

CAPAS DE REALIDAD: LA COSMOLOGÍA INTERIOR DEL SER HUMANO EN  
*“LA NOCHE DE LA TRAPA”* DE GERMAN ESPINOSA

SERGIO STIVEN DEL RÍO LOAIZA

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito parcial para optar el título de  
Profesional en Estudios Literarios

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá, Agosto de 2015

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD  
Jorge Humberto Peláez Piedrahíta

DECANO ACADÉMICO  
Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO  
Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

Artículo 23 de la Resolución No. 13 de julio de 1946

"La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis. Solo velará por que no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica y porque las tesis no contengan ataques personales contra persona alguna, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia."

## **AGRADECIMIENTOS**

Primero que todo, quiero demostrar aprecio por mis padres, quienes jamás dejaron de pensar en mi bienestar; a mi hermana, quien me ha proporcionado apoyo y levedad.

A mis amigos, quienes me enseñaron el valor de la creatividad, la diligencia, la perseverancia y la risa instintiva.

Al programa en Estudios Literarios, que me ha dado varias oportunidades para descubrir diferentes facetas de mi verdadero ser.

A todos mis maestros, quienes además de proporcionar información adicional, haciéndose disponibles cuando el momento fuera oportuno, de una u otra forma han contribuido en la construcción de mi personalidad, mi manera de ver el mundo y sus posibilidades, más allá de lo inmediato.

A mi director de tesis, cuya asesoría, constituida por una mezcla de flexibilidad y precisión, fue inspiradora para forjar un camino propio dentro de un territorio explorado tantas veces.

## Contenido

Introducción.....	6
1. CONTEXTO	
1.1. Perfil general del escritor y su obra.....	10
1.2. Lugar de la obra dentro de la literatura colombiana.....	12
1.3. Componentes esenciales de su cuentística.....	16
2. MARCO TEORICO.....	20
3. ANALISIS DE CUENTOS	
3.1. El crisol – Fusión de mundos posibles.....	26
3.1.1. El porte monástico en el trabajo de los hombres.....	26
3.1.2. El hombre como microcosmos.....	30
3.1.3. Transmigración hacia una nueva imagen.....	34
3.2. Fenestella confessionis – La realidad monstruosa.....	39
3.3. La noche de la trapa: el don de la insatisfacción.....	49
3.3.1. Tristeza crónica.....	50
3.3.2. La huella del hombre.....	53
3.3.3. El cáncer de la culpa.....	57
3.4. La orgía: la lectura de la mente.....	64
3.4.1. La discreción, santuario del sujeto moderno.....	65
3.4.2. Locura colectiva: leer la mente del títere.....	68
3.4.3. La bestia encerrada: El ser marcado.....	74
4. Conclusiones.....	78
Bibliografía.....	82

## Introducción

El presente trabajo es un recorrido por el primer libro de cuentos *La noche de la trapa*, escrito por Germán Espinosa en 1965. La huella de Espinosa en la evolución de la literatura colombiana es incuestionable, al apreciar la amplia cobertura de géneros en la que se ha desenvuelto. Esta colección resulta de especial interés en la medida en que fue lanzada cuando el movimiento del “boom” latinoamericano estaba creciendo en popularidad, proponiendo una nueva novela hispanoamericana concentrada en renovar los aspectos formales de la narrativa regional vigente. Dos años después de la publicación de este libro, *Cien años de soledad* de García Márquez sería lanzada, catapultando la popularidad del realismo mágico como referente bajo el cual serían definidas varias de las manifestaciones literarias locales de la época. En este segmento histórico, Espinosa aún no había publicado una novela (*Los cortejos del diablo: baladas de tiempos de brujas* fue publicada en 1970) mientras que sus trabajos de poesía seguían ubicadas en un rincón aparte, y su obra cuentística puede ser ubicada dentro de la categoría literaria enfocada en lo universal, con especial énfasis en la presencia de elementos extranjeros en el territorio nacional.

La razón por la cual solo unos cuentos de este libro han sido seleccionados es porque estos relatos son representativos de dos tipos de relato, cuya desenvoltura en este país ha sido discreta: el cuento fantástico y con elementos de ciencia ficción. En la Latinoamérica de la época se había venido gestando una literatura basada en la irrupción de lo fantástico en la realidad social del momento. Un rasgo característico del realismo mágico es su facultad de extraer el carácter fantástico e insólito de instantes cotidianos. Los cuentos seleccionados se caracterizan por introducir, dentro de la tradición cuentística colombiana, unas muestras del cuento fantástico, con singular énfasis en la ciencia ficción y el horror, no en el sentido del realismo mágico, sino en tanto estos relatos pueden ser vistos como receptores de la corriente cuentística europea, particularmente la inglesa.

En el libro, *Espinosa oral*, una compilación de varias entrevistas hechas al autor, éste lista las influencias de diferentes autores versados en el género de la fantasía, y a lo largo de la investigación preliminar para este trabajo, revisando otras entrevistas en otros lugares, otra entrevista en particular, *un buen escritor madura, jamás envejece*, publicada en 2008, el escritor ahonda en su afinidad por tomar temas universales y examinarlos, exponiendo su funcionamiento interno, reflexionando sobre la forma en que las construcciones sociales vigentes influyen en la conciencia de los seres humanos. Para él, el ser humano construye su personalidad no sólo a partir de su exposición al mundo externo, sino también de los vehículos bajo los cuales esos conceptos son presentados ante el observador forman su punto de vista. El tiempo que el autor consagra a la lectura de los clásicos está enfocada en extraer de cada obra sus ideas, para luego aplicarlas en contextos caribeños, labor del intelectual de la zona, como lo declara al responder a la siguiente pregunta:

“– ¿Cuál cree usted que son las características esenciales de la imago mundi caribeña?

**La imago mundi caribeña es universal y dinámica. El hombre culto del Caribe dirige su mirada hacia todas las culturas y sabe apropiarse, sin perder su identidad, de todo lo que de ellas necesita. (Ortega 164, 2008)”**

Considero necesario traer el concepto del *imago mundi* para definir el proceso creativo de Espinosa, ya que este trabajo propone el uso del género fantástico como el contenedor ideal de los temas universales a tratar. Al buscar textos recientes que dieran un panorama amplio y diverso del crecimiento de las narrativas de fantasía en Colombia, *Otros seres y otros mundos* de Campo Ricardo Burgos López ha resultado ser una lectura dinámica del desarrollo histórico del género en el país, además de abastecer un campo de entrada a las reglas de juego de la literatura fantástica, proporcionando una definición de lo fantástico en el campo del arte, reconociendo la existencia de diversas teorías al respecto, pero cuyo análisis puede reducirse a un patrón clave: el encuentro de un orden natural, cotidiano y anónimo, con un orden extranatural, hogar de lo imposible y

sobrehumano, y las diferentes relaciones que pueden trazarse desde ese contacto. Apoyado en este libro, además de las varias entrevistas se emprende un análisis dedicado a abordar algunos de los aspectos fundamentales de la escritura del autor, tomando como la investigación de Burgos López para precisar la forma con que las contribuciones de Espinosa son relevantes para la evolución del género en el territorio.

El trabajo está organizado dentro de los siguientes parámetros: en el primer segmento se hace una presentación somera del autor, de la mentalidad que adopta a la hora de navegar por tantos géneros, con la esperanza de señalar los elementos precisos que componen su escritura, resaltando el lugar del autor dentro de la historia literaria de Colombia en general.

Luego seguimos hacia una presentación del marco teórico, presentando los textos pilares bajo los cuales se funda el procedimiento de análisis, como el de Tomás Albaladejo, cuyo concepto de los mundos posibles ofrece una nueva perspectiva en el análisis estructural de los relatos del autor, desentrañando las diversas capas que el mundo del texto puede contener; integrándose con la teoría de Tzvetan Todorov, con especial atención a sus categorías del cuento fantástico, además de sus teorías sobre la lectura como construcción.

La teoría expuesta en el capítulo anterior es utilizada en el análisis de cuatro cuentos seleccionados del libro *La noche de la trapa*. Los relatos elegidos tienen la característica peculiar de conciliar situaciones realistas con elementos fantásticos, de manera que facetas invisibles de la realidad salgan a flote, como en el caso de *El crisol*, que toma como punto de partida el relato *El Aleph*, de Jorge Luis Borges, para eventualmente forjar su propio camino, favoreciendo la perspectiva moderna del autor, receptiva hacia las certezas epistemológicas. *Fenestella confessionis*, como uno de los textos que a pesar de no poseer realmente un componente fantástico, es encuadrado por éstas, en tanto que los imaginarios simbólicos religiosos, con sus figuras sobrenaturales, esconden secretos



encerrados. Y *La noche de la trapa*, cuyos elementos seudocientíficos proveen el escenario con el cual el rasgo humano de ego es explorado.

Con estos referentes y procedimientos hemos alcanzado varias claridades respecto de la obra cuentística de Germán Espinosa, sintetizadas en las conclusiones de este trabajo.

## 1. CONTEXTO

### 1.1. Perfil general del escritor y su obra.

Cuando se define el oficio del escritor, por lo general se concibe como la respuesta a un llamado, la necesidad primigenia, imperativa e instintiva de lanzar una réplica hacia los fenómenos sociales presentes en el ambiente de donde el escritor extrae sus experiencias y construye su personalidad, una reacción hacia los estímulos que el mundo le comunica. Y todo acto comunicativo involucra un diálogo, y en el caso particular de la escritura, dicho evento requiere un aprendizaje extensivo de los iconos que constituyen un significado. La disciplina y la concentración son atributos obligatorios que ayudan a cultivar el talento en la vocación de la escritura.

Para el escritor colombiano Germán Espinosa, nacido en Cartagena de Indias, y de formación local y europea, un hombre con porte de erudito que se ha sumergido en las obras de varias tradiciones, el acto de la escritura implica una zambullida en los diversos espacios culturales que ofrece el mundo. En relación con sus incursiones en géneros literarios, algunas han sido motivadas tanto por necesidad económica como por actos de vocación. (Ortega, 2008). Su identidad caribeña es identificada por una curiosidad estimulada por las especulaciones humanas. Algunas de ellas poseen un sesgo eminentemente poético y parecen inventadas a propósito para constituirse en argumentos narrativos. De esa manera, para poder introducirse en una abundante variedad de espacios, Espinosa ha estudiado diversos lenguajes escritos, tales como la poesía, el cuento, la novela, el ensayo y el artículo periodístico, para lograr una multipluralidad en su expresión. Entre sus novelas más famosas se encuentran *Los Cortejos del diablo* (1970), *La tejedora de coronas* (1982), *El signo del pez* (1987), *Cuando besan las sombras* (2004), entre otras; varios libros de poesía, como *Letanías del crepúsculo* (1954), como uno de sus ejemplos de escritura más tempranos; *El Basileus* (1966), única entrada teatral en su bibliografía; y una amplia obra cuentística, empezando con *La noche de la trapa*, un libro escrito entre 1961 y 1964 pero publicado

en 1965, *Los doce infiernos* (1976), *Noticias de un convento frente al mar* (1988), entre otros..., y varios ejemplos en otros medios escritos.

1982 resulta una fecha clave para el desarrollo del género novelístico en Colombia. Gabriel García Márquez recibe el Premio Nobel, y en el país ya empiezan a sobresalir una serie de novelas que ofrecen una ampliación de perspectivas para la novelística colombiana. Para Cristo Rafael Figueroa, en su texto *El diseño de la tejedora de coronas: Triunfo de la enunciación y realidad de lo posible*, Espinosa se alza al lado de autores como Alba Lucía Ángel y Oscar Collazos, quienes ofrecen nuevas maneras de abordar la sociedad nacional desde ángulos históricos o sociales. (Figueroa 15)

Espinosa, como receptor de diversos referentes culturales, toma provecho de las historias antiguas, junto con la religión y el esoterismo, todo lo cual contribuyen para confeccionar ficciones convincentes, con personajes que residen en contextos locales, quienes deben enfrentarse a una fuerza externa que busca abrumarlos y ahogarlos en sus propias inseguridades, surgidas de la navegación con los elementos que constituyen su paso por la vida.

## 1.2. Lugar de la obra dentro de la literatura colombiana

Ana María Callejas Toro, en su texto acerca de Espinosa y Pedro Gómez Valderrama, *Conflicto y liberación*, establece unos puntos de divergencia entre la literatura fantástica y el realismo mágico. Ambas son tendencias que han caracterizado la producción narrativa en América Latina desde principios del siglo XX. La literatura se vuelve un vehículo bajo el cual mostrar una multiplicidad de maneras de pensar y actuar en este continente, como punto de encuentro de diversas culturas, así como recipiente de expresiones híbridas que vierten lo extranjero en lo local. El concepto de realidad adquiere una pluralidad multifacética, donde los espacios sociales y las situaciones narrativas pueden ambos ser evaluados desde diferentes parámetros.

Según Callejas Toro, la diferencia fundamental del realismo mágico con la literatura fantástica tiene que ver con la imagen que proyecta sobre el movimiento del boom latinoamericano, con su abundancia editorial y proyección cultural sobre el continente. Simultáneamente, escritores colombianos como Espinosa y Pedro Gómez Valderrama proponen un manejo de los elementos fantásticos que va más allá de un simple reciclaje de temas europeos aplicados a un contexto tropical (Toro 22). Ambos escritores “utilizan el folklore, los mitos, las leyendas y las creencias de muchas comunidades colombianas.” (Toro 23)

Trayendo a colación las categorías de Todorov, Toro apunta a que lo mágico deviene cotidiano, y por lo tanto no hay un real cuestionamiento de los sucesos irreales del texto, pues dentro del mismo, el evento no viola las leyes de suspensión de la incredulidad, y el énfasis yace en la carga lírica del momento para el lector, o un reconocimiento por parte de los personajes de la diversidad que contiene su mundo.

Por contraste, al tratar el terreno de lo fantástico, las acciones tomadas dentro de la narrativa dependen del conflicto entre lo real y lo inverosímil, y en cierto grado, también del asombro frente a los acontecimientos que ocurren. La sorpresiva irrupción de lo

fantástico dentro de la historia puede provocar toda una gama de reacciones, desde el éxtasis, el hostil rechazo hasta el desgarramiento existencial. Aquí, la realidad diversa y las tradiciones populares funcionan hacia otro objetivo, porque influyen en el devenir de la trama narrativa. Dentro de un relato de tipo fantástico, la confusión del personaje hacia las varias caras de la realidad desencadena una serie de reflexiones alrededor de ese descuadre, que reconfiguran el punto de vista del personaje hacia direcciones insospechadas. El asombro transforma a la persona, y el lector rastrea y sustrae los pasos que llevaron hacia esa transformación.

En este campo, el exhaustivo panorama de la literatura fantástica colombiana realizada por Campo Ricardo Burgos López, en su libro *Otros seres y otros mundos: Estudios en literatura fantástica*, es un compendio iluminativo sobre ciertas obras representativas del desarrollo del género fantástico en Colombia. Para él, la literatura fantástica colombiana está compuesta por cuatro fases distintas. La primera está conformada por los relatos de espantos con elementos del folclor local, integrado a la corriente latinoamericana, narraciones que incluyen motivos fantásticos de tipo espiritista, además de juegos estructurales, un uso extensivo de la paradoja patrocinado por modernistas como José Asunción Silva, que junto con textos como *Bogotá en el año 2000* de Soledad Acosta de Samper, buscaban anticipar el desarrollo cultural del país en el futuro lejano.

La segunda etapa va de 1930 a 1950, aprox., donde el género es sembrado mediante ejemplos aislados, en medio de un ambiente rural y provinciano, por la falta de influencia inmediata de los medios de comunicación. Sus representantes más relevantes son José Félix Fuenmayor, María Castello, Manuel Sliger y José Antonio Osorio Lizarazo.

Una tercera fase empieza a mediados del siglo XX y dura hasta cierto punto de la década de 1990. Es en este periodo donde el territorio tiene el impacto de los medios masivos, la urbanización y el contacto con otras perspectivas culturales, cuyo resultado es la

evolución del escritor de género, quien ahora posee un repertorio internacional de influencias para que éste absorba diferentes estilos en aras de crear uno propio. Aquí es donde acontece el surgimiento del boom latinoamericano, con la extensiva promoción del realismo mágico, cuya figura paradigmática es García Márquez, consolidando una literatura configurada a partir de encontrar lo cotidiano en lo irreal. Bajo la sombra de popularidad de este movimiento, se llevó a cabo otras manifestaciones literarias menos conocidas, pero que poseen un valor que vale la pena recalcar, teniendo en cuenta las contribuciones de Pedro Gómez Valderrama, René Rebetz y Antonio Mora Vélez. Los últimos dos son reconocidos, bajo el concepto de Burgos López, como los padres de la ciencia ficción colombiana. En esta época, Rebetz se desenvuelve no solo con los motivos típicos del género, incursionando en otros subgéneros como el horror, la ficción especulativa y el surrealismo, mientras que Mora Vélez es influenciado por la ciencia ficción soviética de la era comunista, productora de obras de tinte optimista e ilustrado.

El lugar de Germán Espinosa dentro del canon de la literatura fantástica latinoamericana yace en un espacio ambiguo, pues su interés en el conjunto de temáticas en donde se desenvuelve el género va más allá de un esfuerzo de imitación de las técnicas de construcción de historias fantásticas manejadas por sus representantes más ejemplares dentro del resto de América o Europa siquiera. El hecho de que estudiosos del tema, como Campo Ricardo Burgos López, traten con ambivalencia el lugar de autores como Espinosa dentro de la historia general de la literatura fantástica en Colombia, expone la situación actual del legado del autor, quien opta por actuar dentro del campo de las ideas, navegando simultáneamente las aguas de lo fantástico, caracterizado por materias tratadas en nichos, y lo universal, enfocado en apelar a experiencias colectivas, que abarcando el recorrido histórico del ser humano sobre la tierra. Su lugar dentro del canon puede verse a su vez como un diagnóstico de la condición de la literatura fantástica colombiana. Y Burgos López es el autor que la anuncia:

*“Digamos simplemente, que la ciencia ficción y la literatura fantástica como géneros entrañan una concepción ultramoderna, desacralizadora del hombre y del mundo, que en Colombia ha costado mucho tiempo enraizar. Hoy mismo, Colombia no es un país plenamente moderno.” (Burgos 98)*

Y a partir de esta declaración, puede plantearse que la importancia de Espinosa, como autor representativo del género fantástico en este país, radica en su facultad de integrar las problemáticas locales de una comunidad periférica, con las inquietudes universales presentes en todas las culturas del planeta.

