales del siglo XVII? (citado en Ramírez 63); sin embargo, la figura de Federico Goltar fue sustituida por la de Genoveva Alcocer como indiana culta y rebelde, y a la vez como metáfora de una historia posible para América

latina. La novela parte de dos núcleos proliferantes que suceden en la Cartagena del siglo XVII: el asalto a la ciudad por el Barón de Pointis y el descubrimiento de un planeta que hace Federico Goltar, el joven amante de Genoveva. Ella narra su vida desde la perspectiva de sus casi cien años cuando está siendo juzgada por el tribunal de la Inquisición en su tierra natal. El discurso de ella es la evocación y reconstrucción de una anciana y una especie de testamento de un acto de tradición oral, es también un diálogo de la protagonista consigo misma, con Bernabé, con los representantes del tribunal inquisitorio y con el lector, quien debe tejer los hilos de la filigrana narrativa. La vida de la narradora transcurre entre finales del siglo XVII y la mayor parte del siglo XVIII, presencia convencimientos importantes, discute con los hombres más ilustres de la época, confronta corrientes filosóficas, políticas, artísticas y científicas, compendiando casi el saber de la Ilustración.

La composición narrativa se mueve en un movimiento pendular que oscila entre Europa y Cartagena, razón e instinto, logia y brujería, Federico y Voltaire, oscuridad de las colonias españolas y claridad racional de la Europa ilustrada; en su ir y venir entre Europa y América, la voz-memoria de Genoveva suele percibir a París desde las categorías del Siglo de las luces, poniendo entre paréntesis su punto de vista de mestiza, o sentir a Cartagena desde las honduras de su identidad criolla, olvidando el saber racional que aprendió en el Viejo Mundo. Sin embargo, las situaciones narrativas dentro de esta oscilación no son siempre focalizadas con los mismos parámetros: en algunos momentos Genoveva se refiere a su “hispanico punto de vista” (63), de raíz católica, no exenta de contenidos mágicos y supersticiosos cercanos al paganismo; en otros, se vale de su concepción de mundo racionalista, emparentada con la ideología liberal, dos puntos de vista que se integran en lo que ella misma denomina “mi visión cósmica” (327). Entonces, cuando el objeto narrativo es Cartagena, el espacio colonial o la España de la Inquisición, su visión se despliega desde categorías eruditas, filosóficas o racionalistas; en cambio, cuando el objeto narrativo se centra en París o en la Europa ilustrada del siglo XVIII, su visión se abre paso entre actitudes instintivas, emotivas o afectivas.⁵ La búsqueda de plenitud de Genoveva se debate entonces entre un apego a la racionalidad y una entrega sin reservas a los designios de la vida; al potenciar el pensamiento spinoziano, “conocer es hacer y hacer es conocer” se ponen en juego las pasiones, haciendo que la memoria histórica encarnada en la protagonista, desafíe “el frío racionalismo del siglo XVIII, lleno de verdades irrefutables y (consolide) un nuevo mundo, conquistado con su desbordante energía, cuya fuerza dinámica sólo se comprende en su transcurrir” (Cabrales Vega 149).

La cosmovisión de Genoveva se apoya en parejas de motivos recurrentes – el planeta verde y la invasión francesa; la luna de abril y el horóscopo; la

imagen de la bruja y la contemplación en el espejo –, las cuales asocian su memoria enciclopédica con el cuerpo, el conocimiento, la intelección y la meditación. La primera pareja de motivos emblematiza la polaridad eros y logos, búsqueda del placer y del saber que caracteriza la existencia de Genoveva, guerrera del conocimiento como Atenea y guerrera del amor como Afrodita;⁶ por su parte, la presencia lírica de la “luna de abril” activa el deseo de conocimiento de Federico y la tentativa fallida de Genoveva por continuar su búsqueda, y frente a lo cual la referencia al horóscopo encarna su destino de criolla ilustrada perseguida por el poder inquisitorial; en efecto, la reiterada identificación Genoveva-bruja connota la eficacia de las fuerzas instintivas y telúricas del mundo criollo para confrontar el Siglo de las Luces. Finalmente, la contemplación en el espejo resulta una verdadera imagen envolvente que enmarca la totalidad de la novela y la propia identidad de Genoveva; como imagen de estirpe barroca, el espejo permite el juego de apariencias y la coexistencia de contrarios, pues Genoveva al mirarse en él “verá lo otro de sí misma, lo otro que la constituye desde la cultura europea. Pero también al mirarse verá la construcción de su historia” (Espinosa Pérez 56).