### 1.3. Componentes esenciales de su cuentística

La literatura de Germán Espinosa, especialmente los cuentos, se presenta a sí misma como un espacio en donde la historia y la ficción se encuentran. *La tejedora de Coronas*, en particular, navega ambas aguas, pues toma como punto de partida eventos históricos concretos de la Cartagena del siglo XVII, para darles una nueva faceta desde la perspectiva de personajes ficticios como Genoveva Alcocer. Y como uno de los grandes exponentes de la novela histórica en Colombia, es importante enfatizar el modo con el que la realidad factual adquiere una dimensión estética por parte del escritor. En una entrevista, cuando se le preguntó acerca de la naturaleza de la obra literaria como un artefacto proveniente de una mente observadora y creativa, él contestó lo siguiente:

*”En todo escritor influyen dos factores, a mi ver: la realidad que está ante sus ojos, y esa otra realidad que ve a través de las lecturas. Por una parte, un escritor colombiano, vamos al decir, jamás podrá apartarse de la imago mundi que la realidad colombiana ha engendrado en él; podrá escribir sobre otras épocas y latitudes, pero lo hará siempre como un escritor colombiano.”* (Cano 1986)

A partir de tal declaración, además de entrevistas donde el autor habla de su vocación, se puede declarar en un primer nivel, que el proceso creativo de Germán Espinosa comienza con una exploración de las raíces culturales del espacio temporal que esté estudiando; para luego valerse del género narrativo adecuado que mejor exprese o dramatice los resultados de sus estudios. Tales indagaciones, por supuesto, están motivadas por una necesidad de construir un espacio psíquico, intangible e introspectivo, en donde Espinosa, como autor de imaginarios, trabaja sus inquietudes acerca de nuestra historia dentro de sus narrativas. Para ello, se cerciora de que sus ficciones puedan remitir a una realidad tangible y constante, porque a partir de aquellos eventos tangibles que transpiran dentro de una época determinada, es que la vida interior de sus personajes adquiere urgencia y relevancia.



Se toma un interés particular por su uso del formato del cuento porque es ahí por donde Espinosa tiene la oportunidad de concentrar todos sus intereses y obsesiones en un paquete más compacto. Carlos Pacheco, en su texto *Criterios para la conceptualización del cuento*, presenta una definición del cuento literario, género del cual Espinosa definitivamente haría parte:

*“El cuento «literario» o cuento «moderno», como se le ha calificado para distinguirlo del cuento oral o tradicional, es una representación ficcional donde la función estética predomina sobre la religiosa, la ritual, la pedagógica, la esotérica o cualquier otra. El cuento literario es, como dice Raúl Castagnino, un «artefacto», es decir un objeto artístico, cuyo grado de figuratividad puede variar, al igual que en las artes plásticas, pero que guarda por lo común -por el hecho de ser esencialmente la narración de una historia- una cierta relación de representación o mimesis con alguno o algunos de los ámbitos de lo real.” (14).*

En comparación con otros modelos de expresión como la novela, la poesía o el periodismo, el cuento resulta un espacio bajo el cual se pueden catalogar con más facilidad y dinamismo los temas recurrentes de su obra, se logra una mayor concentración de su método de escritura, ya que el formato corto permite que las historias se revuelvan de manera más directa alrededor del efecto que las inquietudes filosóficas o históricas del autor tienen dentro de la psique de los personajes que interactúan más directamente con tales fenómenos

Por lo tanto, mediante la lectura de ciertos relatos cortos se busca una definición esencial del periodo de la modernidad, descrita a partir de los propios términos de Espinosa, ya sean declaraciones ideológicas, espacios temporales, ideas, símbolos, metáforas, tipos específicos de personajes o actos particulares, entre otros posibles constantes, que puedan contribuir a la elaboración de una perspectiva crítica en relación con el uso de sus personajes, con un interés particular por la manera en que construye sus espacios

interiores, de forma que interactúan con sus respectivos espacios, ya sea absorbiendo y/o repeliendo su influencia.

Las decisiones estéticas que Espinosa realiza al construir sus narrativas tendrían un rol particular en tal disertación, pues el lenguaje con el que Espinosa dispone su narración incluye una delineación de los mundos que Espinosa crea a partir de sus lecturas. En cierto sentido, la investigación tiene que ver con extraer un aspecto particular presente dentro de la obra de Espinosa, que permanece constante de una u otra forma en varios de sus cuentos.

César Valencia Solanilla resume el procedimiento cuentística de Espinosa de la siguiente manera:

“Lo esencial, a nuestro juicio, consiste en la enunciación de una anécdota o de una pequeña historia que sirve de pretexto para armar un relato mediante el cual se expresa una idea. Aunque no se trata de una literatura de tesis, sí puede afirmarse que es una cuentística de conceptos, montada sobre inquietudes históricas y filosóficas, sin el peso de las digresiones novelísticas ni el lenguaje analítico del ensayo, ya que la anécdota -tan esquilhada y anatémizada por la modernidad- sirve como mediadora entre el relato y la narración, entre la historia y la idea.” (“Revista de Ciencias Humanas. No. 18”).

Por un período de más de treinta años su obra cuentística está concentrada en los libros “La noche de la trapa” (1965), “Los doce infiernos” (1976), “Noticias de un convento frente al mar” (1988) y “El naipe negro” (1998). Aunque se está en el proceso de lectura, en muchos de los cuentos hechos en la primera etapa de su trayectoria, se empieza a apreciar la yuxtaposición entre el mundo interior de los personajes y el universo diseñado ante ellos, una arista específica de la realidad de la que han nacido para configurar la mentalidad en relación con el mundo con el que interactúan, reiterando la distancia que el hombre pone ante su entorno.

Espinosa se dispone a hacer un acercamiento consciente de las problemáticas del hombre contemporáneo, pero no lo hace de una manera directa, sino que es un proceso constante a lo largo de su narrativa. En otra entrevista, Espinosa apunta que los personajes y los episodios han sido deformados por las leyendas populares, si no es que el mismo narrador no ha inventado los elementos culturales que afectan la personalidad y el actuar de un personaje determinado.

## 2. MARCO TEORICO

El análisis de la selección de cuentos de Espinosa que constituyen el corpus de este trabajo, es realizado desde el marco de la hermenéutica fenomenológica, un planteamiento, inspirado en la obra de Paul Ricoeur, introducido por Mario J. Valdés en 1989, cuyos presupuestos filosóficos parten de pensar la *literatura*, como concepto, hacia las operaciones que suceden dentro del espacio de la recepción. El éxito de un texto escrito, según Valdés, consiste en su capacidad de provocar una redescrición del mundo del lector. En la obra cuentística de Espinosa, la ruta del personaje principal delimita los rastros que el lector sigue al observar las situaciones narrativas y los contextos bajo los que operan y ésta es, como veremos, la principal estrategia re-figurativa del autor.

Por lo tanto, se puede apreciar dentro de la cuentística de Espinosa, y dentro del ámbito estructural, que cada cuento desarrollado en un espacio cultural particular, configura un estado de cosas que constituye un mundo concreto fundado en la presencia de ciertos personajes principales que interactúan con el ambiente, es decir, que el mundo de la historia se construye a través de los personajes, en quienes reside el estado de cosas que establece el mundo posible del cuento. Como parte de la estrategia espinosiana, el narrador, en tanto construcción ficcional del autor, cumple la función de construir los contornos de la historia, y a partir de ahí el lector, el receptor de la obra, entra en el texto y explora dichos contornos para perderse o para verificar su durabilidad.

Para Tomás Albaladejo, autor de la *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, escrito en 1986, un texto “está formado por una manifestación textual lineal y por la base textual; aquella es la estructura significante del texto y la base es el conjunto de la organización textual subyacente, que es evidenciada por la manifestación textual lineal” (68) El ser humano tiene conciencia de la existencia de un mundo real, pero a su vez permanece influido por otros mundos posibles de carácter imaginario, algunos de los cuales se podrían llegar a realizar, mientras que otros permanecen en nuestra mente,

en el espacio de lo efímero. Albaladejo establece que en la organización del texto escrito, literario o de no-ficción, se presentan estos submundos subyacentes del real, pues la descripción de estos mundos del texto resulta un componente primordial en la constitución de la descripción del mundo global o complejo del texto, donde el mundo concreto y sus respectivos submundos son secciones que lo componen.

Albaladejo introduce su sistema de mundos dentro del marco de la semiología general, con un enfoque específico en el aspecto lingüístico de un texto escrito literario que descompone en tres secciones particulares: 1) La sintaxis literaria, en donde se operan a cabo las relaciones sintácticas en varios niveles, ya sea fonológico, morfológico, sintáctico gramatical y semántico intencional, 2) La semántica literaria, que cubre las operaciones entre el texto y el referente, y 3) La pragmática literaria, que envuelve las relaciones del texto literario dentro del marco comunicativo, dentro del espacio de interacción entre el emisor y el receptor, pues los elementos sintácticos y semánticos operan dentro del texto literario al reaccionar a la introducción de un referente que complementa la acción enunciativa del escrito.

Para que el sistema y organización de mundos dentro del texto pueda ser implantado, son indispensables el referente textual y el mundo narrativo, y para engranar el clásico esquema comunicativo dentro de la maquinaria de producción de sentido, Albaladejo complementa una dinámica de intención y extensión, en el que el texto es un objeto lingüístico que remite a una globalidad semántica y sintáctica, organizada en diversos niveles localizados en el ámbito de la extensión, equivalente a la construcción de los hechos dentro del sistema de mundos. A partir de ahí, el objeto lingüístico entraría en el campo de la extensión, donde reside la estructura de conjunto referencial, las entidades exteriores a la obra literaria pero que pueden ser introducidas en la organización de los mundos en el plano textual, disponiendo de la construcción macroestructural para la incorporación de ese referente como parte de la estructura sintáctico-semántica. Estas son dos dimensiones de índole textual, que a su vez permanecen exteriores a éste.

Albaladejo señala que el estudio de la extensión, el sentido, debe hacerse a través del estudio del primero, la forma en que la obra está expresada en el texto.

Los planteamientos de Albaladejo provienen de la consideración formalista del contenido como forma, dentro de la organización de la estructura profunda del texto, donde coexisten distintos niveles de contenidos que repercuten en la macroestructura del texto. Albaladejo apunta que “la comunicación lingüística de los contenidos se produce porque éstos, que poseen una organización en lo que respecta a su situación en la extensión, son textualizados”<sup>1</sup>, incorporados por el escritor en su texto, y a partir del cual el lector recibe (a partir del análisis, principal instrumento de recepción) la organización semántico-extensional del texto, donde se presentan a los personajes en un contexto específico, y se producen procesos mentales que provienen de la interacción con el contexto, y acciones que terminan configurando los contornos del espacio lingüístico con el que se desenvuelve el cuento.

Para Albaladejo, el texto es un largo complejo de mundos dividido en secciones caracterizadas por proposiciones específicas relativas a los individuos, acciones y pensamientos que constituyen esas secciones. En el proceso de escritura, el productor de un texto establece una base de reglas que delimitan la configuración del texto. Para nombrar los tipos de mundo que pueden ser creados, de acuerdo con los modelos de mundo que el escritor construye, Albaladejo propuso tres categorías, similares por ejemplo al modelo categórico de Tzvetan Todorov, refiriéndose a la novela fantástica y que remite al índice de verosimilitud con que el cuento presenta su mundo concreto:

El *tipo I* de modelo de mundo: Es el mundo de lo tangible, donde sus reglas son equivalentes a los del mundo concreto y objetivo existente, ya que las estructuras de conjunto referencial funcionan en armonía con el espacio del texto. A esta esfera pertenecen los textos históricos o periodísticos.

El *tipo II* de modelo de mundo es lo *ficcional verosímil*, donde los modelos del mundo responden a reglas que no son las del mundo real objetivo, pero responden a su lógica hasta cierto nivel. Este tipo en particular permite un cierto grado de ambigüedad, de parte del emisor que construye los contornos de su texto para permitir la entrada de elementos incongruentes con el referente concreto. La literatura fantástica, como género, tiene sus raíces en la vaguedad de ese conjunto referencial, que rompe la ilusión de una barrera estática entre la realidad y la ficción, y tanto el emisor como el receptor son conscientes del rol de la expresión lingüística que puede o no remitir a elementos reales.

Y luego aparece el *tipo III* de modelo de mundo, el de lo *ficcional no verosímil*, entrando de lleno a lo fantástico, refiriéndose a los espacios cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pues no corresponden a éstas, lo que significa un verdadero acto de transgresión de los contornos del mundo verosímil. Los textos literarios de ficción fantástica se ubican en esta categoría. Albaladejo enfatiza que los productores construyen sus obras según estructuras de conjunto referencial que no respetan las leyes de construcción semántica del mundo real objetivo. Las distinciones entre estos tres tipos de modelos de mundo están directamente relacionadas con las cuestiones del realismo y de la fantasía en la literatura, sin dejar de lado la noción de género que atraviesa la obra de autores como Espinosa, cuya cuentística contiene las características específicas que invitan a tal categorización.

De otro lado, Todorov, al tratar la temática del género, estudia este concepto, que según él fue tomado de las ciencias naturales, desde la perspectiva de la genealogía biológica (*Introducción a la literatura fantástica*). Desde este punto de vista, la aparición de un nuevo espécimen no modifica las características generales de toda la especie, pero en el caso de la literatura, una nueva obra modifica el conjunto de rutas que el género puede recorrer. Para Todorov, la descripción de un texto es, a su vez, la descripción de un

género, porque lo individual no puede existir en el lenguaje, o al menos sin alterar la línea de la que desciende.

Dentro de la ficción no-realista, Todorov presenta una triada de categorías, realizada antes de la de Albaladejo, aunque está profundiza en las facetas de la literatura fantástica: *lo maravilloso*, donde el fenómeno natural permanece sin explicación cuando se acaba el relato. Los cuentos de hadas, las leyendas y las fábulas harían parte de esta categoría. En términos de estructura, los detalles irracionales son elementos premeditados que completan la figura del universo donde la narrativa toma lugar.

*Lo insólito*, donde el fenómeno sobrenatural se explica por medios racionales. Las historias que empiezan en un modelo de mundo real concreto, pero a lo largo del cuento, a primera vista, parece haber un escape de las leyes que rigen dicho espacio, para finalmente revelar que tal fuga solo es un engaño por parte de los sentidos, obedeciendo aun a las leyes concretas.

Y *lo fantástico*, que se encuentra en medio de las últimas dos, ya que el efecto fantástico radica en el lector que duda entre una explicación racional y una explicación irracional. Cada uno de estos géneros se basa en la forma de explicar los elementos sobrenaturales que caracterizan la narración que está siendo representada. El terreno de lo fantástico es el de las incertidumbres. Todorov aclara que en un mundo nuestro, el que conocemos, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar, tiene dos opciones posibles: “o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos.”

Así, los cuentos de Espinosa se caracterizan por existir integrados en una tradición, absorbiendo referentes externos, ya que desde su punto de enunciación su obra rechaza la noción de lo milagrosamente espontáneo. A partir de esto, la posibilidad de un trabajo



inédito que surge desde los pensamientos personales del autor siempre ha sido nula. Espinosa se presenta como un vehículo receptor de diferentes tradiciones culturales, entendiéndolas como modelos de entendimiento del mundo enunciadas desde el lenguaje. La serie de categorías propuestas por Albaladejo ofrece un esquema bajo el cual analizar las estructuras narrativas del escritor, pues al cotejar sus teorías con las reflexiones de Cesar Valencia sobre los cuentos en cuestión, es visible el surgimiento de una estética de la exploración, pues al inicio de estas historias, los personajes navegan y exploran sus mundos desde nuevas dimensiones, sumergiéndose al lector en sus propias odiseas, involucrándose en sus propias incertidumbres, hasta encontrar un lugar donde las certidumbres enriquezcan la relación del personaje con la realidad.

Y los planteamientos de Todorov, cuya vigencia aún permanece fuerte en el campo del análisis por su eficiencia, tienen la función de demostrar la efectividad del uso del género fantástico, aplicado al formato breve, como el vehículo con el cual justificar la validez de las certidumbres, como utensilios que faciliten la integración del ser humano con lo real, al proponer varias maneras de comprender sus particularidades.

### **3. ANALISIS DE CUENTOS**

#### **3.1. *El crisol - Fusión de mundos posibles***

La investigación del concepto de mundos posibles resulta muy pertinente para ahondar en la estructura narrativa de obras literarias como en este cuento de Espinosa. Para este autor, la construcción de un cuento como “El Aleph” de Borges, implica la elaboración de una ambiciosa estructura, capaz de desenvolverse en proporción a su mismísima brevedad. El cuento funciona como un “croquis húmedo y borroso”, una ventana en cuya superficie se puede percibir el universo desde un ángulo, invisible y recién descubierto hacia nuestros ojos. Desarrollando la metáfora de la ventana, es posible sugerir la posibilidad de diferentes ángulos coexistiendo en un mismo espacio, logrando si no una armonía, una simultaneidad que contenga una totalidad, un conjunto conectado de objetos e individuos razonablemente inteligible para los observadores externos, y que funcione como un campo de actividad para sus intérpretes (Ryan 118). Asimismo, dentro de este relato, Espinosa se interna conscientemente en una tradición erudita, que remonta desde Borges, dedicada a una búsqueda particular, la sostenible fundición de diferentes planos de realidad en un mundo textual, producto de una plena inmersión en el flujo del lenguaje, una misión que solo promete reconocer el carácter múltiple del universo.

##### **3.1.1. El porte monástico en el trabajo de los hombres**

El relato empieza con el siguiente epígrafe, extraído de “El Aleph”:

*“Lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.”*(Borges 754)

En “El crisol”, como derivado directo del cuento de Borges, se evidencia la presencia de un artefacto misterioso, conseguido mediante el estudio de la naturaleza, cuyo principal atributo es alcanzar una simultaneidad, conteniendo una totalidad ya sea de espacios, tiempos e imágenes, de manera que permanezca inteligible para su dueño, quien desea absorber grandes cantidades de información en una ráfaga implacable. Cuando el narrador, configurado a la imagen de su creador y lanzado al universo de la historia, está enunciando estas últimas palabras, se encuentra recibiendo la información contenida en una esfera de dos o tres centímetros de diámetro, llamado el Aleph, donde todas las cosas suceden al instante, todo el universo se refleja en El Aleph y éste, a su vez, se expande en todo el universo. Y para que pueda percibir el objeto, “Borges” tiene que acatar las precisas instrucciones que su amigo, Carlos Argentino Daneri, homónimo dueño del artefacto y poeta que ha ido escribiendo su obra al lado del Aleph, le da para llevar a cabo el proceso de inmersión dentro del artefacto. “Borges” cree que su amigo se ha vuelto loco, pero la idea lo lleva a seguirle la corriente, como colegas literatos inmiscuidos en inquietudes literarias. Este cuento estaría inmerso dentro del pensamiento posmodernista, en tanto que el escritor posmoderno imprime a los protagonistas de sus historias un afán de deconstrucción, no sólo de su propia identidad y psicología, sino también de sus relaciones sociales, utilizando instrumentos narrativos tales como: percepción esquizofrénica de la realidad, incomunicación, fragmentación de las emociones, pérdida de sentido del mundo, paranoia espacio-temporal, ausencia de relación entre el cuerpo y la mente, entre otros. En el evento del Aleph, la visión de Daneri se vuelve nebulosa al ser expuesta a tanta información, pero como puede o no

ser falsa, la lección que Borges quiere impartir es que en el mundo moderno no hay lugar para las certezas, pues todo es ilusorio.

Ma. Del Pilar Lozano-Mijares, en su texto *El sujeto débil de la representación: autor, lector, personajes, lector*” dirá que el sujeto posmoderno se presenta, en definitiva, proyectado como individuo incompleto que sólo puede encontrar sentido al narrarse a sí mismo, consciente de que esa narración no distingue entre verdad y mentira. (165)

Por su parte, Espinosa, al hacer visible su deuda a *El Aleph*, de inmediato se establece como un discípulo de Borges, pues se interna dentro de esta línea de investigación, aunque sus motivaciones son distintas, lo que lo llevará a forjar sus propias conclusiones a través de las interacciones con sus personajes.

Para ello, introduce a su narrador anónimo, el personaje principal, declarando el respeto que tiene hacia su maestro de química, el profesor Roda, desde su época de estudiante, resaltando su carácter excéntrico, rememorando la rara propiedad con la que se expresaba sobre temas que, según él, “para nada se relacionaban con aquellos en los cuales se le suponía especializado”, trayendo referencias a la literatura, el arte y la filosofía en su discusión sobre compuestos binarios.

En el primer párrafo, Espinosa está estableciendo de inmediato el tren de pensamiento bajo el cual el narrador dibuja los contornos de su realidad. Con sus disquisiciones alrededor del entorno estrecho de la escuela, donde ambos se conocieron, el lector adquiere una idea de las prioridades que rigen la psique del narrador, inmerso en sus preocupaciones más inmediatas, dotado de una curiosidad analítica sobre las propiedades que manejan el rumbo del mundo, pero carente de visión e impulso para concretar algún proyecto o acción que satisfaga sus necesidades. Al conocer a Roda, aparece una oportunidad para expandir sus horizontes: un experto en química, una ciencia enfocada en la mezcla de lo práctico y lo abstracto, en tomar elementos dispares y unirlos en una nueva materia, con propiedades únicas y aplicaciones particulares, caracterizado por una simpatía propia en un profesor listo para compartir sus

conocimientos con quien esté dispuesto a escuchar. Pero el narrador tiene que quitarse de encima ciertas preconcepciones antes que embarcarse en este viaje.

Diez años después de ser estudiante, durante los cuales seguramente ha tenido que desempeñarse en el mundo laboral, y al recibir la noticia del accidente de Roda, obligado a convalecer en su hogar, se detona en el narrador la decisión de visitarlo, charlar con él un rato, y pedirle, de modo implícito, continuar con las clases. Nuestro narrador es lento a la hora de cumplir sus impulsos, pero su iniciativa nunca es puesta en duda, pues su amor por el conocimiento es genuino. Con este personaje, Espinosa debe estar cuestionando el papel de ciertos componentes de la modernidad en el desarrollo de los hombres, específicamente el afán por formar parte de una maquinaria industrial, en una persecución por la comodidad suministrada por un trabajo estable, donde el conocimiento es usado para cumplir una labor remunerada, rutina que termina por desequilibrar la conciencia del ser humano.

Esta situación coincide con la denuncia de Milan Kundera, en su primer ensayo del libro *El arte de la novela, La desprestigiada herencia de Cervantes*, donde señala la existencia de una crisis europea, documentada en gran detalle por filósofos como Husserl y Heidegger, en la que el hombre, al haber avanzado en su búsqueda del conocimiento y forjado los cimientos de las ciencias especializadas, pierde de vista el conjunto del mundo y a sí mismo, de manera que él se convierte en una marioneta a merced de las fuerzas de la técnica, la política y la historia.

Por otra parte, Mauricio Beuchot en *Hermenéutica: analogía y símbolo* nombra a Heidegger como una figura importante en el desarrollo del concepto de hermenéutica en la época contemporánea, pues aunque su trabajo no estaba centrado propiamente en el campo, sino en la metafísica, él de todas maneras pone “el trabajo hermenéutico del ser del hombre” como un momento clave en sus investigaciones, fomentando así una visión de la actitud hermenéutica como una actividad humana, un acto orientado hacia la ontología. Esta declaración de Beuchot puede ser enlazada con los planteamientos de

Kundera acerca de la novela, que se encuentra en un espacio de ambigüedad de la que Cervantes hace parte, pues éste ha creado un arte enfocado en explorar a ese ser olvidado, pues al ser un pionero de este arte, ha especificado que el propósito de esta es la de explorar el comportamiento humano desde distintas perspectivas, verdades relativas que son incorporadas a personajes, representaciones de *egos imaginarios*.

El formato del relato corto permite de forma mucho más efectiva una introspección de tales ideas, apelando a la brevedad para indagar en la materia de la conciencia, estableciendo de inmediato el problema de las impresiones fragmentarias. Espinosa tiene como narrador a un prisionero, y en tanto personaje tiene como motivación salir de la celda en que el mundo moderno le tiene inmerso, y revivir su diálogo estudiantil con su excéntrico profesor es el primer paso para llevar a cabo su deseo. Asimismo, Espinosa omite el desarrollo de esa primera etapa, hecha de diálogos realizados en la casa del Roda, con su biblioteca de volúmenes viejos recolectados en varias incursiones, contribuyendo a formar el aire monástico que el estudiante le otorga al recinto. En vez de sumergirse en los diálogos de Roda, Espinosa decide permanecer en el punto de vista del estudiante, quien llega a nombrarlos “monólogos” al percibir con el paso de las clases una distancia entre Roda y él, o mejor dicho, visiones diferentes de la realidad que saldrán a flote a lo largo del cuento. Desde el inicio hasta este punto, la primera parte del relato ha estado dedicada a la inducción del estudiante en su vocación de monje, alejándose lo más que pueda de los azares de la modernidad, pero conservando sus raíces de *hombre medianamente culto*. Aquí se sientan las bases de un conflicto entre dos impulsos contrarios, una silenciosa batalla en nombre de soldar lo que ha sido roto.

### **3.1.2. *El hombre como microcosmos***

El estudiante se califica a sí mismo y a Roda de inconformes, en el sentido de que el destino los ha invocado a ambos al mismo espacio a cumplir una labor contraria a los

designios de un mundo que avanza siempre hacia adelante, sin dejar espacio a la reflexión motivada por el ánimo de encontrar en el mundo una mira de justificación para la existencia y la labor de los hombres. Ambos hombres se encuentran paralizados por la pregunta sobre el sentido del ser, enmarcada desde la herencia monástica, describiéndola como una escalera, subiendo a Roda, su superior en sapiencia, hasta llegar a las altas esferas:

*“Él, desde su altura sapiente, aguijoneado también por la esperanza de ver en el hombre el reflejo de algún necesario arquetipo celeste o cósmico y no un engendro episódico, una criatura fútil.*

*-Dios (o el logos) nos ha creado porque nos necesita –decía a menudo-. Nuestra misión es saber para qué.” (31)*

La inexperiencia del estudiante sale a flor de piel al tratar el problema como simple, pues no reconoce el carácter irónico de la pregunta, su engañosa simplicidad: el hecho de que tal pregunta germinara la rama de la filosofía como intento de encontrar una respuesta satisfactoria. Se compara, en términos de conocimiento, de manera inferior a Roda, él tiene que seguir la metodología de aquél, utilizando el recurso del monólogo para recorrer los caminos a los que condujera la pregunta. Y al empezar su labor de meditación, Espinosa presenta un flujo de pensamiento sumamente organizado, acorde con la mentalidad del monje ilustrado, concentrado en seguir la siguiente pista.

Como *Fenestella confessionis*, *el crisol* está construido alrededor de un misterio, cuya verdadera naturaleza está lejos del alcance de sus investigadores; pero si en el primer cuento la revelación resulta ser una especie de castigo para los que propiciaron su origen, en el universo de esta historia no hay una respuesta definitiva, sino una línea infinita de preguntas:

*“¿Para conjugar dos sustancias creadas, la mente y la materia, en una fuga de inescrutables contrapuntos? ¿Participando de la propia sustancia divina, de la que*

*pensamiento y atribución eran simples atributos? ¿O integrando mónadas inextricables, cada una de las cuales refleja la totalidad del universo? ¿Era la materia una manera confusa de percibir cosas no materiales, y aun pequeñas complicaciones materiales como la del electrón que, de repente, pasa de una órbita u otra más pequeña? ¿O apenas una gratuita lámina de cera, sobre la cual graba la experiencia datos heterogéneos e inservibles?” (31)*

De igual manera que Espinosa se introduce dentro de la tradición moderna al preguntarse sobre el propósito del ser humano, el estudiante, como receptor de las inquietudes de su creador, prosigue la larga línea datando desde los presocráticos, pasando por la Edad Media, hasta llegar a la época contemporánea, lo que implica adentrarse en la labor de interpretar el mundo como un texto en un periodo histórico caracterizado por buscar un abandono de lo abstracto.

Resumiendo los resultados dados en su historia de la hermenéutica, Beuchot inicia por mencionar que las épocas en donde predomina el cientificismo y, por consiguiente, el univocismo, son épocas reacias a la disciplina interpretativa. El estudiante parece pertenecer a esta rama del pensamiento, y es esta afinidad con la utilidad del ser que lo motiva a aliarse con Roda, quien también se preocupa por explorar el dilema de la utilidad del ser, preguntándose sobre la validez de su existencia:

*“-Los tiempos antiguos –recordaba él- se preocuparon substancialmente por desentrañar el misterio del ser. La pregunta era: ¿Qué somos? La filosofía moderna necesita otro rumbo. No interesa tanto saber qué somos. Se necesita averiguar para qué somos, y tal vez entonces comprendamos la totalidad del problema.” (Pág. 31)*

*“He viajado, he leído. Y aquí me tienes. Las dudas me agobian. Mi dilema es acaso peor que el de Hamlet: ¿he servido o no a los fines para los cuales fui creado?” (31)*



Con el paso de diez años desde la primer visita, ambos han usado su tiempo en sobrepasar los límites impuestos sobre ellos para interpretar el mundo alrededor de ellos, pero su relación llega a un punto inesperado cuando el profesor le revela al estudiante la naturaleza exacta de sus experimentos, éste no puede evitar mostrar ciertas dudas hacia tales revelaciones, cuando Roda revela un cierto nivel de desconfianza hacia él mientras exploraban juntos las características del ser. Cuando el sentimiento de traición es expresado por el narrador, Espinosa ya ha establecido que la perspectiva del narrador solía ser incompleta, y cuando decidió reanudar su aprendizaje con Roda, empezó a adquirir el don de la visión, a entender la necesidad de leer el mundo, para poder leerse plenamente a sí mismo.

Aquí, el hombre se revela como el microcosmos bajo el cual el mundo se desenvuelve, logrando un balance entre los datos concretos y el ejercicio ontológico. Aislarse de las dinámicas de la modernidad, para el estudiante, implica recordar y recuperar el uso del relativismo, adoptando la práctica del equivocismo al ejercicio de la interpretación. Vale la pena apuntar que Beuchot advierte sobre los peligros que el predominio del relativismo puede tener en la hermenéutica, transformándola en un ejercicio sin control, y a su vez aboga por el uso de la analogía, donde se encuentra un balance entre trascender el univocismo, sin caer en el abismo del equivocismo, buscando *“la amplitud de criterios pero dentro de límites que permiten cierta universalidad en los mismos y cierta objetividad aplicable a la interpretación.”* (71)

Esta lección coincide con las lecciones que Roda le ha venido enseñando al estudiante, con tal de pasar al siguiente nivel, como lo dice él al clarificar la lección en sí:

*“–Has aprendido –siguió diciendo- a ver en cada objeto un infinito. Un infinito en cuanto la razón puede considerarse desde infinitos puntos de observación y extraer de*

*él un número infinito de conclusiones. También en cuanto es, mientras no se demuestre lo contrario, infinitamente divisible.” (33)*

Al declarar esto, Roda confirma su inclusión dentro de la rama del relativismo, sincronizando con el concepto de Beuchot, además de enfatizar el deber de conocer la posible cantidad de puestos de observación del cosmos, con tal de transitar de uno a otro, cambiando la mentalidad del viajero.

### **3.1.3. Transmigración hacia una nueva imagen**

Roda le confiere al estudiante el término clave, con el cual su viaje será completado: Transmigración, el método a partir del cual ambos podrán cumplir el propósito para el cual fueron creados. Téngase en cuenta que tal misión no ha sido definida en términos concretos, aunque el recorrido hasta concebir este término particular ha sido trazado a partir del diálogo entre ellos, una primera fase de un proceso de transformación, orientada a compenetrarse con el mundo.

Marie Laure-Ryan, en *El texto como mundo: teorías sobre la inmersión*, el tercer capítulo de *La narración como realidad virtual*, publicado en el 2001, concibe el texto como un espacio conceptual, un mundo donde un conjunto de significados forma un cosmos textual, un acumulado conectado de objetos e individuos, donde el lector se sumerge. (117) El estudiante, a lo largo de sus lecciones con Roda, ha encontrado un rincón donde pueda deshacerse de sus problemas cotidianos, sumergiéndose en el mundo a través de la lectura y el diálogo, llenando su vocabulario con imágenes y señales con las cuales entender el mundo, comprendido como una serie de elementos dispares que, unidos, forman una totalidad, un entorno articulado con el cual congeniar. El mundo moderno no le ofrece el refugio que añora, por lo que Roda introduce maneras alternativas de observar su ambiente. Pero su dinámica, desde este instante, pasa a ser

similar a Dante y Virgilio al recorrer el infierno y el purgatorio antes de llegar al cielo, en tanto que deben aprender ciertas cosas antes de llegar a lo importante.

El estudiante, sumido en un estado de confusión cuando baja con Roda la escalera que conduce al sótano, permanece pasivo mientras su profesor le enseña el concepto de transmigración, usando el ejemplo de la alquimia, nombrándola una de las ciencias más importantes que hayan sido creadas, usada para justificar la existencia del ser humano. Bajo el concepto de Roda, el ejercicio de la alquimia implica un uso de las fuerzas de la naturaleza para crear algo nuevo, para realizar nuevos descubrimientos motivados por un afán puro de conocimiento. De esta manera, el mundo se hace equivalente a un texto, en tanto que ambos son susceptibles a ejercicios semánticos. Cuando el estudiante es introducido al laboratorio de alquimia, comprende de forma instintiva que su búsqueda de conocimiento ha adquirido una dimensión más concreta, surtiendo un efecto sobre su manera de comprender el mundo. Roda continúa llenando los vacíos al hacer la siguiente aclaración:

*“Los alquimistas de todos los tiempos -anotó el profesor, poseído de cierta fiebre sacerdotal- han seguido el camino recto, el camino de los iluminados; pero se han quedado a mitad de él, porque si bien conocieron los medios materiales indispensables para servir el propósito vital, resultaron a la postre incapaces de compenetrarse con la categoría espiritual de sus experimentos.” (34)*

El estudiante, empezando a entender la lección, se da cuenta de que ya han tenido esta conversación, y trae a cuento una frase de René Alleau para enfatizar, en opinión de Roda, una limitación de la alquimia, enfocada demasiado en lo material y no lo suficiente en lo espiritual. Roda le responde con la presentación del crisol, el objeto que le concede el nombre al cuento, el contenedor del resultado final de años de trabajo, de centenares de ejercicios fallidos, producto de la paciencia y el ascetismo: un líquido

oscuro hecho con antimonio y mercurio, procedimiento químico rutinario. Pero la descripción del escenario tiene la intención de mostrar las etapas primarias de una ceremonia para el estudiante, el punto altivo de un ritual de inmersión en el mundo, con tal de conocer su objetivo en el mundo. Sus pensamientos presentan a un individuo atraído hacia la sustancia, preparado para observar, pero dependiente de la guía de su mentor, y el siguiente intercambio de diálogo entre ellos muestran la primera parte de la ceremonia:

*“Me fui acercando lentamente.*

*-¿Qué crees que ha resultado? ¡Míralo con sus ojos!*

*Me arrimé al crisol. La superficie era negra y límpida, como de azabache pálido. Y en el fondo podía agitarse una gran agitación luminosa.*

*-¿Qué es?- le pregunté.*

*-¿A qué se te parece? -repuso con una mirada de triunfo-Recuerda. Concéntrate en tus conocimientos. Un mapa, ¿no es así? ¿Un mapa de qué?*

*-Tiene un vago parecido con el cielo nocturno -admití, sin mucha convicción. Lo hacía, en realidad, por asociación de ideas. (34)*

Y en este momento, Espinosa termina de explicitar su herencia del *El Aleph* de Borges, al reproducir el momento del prodigio, donde la mente del narrador recibe una arrolladora descarga de imágenes, desenvueltas en una secuencia caótica, proceso que dura una fracción de segundo. El estudiante, desorientado ante la confusión, sólo puede comprender el evento en términos generales, pues entiende haber visto la historia del universo reducida a una secuencia en miniatura, pero Roda lo corrige al apuntar que ese universo es un reflejo, una simulación a nivel microcósmico. Lo que Borges y Espinosa

están reproduciendo es el acto de lectura, representado como un acto de inmersión en el mundo, una navegación en los contornos del mundo textual. Ryan concibe el texto como un entorno habitable, un campo de actividad para la gente capaz de integrarse en él, pues el lector, como ser humano, se construye a partir de la lectura.