Ahora bien, la inserción de un gran número de intertextos en *La tejedora de coronas*, muchos de ellos citados en bastardilla (nombres, títulos de libros, enunciados, poemas, pensamientos, fragmentos), y otros absorbidos a través de una cierta entonación o saber erudito y libresco que adopta la voz de Genoveva, constituyen su acceso al conocimiento y son el orificio por donde se filtra la historia general del siglo XVIII. Particularmente, los intersticios narrativos permiten percibir la evolución de Cartagena, que de ciudad hidalga se transforma en criolla, con la respectiva movilidad histórica de las mentalidades que la conforman. El carácter ontológico y epistemológico del viaje de Genoveva a Europa marca un antes y un después de la ciudad, metaforizados en las mutaciones del cuerpo y del intelecto de la protagonista, cuya violación se identifica con el asalto de los franceses a Cartagena en 1697. Si bien la ciudad que condena a Genoveva a finales del siglo XVIII parece ser la misma que dejó cuando viajó a Europa, su identidad psíquica de criolla ilustrada refracta, en el espejo-memoria de su vida, la metamorfosis lenta, pero liberadora de su cuerpo, que simboliza a su vez el difícil cambio de mentalidades en la sociedad criolla, todavía habitada por restos de temores y reverencias provenientes de las fundaciones hidalgas y del poder inquisitorial (Giraldo 107).

El recorrido ficcional del monólogo de Genoveva parece postular un nuevo sentido de historicidad al debatirse entre dos estructuras igualmente intransigentes: el dogmatismo español, que se resiste a la ciencia y al nuevo conocimiento, y el mundo europeo de la Ilustración, que ve en Hispanoamérica un espacio de inferioridad y exotismo. Por eso, su memoria se encuentra suspendida entre la dependencia a la veracidad y la autonomía de su proceso

enunciativo. No obstante, a medida que oímos a Geneveva, su discurso se desalienta, pues una vez se ha liberado de la necesidad de ponerse en contacto con el exterior, se hace autónomo y no requiere ya la prueba de la verdad; y en tanto fenómeno puramente discursivo, no puede modificar los hechos, pero sí erigirse en auténtico acto de libertad. Así pues, ante la imposibilidad de transformar la realidad, Geneveva se libera de un tener-que-hacer, pero al mismo tiempo se prende del poder de su palabra, no para liberarse de la muerte, sino de la necesidad de aplazarla, trastocando de esta forma la significación del texto de Scherezada, el cual a manera de mediación emerge en el discurso: mientras ésta se salva de la muerte al contar relatos capaces de recrear la muerte del Sultán, Geneveva sabe que la cercanía de la suya aumenta con el hecho mismo de contar, pero a la vez se va sintiendo más libre al poder afirmarse en su propia enunciación.

Sinfonía desde el nuevo mundo (1990) continúa la línea de regreso al pasado, para abordar ahora la ideología romántica que animó la formación de las repúblicas hispanoamericanas durante el primer tercio del siglo XIX. Como es usual en Espinosa, el cruce de puntos de vista evidencia un proceso dinámico de influencias y transculturaciones mutuas entre el Viejo y el Nuevo Mundo. La contraposición de dos personajes anima el discurso narrativo: uno ficticio, Victorien Fontenier y el otro histórico, Simón Bolívar. El primero se historia imaginariamente como capitán del ejército napoleónico, que seducido por el sincretismo de la cultura criolla, decide quedarse y se vincula a la lucha independentista de Hispanoamérica, pensando que acá le es posible realizar la utopía libertaria que no pudo llevar a cabo en Europa. El segundo se presenta como el criollo educado en el Viejo Mundo y receptor aventajado de la ideología iluminista, la cual no sólo sustentó la Revolución Francesa, sino que se constituyó en principio estructural de su proyecto liberal y progresista. La idealización de los dos héroes y la consecuente exaltación de altos valores republicanos adquiere notable fuerza en la novela, debido quizá a que dicha axiología estuvo casi ausente en los inicios de las repúblicas criollas, donde muchas veces primó el interés personal, el ansia de poder o la débil convicción de extender la libertad hacia la totalidad del pueblo (Park 37-69). Sin embargo, en la visión narrativa sobresalen las contribuciones raciales y culturales de éste por encima de opresiones y despojos a los que hubiera sido sometido; por tanto, resulta indiscutible su papel en la conformación del espíritu nacional y en la identidad de las repúblicas hispanoamericanas.