En primera instancia, el lector utiliza los enunciados textuales como guía, pero eventualmente debe convertir su imagen incompleta en una representación mucho más vívida importando información que le proporcionan los modelos cognitivos interiorizados, los mecanismos de inferencia, las experiencias vitales y los conocimientos culturales, incluidos aquellos que provienen de otros textos. Ryan también formula un mapa de la inmersión en el mundo textual, con una serie de pasos orientados a perderse en el texto: 1) Alguien es transportado al texto; 2) En algún medio de transporte (el libro o el mundo); 3) Como resultado de la ejecución de determinadas acciones (el acto de lectura o la observación); 4) El viajero se aleja a una cierta distancia de su mundo de origen; 5) Lo que hace que algunos de los aspectos del mundo de origen resulten inaccesibles; 6) El viajero regresa al mundo de origen, transformado en cierta medida por: el viaje. (*Ryan 120-121*)

Espinosa describe el desarrollo directo de este procedimiento de lectura, mediante la mirada del estudiante a la sustancia, pero cuando Roda revela el estatus de ese pequeño universo como un simulacro, Espinosa usa el acto de lectura y le proporciona una nueva dimensión basada en la transustanciación. Roda le dice al estudiante que al observar el reflejo de nuestro universo, observamos copias fieles y puntuales de todos los elementos textuales que componen nuestra realidad, y apunta que la transustanciación, la fundición con ese doble existente en el crisol, es posible mediante “un acto de suprema voluntad” (36) Aunque un detalle interesante es el que cuando la fusión se lleve a cabo, no habrá un cambio sustancial o superposición significativa entre las dos realidades, pero el resultado final será semejante al obtenido en el acto de la lectura:

*“Habrás fundido tu sustancia con la del otro que te necesita. Habrás empezado a unir los dispersos fragmentos de tu todo cósmico. En este universo, que ahora habitamos, probablemente desaparezcas o seas una proyección vaporosa, un fantasma.” (36)*

De esta manera, Espinosa realiza una expansión del concepto introducido por Borges, aplicándolo al parauniverso en aras de conseguir una mejor comprensión de la conexión que el ser humano mantiene con el universo y sus múltiples facciones. El viaje en que Roda y el estudiante han estado inmersos parece estar construido para conseguir una comprensión del ser, un estado indudable de plenitud. Pero al final de la historia, cuando el estudiante repite el procedimiento con Roda, él no puede evitar ser víctima de un vértigo disociativo, que planta una semilla de duda en su conciencia. Así, el proceso queda incompleto porque el estudiante, inmerso en su confusión, disuelve su relación con Roda, sin olvidar sus enseñanzas, pero sobrecogido por la existencia de diferentes versiones de sí mismo que no logran concretarse.

### 3.2. *Fenestella confessionis - La realidad monstruosa*

La primera historia de *La Noche de la Trapa* es un cuento audaz para la época en que fue publicado, en 1963. Embrión de una conversación casual acerca del estilo de vida en los seminarios católicos, la historia empieza con las exequias de Néstor, un miembro del seminario, cuyas circunstancias detrás de su muerte son un misterio para sus conocidos, quienes observan su marcha hacia el cementerio desde la distancia. Este evento en particular no parece ser de mayor relevancia para la población campesina, hecho peculiar a primera vista, pues ellos son en su mayoría una sociedad católica creyente, nominalmente parte del credo que el monasterio tiene la misión de predicar. Más adelante en el relato, será revelado que por obra de supersticiones inspiradas por el miedo o la búsqueda de un alivio efímero, hay una desconexión entre los predicadores y el pueblo en relación con cómo vivir una vida religiosa.

En general, podría sugerirse que el tema principal de la historia es esa brecha tenue entre el raciocinio y la locura, donde la explicación principal del suicidio del hermano Néstor –estrangulamiento autoinfligido con un rosario, motivado por un sentimiento de culpa provocado por pensamientos impuros- es una expresión de cómo la realidad no necesita de elementos sobrenaturales para ser insólita en el sentido monstruoso, es decir, cuando una mente frágil no puede interactuar con el ambiente de forma sana, por lo que se sumerge en sus propias dudas e inseguridades, desconectado de otras personas con las cuales comunicarse, provocando un desmoronamiento mental expresado en un colapso nervioso.

La estructura de este cuento está claramente inspirada por el cuento detectivesco, probablemente las historias del padre Brown de Chesterton, influencia admitida por Espinosa en su prólogo a *La noche de la trapa*. Empieza por establecer la muerte reciente de una persona, por lo que la trama argumental es un misterio por responder: ¿Por qué el hermano Néstor decidió recurrir al suicidio? ¿Qué era lo que lo agobiaba tanto? Como el cuento está estructurado como un misterio, a lo largo del mismo se plantean una serie

de suposiciones, hipótesis y teorías con el fin de racionalizar el acto insensato que acaba de pasar. Son actos de interpretación en aras de aclarar el comportamiento del hermano Néstor. Y a su vez, la revelación del misterio, el suicidio causado por sentimientos reprimidos de homosexualidad, no es presentada desde un punto de vista psicológico, aunque podría fácilmente serlo, sino en el marco de un conflicto de sentidos interpretativos, que concierne al seminario donde se da lugar el crimen, y cuya raíces se remontan hasta a los presocráticos.

Se empieza desde el rincón más alejado de la acción, abriendo desde la perspectiva de los padres, Ambrosio Núñez y su esposa Carolina, quienes han asistido al entierro de su hijo y quienes han vivido alejados de él desde hace cierto tiempo. Carolina desaparece de la historia cuando es enviada a la capilla a rezar, de manera que su esposo puede hablar con franqueza en la oficina del sacerdote. Y el diálogo entre ambos hombres da cuenta de las prioridades que rigen la existencia de cada uno: Ambrosio pertenece al *brahmanismo ortodoxo*, dentro de cuyos preceptos está el yoga. Es un hombre letrado que cree en la existencia de Dios, pero Espinosa introduce un detalle particular: Néstor tenía un hermano mayor, quien compartía las mismas creencias de su padre, pero que fue asesinado una década atrás por “gentes católicas en una vereda de San Bernardo del viento”. De esta manera, Ambrosio es caracterizado como un intruso o una anomalía: no solo en las paredes del Seminario, sino en la misma región. Es un forastero venido con el motivo de enterrar a su hijo, sin deseos de explorar el territorio. Su práctica religiosa y actitud lo excluyen del ambiente, situación similar a la de los seminaristas, pues aunque estos practican el credo católico, ellos lo realizan a través de la erudición, rasgo que también los aleja del pueblo. Cuando Ambrosio y el padre Esteban, representante máximo del seminario dentro de la historia, tienen su conversación, el padre expresa su opinión acerca de la manera en que el pueblo expresa sus creencias:



*“La educación católica condena la superstición tanto como cualquier otra creencia religiosa. Ello no significa que los campesinos, por ejemplo, dejen de ser supersticiosos. En este pueblo, mire usted, a pesar de ser sede del Seminario Conciliar, la gente sigue creyendo en un montón de patrañas. A San Antonio le arrebatan de los brazos al Niño Jesús cuando quieren conseguir novio, o lo encierran en un baúl cuando un objeto no aparece. Cosas así...” (22)*

Tales prácticas son explicadas, desde el punto de vista del Seminario, como ridículas y alejadas del raciocinio. ¿Pero por qué el padre permite esto? Esta es la respuesta:

*“¿Qué podemos hacer nosotros, que por cierto jamás aconsejamos tales prácticas? Sin ellas, el campesino se torna incrédulo y hasta cínico. Nos vemos, pues, en ese sentido, forzados a hacer concesiones.” (23)*

Las creencias de los campesinos son imaginarios desalineados y alejados de toda realidad concreta. Al delinear tales mentalidades dentro del universo del cuento, Espinosa dramatiza el choque de lo absurdo, representado dentro del mal uso de los símbolos, y lo racional, expresado en el escepticismo que rige la vida de Ambrosio y el padre, pero enfatizando que la dependencia excesiva en cualquiera de los dos lleva a un trastorno emocional provocado por una aplicación defectuosa de principios hermenéuticos.

Mauricio Beuchot, en *Hermenéutica, analogía y símbolo*, al presentar su propuesta de una hermenéutica analógica, realiza una definición general del término, cuyo eje principal radica en una dinámica de interpretación en que el lector, en aras de comprender el texto, necesita de una competencia lingüística para entender el código, donde sea factible decodificar el texto que el autor hubo codificado. A lo largo de la

recapitulación histórica que Beuchot hace del concepto, está presenta una pugna recurrente entre dos aspectos o componentes dentro del texto: el sentido literal y el sentido alegórico o simbólico. Tal duelo data desde los presocráticos, pasando por los helenistas o alejandrinos, hasta llegar a la Edad Media, periodo en el que los Santos Padres de la Iglesia recurrían a la exégesis para estudiar los textos sagrados. Este capítulo de la historia de la hermenéutica tendría una gran relevancia para este cuento de Espinosa, dedicado a enfatizar que la interpretación simbólica también requiere de un cierto grado de disciplina, y comprensión de los parámetros del texto que determinan el límite de interpretaciones permitidas. La clave es un aglutinamiento proporcional de los dos sentidos, como define Beuchot un momento clave de la Alta Edad Media, donde las escuelas de monjes y escolásticos reconocen la necesidad de ambos modelos, no privilegiando el uno sobre el otro.

En *Fenestella confessionis*, al plantearse la existencia de una distancia insoslayable entre los eruditos y los campesinos, Espinosa sugiere que la falta de comunicación entre ambos actantes puede provocar el tipo de tragedias presentadas en la historia.

Como primera explicación del suicidio del hermano Néstor, el padre Esteban sugiere que sus padres trataron de disputarse sus experiencias religiosas. La respuesta de Ambrosio es reveladora, apelando a la dinámica del padre que cría a su hijo, a su propia imagen y semejanza. La discusión tiene el tinte de un debate ideológico, orientado a presentar argumentos destinados a relucir los “trapos sucios” del contrincante (el método de crianza, el carácter privado de los seminarios). De tal manera, ambos personajes buscan interpretar un evento sorpresivo, pero sus motivaciones no incluyen el discernir el estado de ánimo del fallecido, pues reconocerlo en plenitud como ser humano implica tomar responsabilidad por sus acciones finales.

Es en este momento que el padre Esteban trata de introducir culpa en los padres de Néstor, por no tomar en cuenta lo que él quería. El padre Esteban llega a caracterizar a Néstor como un “enfermo mental”, por motivos que serán revelados al final de la

historia. Este es un ejemplo de una pista puesta por Espinosa, para dar cuenta, en primera instancia, del posible desenlace al que irá la historia, pero también para indicar el carácter estricto y frío del padre, el más reciente de la larga fila de figuras superiores distantes que parecen haber caracterizado la vida del hermano Néstor. Un indicador importante de la razón por la cual la psique de Néstor colapsa bajo la presión, resulta del breve comentario que el Padre Esteban realiza sobre el catolicismo:

*“La educación católica condena la superstición tanto como cualquier otra creencia religiosa.” (22)*

Beuchot propone que el ejercicio de la religión involucra el uso de la razón, donde se busca un equilibrio entre el sentido literal y simbólico en la lectura de un texto. Ambrosio y Esteban se presentan como hombres interesados en los significados simbólicos de sus respectivas visiones de mundo, y al confrontar un acto impulsivo como lo es el suicidio de Néstor, sus mentalidades se enfocan en el uso rígido de las lógicas correspondientes para defender sus creencias, criticando las del contrincante. Los argumentos tienen el aire de una ofensiva sin cruzar la línea del ataque *ad hominem*. El diálogo entre ambos es atravesado tanto por la defensa del credo, mientras la raíz del problema permanece desentrañada:

*“Pero tengo entendido que el hogar en que se formó el hermano Néstor no era precisamente un hogar rústico.*

*-Fue siempre un hogar culto -se apresuró a confirmar el visitante-. Cuando Carolina y yo nos casamos, convinimos en que cada cual podría practicar con claridad sus*

creencias.<sup>1</sup> No sé qué tan fuerte sea usted en estas cosas. Mi religión se llama en realidad brahmanismo ortodoxo, así como hay cristianismo ortodoxo. Practico el sistema denominado sankhya, dentro de cuyos preceptos está el yoga.

-Muy bien -suspiró el padre Esteban, con cierto mohín de resignación-. Lo malo del asunto no está allí. Lo malo está en que ustedes, durante su niñez, trataran de disputarse las preferencias religiosas del hermano Néstor. Estoy convencido de que así fue.

-Si usted tuviera un hijo -puso en ello cierto dejo sarcástico-, ¿no querría formarlo a su imagen y semejanza? Dios mismo, ¿no formó a sus criaturas a imagen y semejanza suya? Padre Esteban, ¡Por Dios! ¿No estamos hilando muy delgado? (23)

Bajo su propia admisión, ambos personajes se declaran como inscritos dentro de una minoría, erudita y culta, aislada de la colectividad, dedicada a profundizar en sus estudios de textos sagrados, privilegio enclaustrado dentro de una serie de reglas y métodos de investigación. Los pueblerinos son presentados como un conjunto aparte de estas minorías. Tanto el cristianismo como el brahmanismo, entendidas como diferentes disciplinas con diferentes procesos históricos de expansión, deben defender su validez como formas de vida que viven sus respectivos miembros.

La lucha oral entre Ambrosio y el padre Esteban, sobre el estado espiritual del hermano Néstor, toma la forma de un conflicto triangular entre tres lados: el padre, el maestro y el estudiante. Espinosa sugiere que ambas ramas de pensamiento pueden llegar a ser motivadas por defender la institución en vez de inspirar al individuo a vivir una vida virtuosa, en un ambiente diseñado para practicar el ejercicio de la razón, pero que puede terminar, bajo ciertas circunstancias, por deteriorar el continuo desarrollo de la inteligencia, despojándolo de su capacidad de distinguir lo abstracto de lo concreto. Y

---

<sup>1</sup> Dentro del relato resulta interesante el hecho que la imagen de Carolina, la madre, resulta subsumida por la figura de Ambrosio. Aunque podría argumentarse que sus posibles contribuciones serían redundantes, pues el padre Esteban ya es el representante nominal de la religión católica.

en el caso del hermano Néstor, tal parece ser el motor que determina una cadena de circunstancias, cuyo desenlace fatal termina en el suicidio.

Cuando el padre Esteban llama al hermano Alonso, él busca limpiarse las manos de la sangre de Néstor, pero la lección principal radica en entender por completo el contexto y los eventos que dieron lugar a la psicosis, Alonso debilita el argumento central del padre con su inseguridad ante la figura de Ambrosio, ya que sin importar que el conflicto interno naciera y diera lugar fuera del seminario, allí es donde yace el detonante que provocó la explosión y el desmoronamiento. Y el nerviosismo de Alonso es un indicador preciso de la naturaleza oculta de tal detonante. Su rostro, agradable pero lleno de compunción, y sus ojeras delineadas por el insomnio, son marcas de culpabilidad sobre su rol en el suicidio de Néstor. Él estuvo cerca de Néstor a lo largo de su “*enfermedad*”, y él solo puede interpretar los eventos que hubo atestiguado desde su educación teológica, y entender el suicidio como “una traición a los designios divinos”.

Un detalle importante también es su incapacidad de utilizar argumentos científicos para ilustrar sus impresiones. Mientras el hermano Alonso cuenta su versión de los eventos, él informa que Néstor vivía en una celda anexa a la suya, y que estaba próximo a recibir la primera de las órdenes menores. Una noche es llamado a gritos por él. Dice sentir la presencia del diablo en su celda, específicamente debajo de la cama. El narrador introduce este detalle para resaltar su carácter simbólico, sobresaliendo en el espacio claustrofóbico de la celda. La misma acción de pedirle a Alonso que *mirara debajo de la cama* le proporciona un contexto a la revelación final, pero Alonso lo entiende como un síntoma de enfermedad, motivado por su temperamento nervioso frente a su futura ceremonia de integración en los ritos del seminario.

Cuando Beuchot realiza su historia de la hermenéutica a lo largo de las épocas, él enfatiza la existencia de un proceso gradual y analítico de conciliar el sentido literal con el simbólico, empezando como un antagonismo, pasando a un uso mutuo, hasta evolucionar a una mezcla proporcionada. Tal desenvolvimiento de la técnica

hermenéutica, aplicada a pueblos lejanos con sus propios preceptos culturales, requiere de una delicada integración, que no ha estado presente en las tierras donde toma lugar la historia. El escritor ha esbozado el territorio del relato utilizando elementos simbólicos diseñados para provocar contrastes: el enorme monasterio ubicado en los límites de un pueblo árido, hombres viejos que hablan por conceptos como cristianismo y brahmanismo, que en la época de este relato son presentados como prácticas minoritarias (en cuanto elitistas), en contraste con la mentalidad general, ingenua y analfabeta, de la población, etc. Todos estos elementos contribuyen a darle al relato un aire épico, enraizado en argüir que el ambiente juega un papel importante en la configuración de la salud emocional, y éste a su vez influye en el buen desarrollo de la razón.

La función del hermano Alonso, dentro del cuento, es ilustrar lo sesgado y limitante que puede resultar una interacción con el mundo basada en desequilibrios interpretativos. Al relatar sus conversaciones con Néstor, acerca de los problemas sociales del siglo, él declara que la presencia de Satanás en sus tiempos puede verse en los ritos paganos impuestos sobre la sociedad, citando las modas modernas, los bailes, incluyendo “los noviazgos libertinos”, acto que llama la atención de Néstor, quien se le queda mirando fijamente. Su rostro queda inundado de sudor, y siente la necesidad de lavar su cuerpo para exorcizar sus sentimientos impuros. Alonso ofrece su ayuda de la única manera que puede: apelando a los textos sagrados, y ofreciendo una interpretación simbólica, con la esperanza de que funcione en un contexto moderno, compuesto de dilemas concretos. Usa la historia de la curación de Naamán para resaltar la importancia de la palabra de Dios en el acto de ablución, y saca el detalle de la suciedad de los discípulos de Jesús, quien los perdonó al darle énfasis a la pureza interior. Caracterizado por su ingenuidad, Alonso asume que al hablar con un hermano de su misma congregación, miembro de la misma institución, que éste comparte los mismos conocimientos y creencias que él, que están en la misma frecuencia, y por lo tanto el conflicto quedaría neutralizado al instante,

pero sin saberlo, Alonso está empeorando la situación, confundiendo aún más a Néstor, negando su apoyo para ofrecerle una regurgitación básica de los principios del monasterio.

Espinosa presenta estas escenas con un tinte trágico, no sólo de parte de Néstor, al reprimir sus sentimientos, sino de parte de Alonso, al tener el infame deber de ilustrar la necesidad del cientificismo en la era moderna. Beuchot dice que una de las enseñanzas que los nominalistas de la Baja Edad Media vedaron a la hermenéutica actual es el procedimiento de acceder a lo simbólico a través del cientificismo, pero también remite al peligro de ir al extremo:

*“Pero que puede soltarse y exagerarse tanto que borre el sentido literal y solo quede el sentido simbólico, no sujetable a ningún canon de la tradición. Lo cual es muy exagerado. Es, como diría el psicoanálisis, el retorno de lo reprimido, su venganza.”*  
(61)

Al tomar el sentido alegórico y simbólico de los textos sagrados y tratar de aplicarlo a una situación que no entiende por completo, Alonso está realizando una inundación del sentido cientificista que poseen él y Néstor, una acción de represión de sentimientos que no tienen un espacio adecuado de expresión. A esta altura de la historia, el debate ideológico que se ha venido gestando entre el padre Esteban y Ambrosio se transforma en una enunciación compartida de parálisis hacia el relato del Hermano Alonso, cuyo desenlace trágico se aproxima hacia ellos mientras ellos anticipan su llegada, inmersos en su aire de agitación:

*“Estaban ambos agitados. Ahora parecían llenarse de vergüenza estar recordando todo aquello. Era como si hubieran llegado al límite del tabú, de lo innombrable, a los repechos mismos del vituperio.”* (27)

El afán de censura tiene una motivación binaria. Por un lado, es claramente un impulso por silenciar la homosexualidad del hermano Néstor, por lo que su acto de confesión es un acto de desesperación, una oportunidad de salvación que terminó por condenarlo. El clima donde la confesión toma lugar es difuso y reclusivo, de manera que el efecto del acto toma un tinte siniestro, pues lo que debería ser un escenario de liberación pasa a atraparlo aún más en sí mismo, encerrándose en sus propias inseguridades hasta el punto de llegar al extremo del suicidio.

La conmoción que Ambrosio y el padre Esteban sufren ante la revelación puede ser vista como de dos tipos: por un lado, está presente la sorpresa ante el secreto escondido, y por otro un cierto grado de culpabilidad al haber provocado la situación en que se encuentran en el momento.

De tal manera, Espinosa realiza una sutil crítica de los hábitos represivos de ciertas instituciones de carácter religioso, pues mediante el personaje del hermano Néstor se critica la forma como los individuos pueden llegar a ser deshumanizados, al ser vistos como engranes en una gran maquinaria, hasta el punto de alterar de forma negativa la estabilidad emocional de dichas personas, hasta las alturas de dañar su salud mental.



### 3.3. *La noche de la trapa - el don de la insatisfacción*

El relato de Germán Espinosa, “La noche de la trapa”, como en general la cuentística de este autor, se orienta a expresar y cuestionar el exceso moderno y sus consecuencias del querer manipular la naturaleza para fines científicos, con todo lo que implica para efectos de la condición humana. Pero lo interesante es que esta denuncia se aplica al contexto intelectual colombiano. De acuerdo con las palabras del propio autor, el ojo abarcador y dinámico del *imago mundi* caribeño proporciona el marco dentro del cual se desarrollan sus relatos (Ortega, “Visitas al patio”. 164). Ese ojo posee la habilidad de escudriñar la manera en que diferentes tendencias estéticas, apoyadas en diferentes procesos históricos, dan contorno a la concepción colombiana del hombre.

La metodología de Espinosa, la novedad de su propuesta estética, en el caso de este relato, consiste en amalgamar conceptos extranjeros, derivados de espacios culturales donde la literatura fantástica se ha desarrollado con más libertad, con los hábitos culturales de un ambiente retrógrado y conservador como el colombiano. De la misma manera, parte de la propuesta del autor radica en lograr una simultaneidad entre su identidad caribeña y su rol de receptor de múltiples voces culturales. Asimismo, la situación que el autor presenta es propia de un contexto latinoamericano, lidiando con temas tales como la dominación, la domesticación, las secuelas invisibles del proceso de colonización, entre otros, desarrollados, en este caso dentro del espacio de una Abadía. Espinosa, al desenvolver su relato de ciencia ficción con elementos pseudocientíficos en una institución religiosa, apela a un intento de superposición de dos aproximaciones a un mismo problema epistemológico: el deseo del hombre por justificar su lugar en la realidad. A largo de la narrativa, el autor introducirá ese dilema, relacionándolo con conceptos religiosos como la culpa y el deseo de expiación, para probar que la necesidad de perdón es otra expresión de la necesidad del hombre por comprender la realidad.

### 3.3.1. *Tristeza crónica*

Varios de los cuentos anteriormente analizados dentro de la antología de este autor, muestran una afinidad por la primera persona, recurso orientado a que el personaje principal del relato pueda plantearse, desde la perspectiva del autor como un libro abierto, repleto de historias, opiniones y miedos destinados a proporcionarle cierto relieve a evidencias de un antes de la historia, cuyos eventos habrán de desafiar la mentalidad del personaje, forzándolo a ver otras dimensiones, otras maneras de comprender la realidad que lo envuelve. Similarmente en otros cuentos, configurados desde otros personajes, como el estudiante, Frede y Ambrosio, Melchor de Arcos, el científico debe salir de sus casillas para ver más allá de sus propias impresiones de lo real, para poder confrontar ideas ontológicas, pero procediendo desde procesos metodológicos no racionales para acceder a otros contornos de la realidad, cuando el aproximamiento lógico resulta sesgado.

Bajo este lente, resulta interesante que Espinosa decida adoptar la tercera persona para introducirnos a este espacio desolado, donde el protagonista solo puede ser visto a una relativa distancia, tomando una perspectiva global de la situación en todas sus variantes:

*“Nadie que, hacia la medianoche de aquel viernes de marzo, hubiese cruzado el paraje poblado de arbustos a cuya vera se alza el monasterio de Nuestra Señora de la Trapa, habría advertido la presencia de un tipo alto, bastante entrado en años que, embozado materialmente en el cuello de su gabán, se aproximaba al alto portón señoreado por el escudo de los cistercienses reformados.” (74)*

El ambiente del inicio describe un espacio alejado y casi inhóspito, opresivo sin llegar a ser lúgubre, donde antes de conocer al personaje, se perciben los latigazos de la realidad sobre él, un viajero en tierras extrañas quien debe lidiar con el viento frío y el sonido de los monjes ocupados entonando motetes, mientras llama varias veces a la

puerta del monasterio. Este forastero se presenta a sí mismo como Melchior de Arcos, y el autor se dispone a proporcionarle una dimensión particular:

*“(...) En el mundo era el profesor Arcos, un eminente biólogo y ecólogo. Ahora solamente quiero la paz del claustro.*

*-¿A estas horas de la noche? ¿Por qué escogió la orden platense?*

*(...)*

*-Tuve que hacer un viaje largo. He oído que los trapenses atienden a su manutención por medio de trabajos manuales, pero consagran a los trabajos espirituales y al estudio la mayor parte del tiempo. Es el género de vida que apetezco para mi vejez.*

*-Ojalá no lo apetezca desordenadamente. También suele haber desorden en las vocaciones monacales.*

*-Quiero convertir mi vida en algo útil.*

*-Nunca es tarde.” (74-5)*

Por un lado, se reitera la creencia de Espinosa en relación con la necesidad de alejarse del ritmo de la civilización moderna para buscar la iluminación por medio del estudio riguroso. Por otro, la reaparición de la figura del monasterio dentro de la cuentística del autor es indicativa de una afinidad por el método monástico de lectura del mundo. Recordando que en la Edad Media se había presentado un incremento constante del conflicto entre la lectura simbólica y literal, es de especial relevancia la manera en que el autor utiliza estos edificios de la época como santuarios del conocimiento, ocupados en establecer una conexión entre el lado material del hombre y su lado divino, expresado en su capacidad de ahondar en la superficie de las cosas y ver el sentido de su existencia. El detalle de los trabajos manuales por parte de Melchor es interesante, en contraste con la labor científica de manipular ciertos compuestos para crear nuevos. Para el autor, la

dedicación en exceso a las propiedades de la materia sobre las necesidades espirituales del alma es una problemática para los tiempos modernos. Es la continuación de un dilema ontológico establecido en *Fenestella confessionis* y *El crisol*, donde la certeza de lo científico no es suficiente para conseguir un panorama completo de las complejidades del ser.<sup>2</sup>

Asimismo, el propósito de Melchor de convertir su vida en algo útil, además de anticipar la existencia de viejos pecados, implica un momento de iluminación de su parte, pues él manifiesta un deseo de abandonar su vida pasada, la de un científico dedicado a estudiar las propiedades físicas de los organismos, con el propósito de entender sus movimientos y precisar la función que cumple en el ecosistema donde viven. Espinosa nunca llega a sugerir que la ciencia es una mentira, pero apoya la noción de un experto en múltiples campos, atacando el mismo problema desde distintas disciplinas, subsidiarias de una visión unitaria del universo con que el hombre debe compenetrarse de manera más íntima, como observa Melchor con los hábitos comunes de los monjes:

*“El profesor avanzó a tientas, hasta trasponer el locutorio y salir a un patio de reminiscencias medievales, alumbrado por una hilera circular de faroles de gas, donde otros monjes se paseaban y mascullaban oraciones.*

*Todavía se oían las voces corales, pero su són era más familiar ahora.”*

*“Marchaban como sombras bajo los haces de luz.” (75)*

---

<sup>2</sup> Regresando al ensayo de Kundera sobre la crisis europea del conocimiento, éste, como pionero de la novela, ha especificado que el propósito de ésta es la de explorar el comportamiento humano desde distintas perspectivas, verdades relativas que son incorporadas a personajes, representaciones de *egos imaginarios*. Si el hermano Néstor es la encarnación de la confusión hermenéutica, el estudiante funciona como un *stand-in* del erudito que necesita aprender a tener en cuenta lo espiritual, y Frede representa al señor culto de alta sociedad quien reprime sus sentimientos, Melchor es el científico quien no está satisfecho, por lo que debe dejar su campo para buscar respuestas desde otros ángulos.

La descripción del monasterio y sus integrantes, teniendo en cuenta la narración omnipresente, establece la dicotomía entre las tendencias investigativas entre los monjes y Melchor, quien busca aprender nuevos hábitos y dejar al lado sus viejos hábitos. Su guía lo conduce dentro del edificio, subiendo por una angosta escalera, pasando por un pasillo de mármol hasta llegar a unas celdas adosadas a un muro exterior.<sup>3</sup> El recorrido de Melchor es un viaje de descubrimiento, pero lo que él va a encontrar es más de lo que quería, pues su búsqueda no está motivada por el conocimiento, sino por la redención y el perdón de los pecados, aunque ambas motivaciones están conectadas, y conducirán al mismo lugar.

### 3.3.2. *La huella del hombre*

La introducción de Fray Roberto de Claraval, superior vigente del monasterio, es realizada con una muda majestuosidad, de manera que en comparación con aquel, Melchor se entienda a sí mismo como un ser insignificante, señal de humildad que podría ser vista como admirable de parte del autor, aunque Melchor observa al Fray y la tercera persona, por un momento, le cede la voz a los pensamientos efímeros del profesor, quien busca entender a su interlocutor desde una tradición:

*“El correspondiente al capítulo general se inclinó. Por la mente del profesor cruzaron los nombres memorables que componían aquella enseña de combate. San Roberto, abad de Molesme, fundador de la Orden del Císter para restaurar la observancia **ad pedem litterae** de la regla de San Benito. San Bernardo de Claraval, el incansable predicador de la Segunda Cruzada, el perseguidor implacable de la filosofía y la dialéctica.*

---

<sup>3</sup> En comparación con *El crisol*, donde el estudiante planea reuniones regulares en la casa de Roda, hasta que es permitido en el sótano, cuna del laboratorio de alquimia, Melchor debe subir a pie a un muro exterior. De igual manera, ambos son lugares alejados de la tierra, donde los que entran sufren transformaciones en sus conciencias.

*Aquellos nombres llenaban dos siglos y estaban vinculados estrechamente a la norma trapense.” (75)*

Desde la perspectiva de Melchor, tal listado de nombres puede ser visto como una divagación, pero el uso de la tercera persona en el relato le da a la cena un aire ceremonial, equivalente al reconocimiento de un miembro de la realeza o el listado de logros de un superior. Más adelante, la naturaleza precisa del propósito de este párrafo se hace claro, pero por ahora, en la mente de Melchor es una medida de aseguramiento, de repasar los datos sobre figuras monacales que conoce para poder ubicarse en un lugar de igualdad con el Fray, quien seguramente ha estudiado a estas dos figuras con igual intensidad, si no más, y usa sus nombres como un método de internarse en la tradición creada por hombres como ellos. En las etapas finales de la historia será revelado que ambos han leído los mismos libros, pues Claraval resultará ser Chip, uno de los monos que escapó de su laboratorio cuando estaba en pleno proceso de metamorfosis, pero por ahora, Melchor es mostrado como dispuesto a rebajarse al nivel de principiante, admitiendo la superioridad del Fray<sup>4</sup>. La atmósfera de la celda, sórdida y minimalista, conteniendo solo los instrumentos de trabajo del monje, contribuyen a formar la imagen de una cámara oculta, donde se puede hablar a las anchas<sup>5</sup>:

*“-Puede saberse qué cosa lo indujo a venir aquí? Ya sabe, la vida monástica es dura.*

*-Es una rara historia, algo de lo cual no quisiera acordarme. ¡Hace ya tanto tiempo!*

---

<sup>4</sup> La superioridad del Fray es lograda a través del estudio y la paciencia, pero un detalle que ilustra la naturaleza nebulosa con que el Fray Roberto ha sido descrito es el detalle del alzapies, ubicado debajo del camastro ocupado por él. Que esta figura necesite de tal artefacto indica una preocupación por ocupar con más facilidad en las ocupaciones monásticas, tomando el porte icónico hasta volverse natural.

<sup>5</sup> Se hace presente en Espinosa la utilidad de los estudios oscuros como espacios de exploración.

*-Muchas veces, el hombre propende a exagerar sus faltas. Es un pecado contra sí mismo y, no obstante, no pocos santos varones lo tuvieron por virtud. ¿Querría arrojar alguna luz sobre su conducta pasada? Hasta cierto punto, esto tiene el valor de una confesión.” (76)*

Esta declaración por parte del Fray Roberto permite entender una visión particular del mundo dictada por el hombre. El hecho de que no haya una mención explícita de Dios indica una mayor simpatía hacia las tribulaciones del ser humano sobre la tierra. Su percepción de la realidad parece estar dictada por hacer inquisiciones en el lado espiritual del hombre, pero mostrando un mayor énfasis en su lado material, es decir, en las acciones y decisiones que influyen en su bienestar en este plano de realidad. Cuando Melchor le advierte que su historia contiene acontecimientos sin precedentes, Fray Roberto esboza *“un mohín de incredulidad”* (76), como si no hubiera llegado a predecir el hecho de que su creador recurriera a su puerta a pedir consejo (76), aunque sus ademanes vuelven a ser reservados cuando Melchor llega a contar sus orígenes como hombre de ciencia, las creencias que regían su antigua vida, como *“uno de los investigadores más respetados en el campo de la ecología”* (76) Melchor, además de resumir el trabajo de su vida, le está revelando a Fray Roberto su propia alma, la manera en la que él interactúa con el mundo, para poner en contexto la profundidad de sus pecados. Su descripción de la ecología es enunciada en términos hermenéuticos:

*“-Es la parte de la biología que se ocupa de la **relación de los organismos entre sí y con el medio que los rodea. Presupone un conocimiento de las formas, las estructuras, la fisiología.** (...) (76, con el énfasis mío)*

Desde Melchor, la ecología es una extensión de las meditaciones epistemológicas sobre la realidad, pero en vez de una hermenéutica del sujeto que dé cuenta de sus varias

relaciones con el entorno, existe una objetividad pura, centrada en promover una visión antropocéntrica del mundo:

*“-Un día, al meditar sobre ciertas premisas, caí en la cuenta de algo extraordinario. No sé si podré ser muy claro, pero la verdad es que me puse a pensar que no es el medio el que plasma y modifica al hombre, sino éste al medio. Me dije que, desde el lapón de las tundras hasta el congolés del trópico, **la huella dejada por el hombre**, ya sea en objetos labrados, ya en grandes bloques arquitectónicos, es **única, impar, diferente de la dejada por otros seres. ¿Y por qué razón? Pues porque el hombre, más que animal racional, es animal insatisfecho, materia antojadiza, no está a sus anchas en el marco de la naturaleza, por maravilloso que sea, y pretende alterarlo... Por donde pasa un hombre, la naturaleza es alterada inmediatamente, unas veces con grandes ciudades, otras, con simples jeroglíficos o tallas en las piedras.**” ( 77, con énfasis mío)*

Bajo este lente, la oposición diametral entre los dos hombres es establecida con total claridad: Melchor ha sido parte de un culto al hombre, expandiendo su dominio sobre la naturaleza, y por tanto sobre la realidad en sí, mientras que Fray Roberto aborda desde otro enfoque, con mayor conciencia de sus limitaciones y la facilidad con que éste puede caer en grandes tentaciones. La confesión adquiere una dimensión ideológica, en tanto que se debate la legitimidad de ver en el hombre un sustituto viable de Dios. La argumentación de Melchor se basa en el presupuesto de que el hombre no puede compenetrarse con la naturaleza, no es *“susceptible de recibir su influjo”* (77), lo cual obliga a que él influya en ella y la modifique a su gusto. Pero el relato deja que Melchor se alargue en sus explicaciones porque al final de la historia está presente la máxima constatación de su equivocación, aunque en este instante, teniendo en cuenta el desarrollo histórico del concepto de la hermenéutica, sus planteamientos ya se establecen como imprecisos y sesgados, pues la naturaleza existe como una entidad



ajena al hombre, independiente de sus necesidades antropocéntricas. Para el autor, el hombre elige la forma con la que establece una relación con la naturaleza, establece las condiciones dialécticas bajo las cuales construye conexiones, de igual manera con los humanos. Y el pecado que ha conducido a Melchor hacia el monasterio es un abuso desconsiderado de los términos igualitarios de esa interacción.

### **3.3.3. *El cáncer de la culpa***

El motor de los experimentos del Melchor era la exploración del componente psicológico de la insatisfacción, determinante en el surgimiento de la raza humana. Él reconoce que estuvo consagrado en estudiar “las biocenosis humanas”<sup>6</sup> (77), con tal de acumular una buena cantidad de datos y documentos para lograr una hipótesis científica: “la posibilidad de asimilar al género humano animales de grado superior en la escala zoológica”. (77) Dentro de este espacio, el relato pasa a lidiar con su dilema ontológico desde el plano de lo fantástico, partiendo de una metodología epistemológica diseñada para probar el dominio del hombre sobre la naturaleza, pero como su enfoque, bajo el concepto del autor, ha sido presentado como errónea e inmoral, Melchor ha tenido que embarcarse en un viaje de confesión para el perdón de los pecados, revelando sus pensamientos a la hora de cometer su falta:

*“Usted dirá: ¿de qué manera? Era algo más difícil de comprender que de realizar: estimulando, de un lado, los factores orgánicos imprescindibles para esa transformación y creando, del otro, las circunstancias psíquicas inherentes al fenómeno, Allí estaba la miga del asunto y yo, fray Roberto, era un genio.” (77)*

---

<sup>6</sup> El conjunto de organismos, vegetales o animales, que viven y se reproducen en condiciones determinadas de un medio o biótomo.