Un segundo grupo de novelas suele desplazar el referente al momento contemporáneo y aborda las temporalidades de Bogotá como propósito narrativo: *La tragedia de Belinda Elsner* (1991), *Los ojos del basilisco* (1992) y *La lluvia en el rastrojo* (1994). La ciudad capital de Colombia se percibe como emblema de una sociedad en crisis: sus orígenes oscuros y violentos, sus dinámicas sociales paranoides y desestabilizadoras, y sobre

todo las tensiones internas que constituyen su modernidad fracturada. Este grupo de novelas son muestra del escritor en que se ha convertido Germán Espinosa: pasajero del mundo, que se permite múltiples miradas interculturales; su ir y venir entre Munich, Copenhague, Berlín, México, Guadalajara, París, Biarritz, Ginebra, Lima y Barcelona, sin dejar en la memoria a Bogotá y Cartagena, hacen que convierta al mundo en una gran aldea creada y recreada con la voz de la cultura y de la historia de América.

En *La tragedia de Belinda Elsner*, construye una alegoría social a partir de hechos cercanos al contexto referencial de los lectores. De allí la potenciación novelesca a que es sometido el sonado caso de la Pizzería Pozzeto en los inicios de los años noventa en Bogotá, que a la manera de un genotexto dispara significantes asociados con inseguridad, anomalía social, drogas, ineficacia de instituciones, crisis axiológica, trastornos de personalidad, etc., todos los cuales a su vez circunscriben un gran significativo, cuyo significado inasible nos remite a un estado de violencia generalizada, como estigma de una sociedad que no ha saldado sus deudas con el pasado. La impecable estructura episódica de la novela con el consecuente privilegio *in crescendo* del suspenso captura la atención del lector a través de duplicidades, sospechas y equívocos, constituyéndose en una versión renovada del modelo de *novela negra* adaptada al ambiente de Bogotá como urbe anómala y generadora de ritmos incontrolables, extensivos a la situación de desajuste que caracteriza la vida nacional.⁷

En *Los ojos del basilisco*, una retrospectiva de mediano alcance logra recrear un fresco de Bogotá entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. De la mezcla de anécdotas y situaciones dramáticas resulta el contrapunteo de una persistente tradición anacrónica y las dinámicas de una modernización posible, en medio de la interminable lucha de conservadores y liberales. Los alrededores de los cerros bogotanos y el rancio barrio de La Candelaria ven surgir una “sociedad patricia en choque con rezagos de la vieja sociedad hidalga” (Giraldo 118), fricción que se complejiza con los primeros brotes de burguesía basados en el desarrollo mercantil y en un espíritu abierto, el cual siempre choca con todo tipo de resistencias. Por su parte, *La lluvia en el rastrojo* (1994) opera a través del procedimiento del esperpento, que en este caso vierte la acción en un discurso de carácter alucinante, centrado en reflejar las deformaciones sociales y síquicas de la sociedad bogotana a mediados del siglo XX, representada en la familia de la viuda Enone y sus hijos, que aunque dependen de la Compañía Colombiana de productos derivados del manzano, habitan una casa todavía del siglo XIX, alegorizando así la anacronía que obstaculiza la apertura y el progreso.

Las dos últimas novelas de Espinosa, *La balada del pajarillo* (2000) y *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* (2003), lejanas de enunciar profecías desde el pasado irresuelto, recrean el espacio cultural hispanoamericano a

lo largo del siglo XX, quizá como una forma de resistencia ante rezagos de eurocentrismos y frente a las pretensiones homogeneizantes de poderes globalizados. La primera no se vale de dispositivos paródicos, ni de complejos juegos estructurales con el espacio o con el tiempo, sino que se nutre de referentes contemporáneos, ubicados en un espacio latinoamericano durante los últimos 20 años del siglo XX. Dicho espacio está representado en una ciudad innominada, que como Cartagena o como La Habana posee playa y malecón, y como Bogotá u otra urbe análoga, tiene seis millones de habitantes, una moderna infraestructura urbana, industrias culturales, vida intelectual, agencias de viaje, cadenas hoteleras, medios de comunicación, narcotraficantes, pandillas, etc.

En la composición de *La balada del pajarillo* se reescriben, resemantizándolos, en un presente intensamente vivido, mitemas o relatos provenientes de la antigüedad clásica, de la historial medieval de occidente, de las culturas precolombinas y de comunidades étnicas actuales. Si bien los ámbitos representados parecen acercarse a las dinámicas de la globalización, Germán Espinosa quizá por eso mismo, enfatiza de nuevo el punto de vista del criollo hispanoamericano frente a un eurocentrismo que aun quiere conservar rasgos hegemónicos y excluyentes. Al recurrir al viejo truco de los manuscritos encontrados, da paso a una primera persona bajo cuyo proceso enunciativo se implica de diferentes maneras con el objeto de matizar asuntos y temas que siempre le han obsesionado: función de la literatura en el individuo y en la sociedad, la burocratización del arte, el academicismo paralizante, la individualidad del artista, la potencia creadora de la fantasía, el acceso a lo desconocido, el carácter híbrido de la cultura criolla,⁸ etc. En *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* ratifica estas preocupaciones renovando motivos de la novela negra, con lo cual no sólo homenajea a una de sus figuras poéticas predilectas, Rubén Darío, sino que vuelve a incursionar en el espiritismo y en saberes esotéricos, para enfrentar la persistencia de la muerte y a la vez para revalorar las cualidades vitales que hacen la diferencia de la cultura criolla frente a otras.

LAS REFLEXIONES DEL ENSAYISTA Y LA PERCEPCIÓN DEL PERIODISTA

De manera simultánea y alternada con las creaciones líricas y con las producciones narrativas, Germán Espinosa incursiona en el ensayo y en la crónica periodística; cruce de miradas interdisciplinarias, cuyo tejido discursivo se retroalimenta continuamente. Su labor ensayística se despliega a partir de una densidad de pensamiento enmarcada en una amplia cosmovisión cultural. La argumentación coherente que sostiene el proceso de escritura de los ensayos le permite a Germán Espinosa dar dirección a una

hipótesis, contextualizar una idea o concretar un significado. *La liebre en la luna* (1990) compila trabajos escritos entre 1968 y 1988, los cuales iluminan, ilustran o complementan sus producciones creativas. En primera instancia sobresalen los ensayos preocupados por demostrar el poder fundante de la escritura, la necesidad humana de fabular, el carácter mutante de los géneros literarios, la problemática de la novela como forma de conocimiento y los vínculos mediatos entre creación estética y vida social. Otros artículos se preguntan por la persistencia del barroco en la literatura hispanoamericana contemporánea, por la posibilidad de reinventar las ciudades del pasado o por establecer relaciones entre la percepción literaria y la reflexión filosófica. Un buen número de los mismos aborda cuestiones fundamentales de historia literaria – tensión entre lo local y lo universal, papel del vanguardismo en Occidente, significado del Modernismo en la poesía hispanoamericana y valoración de imaginarios nacidos en el Caribe –. A su vez, Germán Espinosa dedica reflexiones críticas de carácter monográfico a autores colombianos (Luis Carlos López, Guillermo Valencia, León de Greiff, Manuel Zapata Olivella) y a autores hispanoamericanos (César Vallejo, Juan Rulfo, Ernesto Sábato y Mujica Lainez).

En *La aventura del lenguaje* (1992), las reflexiones se subordinan en torno a un mismo eje temático: el origen filosófico de aquél, los niveles que lo conforman, sus funciones características, las teorizaciones que ha generado y el tipo de relaciones que establece con el sujeto y con la realidad; todos estos tópicos son fundamentales para comprender la poética de Germán Espinosa, según la cual la literatura es sobre todo un espacio de lenguaje que brota del espacio social y a la vez lo trasciende, pues en su elaboración se fusionan lo subjetivo y lo objetivo, lo real y lo posible, la historia y la imaginación. Su reciente colección de ensayos, *La elipse de la codorniz* (2001), ratifica la densidad argumentativa, la novedad de las tesis y la coherencia estructural que caracterizan la prosa de ideas del autor cartagenero.