Esta sección de la confesión marca un estado de transición. Por un lado, en su descripción de los eventos está presente el acto de contrición, de presentar el lado grotesco de sus deseos, y su reconocimiento como un genio puede significar un entendimiento irónico del grado bajo el cual él, y por afiliación el hombre, hacía de su vanidad al manipular la estructura genética de sus sujetos de prueba<sup>7</sup>. La actitud del Fray, presentada al principio como superiora, toma un porte pasivo mientras Melchor relata su historia, recibiendo la perspectiva del profesor con silencio, pero demostrando mediante ciertos actos efímeros que la presencia de Melchor lo ha desequilibrado, y la razón de esto será que él hace parte de las ramificaciones del experimento, como la viva imagen de su éxito, y por asociación de la vanidad del hombre. Cuando Melchor revela que al manipular a sus dos chimpancés, Chip y Chop, se sentía como Dios, su pecado principal ha sido revelado, y la mirada del Fray permanece atenta y silenciosa, esperando su momento de hablar.

Espinosa utiliza los elementos característicos de la ciencia ficción, dando mayor prioridad a las implicaciones ontológicas de las ideas centrales sobre una meticulosa explicación del procedimiento científico. A su vez el autor, cuando construye las reglas que rigen su universo ficcional, introduce un elemento facilitador del suceso insólito, cuya recurrencia puede ser vista desde antes de las categorías de cuento de Todorov, donde el cuento no se encuentra dentro del campo de lo fantástico, sino de lo insólito, pues la explicación del fenómeno permanece dentro del campo de lo racional, de forma que el lector no tiene que dudar de las respuestas que el escritor ofrece:

---

<sup>7</sup> Otro contrapunto: Roda, de *El crisol*, usa sus conocimientos para crear una sustancia que funcione como portal a un mundo paralelo, pero que surge a partir de componentes inertes para crear algo nuevo, contenido en un espacio pequeño, hermético pero de fácil acceso. Melchor se precia a decir que mientras sus colegas se dedican a buscar trabajo, él estaba dando conferencia no siempre ortodoxas para explorar la esencia del hombre.

*“-A nadie le comuniqué mi intención. Poco a poco, y en dosis progresivas, saturé a mis animales del suero proteológico<sup>8</sup> que habría de cambiar su anatomía. Y al mismo tiempo, comencé a emplear lo que llamé **flujo del hábito**, una poderosa fuerza fisiomagnética dirigida a transformar sus reflejos cerebrales, a engendrar en ellos el morbo de la insatisfacción psíquica, privilegio del ser humano. ¡Fue un éxito! A la vuelta de pocos meses, Chip y Chop reaccionaban en cierto modo como personas; habían adquirido costumbres suntuarias, preferían ciertos manjares a sus antiguos alimentos.” (78)*

Melchor impuso en sus simios un proceso de adoctrinamiento, mediante procedimientos médicos basados en la medicina y el aprendizaje programático de nuevos hábitos, enfocado en implementar una hermenéutica del sujeto en la mente de los animales, formando un concepto del “yo” para llenarlo de conocimientos que llegan a formar impresiones sobre el mundo, para introducirse en éste. De esa manera, mediante la cría de los especímenes como seres humanos, se presenta un abordaje de las realidades múltiples desde una perspectiva antropológica, en tanto que el adiestramiento de Melchor se enfocó también en que las habilidades miméticas de los simios fueran desarrolladas. En este párrafo, cuando Melchor rápidamente menciona que uno de los monos, Chip, escapó de su laboratorio sin dejar rastro alguno, introduciendo un rápido misterio su paradero, profundiza más en sus procedimientos para expandir la mente primitiva, mediante los medios de expresión cultural del ser humano:

*“...Me alarmé al principio, pues ignoraba cuáles serían, a fin de cuentas, los resultados de mi experimento. Los monos comenzaban a habituarse al cine, que yo les proyectaba, y a otras recreaciones cultas que suponían una memoria capaz de*

---

<sup>8</sup> Un término inventado por Espinosa que, en un giro irónico, parece ser una inversión del término proteológico, usado en contextos sociales para ser aplicado a algo biológico.

*continuidad, pero no me era posible albergar una exacta certidumbre acerca de su proceder de mañana. Podían derivar hacia formas monstruosas, qué sé yo...” (78)*

A partir de la narración de Melchor, la pequeña mención del chimpancé rezagado, incluyendo el riesgo de desastre que implicaba tal error, en gran contraste con el desarrollo de Chop, quien Melchor eventualmente llegó a llamar hombre, es evidencia de la inherente imperfección del esfuerzo del hombre por tomar el lugar de Dios, pues siguiendo la dinámica del creador, debe llegar un momento en el cual él debe exponer su creación al mundo, esperando el mejor resultado que pueda esperarse. Así, Espinosa estaría diciendo que el acto divino de crear un sujeto es equivalente a dejar que éste funcione de manera independiente a sus deseos y expectativas, de forma que pueda encontrar por su cuenta un rol en la sociedad, como alguien que interactúa con otras personas, pues de la integración en la realidad surge la evolución donde su más alto potencial es alcanzado.

A su vez, este planteamiento sincroniza con la idea del sujeto como texto, donde sus habilidades miméticas contribuyen a ver el mundo concreto a partir de narrativas donde se da rienda suelta a las emociones, enriqueciendo los utensilios del mundo subjetivo para otorgarle un sentido al mundo real. El pecado de Melchor radica en enseñar, de manera irresponsable, esos mecanismos, dejando al espécimen para que se defienda por su cuenta. Para que Chip y Chop sean reconocibles como seres humanos, ellos tienen que ser capaces de hacer una “lectura constructiva”, como la llama Todorov en su texto “La lectura como construcción”, lo que facilita dar cuenta de cómo encontrarle sentido al mundo consiste en leerlo: “Lo primero y único que existe es el texto; [y que] no es sino sometiéndolo a un tipo particular de lectura que construimos, a partir de él, un universo imaginario” (Todorov, 94). De forma que el mundo debe existir para nosotros, los lectores extraliterarios, en relación con quien lo narra, sus impresiones, sus categorías y sus sensibilidades generadas por dicho mundo. Él va construyendo todo lo que lo rodea para nosotros desde lo que le interesa y conmueve, eligiendo entre una y otra experiencia para narrar su interacción con el mundo. A su vez, se debe tener en

cuenta que los seres humanos son selectivos al momento de recolectar recuerdos en su memoria, y su crianza es la que facilita una capacidad responsable de retención.

Tomando en cuenta los planteamientos hechos en el prólogo al libro del 2002 “*¿Por qué la ficción?*” de Jean-Marie Schaeffer, las actividades miméticas cobran una gran importancia en tanto que herramientas de construcción de otros mundos, en donde el autor y el lector se encuentran, observando las diversas estructuras y representaciones que remiten a una nueva comprensión del mundo, a partir de la búsqueda de nuevas significaciones expresadas en dichas artes (Desórdenes Biblioteca de Ensayo). Dentro de la narrativa de Melchor, él se alza como un Dios, fuente del don del saber y la revelación, pero el relato se encarga de revelar esa posición como la exaltación exagerada de un ego sobrepasado, que se cree capaz de alterar el orden natural de los elementos y seguir navegando por el mundo sin sufrir consecuencias, como lo relata Melchor al narrar sus intentos por integrar a Chop a la familia, llegando a tomar la forma de un joven de veinticuatro años, quien come en la misma mesa que su esposa y sus dos hijos pequeños, y a miradas someras parece sobrevivir en su nuevo entorno. Por lo que resulta interesante en extremo la manera en que Melchor pase de largo las sesiones de entrenamiento de Chop, solidificando su posición como experimento, en vez de una relación de maestro a estudiante, y en esta falta de interés en ver el desarrollo de Chop como ser humano, es donde Melchor se hace el artífice de su propia destrucción, consumando su destino irónico como dios caído, al no tener en cuenta la posibilidad de regular los instintos carnales del joven. Cuando encuentra a Chop teniendo relaciones sexuales con su esposa, su reacción hacia tal acto está enmarcado desde el ángulo divino: del hombre quien ha decidido rebelarse contra su creador, traicionando los buenos instintos con que éste lo había imbuido:

*“Hubo un general estremecimiento que no hubiera podido ubicarse en sitio preciso. Fue como si la materia, ante la revelación monstruosa, se crispaba, haciéndose hirsuta, volviendo a sí misma.*

*-No me quedó alternativa, fray Roberto, y descerrajé un tiro de mi pistola sobre el engendro antinatural dotado de astucia humana. Murió casi instantáneamente. Pero antes de hacerlo pidió perdón a gritos, revolviéndose en el suelo como un puerco.” (79)*

Es en este pasaje donde el relato usa sus atributos insólitos para resaltar un ángulo macabro de las relaciones de dominación.

En cuentos anteriores, un maestro suministraba sus conocimientos a un estudiante, quien armado de nuevas ideas se dispone a ver una nueva cara del mundo. En este cuento, el “maestro” decide terminar su experimento al ver que ha ido por rutas equivocadas. Pero Melchor añade que con el paso del tiempo, su conciencia ha sido carcomida por pensar en la condición del ser que asesinó, sobre su estatus como hombre o como animal. Su intención, al ir al monasterio, es aliviar su culpa al haber asesinado a una criatura viviente, esculpida como una imagen grotesca y monstruosa de sí mismo.

Por lo tanto, puede sugerirse que como Melchor es el personaje principal de este relato, Chip y Chop cumplen la función de ser los dos polos opuestos del acto de creación, dos semillas que crecen de maneras distintas, en tierras disímiles. Sus oposiciones van más allá del bien y el mal, sino hacia una mirada comprensiva del mundo. El proceso de transformación de Chip a Fray Roberto queda establecido en rasgos vagos, pero a partir de la posición de Fray Roberto, el giro sorpresivo revela una clave bajo la cual leer la historia: la idea de que la preocupación por conocer el propósito de la existencia es una angustia que puede ser aprendida a lo largo del tiempo, pues la entrada al campo de la metafísica implica buscar sin cansancio la naturaleza exacta de la realidad, una carga particular que el hombre ha creado para sí mismo. Los dos especímenes representan dos rutas alternativas: Chop es el abandono a las necesidades animales del momento, mientras que Chip es la ruta hacia la iluminación mediante la independencia. A lo largo

del relato, la imagen de Alpha Centauri, una estrella brillante en el cielo oscuro, recurre sobre la figura de Fray Roberto:

*“La ventanilla de la celda, abierta a la noche, permitía ver hacia el horizonte el parpadeo incandescente de Alpha Centauri y, muy próximas, las cuatro aspas de la Cruz del Sur.” (76)*

*“El religioso pareció sobrecogido por violentas sacudidas. Permaneció en su sitio, sin embargo, y se cuidó de no decir nada. Allá lejos, Alpha Centauri seguía brillando irónico.” (77)*

*“Fray Roberto de Claraval se puso de pie y anduvo hasta la ventana. Alpha Centauri destacaba a lo lejos, más fulgurante cada vez. El fraile parecía abrumado por el peso de una tristeza sobrenatural (...)” (79)*

Esta superposición entre imagen y personaje es diseñada por el escritor para establecer su creencia en la posibilidad de encontrar alivio entre las múltiples incertezas del mundo. Mediante la presencia del Fray Roberto, quien ha explorado por su cuenta las complejidades del hombre, sus preguntas, sus dudas sobre su andar sobre la realidad, Espinosa responde una inquietud ontológica con una respuesta optimista, una confianza en la existencia de certezas epistemológicas, escondidas en la fisonomía múltiple de la realidad.

### 3.4. *La orgía: la lectura de la mente*

En una entrevista hecha a Espinosa, enfocada en indagar en su cuentística ciertos aspectos relacionados con la identidad cultural caribeña, el autor llama la atención sobre uno de sus temas recurrentes, presente no solo en el cuento sino por igual en el ensayo: la oposición, y la alternancia, entre lo apolíneo y lo dionisiaco.<sup>9</sup> (Ortega, “*Visitas al patio*”) Ambos son cualidades humanas capaces de coexistir en un mismo espacio, con la conciencia humana funcionando como el espacio en donde se encuentran el caos y el orden. Este, que aparece por necesidad, es apolíneo; lo dionisiaco se expresa a partir de la orgía. La utilización que el narrador hace de esta palabra contiene una carga especial, pues manifiesta su interés por los deseos que, ocultos dentro del ser por modelos de comportamiento diseñados para encajar en espacios sociales, salen a la superficie y repercuten en el delineamiento de esa imagen pública, distorsionando sus rasgos para construir una nueva imagen, una figura verdadera, fruto de la fusión de lo externo con lo interno.

De esta manera, es adecuado que Espinosa incluyera en su primer libro de cuentos un cuento dedicado en exclusiva a esta temática, donde su obsesión por el choque entre ese orden cuidado y un caos extasiado es elevada a un nivel dramático interesante.

El cuento, publicado en 1961, al tratar una problemática social, observando un cuadro de costumbres burguesas, se vale de preocupaciones espirituales y disquisiciones metafísicas, para estudiar la silenciosa desesperación por trascender o romper los espacios materiales, cerrados y superficiales, para penetrar tranquilamente en los resquicios del alma humana, hasta que el explorador encuentre y entienda el valor del tesoro que está buscando: su verdadera imagen.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Entrevista realizada en el 2008 para la revista *Visitas al patio* de la universidad del Atlántico en el 2008.

<sup>10</sup> Esto en consonancia con el elemento del enigma, recurrente de diversas formas en los cuentos analizados del autor.



### 3.4.1. La discreción, santuario del sujeto moderno

Siguiendo la línea estética puesta en marcha por el cuento anterior, se empieza desde el punto de vista del personaje principal de la historia. En este caso, estamos en la cabeza de Gonzalo Frede, esposo y padre de familia, de quien solo recibimos sus pensamientos más inmediatos acerca de su situación actual. Las primeras pinceladas de caracterización que el autor le concede lo ubican dentro de la misma categoría del estudiante de *El crisol*: el ciudadano moderno, inmerso en predicamentos materiales y dado a hacer juicios a partir de impresiones superficiales, aunque Frede no es beneficiario del aire de humildad que excusa al estudiante:

*“Es absolutamente irritante que un mago, un vulgar prestidigitador, posea una sala de espera similar a la de un dentista o un clínico. Aquí estoy, sin embargo, engolfado en meditaciones ridículas, a la espera de sus cuidados espirituales y rodeado por una enfadosa clientela de fámulas, pacotilleros, meretrices y vendedores de específicos.”*  
(38)

Este primer comentario lo realiza Frede a propósito del lugar de trabajo del mago Minelli. Desde esta yacente sensación de incomodidad hacia su entorno, Frede se ve obligado a reconocerse a sí mismo como un pez fuera del agua, forzado a interactuar con personas diferentes del estrato social de donde proviene. Cuando otra persona aparece en su campo de visión, como la recepcionista, Frede no puede evitar categorizarla a partir de su fealdad, único rasgo distintivo que adquiere en su introducción, definida en total como parte del grotesco escenario, junto a las paredes forradas con papel barato y el piso de madera repleto de colillas de cigarrillo.

Minelli es caracterizado como un experto en cuestiones esotéricas, además de mago profesional y animador de tertulias<sup>11</sup>. Frede tiene una serie de preguntas sobre su rol en el evento del cual aún no tenemos aún mucha información, pero que ha formado una suerte de antagonismo dentro de su mente, expresada en su callado desdén hacia el carácter provinciano de su oficina.

El autor dedica sus primeras páginas para establecer a Frede como un sujeto en crisis, cuya percepción de la realidad ha sufrido estragos hasta mover los cimientos de su propio ser, dejándolo desencajado, sensación representada en su impotencia, que lo ha llevado a un estado de parálisis, enfermedad de la cual Minelli es el culpable. El autor, entonces, procede a trasladarnos al punto de origen del relato<sup>12</sup>, el seis de enero, cuando Frede y su mujer, llamada Ángela, se disponen a asistir a un agasajo para celebrar el año nuevo, auspiciado por Isabel Guerrero, una amiga de la pareja. El matrimonio entre ambos personajes es ilustrado como vacío, como una transacción donde el amor no tiene cabida, al menos como Frede lo define, ya que este es otro detalle importante para definir el espacio social en el que él se desenvuelve, un ambiente orientado hacia la estabilidad económica y la protección de los bienes materiales, y por lo tanto, unas condiciones no propicias para formar un verdadero sentimiento amoroso. Dentro de Frede se presenta un conflicto entre sus impulsos amorosos y sus deberes sociales, donde las emociones son condensadas en manifestaciones contenidas y efímeras, preocupaciones de segundo nivel en relación con las transacciones sociales que mecanizan la existencia de ambos:

---

<sup>11</sup> Esta información, expresada en letras adheridas a la puerta de Minelli, también contiene lo siguiente: *“Adivinación de sucesos futuros. ciencia media, intelección y ciencia de visión.”* La respuesta de Frede hacia tal afirmación hace gala del sentido del humor que Espinosa expresa ante el carácter artificial de ciertos negocios caseros dedicados a lo metafísico.

<sup>12</sup> Recurso narrativo propio del modernismo, además de la caracterización quebradiza de Frede al principio del relato. Aunque el uso de estas técnicas no llegan a catalogar a Espinosa como autor modernista, quien mantiene una relación ambivalente con el movimiento.