Por otra parte, la labor periodística de Germán Espinosa va más allá de consignar noticias o comentar eventos en su intento de construir una memoria cultural de amplia cobertura. A través de una escritura fluída y fuertemente apelativa, *Crónicas de un caballero andante* (1999) recoge un corpus representativo de las mismas escritas entre 1958 y 1999. Es característica la dilatada referencialidad y la amplitud espacio-temporal de las crónicas de corte histórico, político, cultural, educativo o estético. De ahí la acumulación de principios y criterios sobre tópicos de interés general: los derechos y valores humanos, el deber ser de la docencia, los efectos del populismo en América latina, la historia del cine, la ética de la ciencia, las nuevas irrupciones de lo demoníaco, la persistencia del nazismo, los efectos de la intolerancia, los rostros de la muerte, las violencias del país, el horror de las guerras, las culturas milenarias, los saberes ancestrales, en fin, puntos de vista de Germán Espinosa que se potencian al confrontarse con su sentir

lírigo, su percepción narrativa de la realidad y su quehacer de ensayista crítico.

En definitiva, las rutas y trayectos de la cartografía literaria de Germán Espinosa incluyen por igual la amplia referencialidad de sus crónicas, la amplitud espacio-temporal de su novelística, la densidad conceptual de sus ensayos, la tensión expresiva de su lírica o la concentración episódica de sus relatos; en cualquier caso, nos encontramos con una materia significativa que se enuncia desde el compromiso irreductible de la escritura, concebida como forma de conocimiento que involucra lo objetivo y lo subjetivo; como vivencia privilegiada del papel del hombre dentro de la historia, y como potenciación estética que amplía las fronteras del significativo colombiano, caribeño e hispanoamericano.

NOTAS

1 Toda la obra poética de Espinosa está reunida en *Obra poética* (Bogotá: Arango Editores, 1995).

2 Para esta lectura nos apoyamos en los planteamientos de M. Bajtín, desarrollados ampliamente en su célebre texto, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (pp. 144-252), en el cual explora sus ideas sobre el carnaval como categoría estética en sus relaciones con la literatura. Además, seguimos de cerca los hallazgos de Jung Hee Kim en su trabajo sobre *Los cortejos del diablo* (pp. 24-117).

3 A este respecto, es lúcido el artículo de Fernando Ainsa (pp. 8-11).

4 Sarah González de Mojica señala que en la novela, el romance, la comedia y los géneros dramáticos funcionan como mediaciones estéticas que permiten subvertir la historia (pp. 118-120)

5 Para percibir en detalle la filigrana narrativa que constituye la composición de la novela, véase nuestro estudio "El diseño de *La tejedora de coronas* triunfo de la enunciación y realidad de lo posible," en Sarah González de Mojica, ed., *Seis estudios sobre La tejedora de coronas* (Bogotá: Fundación Fumio Ito, Universidad Javeriana, 1992).

6 Beatriz Espinosa señala que en la vida de Genoveva se integran atributos femeninos y masculinos, "con un padre que la educa sin ayuda de mujeres, así como de dioses masculinos nacen Afrodita y Atenea, como serán dos rostros los del espíritu de Federico: masculino y femenino, él mismo y Marie. Y dos rostros serán los de la máscara ritual de Apolo Bolongongo cuando hace el amor con ella: uno de hombre y uno de mujer" (pp. 96-97).

7 Luz Mery Giraldo (*Ciudades* pp. 163-165) precisa la estructura del texto en relación con el esquema clásico de la novela negra. Situada en una perspectiva ontológica y fenomenológica para tipologizar la ciudad en la narrativa colombiana

contemporánea, *La tragedia de Belinda Elsner* le resulta emblemática de un tipo de representación urbana: “Leída como novela negra se pueden constatar elementos sicologistas y condiciones de la narrativa policíaca que requieren de un lector espía y de un investigador de hechos truculentos que persigue a un posible culpable, ata cabos, relaciona indicios, descifra situaciones para finalmente saberse engañado por un narrador que propone un desenlace no sólo inesperado, sino explicable” (p. 163).

8 Para conocer en detalle la estructura y la significación de *La balada del pajarillo*, en relación con el tópico del descenso a los infiernos y del “vampirismo cultural” que pretende desconocer la heterogeneidad hispanoamericana, véase nuestro trabajo “*Romanza para murciélagos y La balada del pajarillo* de Germán Espinosa: regreso a la historia reciente y fundación de nuevas geografías narrativas.”. *Aguaita. Revista del Observatorio del Caribe Colombiano* 8 (2002): pp. 76-83.

OBRAS CITADAS

Ainsa, Fernando. “*Los cortejos del diablo* de Germán Espinosa.” *Magazín dominical de El Espectador* 5 de octubre de 1977: pp. 8-11.