*“La amaba, pero no por ello fue nuestra boda menos de conveniencias. ¿No se tendrá siempre por altamente recomendable, en cierto nivel social, la unión del joven ejecutivo de la compañía, cuyo porvenir augura ya rutilante como fanal en la proa de un esquife, con la hija del individuo que preside la junta directiva, una de esas muchachas que la página de sociedad describirá como bella y repleta de cualidades?” (39, con el énfasis mío)*

Con esta declaración, Frede ha sido presentado como un hombre sin necesidad de indagar en lo desconocido, pues se reconoce a sí mismo como miembro de una rama exclusiva de la sociedad, concentrada en conservar su estatus social sin ahondar en otras esferas. En términos espinosistas, la vida de Frede ha estado definitiva por un apego excesivo a lo apolíneo, donde el ordenamiento y la jerarquía de los hábitos sociales son formados en beneficio de una comunidad clasista. En la entrevista realizada por Ortega, Espinosa opina que la clave para una creación artística exitosa radica en un equilibrio inseparable de la dicotomía filosófica y literaria establecida anteriormente.<sup>13</sup> Obsérvese que la construcción de los espacios ha permanecido supeditada a la narración pasiva y monótona de Frede, decisión premeditada por el autor para establecer un filtro por el cual este mundo es presentado. Ni siquiera la introducción de su único hijo, Rubén, escapa del tono envejecido con el que Frede lo invoca:

*“Rubén es nuestro único hijo (acaso fuera más ajustado decir, nuestro único heredero). Un niño enfermizo y mimado, poco amigo de los deportes, algo a la zaga en estudios. Ahora, Ángela, que pienso que te amo, pienso también que nuestro hijo fue el fruto de nuestro desamor. De tu desamor.” (39, con énfasis mío)*

---

<sup>13</sup> Esta recurrencia de dicotomías en la metodología estética de Espinosa puede expresarse además de otras maneras: en la dinámica de comunicación entre el autor y el lector; el escenario de contrapuntos entre personajes de ciertos relatos (Ambrosio Nuñez/Padre Esteban, El estudiante/Roda, Gonzalo Frede/El mago Monelli), y se ha reiterado en la coexistencia entre estos dos conceptos.

El resfriado de su hijo, como detalle, solo es procesado en la mente de Frede en términos distantes. Todos estos detalles, enunciados por su filtro, dan muestra del desequilibrio latente en la mente de Frede, forzada a entender el mundo en términos de transacciones y formalidades, donde los impulsos dionisiacos son reprimidos incluso a puertas cerradas, disueltos en una imagen artificial de comodidad, emparentada más con la apatía y la infelicidad. Esto, a su vez, podría verse como una crítica velada de la modernidad, donde el hombre, por fuerzas más allá de su control, en este caso las presiones sociales convertidas en normas sociales a partir de la tradición, es forzado a convertirse en un títere, invocado a una reunión de gala con otras marionetas. En este sentido, ello implica un abandono de la individualidad, adoptando un cierto código social, un espacio que estimula la frivolidad, y un set de actitudes que Frede no quiere superar. A menos que alguien aparezca y cuestione esos principios, sacándolo de su estupor.

#### **3.4.2. Locura colectiva: leer la mente del títere**

Cuando la pareja aparece en la fiesta de Isabel Guerrero, las primeras impresiones de Frede se concentran en el lujo de la champaña de primer orden, la opulencia de la sala, con sus muebles Luis XVI tapizados en diseños franceses, las arañas de bronce, entre otros detalles que enfatizan el carácter intelectual de la burguesía entremezclado con la opulencia, al igual que los lazos efímeros sostenidos en este tipo de celebraciones. Esta es una reunión exclusiva para una clase particular de ciudadano, por lo que la presencia de Minelli en el jolgorio es mucho más inusual. Su presencia dentro de la fiesta tiene el tono de un punto rojo dentro de una enorme de sombras negras, y sin llegar a decirlo, Minelli es establecido al instante como un intruso, pero en el buen sentido: un bufón

recién adquirido, encargado de cargar el ambiente con más color, rompiendo la monotonía para avivar los semblantes, disciplinados y cuidados de los asistentes:

*“Esfumaba monedas, extraía largas tiras de tafetán de su estrafalario cubilete, hacia bromas e improvisaba redondillas en las que se aludía a los circundantes. Era el centro de las miradas y quise, compulsivamente, avanzar hacia él.” (40)*

Dentro de la literatura colombiana, se han mostrado varios ejemplos de obras enfocadas en explorar los diferentes niveles sociales, a través de diferentes escenarios, hipotéticos o verosímiles, que examinan las dinámicas de segregación y ascenso social, extremas o invisibles, determinantes en el desarrollo de Colombia como país. La novela *Angosta*, de Héctor Abad Faciolince, es un ejemplo reciente del tratamiento de temas sociales desde un ángulo distópico. (Burgos 87). Espinosa, como escritor que ha navegado en el territorio de lo fantástico, sin recurrir a los tropos del realismo mágico o lo real maravilloso, seguro es consciente de este tipo de problemáticas sociales yacentes dentro del territorio colombiano, y en este cuento, el autor muestra un interés por esta temática, sin lanzar declaraciones políticas controversiales o exagerar el porte de los actores sociales. En vez de eso, Espinosa aplica su estilo particular hacia el tema, poniendo los accesorios del escenario, presentando a los actores, para luego introducir el detonante principal: el leve altercado de palabras entre Minelli y el joven asistente a la reunión. Frede ha sido nombrado como el personaje principal de la historia, pero en estos momentos, él es solo un espectador pasivo, sobrecogido por la figura de Minelli, diminuta dentro del amplio espacio de la sala, pero que irá adquiriendo más poder a partir de su encuentro con un joven impaciente.

Cuando Frede termina de saludar a la anfitriona, se desplaza a buscar a Minelli y lo encuentra en un discreto diván, fumando un cigarrillo y escuchando a las preguntas que

el joven le hace sobre la doble personalidad.<sup>14</sup> Sus impresiones de la conversación son comprendidas desde el marco de la etiqueta:

*“La simpatía que el mago me suscitaba, hacía contraste con la inmediata repulsión que sentí por el jovencito. Era primerizo en las fiestas de Isabel y probablemente necesitaba una lección de cortesía. El humo de su pipa mortificaba ostensiblemente a los circunstantes. Sus actitudes poseían esa petulante seguridad que disfraza a los superficiales.” (40)*

Resulta altamente interesante que Frede cubra al joven y Minelli sobre la misma sombrilla. Las actitudes de ambos son descritos como superficiales por él, aunque el porte de ambos en la fiesta son mejores indicadores de su verdadero ser: Minelli es presentado como un artista contratado para suplir un servicio, pero cuando el acto termina, su lenguaje corporal se transforma en algo más discreto, dirigiéndose de manera, si no respetuosa, conciliadora hacia su audiencia. Este bufón tiene cierto grado de dignidad, dando gala de la disciplina con la que ha presentado sus trucos, utilizándolos para entablar un diálogo con su audiencia, estableciendo líneas directas de comunicación. Para Minelli, las divisiones sociales son construcciones artificiales cuya legitimidad es ilusoria, aunque sus efectos no lo sean.

En contraste, el joven se presenta como impulsivo, en un afán indisciplinado por asimilar los hábitos de conducta de su clase social. Ambos son ejemplos, relativamente exagerados, de posiciones ideológicas sobre el estilo de vida de la clase dominante: el aspirante a integrante de la comunidad, y el intruso, quien cuestiona la necesidad de dicho sistema. Minelli le recomienda al joven que no husmee en las particularidades de la doble personalidad, advirtiéndole sobre sus posibles consecuencias. El joven, quien

---

<sup>14</sup> Otro indicador narrativo de cómo la temática de la dicotomía atraviesa todo el relato.

Frede caracteriza como un lechuguino, trata de tomar un tono conciliador e intenta aliviar el aire trayendo a colación la historia de su tío Gumersindo, contada por su padre y aprendida por él. Este tío había hecho juegos sucios con la personalidad original de un talabartero, rastreando una cadena de vidas pasadas yendo de Roma a Macedonia. La pequeña observación que añade a final de esta pequeña anécdota es un índice revelador de las prioridades que rigen su vida:

*“La hipnosis regresiva era su **hobby predilecto.**” (41. Espinosa hace énfasis en la palabra hobby, pero predilecto es mío)*

El esquema de la conversación indica que la respuesta de Minelli hacia la inquisición del lechuguino desencadenó la intrusión de la anécdota, y así revela su entendimiento de la hipnosis como un juego inofensivo. Los recursos de Minelli para conocer el grado de madurez con que el joven trata conceptos como hipnosis, es un indicador prematuro de su habilidad de indagar en el intelecto de las personas, de desentrañar sus impulsos ocultos, de forma que adquieran conciencia acerca de sus formas de interactuar con el mundo. El lechuguino es un libro abierto de forma desconsiderada, y Minelli es el lector atento, anotando con atención sus expresiones y ánimo al contar la historia de su abuelo, el manipulador de mentes.

Franklin Scheffer, en el preámbulo a su libro *¿Por qué la ficción?*, trata el concepto de ficción como el espacio puesto en oposición frente a la realidad, y cómo la habilidad del ser humano de formar narrativas radica en sus habilidades miméticas, pues la importancia de la capacidad mimética en la vida del ser humano es lo que permite comprender *por qué* las artes de la representación tienden tan a menudo (aunque no siempre) al efecto mimético para exacerbar las emociones. Bajo el ejercicio de la imitación, este joven ha adoptado las perspectivas conceptuales de sus figuras paternas.

Frente a este uso irresponsable de prácticas intelectuales, Minelli responde con el siguiente consejo:

*“-El hipnotismo no puede ser un **hobby**-cortó, más incómodo que disgustado, el mago-. Freud creó su doctrina del psicoanálisis a partir de experimentos sobre hipnosis. **Los propios Mesmer y Braid** recurrieron con éxito al magnetismo animal. Dedíquese a otras aficiones, a despecho de su tío Gumersindo.” (41)*

La franqueza y temeridad de Minelli provoca una reacciones opuestas de los dos personajes relevantes: por parte de Frede, un sentimiento de admiración empieza a florar, basado en los artilugios del mago para leer la mente, un respeto sorpresivo que más adelante pasará a ser una antipatía pasiva, semejante a la que sufre el joven ultrajado por una afrenta personal, hacia la mentalidad con la que opera su familia, los hábitos asimilados y entendidos como correctos. El lechuguino se dispone a llamar charlatán a Minelli, ultrajando su autoridad como intelectual. Hasta este momento en el relato, Frede ha cumplido el rol de espectador para un enfrentamiento entre dos personas de diferentes clases sociales, no un debate sino un encuentro sorpresivo, provocado por una simple corrección en relación con una actitud particular, cuyas proporciones han llegado a incluir la defensa por la legitimidad del sistema vigente, todo ello sin llegar a expresarlo de manera demasiado explícita. De esta discusión, Minelli ha sido “puesto en su lugar”, como sería el dicho, y su reacción hacia su intento de congeniar con los asistentes a la fiesta no escapa a la vista de Frede:

*“Creí ver en él, en ese instante, una sombra de pensamiento; quiero decir, de resentimiento social, de amargura de pobre, que la presencia del rozagante petimetre, tan pagado de sí mismo, tan acorazado por los probables millones de su familia, sacaba*



*a flote sin remedio (...) Pero demostró que sabía controlar las situaciones. Por algo debía conocerse al dedillo los trucos psicomímicos de la farándula.*

*-Estás en un error, pibe -adujo pausadamente-. Si no respetas mis años, al menos detente ante lo que ignoras. Si te pasas por mi consultorio, tendré mucho gusto en demostrarte lo equivocado que estás. El cuerpo humano guarda secretos. Pero no eres tú, ni tu tío Gumersindo, los que van a sonsacárselos.” (41)*

En el prólogo a “Leer la mente” de Jorge Volpi, escrito en 2007, un texto analítico de la evolución del concepto de ficción, se establece que los mecanismos cerebrales por medio de los cuales nos acercamos a la realidad son básicamente idénticos a los que empleamos a la hora de crear o apreciar una ficción. El proceso mental que anima al hombre a poseer una idea ajena, es paralelo al mecanismo por medio del cual uno es capaz de concebir a alguien inexistente y de darle vida por medio de palabras e ideas. La ficción ensancha nuestra idea de nosotros mismos. El conflicto entre Minelli y el joven es una puesta en escena de las dinámicas de represión, entre una unidad dominante y el oprimido, bajo las cuales se oscurecen las cualidades humanas del último para resaltar el poder del primero. El altercado, iniciado con agresiones verbales, pasando por las injurias hasta los puños, puede ser entendido como una demostración de la artificialidad de los espacios de jerarquización social. Frede y el público, observando el evento, tratan de detenerlo, aplacando a los dos hombres, para mantener el orden, conservando la imagen de estabilidad, a pesar de haber sido ultrajada a nivel ideológico. La lucha ha sido suspendida, pero Minelli no quiere parar. La pelea ha exacerbado sus humos, y Minelli nota su expresión de despecho y rabia:

*“Tenía en los ojos un duro brillo de gema y su expresión parecía envolvernos a todos en un: **Se van a arrepentir, ustedes, engreídos ricachones.**” (42, énfasis del autor.)*

El intruso ha hecho un primer intento de romper las barreras, y la clase dominante, en hombre del sistema de clases, ha contraatacado. Ahora, el intruso, en un acto de venganza, revelará su más poderosa arma para propiciar sobre esta clase una herida profunda y duradera.

### 3.4.3. La bestia encerrada: El ser marcado

El perfil de Minelli toma control del escenario de inmediato, impone silencio sobre la audiencia, y la grandilocuencia con la que se expresa indica un afán de dominar el terreno de juego, donde se sabrá de una vez por todas quién tiene el verdadero poder. Su discurso tiene el aire de un vendedor ambulante al frente de un grupo de provincianos:

*“El experimento que realizaremos a continuación ha sido largamente preparado por mi equipo de investigadores en la metapsíquica. -Una escéptica risa bogotana onduló por el salón, y yo no discerní si era de expectativa o burla: -¿Han oído hablar de la hipnosis masiva? Se afirma a menudo que las mejores condiciones para lograr la hipnosis son una habitación silenciosa y opaca, un diván para que el paciente repose, un objeto luminoso en el cual fijar la atención para que el sujeto duerma. El hipnotismo masivo se vale de otros medios, con análogos resultados. ¿Qué fuerza misteriosa arrastra a masas enteras en pos de un profeta o caudillo? Esta pregunta figura en numerosos carteles de propaganda esotérica, pero lo cierto es que el poder persuasivo infundido a la palabra, unido a la armonía combinada de gestos, realizan el milagro.” (42)*

Desde este punto se hace explícita las simpatías de Espinosa hacia Minelli, mientras adopta el punto de vista de Frede como el miembro ambivalente de esta sociedad elitista,

consciente de su dinámica social pero indispuesta a tomar una acción crítica. Minelli es parte de una clase de personaje, por el que el autor siente una gran afinidad: el intelectual de bajos recursos, erudito y reservado, quien navega por estructuras sociales rígidas en aras cuestionar su dominio mediante procedimientos poco ortodoxos.<sup>15</sup> En el caso de Minelli, su estrategia es desentrañar los impulsos básicos de estas personas ocultas, proporcionándoles una liberación dionisiaca, como forma de compensación por vivir en una carcasa ornamental apolínea. Les pide relajamiento, reconociéndolos como personas cultas, para luego pedirle un abandono absoluto de sus modales y valores:

*“Dejarán que afloren a la conciencia las ansias inhibidas o reprimidas que ahora yacen en el subconsciente. Den rienda suelta al instinto oculto, a esa contrafaz de la medalla que desea liberarse.” (42)*

*“No se preocupen de nada distinto al goce sin trabas, al ímpetu vital, al élan<sup>16</sup>, cuyas últimas talanqueras romperemos esta noche.” (42)*

A través de Frede, el autor presenta una distorsión de la voluntad de la audiencia, una inversión de lo interno a lo externo, en dos niveles: desde el interior de Gonzalo, quien experimenta un descuadre entre su mente y su espíritu, mientras escucha a Minelli decir que dentro de dos horas, nadie tendrá memoria de lo ocurrido, con todo el portento de un hechicero ejerciendo su poder sobre todas las personas. Por lo tanto, las personas continúan siendo marionetas, pero cambian de dueño a uno libertino, quien ha decidido

---

<sup>15</sup> Un paralelo importante entre Minelli, y por ejemplo Roda de *El crisol*, es la manera con la que ambos circunvenjan las reglas adentrándose de lleno en el estudio de las disciplinas científicas, introduciendo un componente metafísico, estableciendo formas de relacionar sus preocupaciones espirituales con el flujo de los elementos, buscando en ellos una expresión concreta de tales divagaciones. Para Roda es el descubrimiento de mundos posibles a través de la alquimia, mientras que Minelli mezcla sus dotes discursivas con su conocimiento de la mente humana para criticar los clasismos.

<sup>16</sup> El concepto de fuerza e impulso vital.

cortar las cuerdas, reemplazándolas con otras más firmes y apretadas, en un verdadero acto de control mental, fundado en un entendimiento de la interacción de la mente con la realidad. Minelli presenta sus verdaderas intenciones al revelar el pago por liberarlos:

*“Los prevengo: uno solo de ustedes (escogido ex profeso por mí) conservará intacto el recuerdo de lo que aquí suceda. A ése lo conmino desde ahora para que no revele una sola de las cosas que vea, oiga o perciba.” (43)*

Minelli está lanzando un hechizo sobre su público, una maldición de silencio. Pero la fuente de su magia es un uso intrépido del lenguaje, implementado con confianza sobre la mente de Frede, quien observa la reacción con cadena, la conducta indecente de ministros, su esposa, la anfitriona y otros, unidos en una explosión colectiva de libido. Jorge Volpi, al hablar de la función del cerebro de aprender acciones, se refiere a un sentido práctico, una facultad evolucionaria que nos indica de modo natural la acción de sincronizar la realidad de nuestra mente en efecto con la Realidad inaprensible que nos es sustraída a cada instante. Aplicando este concepto sobre Frede, su postura de ambivalencia sobre la locura colectiva, justo antes de sucumbir a ella<sup>17</sup>, apela a un reconocimiento pasivo de las técnicas de sujeción que rigen las conductas humanas. Al recordar ciertos detalles del evento, él reflexiona sobre el rol de lo social en la construcción del espíritu:

*“Ciertas manifestaciones del hombre son solo posibles cuando se ha construido en multitud. Al perderse el sentido de la individualidad, toda sensación es más intensa y liberadora. El yo de cada cual se anonada en el yo común...” (43)*

---

<sup>17</sup> Que los detalles particulares del descenso de Frede en la locura colectiva es un despliegue de la habilidad estética de Espinosa, utilizando el recurso de la elipsis para ilustrar el carácter pasivo e introspectivo de este personaje.