Alvarez, Amparo. “La narrativa de Germán Espinosa: historia, lenguaje y ficción.” *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Eds. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Ángela Inés Robledo. Vol. I. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, pp. 567-591.

Angel, Miguel Arnulfo (2000). “Espinosa, lo histórico y lo mítico” (1989). *Espinosa oral*.

Ed. Adrián Espinosa Torres. Barraquilla: Fondo de Publicaciones Universidad del Atlántico, 2000, pp. 57-60.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

Cabrales Vega, Rodolfo. “*La tejedora de coronas: Spinoza en Espinosa*.” *Literatura y Filosofía. Revista de la Maestría en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira* 1(2003): pp. 144-147.

Espinosa, Germán. *La verdad sea dicha. Mis memorias*. Bogotá: Taurus, 2004.

—. *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón*. Bogotá: Norma, 2003.

—. *La elipse de la codorniz: ensayos disidentes*. Bogotá: Editorial Panamericana, 2001.

—. *La balada del pajarillo*. Bogotá: Alfaguara, 2000.

—. *Romanza para murciélagos*. Bogotá: Norma, 1999.

—. *Crónicas de un caballero andante* (1958-1999). Bogotá: Aurora, 1999.

—. *Cuentos completos*. Bogotá. Ministerio de Cultura – Arango Editores, 1998.

- . *Obra poética*. Bogotá: Arango Editores, 1995.
- . *La lluvia en el rastrojo*. Bogotá: Arango Editores, 1994.
- . *La aventura del lenguaje*. Bogotá: Planeta, 1992.
- . *Los ojos del Basilisco*. Bogotá: Altamir, 1992.
- . *La tragedia de Belinda Elsner*. Bogotá: Tercer Mundo, 1991.
- . *La liebre en la luna* (ensayos). Bogotá: Tercer Mundo, 1991.
- . *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*. Bogotá: Planeta, 1990.
- . *Cuentos completos*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1989.
- . *El signo del pez*. Bogotá: Planeta, 1987.
- . *Los cortejos del diablo*. Bogotá: Oveja Negra, 1985.
- . *La tejedora de coronas*. Bogotá: Pluma, 1982.

Espinosa Pérez, Beatriz. *Genoveva Alcocer, liberación imposible en el Siglo de las luces*. Cali: Ediciones Universidad del Valle, 1996.

Espinosa Torres, Adrián, ed. *Espinosa oral*. Barranquilla: Fondo de Publicaciones Universidad del Atlántico, 2000.

Figueroa Sánchez, Cristo. "Romanza para murciélagos y La balada del pajarillo de Germán Espinosa: regreso a la historia reciente y fundación de nuevas geografías narrativas." *Aguaita. Revista del Observatorio del Caribe Colombiano* 8 (2002): pp. 76-83.

—. "El diseño de *La tejedora de coronas* triunfo de la enunciación y realidad de lo posible." *Seis estudios sobre La tejedora de coronas*. Sarah de Mojica. Ed. Bogotá: Fundación Fumio Ito, Universidad Javeriana, 1992, pp. 15-40.

Giraldo, Luz Mary. "Encuentro con Germán Espinosa." *Espinosa oral*. Adrián Espinosa Torres. Ed. Barraquilla: Fondo de Publicaciones Universidad del Atlántico, 2000, pp. 91-105.

—. *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2001.

González de Mojica, Sarah, ed. *Seis estudios sobre La tejedora de coronas*. Bogotá: Fundación Fumio Ito, Universidad Javeriana, 1992.

—. "Los cortejos del diablo y *La tejedora de coronas*. Una lectura del imaginario político."

Seis estudios sobre La tejedora de coronas. Sarah de Mojica. Ed. Bogotá: Fundación Fumio Ito, Universidad Javeriana, 1992, pp. 115-143.

Jaramillo, María Mercedes et al. Ed. Vol. 1. *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. 3 vols. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.

Jaramillo L., Enrique. "Germán Espinosa, escritor colombiano." *Espinosa oral*. Adrián Espinosa Torres. Ed. Barraquilla: Fondo de Publicaciones Universidad del Atlántico, 2000, pp. 17-23.

Kim, Jung-Hee. "Una interpretación carnavalesca de *Los cortejos del diablo*." Tesis de Postgrado. Pontificia Universidad Javeriana, 1991.

Montes M., Roberto. "Germán Espinosa o la narración poética." *Espinosa oral*. Adrián Espinosa Torres. Ed. Barraquilla: Fondo de Publicaciones Universidad del Atlántico, 2000, pp. 25-30.

Park, Yong-Hee. "Idealismo romántico republicano en *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* de Germán Espinosa." Tesis de Postgrado. Pontificia Universidad Javeriana, 1992.

Ramírez, Liliana. "Una cabeza llena de ideas astronómicas." *Espinosa oral*. Adrián Espinosa Torres. Ed. Barraquilla: Fondo de Publicaciones Universidad del Atlántico, 2000, pp. 61-65.

Valencia Solanilla, César. "Todas las cartas en *El Naípe Negro*: sobre la estructura narrativa en la cuentística de Germán Espinosa." *Revista de Ciencias Humanas* 18 (1998): pp. 67-73.

LA CARTOGRAFÍA LITERARIA DE GERMÁN ESPINOSA: RUTAS Y TRAYECTOS DE UNA ESCRITURA AUTÓNOMA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez
Pontificia Universidad Javeriana/
Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca

La obra literaria e intelectual de Germán Espinosa (Cartagena, 1938), desde 1954 hasta 2004 – lírica, narrativa, ensayística, de autobiógrafo, de biógrafo y de traductor –, constituye un referente y un emblema de la cultura colombiana contemporánea; ámbito que ha colmado desde niño, a partir de su doble herencia familiar; de una parte la pasión por las letras proveniente de la línea paterna; de otra, la vena artística, especialmente musical proveniente de la sangre materna. Se explica así la íntima relación entre el pensador y el creador, que en el caso de Germán Espinosa potencia por igual la experiencia de vida y la experiencia de escritura, como lo refiere varias veces en sus recientes memorias autobiográficas *La verdad sea dicha* (2004). Por eso, los significados de su obra se producen en un complejo tejido de formas, imágenes y representaciones, gestadas entre lo local y lo universal, la historia y la ficción, el sueño y la vigilia, lo individual y lo colectivo, la intuición poética y la reflexión filosófica, en fin, entre lo uno y lo diverso.

Acceder a este universo poético significa reconocer el valor de una vida entregada a relocalizar y potenciar la cultura a través del proceso, unas veces fundante, y otras indagador de la palabra, capaz de propiciar espacios alternativos y de desatar imaginarios sociales, estéticos, políticos o psíquicos. Todos ellos a su vez permiten percibir procesos irresueltos, enunciar imaginariamente la historia o preguntarle a la realidad si es lo que debe ser. La producción literaria de Germán Espinosa conforma un sistema de significaciones, que no sólo ha encontrado eco en espacios académicos, sino que se proyecta cada vez en ámbitos de recepción extranjeros – traducción al francés y al italiano de *Los cortejos del diablo* (1970), al francés y al coreano de *El signo del pez* (1987), y también al francés de *La tejedora de*

coronas (1982), seleccionada además por la UNESCO en 1991 dentro de las obras representativas de la humanidad –; se comprueba así el carácter cada vez más universal de este cartagenero, cuya escritura transita todo tipo de rutas culturales y establece los más variados trayectos históricos, estéticos y de mentalidades.

Fue el suyo un comienzo temprano dentro de las letras nacionales; de la mano, primero, de los poetas del Siglo de oro español y de los novelistas románticos, a quienes conoce en la biblioteca de la abuela materna antes de viajar a Bogotá, y luego, de los poetas simbolistas y postsimbolistas franceses, a quienes lee en 1955 en Cartagena, después de su expulsión del Colegio del Rosario. Los viajes al interior del país, Antioquia, Tolima, Bogotá y el Gran Caldas lo acercan a las expresiones culturales y a costumbres populares propias de estas regiones, y los oficios de redactor político para United Press International (1959–1964), van ensanchando su horizonte y afinando su percepción de la realidad; sin olvidar su pertenencia a Cartagena, donde siempre regresa para recuperarse; se radica definitivamente en Bogotá desde 1957. Poco a poco se aventura por los caminos de la ficción construyendo mundos posibles y otorgándole, según él mismo lo señala, múltiples funciones a la literatura: “Una no: muchas. Es catarsis. Es conjuro, exorcismo. Denuncia. Alarido. Diván de Freud. Liberación por el humor. Por la exasperación. Arraigo en la tierra. Fuga. Ilusión. Realidad. Sueño. Odio. Amor. Todo. Nada” (citado en Jaramillo 23). En su caso particular, se privilegia siempre la dimensión estética de la literatura concebida como mediación autobiográfica, social e histórica, por eso afirma que ella “es lo contrario del repentismo. Toda espontaneidad es literariamente aborrecible. El escritor debe parecer espontáneo, no serlo” (citado en Montes 29).