Y un comentario incisivo sobre el acto de la orgía:

*“...la orgía, al enardecer la sangre, nos permite expulsar el veneno que en nosotros han acumulado esos demonios, engendrados por la noche...” (44)*

Estas inquisiciones sobre el desequilibrio entre lo apolíneo y lo dionisiaco, en últimas instancias remiten a la idea del yo, como una imagen mental que depende de sus percepciones sobre el mundo, y de cómo otras personas obedeciendo esas mismas reglas aseguran la legitimación de las mismas. Volpi lo expresa de la siguiente manera:

*“Si en verdad sólo somos nuestro cerebro, como sugería Crick, en otro nivel es válido decir que sólo somos un gigantesco conjunto de ideas producidas y ancladas en ese cerebro: la idea del yo, ese incómodo testigo que al presenciar los hechos nos separa de ellos, es la más compleja y la más frágil. Porque el yo siempre se halla solo. Irremediablemente solo. Su única escapatoria consiste en identificarse con ese otro conjunto de ideas complejas que son los demás, sean estos reales o imaginarios.” (13)*

#### 4. CONCLUSIONES

Desde una mirada historiográfica, resulta interesante discutir aquí si la obra cuentística de Germán Espinosa, en especial “La noche de la trapa”, se afilia a una literatura moderna o posmoderna. Algunos autores consideran la obra de Espinosa como emuladora de ciertos rasgos modernistas (Burgos López 73) y otros la vinculan con la modernidad literaria. Nosotros tomamos partida por esta última posición, pues si bien y sobre todo por el carácter fantástico de sus relatos pareciera que Espinosa se inclinara a una *desestabilización ontológica*, elemento sobresaliente del posmodernismo (Lozano 141), en realidad su propósito, como se puede inferir de los análisis realizados aquí, es brindar al atribulado hombre moderno una nueva dimensión epistemológica de la realidad: la apertura de mundos y lógicas complementarias a las de la pura razón instrumental y científica, pero imprescindibles a la hora de recuperar el ser integral del hombre (Kundera 20), recortado por la imposición de una racionalidad esencialista. No se trata entonces de cuestionar la realidad, sino de comprenderla en su dimensión holística.

César Valencia Solanilla, apoyaría esta idea cuando anuncia que Espinosa se sitúa como un autor clásico, y su obra constituye “una cuentística de conceptos”, superando una simple literatura de tesis en cuanto su elemento fundamental es la anécdota, componente mediador entre la historia y la idea, lo cual le permite en forma breve relatar una inquietud filosófica aplicada en situaciones humana (Solanilla, “Revista de Ciencias Humanas”). De esa manera, lo humano moldea lo conceptual en beneficio de una propuesta artística enfocada hacia el desarrollo integral del ser humano como vehículo del mundo.

Figuras fundacionales del posmodernismo como Borges, del cual el autor extrae muchos elementos, construyen sus historias de manera que el lector no puede sujetarse a certeza alguna, pues la búsqueda del conocimiento y sobre todo la comprensión de la realidad

caen en un espacio ilusorio, cuya calidad puede ser falsa, o al menos incompleta o nebulosa y por tanto inservible al hombre, quien queda abandonado a sus incertidumbres y sin el abrigo de una entidad superior como Dios para encontrar refugio.. En contraste, Espinosa utiliza los recursos narrativos de la literatura fantástica para ilustrar su apuesta epistemológica de comprender la realidad, desde un reconocimiento de sus múltiples dimensiones. En su primera entrada a la labor cuentística, por ejemplo, el autor usa, con un alto grado de dependencia, la imagen simbólica del maestro y el discípulo, utilizando diferentes situaciones hipotéticas para resaltar la necesidad de su presencia en la formación intelectual del individuo.

En sus primeras historias breves es de gran importancia comprender los múltiples rostros de lo real que el autor expone para poder navegar sus aguas. Este viaje hacia la introspección viene acompañado de una toma de conciencia sobre cómo las reglas para vivir en sociedad, impuestas por grupos normativos deben ser reconocidas como fabricaciones colectivas, construidas para regir la conducta de la población. Estas pautas sirven como regulaciones de la conducta civil, para que las personas aún puedan funcionar como ciudadanos útiles para su comunidad. Y en sus cuentos, un conflicto recurrente florece pues sus personajes se enfrentan a tales restricciones, para sobreponerlas y lograr un mejor entendimiento de su condición humana. Y la naturaleza de tales pautas tiene múltiples manifestaciones, desde la educación rigurosa de las instituciones monásticas frente a las creencias retrógradas de una sociedad alejada, o las exigencias impuestas por el mundo moderno, las divisiones de clase, incluso la propia naturaleza. Mediante esta variedad de escenarios, Espinosa se pone a la tarea de deconstruir las formas hegemónicas de acceder a la realidad, poniendo un especial énfasis en la manera con que el ser humano, como ser intelectual y poseedor del don de la palabra, construye sus propias herramientas para excavar en la superficie de la realidad literal, desentrañando sus dimensiones no racionales.

En *Fenestella Confessionis*, el tema recurrente es la falta de comunicación entre padres e hijos, maestros y estudiantes, e incluso entre intelectuales y provincianos, cuya

culminación es la pérdida de la identidad ante un clima hostil, donde las emociones reprimidas quedan enterradas en el fondo de la conciencia, hasta el punto de alterar de forma negativa las habilidades de interpretación de una persona, cuya salud mental es desequilibrada al malinterpretar sus emociones con los utensilios incorrectos.

Espinosa se inscribe dentro de una estética moderna, mediante la cual la ficción y la fantasía se aplican en función de conocer integralmente la realidad, con todos sus ángulos invisibles. A propósito de la comparación con Borges, un punto de divergencia entre *El crisol* y *El Aleph* yace en que el primero termina con una epifanía mientras que el segundo navega en la ambivalencia. La relación entre maestro y estudiante es la metodología epistemológica arquetípica, por la cual un ser humano transmite sus conocimientos a su discípulo, para que éste pueda entender su entorno desde una nueva perspectiva, considerando otras opciones de ver el andar de la tierra. El estudiante de la historia inicia su viaje como un aprendiz obligado a desempeñarse en el mundo laboral de la era moderna, preocupado por la seguridad de su futuro hasta que la influencia de Roda lo introduce a nuevas puertas, cuya vista solo puede ser aprendida mediante el silencio y los espacios libres, donde su concentración evoluciona de manera incremental hasta alcanzar la etapa final, donde la clave para acceder a múltiples planos de realidad es revelada mediante el dispositivo del crisol. Mediante una apropiación del cuento de Borges, Espinosa se desvía a un lugar vecino, guiado por una definición diferente de la realidad radicada en el concepto de capas, que pueden ser percibidas desde el ángulo de la ficción, viendo el mundo como una construcción que existe independiente al hombre, pero adquiere dimensiones inesperadas por la existencia de éste.

En relatos como *La orgía*, el personaje principal es obligado a experimentar sentimientos de culpa frente al desenfreno provocado por un estilo de vida hedonista, patrocinado por un sistema de distinción de clase que le impone a la gente categorías artificiales naturalizadas por los grupos sociales. El contraste entre Minelli y Gonzalo demuestra que la verdadera sabiduría proviene de obtener un alto grado de percepción sobre la realidad, a la vez que una toma de conciencia sobre la necesidad del ser humano



de conseguir un balance entre su imagen civilizada y sus instintos básicos. Ambos, como asistentes a una puesta en escena social,

Mediante el uso de la ciencia ficción pseudocientífica en *La noche de la trapa*, el escritor se concentra en las repercusiones del uso del conocimiento para alterar las facultades naturales de miembros del reino animal. El viaje de Melchor de Arcos es parte de una larga tradición esmerada en explorar las motivaciones detrás de los grandes descubrimientos científicos, y cómo estas pueden ser divididas en dos campos: los realizados en nombre de llevar a la raza humana al siguiente nivel, o los hechos para enaltecer el intelecto humano sin consideración sobre sus consecuencias. Este análisis es relevante para la labor temática de Espinosa en tanto que es reflejo de cómo el humano comprende la realidad para luego construir sobre ella o alterarla para sus beneficios.

## BIBLIOGRAFÍA

- Callejas Toro, Ana María. *Los cuentos fantásticos de Pedro Gómez Valderrama y Germán Espinosa: Conflicto y liberación*. Tesis de grado. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, D.C., 2012.
- Cuesta Abad, José Manuel. «La puesta en escena del sujeto: identidad y alteridad.» *Teoría hermenéutica y literaria*. Madrid: 2005.
- Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México: Herder. 2004.
- Burgos López, Campo Ricardo. *Otros seres y otros mundos: Estudios en literatura fantástica*. Bogotá: Universidad Sergio Arboleda. 2012.
- Espinosa, Germán. *Cuentos Completos*. Bogotá: Alfaguara. 2007.
- Figuroa, Cristo Rafael (et al). *Estudios sobre la tejedora de coronas de Germán Espinosa*. Bogotá: Fundación Fumio Ito, 1992.
- Kundera, Milan. «Capítulo 1: La desprestigiada herencia de Cervantes.» *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1987. 13-30.
- Lozano-Mijares., Ma. Del Pilar. «El sujeto débil de la representación: autor, lector, personajes, lector.» *La novela española posmoderna*. Madrid: ARCO/LIBROS, S.L, 2007. 164-70.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. España: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.
- Pacheco, Carlos. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monteávila latinoamericana, 1993. 13-28.
- Schaeffer, Jean-Marie. «Preámbulo». *¿Por qué la ficción?* España: Lengua de Trapo, 2002.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia editora de libros, S.A., 1980.

Volpi, Jorge. «El novelista neoyorquino y la verdadera identidad de madame Bovary.» *Leer la mente: El cerebro y el arte de la ficción*. México: Alfaguara, 2011. 11-32.

## **PUBLICACIONES**

Alberdi Urquizu, Carmen. «El diálogo de ficción: Mímesis y simulacro.» *Revista de letras y ficción audiovisual* 3 (2012). Madrid, 129-55.

Figuroa, Cristo Rafael. «La aventura literaria de Germán Espinosa.» *Nómadas* 19 (2003). Bogotá, 211-23.

Gómez, Blanca Inés. «Lo fantástico revisitado: un acercamiento a los cuentos de Germán Espinosa.» *Folios* 15 (2002) Bogotá, 21-28.

Ryan, Marie-Laure. «El texto como mundo: teorías sobre la inmersión.» *La narración como realidad virtual*. (2004) España: Paidóia Ibérica, S.A., 115-43.

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 (2000). Pereira:  
<<http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev18/editorial.htm>>.

## **ENTREVISTAS**

Espinosa Torres, Adrián (ed.). *Espinosa oral. Las 24 mejores entrevistas a Germán Espinosa*. Barranquilla: Universidad del Atlántico. 2000.

Ortega, Manuel Guillermo. «Un buen escritor madura, jamás envejece: Entrevista a German Espinosa» *Visitas al patio*. Universidad del Atlántico. 30 de marzo de 2002.

## ANEXO 2

### CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES (Licencia de uso)

Bogotá, D.C.,

Señores  
Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J.  
Pontificia Universidad Javeriana  
Cuidad

Los suscritos:

Sergio Stiven Del Río Loaiza, con C.C. No 1019085572  
\_\_\_\_\_, con C.C. No \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_, con C.C. No \_\_\_\_\_

En mi (nuestra) calidad de autor (es) exclusivo (s) de la obra titulada:

**Capas de realidad: La cosmología interior del ser humano en “La noche de la trapa”  
de German Espinosa**

\_\_\_\_\_, (por favor señale con una “x” las opciones que apliquen)

Tesis doctoral  Trabajo de grado  Premio o distinción: Si  No   
cual: \_\_\_\_\_

presentado y aprobado en el año 2015, por medio del presente escrito autorizo (autorizamos) a la Pontificia Universidad Javeriana para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mi (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autorizan a la Pontificia Universidad Javeriana, a los usuarios de la Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J., así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado un convenio, son:

AUTORIZO (AUTORIZAMOS)	SI	NO
1. La conservación de los ejemplares necesarios en la sala de tesis y trabajos de grado de la Biblioteca.	X	
2. La consulta física (sólo en las instalaciones de la Biblioteca)	X	
3. La consulta electrónica – on line (a través del catálogo Biblos y el Repositorio Institucional)	X	
4. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer	X	
5. La comunicación pública por cualquier procedimiento o medio físico o electrónico, así como su puesta a disposición en Internet	X	

<b>AUTORIZO (AUTORIZAMOS)</b>	<b>SI</b>	<b>NO</b>
6. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previo convenio perfeccionado con la Pontificia Universidad Javeriana para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones	<b>X</b>	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

De manera complementaria, garantizo (garantizamos) en mi (nuestra) calidad de estudiante (s) y por ende autor (es) exclusivo (s), que la Tesis o Trabajo de Grado en cuestión, es producto de mi (nuestra) plena autoría, de mi (nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy (somos) el (los) único (s) titular (es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Pontificia Universidad Javeriana por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “*Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores*”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Pontificia Universidad Javeriana está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

**NOTA: Información Confidencial:**

Esta Tesis o Trabajo de Grado contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de una investigación que se adelanta y cuyos

resultados finales no se han publicado.

Si  No

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos), en carta adjunta, tal situación con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

NOMBRE COMPLETO	No. del documento de identidad	FIRMA

FACULTAD: \_\_\_\_\_

PROGRAMA \_\_\_\_\_

ACADÉMICO: \_\_\_\_\_

**ANEXO 3**  
**BIBLIOTECA ALFONSO BORRERO CABAL, S.J.**  
**DESCRIPCIÓN DE LA TESIS O DEL TRABAJO DE GRADO**  
**FORMULARIO**

<b>TÍTULO COMPLETO DE LA TESIS DOCTORAL O TRABAJO DE GRADO</b>						
<b>CAPAS DE REALIDAD</b>						
<b>SUBTÍTULO, SI LO TIENE</b>						
La cosmología interior del ser humano en “La noche de la trapa” de German Espinosa						
<b>AUTOR O AUTORES</b>						
<b>Apellidos Completos</b>			<b>Nombres Completos</b>			
Del Río Loiza			Sergio Stiven			
<b>DIRECTOR (ES) TESIS O DEL TRABAJO DE GRADO</b>						
<b>Apellidos Completos</b>			<b>Nombres Completos</b>			
Rodríguez Ruiz			Jaime Alejandro			
<b>FACULTAD</b>						
Ciencias Sociales						
<b>PROGRAMA ACADÉMICO</b>						
<b>Tipo de programa ( seleccione con “x” )</b>						
Pregrado	Especialización	Maestría	Doctorado			
<b>X</b>						
<b>Nombre del programa académico</b>						
Estudios Literarios						
<b>Nombres y apellidos del director del programa académico</b>						
Cristo Rafael Figueroa Sánchez						
<b>TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:</b>						
Profesional en Estudios Literarios						
<b>PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser LAUREADAS o tener una mención especial):</b>						
<b>CIUDAD</b>		<b>AÑO DE PRESENTACIÓN DE LA TESIS O DEL TRABAJO DE GRADO</b>			<b>NÚMERO DE PÁGINAS</b>	
Bogotá, D.C.		2015			83	
<b>TIPO DE ILUSTRACIONES ( seleccione con “x” )</b>						
Dibujos	Pinturas	Tablas, gráficos y diagramas	Planos	Mapas	Fotografías	Partituras

**SOFTWARE REQUERIDO O ESPECIALIZADO PARA LA LECTURA DEL DOCUMENTO**

**Nota:** En caso de que el software (programa especializado requerido) no se encuentre licenciado por la Universidad a través de la Biblioteca (previa consulta al estudiante), el texto de la Tesis o Trabajo de Grado quedará solamente en formato PDF.

**MATERIAL ACOMPAÑANTE**

TIPO	DURACIÓN (minutos)	CANTIDAD	FORMATO		
			CD	DVD	Otro ¿Cuál?
Vídeo					
Audio					
Multimedia					
Producción electrónica					
Otro Cuál?					

**DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE EN ESPAÑOL E INGLÉS**

Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. *(En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar con la Sección de Desarrollo de Colecciones de la Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J en el correo [biblioteca@javeriana.edu.co](mailto:biblioteca@javeriana.edu.co), donde se les orientará).*

ESPAÑOL	INGLÉS
Mundos posibles	Possible worlds
Hermenéutica fenomenológica	Phenomenological Hermeneutics
Imago Mundi	Imago Mundi
Realidad	Reality
Literatura fantástica	Fantastical literature

**RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS**

(Máximo 250 palabras - 1530 caracteres)

**Este trabajo aborda la cuentística de German Espinosa desde un prisma particular, aplicando el termino de los mundos posibles, introducido por Tomas Albaladejo, para extraer las capas presentes dentro del relato corto, el entramado con el que la verosimilitud del mundo es entretejido. Todos los cuentos analizados evidencian la vigencia de dicha fórmula.**

**El lugar de Espinosa dentro de la aún naciente literatura fantástica colombiana es ambivalente en tanto que concilia dos aguas separadas a primera vista: la literatura universal, encargada de abordar temas abstractos pero accesibles a toda persona en el**



planeta, y por otro, la literatura de género, tratando temas personalizados con un enfoque en grandes ideas sobre el futuro de la raza humana. La labor de Espinosa en este formato promueve alcanzar una hermandad entre ambas dentro del contexto caribeño, pues Latinoamérica, como continente, es un territorio enriquecido por su historia multidimensional, cuya complejidad debe ser abordada desde diferentes propuestas estéticas, tales como la fantástica, donde el mundo es construido bajo ciertas reglas que de una u otra manera reflejan el funcionamiento del nuestro.

Albaladejo propone un esquema de sistema de mundos, cuya organización dentro del texto debe ser implantada a partir del referente textual y del mundo narrativo, de manera que el modelo clásico comunicativo tenga un lugar dentro de la maquinaria de producción de sentido. Este sistema se lleva a cabo gracias a una dinámica de intención, la forma en que la obra ha sido construida, y de extensión, donde se descubrirá el único sentido.

This paper addresses the short stories of German Espinosa from a particular prism, using the term of “all possible worlds”, introduced by Tomas Albaladejo, to discover these layers within the short story, the network with which the verisimilitude of the world is woven. All stories analyzed demonstrate the validity of said formula.

Espinosa place in the fantasy still nascent Colombian literature is ambivalent while reconciling two waters, separated at first glance: universal literature, charged with addressing abstract but accessible to everyone on the planet issues, and secondly, literature genre, trying custom themes with a focus on big ideas about the future of the human race. Espinosa's work in this format promotes brotherhood achieve both within the Caribbean context, for Latin America as a continent has a multidimensional history, enriched by its territory, whose complexity can be approached from different aesthetic proposals, such as the fantastical, whose worlds are constructed under certain rules that one way or another reflect our own.

Albaladejo proposes a system of worlds, whose organization within the text should be implemented from the textual reference and the narrative world, so that the communicative classical model has a place within the machinery of production of meaning. This system is carried out thanks to a dynamic of intention, the way the work has been built, and extension, where the only meaning will be found.