LA EXPRESIÓN LÍRICA

Durante la niñez, Germán Espinosa aprende de memoria versos y poemas completos, ejercicio que afina desde entonces su percepción del mundo a través del lenguaje analógico, de la musicalidad y de la sugestión metafórica. En su poesía, desde *Letanías del crepúsculo* (1954) hasta el *Libro de conjuros* (1991), el poema, muchas veces de índole narrativa o condensado en imágenes, intensifica motivos que luego se imbrican con los relatos; las estructuras métricas heredadas del Modernismo van dando paso a la reactualización de formas (romances, sonetos, canciones, madrigales o coplas), se abren al verso libre o se arriesgan a la prosa lírica. Desde estos ámbitos, el autor fortalecido con experiencias vitales y culturales, enuncia líricamente la realidad conformando una geografía poética nutrida de referencias locales y universales.¹

Al comienzo de su trayectoria lírica, Espinosa poetiza y recrea relatos mitológicos, exhorta la tristeza o sacraliza la melancolía, en un intento por rescatar instantes y memorias perdidos; luego, en *Canciones interludiales* (1954-1960), homenajea autores y textos definitivos para su sensibilidad: Rimbaud, Darío y especialmente De Greiff, a quien conoció de cerca en el célebre café El Automático de Bogotá; inicia así el diálogo intercultural con tradiciones y estéticas de distinta procedencia. La interiorización del mundo consigue un peculiar timbre emotivo en *Claridad subterránea* (1955-1979), poemario en el cual se asume la angustia como generadora de temporalidades, la soledad como espacio privilegiado de libertad y la muerte como el otro rostro de la vida. Mientras Espinosa atenúa la retórica modernista sin abandonar la alusión erudita, se cuestiona el papel del poeta y de la poesía, para encontrar que la materia prima de ésta la constituyen la infancia, la evocación, las lecturas interiorizadas y los sueños.

Coplas, retintines y regodeos de Juan, el mediocre (1974) se creó en momentos de penuria económica y espiritual; en este caso se decidió por un tono burlesco, pariente directo de la tradición de la copla española; el personaje homónimo encarna la mediocridad y la incapacidad para actuar, al tiempo que posee una notable espontaneidad creadora. Por su parte, el yo lírico de *Reinvención del amor* (1965-1984) crea y eterniza a la amada a través de la poesía, que llena de erotismo, promesas o renunciadas, se centra en la exaltación del cuerpo como espacio propicio para inventar la sexualidad y el amor, o como posibilidad de consuelo. En el cruce de caminos de *Diario del circunnavegante* (1971-1979), la búsqueda simultánea de la infancia y de Cartagena es fallida porque ambas escapan a través de imágenes inasibles o por el impacto que en el poeta provoca la visión de Europa, espacio que se simboliza o se alegoriza a partir de lugares, hechos y personajes convocados por la metáfora y por el poder reconstructivo de la imagen.

El *Libro de conjuros* (1974-1990) parece sintetizar las actitudes que definen la lírica espinosiana; se concibe el viento como metáfora de los inevitables vaivenes de la vida, permitiéndole al poeta asumir sus contingencias y sus recuerdos, pues para Espinosa “hay desde luego, recuerdos gratificantes, tal vez porque los hemos elaborado con los años, pero suele ser más gratificante el olvido..., creo que una de las razones por las cuales los escritores escribimos, es para desembarazarnos de los recuerdos – buenos o malos –, para conjurarlos, porque los recuerdos a su modo esclavizan” (citado en Giraldo 102). Después de conjurar el mar, los crepúsculos, los sueños, la naturaleza o la casa de la infancia, se opta por vivir; por eso, ante la angustia del tiempo, la conciencia despierta constituye el verdadero nacimiento del hombre a la madurez vital; la posesión plena del cuerpo, aunque anticipe la muerte, posibilita el enfrentamiento de la ausencia o de la nada; y la fe en la poesía genera una nueva dimensión, en la cual el hombre puede significarse ante sí y ante los demás.